

CENTENAIRE
DU VOYAGE A TUNIS
DES PEINTRES
PAUL AUGUST LOUIS
KLEE MACKE MOILLIET

IATUNISE

WPAUL

10.04.2014.14h

Au cinéma
le Mondial, Tunis

KLEE

Colloque

Rachida Triki
Michael Baumgartner
Naceur Khemir
Sondes Hebiri
Olga Malakhova
Mounir Fendri
Khaled Abida
Alain Nadaud

**Paul Klee,
Voyage à Tunis**

Film de Bruno Moll,
avec Naceur Khemir



AVEC LE SOUTIEN DE



La terre de Tunisie, son paysage, ses gens, ses fêtes et son patrimoine matériel et immatériel auront vite fait de gagner la vive sensibilité du peintre Paul Klee, venu à la recherche de lui-même. Non seulement, il est comblé par le visible qu'il va rendre, désormais, à la manière qu'on lui connaît, mais il vit une sorte de communion avec la nature et les villes qu'il visite au point de s'y retrouver. Sa vision est totalement différente de celle d'un peintre orientaliste et sa Tunisie est celle d'un regard vierge. C'est dans cette entière disposition que Klee va enfin se découvrir dans sa vocation de peintre et révolutionner l'approche picturale abstractionniste.

Le soir du jeudi 16 avril à Kairouan, il écrit ces mots qui forgeront sa légende: «J'abandonne maintenant le travail. L'ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d'assurance. La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux: la couleur et moi sommes un. Je suis peintre ».

Le colloque, *La Tunisie de Paul Klee*, qui réunira le 10 avril 2014, à la salle *Le Mondial*, des historiens de l'art, des esthéticiens et des écrivains, examinera, 100 ans après ce voyage initiatique du peintre, les différents aspects de la rencontre historique d'une terre d'Afrique et d'un regard d'artiste. Il y sera question de la richesse du visible que Klee restitue à la fois dans ses textes et dans sa peinture.

La Tunisie de Paul Klee

Le voyage de Paul Klee en Tunisie a été déterminant, à la fois, pour sa vocation de peintre et pour le renouvellement de l'art pictural dans sa dimension universelle. Débarqué le 7 avril 1914 au port de Tunis, accompagné des peintres Moilliet et Macke, Klee passera 13 jours à voyager et à découvrir Tunis et sa Medina, passant ensuite par La Goulette, Sidi Bou Said et Carthage puis Saint Germain (devenue aujourd'hui Ezzahra), enfin Hammamet et Akouda pour arriver à Kairouan, dernière destination. Ce court périple fut, en fait, d'une immense intensité et est considéré dans l'histoire de la peinture comme un passage fondateur pour l'art moderne.

La Tunisie telle que vécue par Paul Klee est passée du statut d'une simple destination pour un voyage d'études à celui d'un pays qui lui ressemble comme il l'écrit dans son journal le 15 avril 1914. L'atmosphère, la lumière, la végétation, les nuances du ciel, tout est pour l'artiste l'occasion d'émerveillement. Il découvre le pays en enregistrant des impressions qu'il sait gravées en lui pour toujours. Aux alentours de Tunis, écrit-il « dans un parc, des plants très singuliers. vert-jaune-terracotta. La résonance en moi se fait profonde et persistera, même sans avoir été notée sur-le-champ ». C'est ainsi qu'il vivra chaque apparition allant « des petites fleurs printanières », jusqu'à cette pleine lune dans une soirée à Saint Germain (Ezzahra) et dont l'image enfouie en lui sera son « autre moi », voire même son « épouse ».

Rien n'échappe à son regard qui se saisit des rythmes et des nuances formés par des « taillis de roseaux et de buissons » ou par un simple écoulement de l'eau. Klee capte des sensations, les conserve quand l'émotion est trop forte, esquisse des aquarelles dans des haltes furtives ou dessine et peint comme en ce matin du 16 avril, face à la ville de Kairouan. Il est saisi par l'architecture des médinas dont il fait la synthèse avec l'architecture du tableau-peinture. C'est là qu'il rend visible les formes cubiques et les coupoles qui composent en même temps l'architecture de l'image. L'environnement visuel comporte aussi les ornements et les motifs qu'il voit sur les tapis et les objets artisanaux et dont il capte les modules récurrents qui marqueront son espace pictural comme un espace cosmique.

Mais à côté des formes, c'est certainement la lumière et la couleur qui ont constitué pour Klee la quintessence de la rencontre avec la Tunisie. C'est selon ses termes « un clavier de couleurs » dont il jouera plus tard librement pour composer le rythme de l'espace pictural.

Rachida Triki, mars 2014

Participants au colloque

Rachida Triki
professeur d'esthétique (modératrice)

Michael Baumgartner
Zentrum Paul Klee à Berne, directeur des collections

Nacer Khemir
artiste cinéaste

Sondes Hebiri
enseignante, spécialité esthétique

Olga Malakhova
artiste, enseignante d'art plastique

Mounir Fendri
professeur de langue et littérature allemandes

Khaled Abida
artiste, enseignant d'art plastique

Alain Nadaud
écrivain

Michael Baumgartner

Paul Klee – Le voyage en Tunisie – un mythe de l'histoire de l'art

Le voyage d'à peine trois semaines en Tunisie que les trois amis peintres Paul Klee, August Macke et Louis Moilliet ont entrepris en avril 1914 est devenu un événement clé concernant l'histoire de l'art du 20ème siècle et un mythe de l'époque moderne. Un mythe, illuminé par l'aura de l'étranger et de l'exotique, de la clarté de la lumière et des couleurs – un mythe que Paul Klee lui-même a mis en avant par l'intermédiaire de l'inscription dans son journal intime devenue célèbre: « la couleur me possède. C'est le sens de cette heure heureuse: la couleur et moi ne faisons plus qu'une. Je suis peintre ». En raison de l'abondance des couleurs et de l'intensité de la lumière naturelle du paysage nord-africain, Paul Klee a produit une succession d'aquarelles pleines de clarté et de pouvoir éclairant. Dans la rétrospective, il indiquait le voyage à Tunis comme étant sa « découverte » propre de la couleur, bien qu'il ait créé déjà avant des aquarelles qui se distinguaient techniquement, mais aussi formellement à peine de sa palette de couleur apparue dans les travaux réalisés en Afrique du Nord. Dans son compte rendu, Michael Baumgartner suit, d'une part, les traces de l'artiste en Tunisie et, d'une autre, l'importance artistique de ses productions. Cependant, il éclaire aussi les répercussions du voyage.

Biographie

Né le 8 juin 1952, Dr. Michael Baumgartner a fait des Études d'Histoire de l'Art, d'Histoire de l'Architecture et de Philosophie à l'Université de Bern. Il a effectué son Doctorat en 1998: «Dieter Roth. Das Frühwerk (Dieter Roth. Ses débuts)».

Depuis 2006 il est chef du Département Collections/Expo-sitions/Recherche et de la Conservation au Centre Paul Klee de Bern. Il a écrit plusieurs publications et a participé à plusieurs projets d'expositions sur Paul Klee et sur son contexte artistique.

Publications depuis 2008

- Michael Baumgartner, *Aspekte der Notation bei Paul Klee (Paul Klee. Aspects de notation)*, dans: exh. cat. Notation. Calcul et Forme dans les Arts, Académie des Arts de Berlin, ZKM Centre pour l'Art et la technologie des médias Karlsruhe, 2008/2009, p. 336-342.
- Michael Baumgartner, *Reducing the contingent to its essence. Paul Klee's dialogue with nature (Réduire le contingent à son essence. Le dialogue de Paul Klee avec la nature)*, dans: exh. cat. Dans le jardin enchanté de Paul Klee, Centre Paul Klee, Bern, Henie Onstad Art Centre, Oslo, Bergen Art Museum, 2008/2009, p. 23-45.
- Michael Baumgartner, *Paul Klee et le mythe de l'Orient*, in exh. Cat A la recherche de l'Orient. Paul Klee. Tapis du souvenir, Centre Paul Klee, Bern, p. 130-143.
- Michael Baumgartner, *"C'est à Weimar que fleurit une plante qui ressemble à la dent de sorcière." Paul Klee du point de vue des surréalistes*, dans: Gregor Wedekind (Hrsg.), *Polyphone Resonanzen. Paul Klee et la France*, Berlin 2010, p. 63-82.
- Michael Baumgartner, *"Es ist an Candide ein Höheres, was mich anzieht". Paul Klees Illustrationen zu Voltaires Candide ("Il y a quelque chose de plus grand qui m'attire". Les illustrations de Paul Klee sur Candide de Voltaire)*, dans: exh. cat. Franz Marc - Paul Klee. Dialogue en images, Musée Franz Marc, Kochel, Stiftung Moritzburg, Halle, Centre Paul Klee, Bern, 2010/2011, p. 49-61.
- Michael Baumgartner, *Paul Klee - la découverte de l'Enfance*, dans: exh. cat. Klee et le Cobra - une pièce pour enfants, Centre Paul Klee, Bern, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Cobra museum of Modern Art, Amstelveen, 2011/2012, p. 12-23.
- Michael Baumgartner, *Paul Klee. Leben und Werk (Travail et vie)*, Hrsg. Centre Paul Klee, Ostfildern 2012.
- Michael Baumgartner, *Paul Klee. De l'analyse structurelle et la morphogénèse à l'art*, idans: *Research in Phenomenology*, Volume 43, No. 3, 2013, S. 374-3939
- Michael Baumgartner, *Processus de travail et rétrospection*, dans: Ausst. Kat. *Paul Klee - Making Visible*, Tate Modern, London, 16.10.2013-9.3.2014, S. 205-213

Projets de recherche

- *Paul Klee. Die bildnerische Gestaltungslehre (Les interventions de Paul Klee sur la théorie illustrée de Forme)*, inventaire des interventions de Paul Klee de 1921-1929; publication des résultats dans Michael Baumgartner (ed.), *Die Kunst des Sichtbarmachens*, Pfäffikon, Bern, 2000.
- *Paul Klee und seine frühen Sammler (Paul Klee et ses premiers collectionneurs)*, contribution au Symposium International *Paul Klee - Kunst und Karriere*, Paul Klee Fondation et Université de Bern, 2000.

- *Johannes Itten und Paul Klee - Aspekte einer Künstler-Begegnung (Aspects d'une rencontre d'artiste)*, Symposium International Johannes Itten und die Moderne, Universität de Saarbrücken, 2003.
- *The beginnings: Paul Klee and America before 1920 (Les débuts: Paul Klee et l'Amérique avant 1920)*, International Colloquium, The Menil Collection, Houston, 2006.
- *Paul Klee and the Surrealists (Paul Klee et les Surréalistes)*, International Symposium *Paul Klee et la France (Paul Klee and France)*, German Institute for Art History in Paris, 2009.

Expositions

- *Die Blaue Vier (Le quatre bleu)*, Musée d'Art de Bern, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1997/98 (Conservateur Assistant)
- *Josef und Anni Albers*, Musée d'Art de Bern, 1999 (Conservateur Assistant)
- *André Thomkins. Traumszene (Scène de rêve)*, Musée d'Art de Bern, 1999
- *Paul Klee à Buenos Aires. Paul Klee invita a Xul Solar*, Musée des Beaux-Arts de Buenos Aires, 1999/2000 (Conservateur)
- *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi (La Collection Bürgi)*, Musée d'Art de Bern; Hamburger Kunsthalle; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 2000 (Conservateur Assistant)
- *Paul Klee. Die Kunst des Sichtbarmachens (L'art de rendre visible)*, Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, 2001 (Conservateur)
- *Irritation des Gleichgewichts. Zeitgenössische Kunst im Zentrum Paul Klee (Troubles de la Balance)*, Centre Paul Klee, Bern, 2006 (Co-Conservateur).
- *Paul Klee. Melodie und Rhythmus (Paul Klee. Mélodie et rythme)*, Centre Paul Klee, Bern 2006 (Conservateur)
- *In Paul Klees Zaubergarten (Dans le jardin enchanté de Paul Klee)*, Centre Paul Klee, Bern; Henie Onstad Art Centre, Oslo; Musée d'Art Bergen, 2008/2009 (Conservateur)
- *Bewegung im Atelier (Mouvement dans l'Atelier)*, Centre Paul Klee, Bern, 2008/2009 (Conservateur)
- *Auf der Suche nach dem Orient (A la recherche de l'Orient)*, Centre Paul Klee, Bern, 2009 (Conservateur)
- *Franz Marc - Paul Klee. Dialog in Bildern (Franz Marc - Paul Klee. Dialogue en images)*, Franz Marc Museum, Kochel, Stiftung Moritzburg, Halle, Centre Paul Klee, Bern, 2010/2011 (Co-Conservateur)
- *Klee und Cobra - ein Kinderspiel (Klee et Cobra - Un jeu d'enfants)*, Centre Paul Klee; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek; Cob Museum of Modern Art, Amstelveen, 2011/2012 (Conservateur)
- *L'Europe des esprits - die Magie des Unfassbaren von der Romantik bis zur Moderne*, Centre Paul Klee, 31.3.-15.7.2012 (Conservateur)
- *Satire - Ironie - Groteske. Daumier, Ensor, Feininger, Klee, Kubin*, Centre Paul Klee 06.06. - 06.10.2013
- *Zwischen «Brücke» und «Blauer Reiter» (Entre «le pont» et «le cavalier bleu»)*. *Hanna Bekker vom Rath als Wegbereiterin der Moderne*, Centre Paul Klee, 22.11.2013 - 23.02.2014
- *Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet (Le voyage à Tunis. Klee, Macke et Moilliet)*, Centre Paul Klee, 14.03.2014 - 22.06.2014

Nacer Khemir

Paul Klee ou la mutation du regard

J'aillais sur mes treize ans lorsque j'ai découvert dans un livre quelques reproductions des toiles de Paul Klee.

Il m'avait donné, sans le savoir, la clé des signes qui courent le long des façades des mosquées, dans les cours des maisons, sur les pierres tombales, dans l'harmonie des tapis et dans la construction de l'habit.

Suivre ces signes épars et discontinus comme un jeu. S'arrêter devant pour en découvrir le sens.

Depuis ce jour a commencé pour moi un voyage à la découverte des signes. Une ponctuation à l'intérieur de ce dédale d'ombre et de lumière qu'était mon village.

J'allais petit à petit reconnaître et saisir cette esthétique qui se dérobe à travers les multiples indices d'un langage unique.

Cette genèse du regard à travers ces signes qui courent oubliés dans la pierre, enfouis dans la terre, gravés dans le cuivre, tramés dans la laine et tatoués sur les corps, a ouvert pour moi un chantier qui continu jusqu'à ce jour.

La première étape est une « naissance à soi ». A travers une émotion esthétique, l'enfant que j'étais, s'émerveille des combinaisons du langage et de la matière, et de leur écho comme une ramification de ses sens. S'élargissent alors les portes par lesquelles l'univers s'engouffre en lui.

Il touche timidement aux premières clés de l'imaginaire.

Ainsi l'apprentissage ponctuel du langage aiguise ses sens à travers une harmonie de couleurs, un équilibre de formes, une belle arabesque, une étude de matière...

Il fait l'expérience d'emprunter d'autres corps, la matière et le temps, qui multiplie en lui la densité de la vie.

La deuxième phase est une « naissance à son histoire ».

A partir de la première émotion simple et directe de sa propre création, s'élabore une deuxième, plus vaste, celle d'adhérer aux créations passées.

Là, commence une mutation perpétuelle où s'opère une multiplication des réalités qui tend à une unité plus profonde.

Cette phase est essentielle à la formation de la personnalité culturelle car elle dessine, étape par étape, à travers découverte, émotion et connaissance, son appartenance et les racines de son identité.

Plus loin, elle lui livre les fondements de son imaginaire.

Ce voyage aux sources de l'identité-mémoire est l'alchimie qui transforme le temps passé en temps avenir.

La troisième phase serait « la naissance aux autres ».

C'est l'incursion des expériences précédentes dans l'environnement social, le jeu d'équilibre entre l'individu et le groupe, le réel et l'imaginaire, le pouvoir et le langage.

Plus loin, percevoir des nouveaux modes de participation pour éviter les moules des reproductions et des modèles, et trouver d'autres portes pour faire surgir de nouveaux espaces.

L'une des clés serait ce voyage perpétuel entre les mécanismes du langage et l'essence d'une civilisation.

C'est par ce biais que peuvent s'actionner des leviers cachés de l'imaginaire capables de faire renaître les espoirs en libérant le réel.

Biographie

Du cinéma, de la peinture à la sculpture, de la calligraphie à l'écriture, Nacer Khemir a projeté un pont entre deux rives, entre le Nord et le Sud, l'Orient et l'Occident. Son oeuvre littéraire est constituée d'une douzaine d'écrits et continue sans cesse de s'accroître. Il a fait plusieurs expositions entre autres au centre Georges Pompidou et au Musée d'Art Moderne de Paris et dans d'autres villes françaises et européennes.

À deux reprises, en 1982 et 1988, il est invité par Antoine Vitez. Il raconte durant un mois les Mille et Une Nuits au Théâtre National de Chaillot, chaque soir une nouvelle histoire, 25 heures de récit dans une scénographie de Yannis Kokkos.

Depuis L'Histoire du Pays du Bon Dieu, qui passe sur Antenne 2 en 1975, il a réalisé plusieurs longs-métrages. En 1984 il gagne avec Les Baliseurs du Désert le Grand prix du Festival des Trois Continents à Nantes, le Prix de la première oeuvre au Festival de Carthage, la Palme d'or et le Premier prix de la critique de la Mostra de Valence.

Il remporte avec le Collier Perdu de la Colombe le Prix spécial du jury à Locarno, le Grand prix 1991 du Festival de Belfort, le Prix spécial du jury du Festival Francophone de Saint-Martin.

Il tourne aussi en 1991 pour la télévision française (FR3) À la Recherche des Mille et Une Nuits.

En 2005 il réalise Bab'Aziz, Le Prince Qui Contemplait Son Âme. Ce film a reçu le Dagger d'Or au Muscat Film Festival au Sultanat d'Oman.

En 2007 il est devant la caméra du metteur en scène suisse Bruno Moll avec qui il co-écrit Voyage à Tunis. Et en 2008 il écrit et réalise un moyen métrage L'Alphabet de Ma Mère pour le Festival de Jeonju en Corée du Sud. En 2010, il réalise En Passant, avec André Miquel. En 2011 il co-produit et réalise Shéhérazade, ou la Parole Contre la Mort. En 2012 il produit et réalise Looking for Muhyiddin. En 2013 il produit et réalise Yasmina, ou les Soixante Noms de L'amour.

Nacer Khemir sur Internet

DERNIÈRES NEWS EN 2014...

- Interview de Nacer Khemir dans l'hebdomadaire Tunisien "Réalités Online" pour son dernier film "Yasmina et les 60 Noms de l'Amour" .
<http://www.realites.com.tn/2014/03/03/rencontre-avec-nacer-khemir-en-marge-de-la-presenta-tion-de-son-film-yasmina-et-les-60-noms-de-lamour/>

- Prix "Barzaj" en Espagne, Murcia pour " Looking for Muhyiddin", (2012/2013) présenté à l'IBAFF (Espagnol) ;
<http://www.laverdad.es/murcia/v/20140310/cultura/premio-divulgacion-obra-arabi-20140310.html>;
<http://www.laverdad.es/murcia/v/20140306/cultura/podria-viajar-resto-vida-20140306.html>

VIDÉO

- Interview Nacer Khemir avec Riz Khan , dans One on One , Al Jazeera-English , 2010 ; <http://youtu.be/Ag-gkbs0B9Y>

- Interview Nacer Khemir avec Trigon Film, Extrait du bonus du DVD "Les Baliseurs du Désert " ; <http://youtu.be/TGJ0xCTS3Jk>

- Extrait du bonus du DVD " Le Collier Perdu de la Colombe"
http://www.dailymotion.com/video/xwfk5_amour-soufisme-nacer-khemir_travel

- Interview Nacer Khemir avec Tuniscopie pour Dream City, 2012
<http://youtu.be/Zurwo445PQE>



- Premier film de Nacer Khemir " Histoire du Pays du Bon Dieu" , 1975
http://www.youtube.com/watch?v=9qMUOuP93pk&feature=youtu.be_gdata_player

AUDIO

- L'heure des rêves , Zoé Varier, France Inter , septembre 2013 , Les Mille et Une Nuits , 2ème et 3ème parties.
<http://www.franceinter.fr/emission-lheure-des-reveurs-les-mille-et-une-nuits-2eme-partie-avec-nacer-khemir>
<http://www.franceinter.fr/emission-lheure-des-reveurs-les-mille-et-une-nuits-3eme-partie-avec-nacer-khemir-et-jamel-eddine-ben>

LECTURE (Français)

- Le Temps (Suisse) , Antoine Duplan,2/05/2012
http://www.letemps.ch/Page/Uuid/c582e30e-93c2-11e1-bc34-66a8f1ec171b/Les_1001_nuits_de_Nacer_Khemir
- Sur le blog Écrivains Maghrébins
Propos de , Nacer Khemir recueillis par CHERIFA BENABDESSADOK
<http://ecrivainsmaghrebins.blogspot.fr/2012/03/nacer-khemir-ou-la-frenesie-dinventer.html>
- Exposition peinture "l'Ange Inconsolable", article Aisha Ayari , 3/04/2010
<http://www.mille-et-une-tunisie.com/arts-a-culture/galleries-a-expositions/554-nacer-le-passeur.html>

LECTURE (English)

- Interview of Nacer Khemir, 2013, Qantara, by Christina Omlin
<http://en.qantara.de/content/interview-with-nacer-khemir-islam-as-a-culture-of-reconciliation>
- The Kashmiri Walla, 31/05/2011, by MEHRAN QURESHI
<http://www.thekashmirwalla.com/2011/05/nacer-khemir-the-desert-trilogy/>
- Interview of Nacer Khemir , by Nawara Omarbacha, 2007
http://www.ibnarabisociety.org/events/khemir_interview.html

LECTURE (Deutsch)

Interview of Nacer Khemir, 2013, Qantara.de, by Christina Omlin
<http://de.qantara.de/inhalt/interview-mit-nacer-khemir-wir-kennen-unser-eigenes-erbe-nicht>

Sondes Hebiri

La Tunisie de Klee ou la couleur révélée

Klee a entrepris un voyage en Tunisie, devenue célèbre dans l'histoire de l'art et l'histoire du colorisme. Cependant, loin d'être un simple « voyage d'étude » ou un voyage touristique, c'est plutôt une réponse authentique à un appel « de la lune du sud, fréquemment dessinée par Klee, jusqu'à l'incarnation et l'identification. Klee n'a-t-il pas dit: « Je suis la lune du sud, à son lever » (Klee journal, 1956, p. 274). La célébrité de ce voyage remonte à ce que Klee arrive pertinemment à découvrir le secret de la couleur. Il renverse l'équation sur laquelle repose la théorie de la couleur perturbant ses normes à savoir, l'objet perçu, l'œil percevant et la lumière éclaircissante.

Qu'arrive-t-il à découvrir au juste, en Tunisie?

Il arrive à prouver que la couleur est une *qualité*, ensuite *une densité*, aboutissant à *la valeur*: une valeur non seulement chromatique, mais essentiellement *une valeur lumineuse*. (Klee 1977, p. 20).

Il découvre notamment, pendant son séjour à Kairouan, que tout lieu, toute chose porte en elle-même sa propre lumière et sans doute les conditions de sa métamorphose. A partir de là, la théorie et la pratique s'imbriquent pour perfectionner les compositions plastiques, en répondant à une structure cachée de l'art. Dans cette structure se trouve une nouveauté par rapport à ses contemporains artistes et savants ; *il n'y a pas de couleur en soi qui colore une chose en soi. La couleur est une lumière lumineuse*. Elle dépend du *conatus* de l'être de la chose: mou ou solide, sec ou humide, chaud ou froid. Précisément, Klee découvre que le corps ne reçoit pas passivement la couleur du rayon du soleil, tel que les impressionnistes l'ont toujours cru. La couleur est celle de l'être et de son état! Cette expérience essentielle fut la révélation que lui a offerte le paysage tunisien.

Biographie

Sondes Hebiri enseigne la philosophie et mène des recherches sur Paul Klee; elle a écrit plusieurs articles et un mémoire sur «Lecture phénoménologique de la théorie de l'art moderne de Paul Klee»; elle finit actuellement, à l'Université de Tunis, une thèse sur «Processus créateurs dans l'œuvre de Paul Klee: Du Modèle à la Matrice».

Olga Malakhova

«Kleeification» comme «big bang artistique» à la présence de Paul Klee en 1914 en Tunisie

Il est indiscutable que Paul Klee a été et est, sans doute, cent ans après, encore considéré par les artistes tunisiens avec beaucoup de déférence. Certes, l'adulation dont ce dernier est l'objet en Occident et les propos enflammés qu'il a tenu lors de son séjour en Tunisie, qui a duré seulement 13 jours, légitiment la place singulière qui lui est attribuée dans ce pays. Mais, on peut se demander si cette « récupération » ne se fait pas pour de mauvaises raisons. Un des intérêts de notre thèse doctorale, soutenue récemment à l'Université Paris 8 sur la construction de l'espace paysagé tunisien et les Arts Plastiques dans notre pays, a été de montrer justement que « le modèle Paul Klee » au lieu de faire École et d'asservir les créateurs se présente comme un véritable déclencheur poétique.

Le nœud du problème se situe dans l'après Paul Klee. Ce n'est pas tant une thématique que cherchait Klee, mais la conception même du tableau, une structure de l'œuvre et un usage nouveau de la couleur. La charpente du tableau est inspirée par le paysage tunisien et le tableau est sédiment du paysage. L'artiste construit une matrice formelle comme émanation du paysage tunisien. Motif du tapis, ornement, répétitions, surfaces ... Et c'est en cela que Paul Klee prépare un terrain pour les peintres tunisiens lorsque ceux-ci auront dépassé la peinture coloniale et l'orientalisme.

Ne serait-il pas possible de penser donc de manière nouvelle la notion l'Influence sur un modèle qui met en jeu la nécessaire liaison du présent vers le passé, la jonction entre le lien et la rupture entre ses différents modes de construction du paysage tunisien? L'envahissement du réel qui apparaît dans l'espace tunisien est recrée sous forme d'une révélation qui est devenu possible grâce aux échanges multilatéraux. C'est cette situation en Art d'une double culture qui assume ce caractère de lien entre l'Orient et l'Occident. Au dépit de toute attente annoncée par le titre; au lieu de voir un espace d'Orient standardisée par les média en forme du désert et l'oasis, la structure de l'espace paysagé tunisien grâce aux ouvertures et échanges au niveau international est devenue multiple en donnant un sentiment d'immensité de sa structure qui s'incline vers universelle.

Paul Klee en est à la fois un axe, une rupture et une clé de lecture. Klee a proposé une nouvelle interprétation du paysage et des nouvelles compositions loin des visions classiques et académiques. Vu son influence, Paul Klee demeure la référence, l'échelle de valeur et de comparaison dans les analyses des thèmes paysagers tunisiens. « Kleeification », le mot inventé par l'auteur dans le cadre de sa thèse, devient la source du paysage tunisien. En parlant de l'héritage de Klee comme pérennité, il reste que, peut-être, on ne se rend pas compte qu'on a pris habitude de l'utiliser, on se l'approprié! Nous avons donc, à travers les peintres tunisiens, pointé l'œuvre de Klee comme source, au point d'avoir parlé de « Kleeification ». Le risque de penser qu'il y avait là, comme une codification voire une norme que d'aucuns auraient suivi.

Biographie

Olga Malakhova a fait ses études universitaires à Leningrad, puis le Mastère de Recherche à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Gabès. Actuellement, elle est assistante à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers à Gafsa, Docteur en Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Spécialité: Arts plastiques et photographie, l'Université Paris 8). Elle est auteure d'une thèse intitulée: «*Du tableau à l'installation. La construction du paysage en Tunisie, de l'époque coloniale à nos jours* ». Olga Malakhova est également membre de l'Union des Artistes Plasticiens Tunisiens et de la Fédération Tunisienne des Arts Plastiques. Elle expose en Tunisie depuis 1988.

« Kleeification » comme jalons d'une expérience moderne de Tunisianité à la présence de Paul Klee en 1914 en Tunisie

Notre communication pour la peinture de paysage tunisien revient fortement et justement sur le côté fondateur du centenaire de la célébration du voyage de Paul Klee en Tunisie. Pour en camper le climat poétique et coloré, nous voudrions ouvrir notre intervention par le début du poème de René Char en hommage à Paul Klee :

« Secrets d'hirondelles Paul Klee.
L'architecte de la lumière sait de verre sa province bleue.
Il y avait au pied d'une montagne souvent chantée une usine de soufre.
Les arbres alentours s'étaient réduits.
La terre immobile passait au désert.
La vie qui parfois enquêtait, la jugeait utile et l'encourageait ».¹

René Char

À travers de l'histoire de l'Art tunisien, en s'éloignant des Arts plastiques actuels, on note un intérêt particulier pour les paysages rupestres, libyco-puniques, romano-africaines, à travers les mosaïques et les bas-reliefs ; un intérêt pour les Arts populaires tels le tissage, la poterie ; ainsi l'architecture arabo-musulmane, la céramique et la calligraphie, ensuite la peinture populaire sous-verre. La toile sur châssis ne correspondait pas aux modes de représentations classiques au Maghreb. Ce sont les artistes venus avec les colonisateurs au milieu du 19ème siècle qui ont développé cet art en Tunisie et à cet égard l'impact du séjour qu'y fit Paul Klee au début du siècle dernier peut être considéré comme initiateur dans ce domaine. En Tunisie le contact avec l'Occident a fait de la peinture un besoin culturel et esthétique à travers les générations. Ce contact a forgé une vision occidentalisée de l'espace et la structure paysagère qui est loin des paysages des miniatures islamiques et de la peinture sous-verre. Désormais, la pensée esthétique occidentale est bien présente dans nos Écoles et dans notre création picturale.

Certes, la vision de l'artiste Tunisien envers le paysage est tout à fait autre que la vision d'un Occidental. Il s'agit d'une différence culturelle et d'une divergence de construction de l'espace paysagé et du besoin esthétique.

Est-ce qu'il existe une spécificité dans la construction de l'espace paysagé tunisien, qui finalement révèle que le global et le local peuvent coexister ? C'est ce que nous constaterons dans notre thèse portée sur l'étude d'une vision plastique de l'espace paysagé tunisien².

L'enquête sur le terrain devait nous permettre de mener une réflexion globale et de vérifier deux hypothèses :

- L'espace paysagé tunisien comme axiome de la « kleeification » (fig.1);
- L'existence possible d'une tunisianité, concept difficile à établir : une spécificité locale d'un art émanant du territoire, et ce à l'ère de la mondialisation.

Se posent donc au niveau de notre recherche plusieurs objectifs : considérer l'évolution de la représentation du paysage, l'influence de Paul Klee sur l'Art tunisien, et au-delà, ce que peut-être la tunisianité aujourd'hui.

1 Poème de René Char en hommage à Paul Klee, Cahier d'art, 1946, OC Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p.690.

2 MALAKHOVA, Olga, Du tableau à l'installation. La construction du paysage en Tunisie, de l'époque coloniale à nos jours, Présentée et soutenue publiquement le 23 octobre 2013 à l'Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis. Directeur de recherches : Eric Bonnet, Professeur des Universités.

Cette thèse couvre la période de l'époque coloniale à nos jours en partant de l'hypothèse que le paysage se construit et est une vision mentale. Ce travail se situe à l'intersection de deux champs de notre recherche : l'itinéraire historique et le parcours analytique. Pour la recherche, le parcours historique a été choisi car l'élaboration du paysage et son appréhension dépendent à la fois d'étapes humaines, comme la venue de Paul Klee mais aussi des événements comme le Salon Tunisien, la naissance de l'École de Tunis, l'Indépendance, les revendications nationales, la quête de soi, de l'identité tunisienne. Mais, le fil de l'histoire ne suffit pas à fonder une problématique. La thèse a donc voulu offrir un état des lieux, tout en décelant ce qui nourrit et fonde la thématique du paysage pictural tunisien.

Sur la base de cette problématique la thèse scrute le devenir du paysage qui est passé d'une simple fenêtre encadrant le réel à l'omnipaysage. Le paysage est non seulement une réalité caractéristique de la peinture tunisienne, mais un art ayant acquis sa singularité voire sa spécificité. Cette recherche permet de mettre en valeur la naissance et le développement de la construction paysagère à partir d'échange entre les deux cultures : l'Orient et l'Occident. Cet échange a permis, entre autres, l'affirmation d'une « Kleeification ». Ce mot, inventé par auteure dans le cadre de sa thèse, devient la source de la construction du paysage tunisien où Paul Klee en est à la fois un axe, une rupture et une clé de lecture.

La peinture de paysage est une interprétation en continue, renouvelée sans cesse. Les voyages y jouent un rôle principal. « Le voyageur peut faire de son itinéraire une œuvre »³, comparable à la visite de Paul Klee (1879-1940) en Tunisie en avril 1914 en quête de la lumière. Comme nous le savons, Paul Klee est venu en compagnie de ses amis August Macke (1887-1914) et Louis Moilliet (1880-1962) pour et par l'attrait de la lumière. Son but, comme celui de ses amis, était l'étude sur la lumière à la suite de l'influence de Robert Delaunay.⁴ La confrontation avec Delaunay permit à Klee de se détacher de l'objet afin de ne pas en faire une description ou une imitation et lui avait donné l'idée de travailler directement sur le spectre des couleurs.⁵ Klee a compris que la décomposition de la lumière et des formes par le soleil exige une nouvelle synthèse plastique.

Peu auparavant, Wilhelm Worringer avait ouvert le chemin de l'abstraction avec une réflexion spécifique : « Abstraction et Einfühlung ».⁶ Worringer y lie le concept des formes géométriques avec l'anxiété créatrice. « L'impulsion artistique originaire, écrit-il, n'a rien à voir avec l'imitation de la nature. Elle est en quête de la pure abstraction comme seule possibilité de repos à l'intérieur de la confusion et de l'obscurité de l'image du monde, et elle crée l'abstraction géométrique à partir d'elle-même, de façon purement instinctive ». La pensée de Worringer développait à la fois une esthétique de l'abstraction et une esthétique psychologique. Rappelons-nous que l'année du voyage de Paul Klee en Tunisie en 1914 a coïncidé avec le début de la Première guerre mondiale. En réalité, Klee a cherché à résoudre le problème de la structuration d'un espace paysagé tunisien d'une manière originale avec un regard neuf sur cet environnement. Restant treize jours seulement sur le sol tunisien, il nous a appris à voir et à découvrir les formes invisibles d'un Orient. C'est grâce au Journal 7 de Paul Klee, qui contient les sentiments et les pensées surgis au long de son voyage en Tunisie, qu'il était possible de retracer méticuleusement les jours passés et ses déplacements. La fin du voyage devait être Kairouan.

La volonté de Paul Klee de se ressourcer dans la civilisation arabo-musulmane coïncide avec la préoccupation de Vassily Kandinsky (1866-1944) pour la « nécessité intérieure »⁸. Dans cette ordre d'idées, Kandinsky, qui avait précédé Paul Klee en Tunisie, non seulement lui avait conseillé de venir, mais lui avait fait part de sa recherche picturale et graphique. Déjà, Kandinsky parlait, en écho à la spiritualité orientale, d'un processus intérieur, en déclarant que l'objet devait se fondre dans la peinture. « Se fondre », c'était se diluer et s'enfoncer dans l'espace intérieur de la peinture. Sa théorie des formes viendra donc de cette perception intérieure, en rupture avec la perception extérieure. On voit poindre là l'idée de la « nécessité intérieure » chez Klee.⁹

Dans l'aquarelle Maisons rouges et jaunes à Tunis (fig.2) on voit la première tentative de Paul Klee d'éliminer les formes de l'extérieur et de ne laisser dans l'œuvre qu'une « nécessité intérieure ». Nous y retrouvons la synthèse entre la structure extérieure de l'architecture du quartier arabe et intérieure du tableau. L'espace et l'objet tendent à fusionner au profit d'une construction en quadrillage de surface peinte.

3 KENNETH, Clark, 1949, L'art du paysage, Éditions Gérard Montfort, Saint-Pierre-de-Salerne, 1988, p.7.

4 Rappelons que Robert Delaunay était fasciné, d'ailleurs tout comme Eugène Delacroix et les Impressionnistes, par la recherche sur la couleur d'Eugène Chevreul. Ce dernier publia en 1839 sa théorie sur les relations entre les couleurs dans De la loi du contraste simultané des couleurs.

5 Robert Delaunay découvre en 1910 que la lumière brise la continuité des formes et des lignes, produisant des schémas colorés qui deviennent la structure du tableau, en accordant aux couleurs un rôle plus important que l'objet. Le texte de Robert Delaunay « Sur la lumière » était traduit en allemand par Paul Klee et paru dans la revue Der Sturm en janvier 1913.

6 WORRINGER, Wilhelm, Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, Paris, Éditions Klincksieck, 1966. Sa thèse est parue à Munich en 1908. Cet ouvrage était très connu à l'époque, en précédant l'apparition de l'Art abstrait en 1910.

7 KLEE, Paul, Journal, tr.fr. P. Klossowski, Paris, Éditions Grasset, 1959.

8 D'ailleurs, c'est Kandinsky qui est venu le premier en Tunisie en compagnie de Gabriele Münter le 25 décembre 2004, y restant plus de trois mois.

9 KANDINSKY, Vassily, 1954, Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier », Éditions Denoël, 1989.

Paul Klee comme initiateur de la construction de l'espace paysagé tunisien

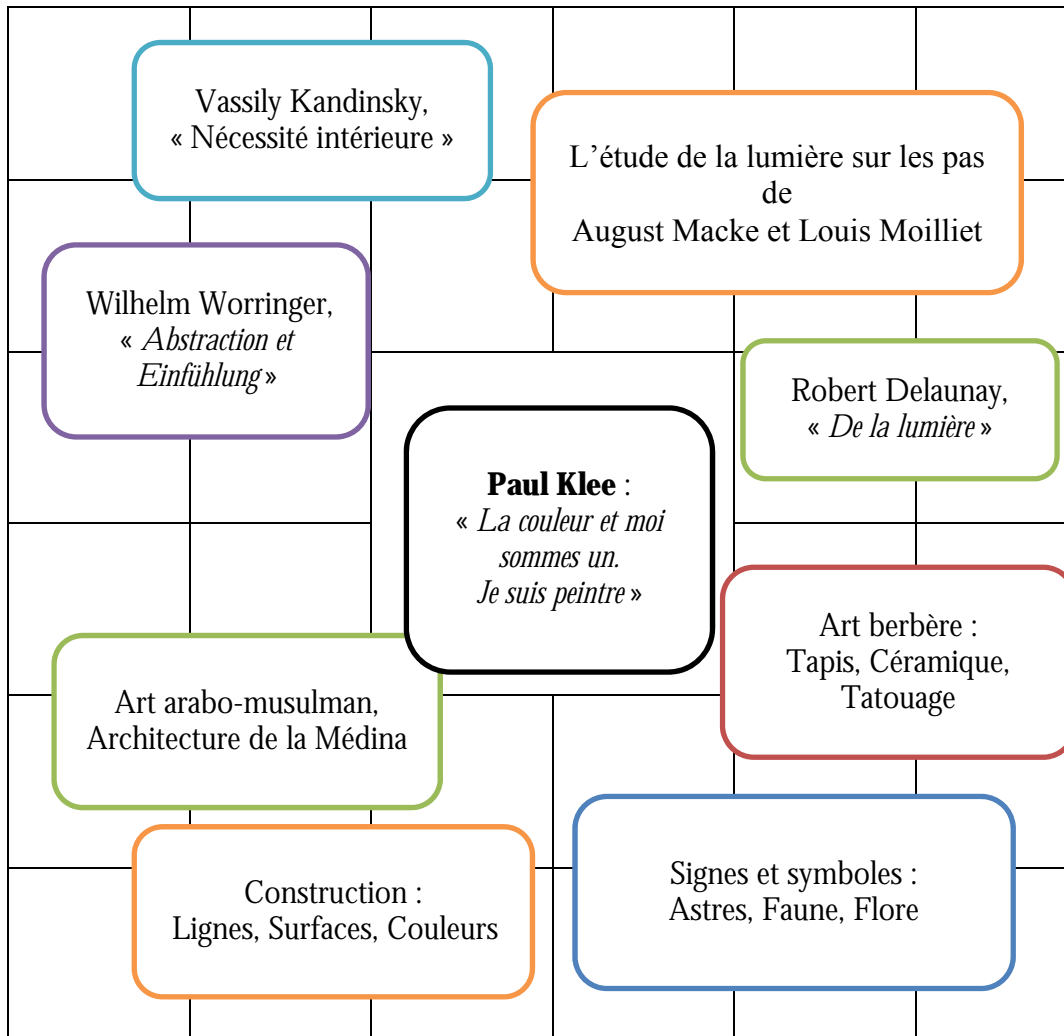


Fig.6, Schéma : Paul Klee comme initiateur de la construction de l'espace paysagé, Élaboré par l'auteure.



Fig.2, Paul Klee, 1914/70, Maisons rouges et jaunes à Tunis, Aquarelle et crayon, papier sur carton, 21.1 x 28.1 cm, Zentrum Paul Klee, Bern.



Fig.3, Paul Klee, Avec le chameau brun et noir, 1915, Aquarelle sur papier et carton, 20 x 23 cm.



Fig.4, Paul Klee, 1914/217, Saint-Germain près de Tunis, Vers l'intérieur du pays, Aquarelle sur papier monté sur carton, 21.6 x 32.4 cm, Musée national d'art moderne, Paris.

À part les atmosphères liées avec la couleur et à la lumière, c'est l'architecture originale qui domine. Impressionné par l'architecture musulmane, Klee développa ce qu'il désigna sa propre « architecture picturale » (fig.3). Il était fasciné par la structure géométrique cubique des villes et édifices religieux. L'artiste décrit cette structure en se trouvant sur le bateau de retour de chez lui, ses pensées résumant les points culminants de ce voyage en Tunisie : « Désormais, je fais le grand écart entre l'Afrique et l'Europe ! Ne me parle pas du paysage, qui là-bas serait déjà absolument cubiste ! »¹⁰. L'artiste, aussi, affirme de plus en plus son goût pour le mouvement conçu sur la base d'un dynamisme et d'un tempo, qu'il retrouve chez Delaunay dans ses associations de couleurs (fig.4). Klee ira plus loin en conférant une sonorité à ce rythme ainsi créant ses « carrés magiques » remplis par un réseau de damiers dans lesquels on peut jouer sur la notion de vide et de plein. (fig.5 ; fig.6). C'est le quadrillage qui commence à rythmer l'espace du tableau en parfait équilibre entre la structure linéaire et la surface colorée. Le rythme se fait par la répétition de carrés qui se répondent. Dans chaque carré magique de cette structure en échiquier apparaissent des signes mystiques de la civilisation berbère et arabo-musulmane.

En effet, l'Art berbère se tourne vers le décor géométrique. La forme géométrique peut renvoyer aussi au réel : ondulation de dunes, de sable, formes arrondies des tentes berbères et des dos de dromadaires. Ce goût pour le géométrisme ouvre la porte à la notion d'abstraction. Cela transparaît dans certains tissages du Sud tunisien, notamment à Gafsa, comme les kilims, mergoums et bakhnoug, mais aussi dans la poterie, le tatouage, la céramique, etc. Une source essentielle d'inspiration pour Paul Klee fût le tapis.

¹⁰ KLEE, Paul, Journal, Op.cit, p.315.



Fig.5, Paul Klee, 1914/45, Coupoles rouges et blanches, Aquarelle et gouache sur papier, 14.6 x 13.7 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.

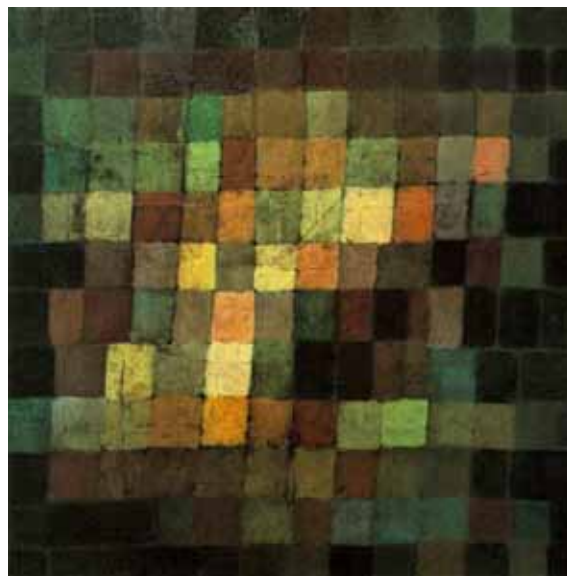


Fig.6, Paul Klee, 1925, Sonorité ancienne, Abstraction sur fond noir, Couleur à l'huile sur carton, 38 x 38 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Bâle.



Fig.7, Vue de Kairouan, 1914 / 73, Aquarelle et crayon sur papier et sur carton, 8.2 x 21 cm, Wappertal, Von der Heydt Museum.

Si la tisseuse en expliquant son œuvre, ne nous dira jamais que ceci est un triangle, un rectangle, un carré ; ces symboles géométriques semblent lui parvenir de sa mémoire lointaine. Elle dira plutôt voici l'œil, la tortue, le serpent, le chameau, tandis que la préoccupation de Klee consiste dans l'organisation dynamique de l'espace pictural. Selon l'artiste, l'œuvre doit transformer son support pour arriver à créer son espace. Les aquarelles tunisiennes de Klee faites d'après nature fondent une base solide pour la conception de ses futures œuvres. Le travail du souvenir permet à Klee de mettre en évidence le rôle de la mémoire dans la création.

C'est par la verticalité et l'étagement¹¹, les techniques des miniatures persanes et arabes, que nous trouvons aussi des signes précurseurs de la peinture contemporaine. On dirait, par l'élévation verticale que la lecture de l'œuvre se fait de bas en haut. Cette vision par la hauteur est sans doute à l'origine de la verticalité qui figurera chez certains peintres modernes et contemporains, y compris Paul Klee (fig.7).

Dans l'histoire humaine il y a des événements majeurs, des ruptures temporelles, des remises en cause, des révolutions, des deuils et du renouveau. Dans l'histoire personnelle il y a aussi des circonstances primordiales, des transformations psychologiques. Dans l'histoire du paysage tunisien, on a pu desceller tout autant l'apport décisif de Paul Klee. Avec une distance critique, c'est un peu, certes, comme si il avait un avant Paul Klee et un après Paul Klee. On sait que son

¹¹ PAPADOPOULOU, Alexandre, ÉDITIO, 1976, L'Islam et l'Art musulman, Éditions Citadelles et Mazenod, Paris, 2002, pp.109-110.

passage en Tunisie semblait, anodin et était passé inaperçu à l'époque. L'influence de Klee est une genèse et a fourni une sorte de matrice à la fois expérimentale et théorique, même si un certain nombre de peintres tunisiens, influencés par Paul Klee, n'en pas revendiqué la paternité. Nous avons donc, à travers les peintres, pointé l'œuvre de Klee comme source, au point d'avoir parlé de « kleeification ».

Le risque serait de penser qu'il y avait là, comme une codification voire une norme que d'aucuns auraient suivi. Ce serait là, à la fois réducteur et erroné. Il y a beaucoup qui n'ont pas suivi les pas de Klee. Il n'était pas le seul à influencer les peintres tunisiens. On pourrait parler de Pollock, Hartung, Rothko, Manessier, Estève ... Le « modèle Paul Klee », au lieu de faire École et d'asservir les créateurs dans notre pays, se présente comme un véritable déclencheur poétique. Le nœud du problème se situe dans l'après Paul Klee.

Ce n'est pas tant une thématique que cherchait Klee, mais la conception même du tableau, une structure de l'œuvre et un usage nouveau de la couleur. La charpente du tableau est inspirée par le paysage tunisien et le tableau est sédiment du paysage. L'artiste construit une matrice formelle comme émanation du paysage tunisien. Motif du tapis, ornement, répétitions, surfaces ... Et c'est en cela que Paul Klee prépare un terrain pour les peintres tunisiens lorsque ceux-ci auront dépassé la peinture coloniale et l'orientalisme. La permanence des principes observés et pratiqués par Klee, devient des axes et des constantes dans la création postérieure : la verticalité, la géométrisation, le signe.

Ne serait-il pas possible de penser donc de manière nouvelle la notion l'Influence¹² sur un modèle qui met en jeu la nécessaire liaison du présent vers le passé, la conjonction entre le lien et la rupture entre ses différents modes de construction du paysage tunisien ? Comment l'Artiste tunisien, soucieux d'affirmer son appartenance à l'ensemble du monde, qu'il soit ou non musulman, peut-il progresser sans souffrance ? Par conséquent, on assiste à une réciprocity d'influences : influences culturelles, esthétiques, géographiques et historiques. Il semble donc que, entre l'articulation Moyen-Orient / Occident et Orientalisme / Réalisme se concrétise progressivement la notion de tunisianité¹³.

Recourir au néologisme de tunisianité mérite une clarification. Ce mot, en effet, risque d'englober un spectre de significations diverses :

- Il risque d'être considéré comme la seule définition d'une identité individuelle ou nationale. Ainsi, la tunisianité ne serait que la résultante d'une crise et une recherche d'identité. On aurait ainsi, en parallèle, une crise d'identité comme une crise du paysage. Si tel était le cas, on comprendrait l'affirmation de Naceur Ben Cheikh, pour qui la tunisianité, pour une bonne part fût un emprunt à la peinture occidentale qui a formé les peintres tunisiens¹⁴.
- Il risque encore de passer pour une revendication de type nationaliste et idéologique. Ce serait là, une rupture avec, précisément, l'influence occidentale pour affirmer, par contre, une originalité locale, féconde et créatrice.
- Pour Ali Louati, cela expliquerait un tiraillement dans le paysage entre l'enracinement dans une identité et une culture propre, et une aspiration à l'universel¹⁵. Dans ce cas, la tunisianité est comparable à un génome, en ce sens où un ensemble d'éléments esthétiques et culturels représentent le fond commun d'une spécificité Cette spécificité, étant bien ce qu'on appelle ici la tunisianité (fig.8).

12 Voir l'ouvrage de Michael Baxandall « Formes de l'intention », Nîmes, Éditions Jacqueline Chambou, 1985.

13 En s'intéressant à toutes ces problématiques liées aux lieux, à la mémoire et aux réinventions, les questions d'ancrages et de déterritorialisations, d'identités et de recompositions identitaires, furent pour Evelyne Toussaint, Professeure d'histoire et de l'Art contemporain, une fois encore débattues. « La question de la tunisianité est une mine, tant c'est un laboratoire pour penser notre contemporanéité », considère-t-elle.

Propos recueillis et rédigés par Olga Malakhova, 23.02.2014.

14 Voir l'ouvrage de Naceur Ben Cheikh « Peindre à Tunis, Éditions L'Harmattan, 2006, p.32.

15 Consulter l'ouvrage de Ali Louati « L'aventure de l'art moderne en Tunisie », Simpaçt Éditions, 1999.

Tunisianité en tant que code génétique

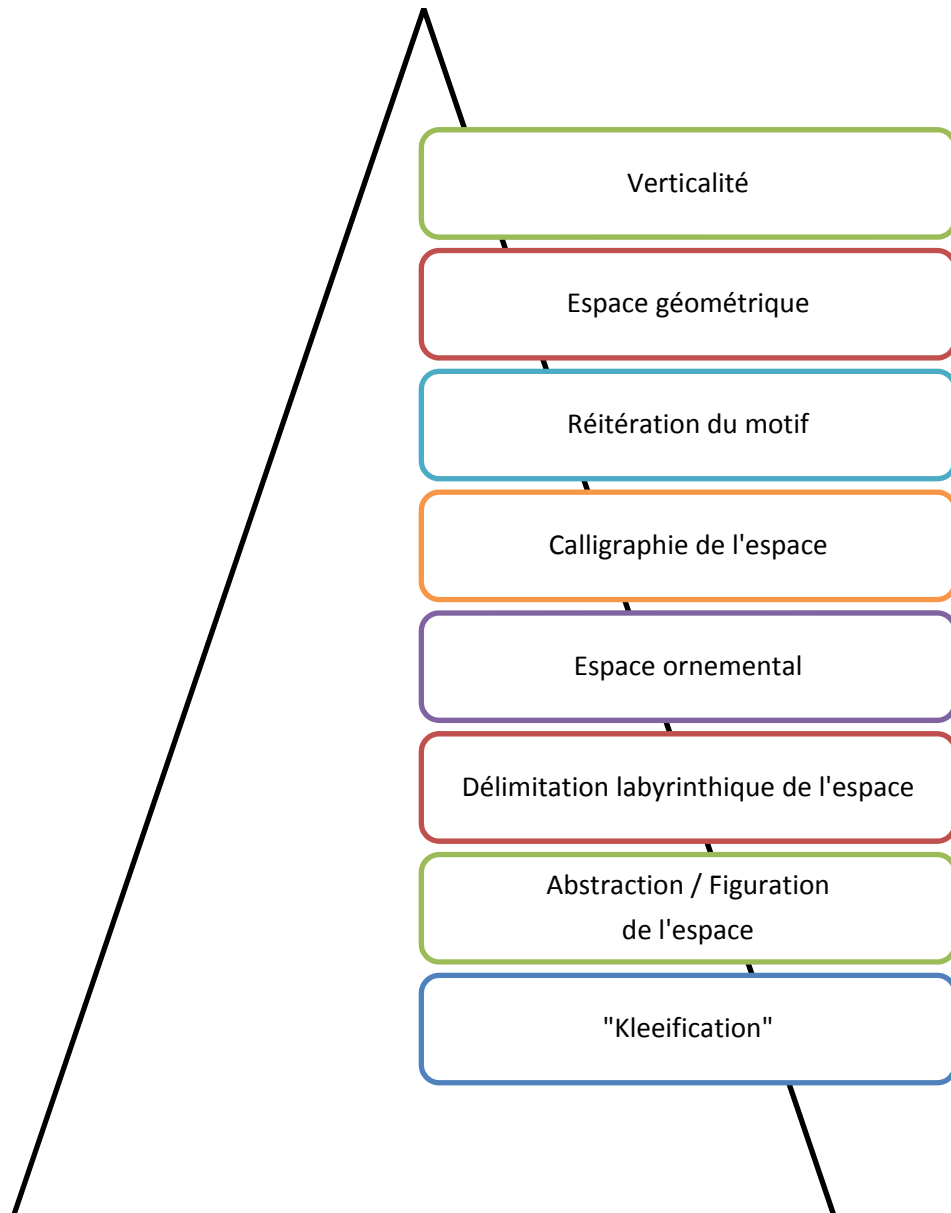


Fig.8, Schéma : Tunisianité en tant que code génétique, Élaboré par l'auteur.

Au terme de l'analyse, on appellera « tunisianité », la capacité et l'originalité d'un certain nombre de peintres tunisiens à :

- Habiter l'identité nationale, sans en rester à la dimension locale et spatiale.
- S'inscrire dans l'héritage berbère et arabo-musulman, sans tomber dans la nostalgie des origines d'un « paradis perdu » ni répertorier des formes dérivées de la tradition.
- Reformuler et réinventer, dans leur contexte, l'apport décisif de Paul Klee dans la construction du paysage qui a marqué des générations.

- S'ouvrir aux apports universels, entre autres, par le chemin de la lumière et les couleurs et fonder la voie de l'abstraction lyrique et géométrique.

L'envahissement du réel qui apparaît dans l'espace tunisien est recrée sous forme d'une révélation qui est devenu possible grâce aux échanges multilatéraux. C'est cette situation en Art d'une double culture qui assume ce caractère de lien entre l'Orient et l'Occident. Au dépit de toute attente annoncée par le titre ; au lieu de voir un espace d'Orient standardisée par les médias en forme du désert et l'oasis, la structure de l'espace paysagé tunisien grâce aux ouvertures et échanges au niveau international est devenue multiple en donnant un sentiment d'immensité de sa structure qui s'incline vers universelle. La période récente met en avant l'internationalisation de l'art, l'hybridation des formes et donc une mondialisation des styles.

Il est indiscutable que Paul Klee a été et est, sans doute, cent ans après, encore considéré par les artistes tunisiens avec beaucoup de déférence. Certes, l'adulation dont ce dernier est l'objet en Occident et les propos enflammés qu'il a tenu lors de son séjour en Tunisie, légitiment la place singulière qui lui est attribuée dans ce pays. En parlant de l'héritage de Paul Klee comme pérennité, il reste que, peut-être, on ne se rend pas compte qu'on a pris habitude de l'utiliser, on se l'approprie !

Pour conclure, nous souhaitons, en donnant le dernier mot à la poésie avec la fin du poème de René Char sur Paul Klee, indiquer que, si l'auteur a éclairé la voie de la construction du paysage tunisien comme « kleeification », le plus grand intérêt de cette recherche est d'ouvrir un devenir, d'indiquer une direction pour les artistes d'aujourd'hui, maintenant porteurs et vecteurs de ce paysage tunisien :

« Le miel de la nuit se consume lentement.
Le passé se rapproche en des jeux où miroite son indolence.
Les étrennes sans parole du fantôme seront dorées.
Tu te tais et tu signes tout au bas de la page là où
Paul Klee arrêtant que tu n'existes pas, découvre ta direction 16».

René Char

Bibliographie

- BAXANDALL, Michael, « Formes de l'intention », Nîmes, Éditions Jacqueline Chambou, 1985.
 BEN CHEIKH, Naceur, « Peindre à Tunis, Éditions L'Harmattan, 2006.
 BONNET, Eric, JEUNE, François, NOGACKI, Edmond, SICARD, Michel, Rapport final de la thèse de Olga Malakhova, Du tableau à l'installation. La construction du paysage en Tunisie, de l'époque coloniale à nos jours, Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis, 2014, 12 pages, Université Paris 8.
 CHAR, René, Cahier d'art, 1946, OC Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
 Denoël, 1989.
 KANDINSKY, Vassily, 1954, Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier », Éditions Éditions Klincksieck, 1986.
 KENNETH, Clark, 1949, L'art du paysage, Éditions Gérard Montfort, Saint-Pierre-de-Salerne, 1988.
 KLEE, Paul, 1964, Théorie de l'art moderne, Éditions Denoël, 1985.
 KLEE, Paul, Journal, tr.fr. P. Klossowski, Paris, Éditions Grasset, 1959.
 LOUATI, Ali, « L'aventure de l'art moderne en Tunisie », Simfact Éditions, 1999.
 MALAKHOVA, Olga, Du tableau à l'installation. La construction du paysage en Tunisie, de l'époque coloniale à nos jours, Présentée et soutenue publiquement le 23 octobre 2013 à l'Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis. Directeur de recherches : Eric Bonnet, Professeur des Universités.
 PAPADOPOULO, Alexandre, ÉDITIO, 1976, L'Islam et l'Art musulman, Éditions Citadelles et Mazenod, Paris, 2002.
 WORRINGER, Wilhelm, Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style, Paris, Traduit par Emmanuel Martineau, Éditions Klincksieck, 1986.

16 CHAR, René, Cahier d'art, 1946, Op.cit.

Mounir Fendri

La tradition de la *TUNISREISE* de peintres germanophones avant et après Macke et Klee

S'il est vrai et indéniable que la *Tunisreise*, le voyage en Tunisie, de Paul Klee, August Macke et leur ami Louis Moillet en avril 1914, constitue, si ce n'est un « mythe de la modernité », comme l'a suggéré quelqu'un, en tout cas un événement majeur dans l'histoire de l'art, tant européenne qu'universelle, et un fait remarquable dans l'histoire culturelle ou interculturelle de la Tunisie, il n'est peut-être pas sans intérêt d'observer que ce voyage d'artistes peintres en provenance de l'Europe germanique ou germanophone, autrement dit de l'espace culturel d'expression allemande, n'est pas un fait unique et isolé, mais qu'il s'inscrit plutôt dans une chaîne, l'on peut dire une tradition, qui remonte au 19^{ème} siècle et se poursuit après 1914.

Aussi, il me semble permis d'utiliser cette notion de *Tunisreise*, réservée d'habitude, dans l'histoire de l'art, à l'événement actuellement commémoré, de manière plus générale pour désigner un vécu de voyage, une rencontre interculturelle, d'un peintre (ou un groupe de peintres) originaire de l'espace germanophone, dans l'espace naturel et social tunisien, duquel (le vécu) a émané une œuvre de création picturale, marquée d'une façon ou d'une autre par cet espace.

En effet, dans mes recherches sur les voyageurs allemands au courant de ce siècle et les débuts du 20^{ème} siècle, j'ai pu déceler un bon nombre parmi ceux-ci, qui venaient en artistes peintres en quête d'exotisme créatif, de dépaysement stimulant et d'inspiration orientalisante, misant sur l'exubérante richesse en couleurs et la griserie euphorique des sens, comme n'a cessé de le promettre l'image traditionnelle de l'Orient, forgée au fil des siècles par l'imaginaire occidental.

Le flux commence surtout à partir des années 1870. Jusque-là, l'orientalisme pictural allemand avait l'habitude d'aller se ressourcer dans les terres de l'Islam à l'Est et au Sud-est, en Turquie, au Levant et en Egypte, avant de céder, après Eugène Delacroix, à la tentation d'un autre Orient, l'Orient maghrébin, géographiquement plus proche, culturellement plus « vierge », et avec ça rehaussé, hormis la réminiscence méditerranéo-antique, d'une touche africaine et d'une composante mauresque. Il a fallu attendre la fin de l'ère barbaresque et l'activité corsaire, ainsi que le raffermissement de la présence européenne depuis la prise d'Alger en 1830, pour que cette région devienne plus accessible aux visiteurs en provenance du Nord. Puis il a fallu le développement des moyens et des réseaux de transport maritime pour que le nombre accroisse. A partir des ports français, c'est surtout vers Alger et l'Algérie qu'on se dirigeait, au début. Mais avec l'ouverture, depuis les années 1870, des lignes reliant les ports italiens à la Goulette, il eut de plus en plus de ressortissants de l'espace germanophone qui venaient y débarquer. Et parmi ceux-ci de plus en plus souvent des artistes du pinceau. Déjà dans les années 1880, des témoins signalaient des « colonies de peintres allemands » à la Goulette ou à Sidi Bou Saïd. On peut citer, parmi les premiers, le Berlinoise Richard Fuchs, Robert Leinweber, Christian Speyer, Edmund Berninger, Albert Richter, Wilhelm Bombach, Hermann Katsch, Ferdinand Max Bredt ou encore l'Autrichien Ludwig Hans Fischer.

Pour ces « pionniers » de l'orientalisme allemand d'inspiration tunisienne, la *Tunisreise*, le voyage en Tunisie, à partir des ports sud-italiens, a été on dirait un prolongement ou une continuation de la « italienne Reise », du fameux voyage en Italie, comme l'avait déjà connu Albrecht Dürer et qui est devenu dans la tradition de la culture d'expression allemande avec Goethe une sorte de pèlerinage initiatique, par lequel est passé Paul Klee en 1901/1902, comme on sait. Tout comme l'a éprouvé Goethe en 1787, on est saisi sur les rives méditerranéennes de l'Italie du désir, quasiment nostalgique et de propulsion mythique, de poursuivre l'envol vers les rives d'en face, où l'on imagine Carthage, l'Afrique et l'Orient. Il n'est pas exclu de penser que Paul Klee éprouva pareille nostalgie, lorsqu'il s'était trouvé la première fois face à la Méditerranée, avant de passer à l'acte, 12 ans plus tard.

Biographie

Professeur de littérature et civilisation allemandes à l'université de la Manouba. Ses recherches et ses publications sont axées essentiellement sur l'histoire des relations culturelles et politiques entre les pays du Maghreb et les pays germanophones. Il a à son actif plusieurs traductions d'ouvrages de et vers l'allemand, dont une anthologie arabe de la littérature allemande depuis 1945 et une autre, en cours de publication, de la littérature autrichienne contemporaine.

La tradition de la TUNISREISE de peintres germanophones avant et après Macke et Klee



S'il est vrai et indéniable que la *Tunisreise*, le voyage en Tunisie¹⁷ de Paul Klee (1879-1940), August Macke (1887-1914) et leur ami Louis Moilliet (1880-1962) en avril 1914, constitue, si ce n'est un « *mythe de la modernité* »¹⁸, en tout cas un événement majeur dans l'histoire de l'art, tant européenne qu'universelle, et un fait remarquable dans l'histoire culturelle ou interculturelle de la Tunisie, il n'est peut-être pas sans intérêt de constater que ce voyage d'artistes peintres en provenance de l'Europe germanique ou germanophone n'est pas un fait unique et isolé, mais qu'il s'inscrit plutôt dans une chaîne, on peut dire une tradition, qui remonte au 19^e siècle et se poursuit après 1914. Aussi, il me semble permis d'utiliser cette notion de *Tunisreise*, réservée d'habitude, dans l'histoire de l'art moderne, à l'événement dont le centenaire est actuellement commémoré, de manière plus générale pour désigner un vécu de voyage, une rencontre interculturelle, d'un peintre (ou un groupe de peintres) originaire de l'espace germanophone, dans l'espace naturel et socio-culturel tunisien, vécu qui aurait donné lieu à une œuvre de création artistique originale, imprégnée d'une manière ou d'une autre par ce même espace.

En effet, au cours de mes recherches sur les voyageurs allemands en Tunisie du 19^e siècle jusqu'aux débuts du 20^e,¹⁹ j'ai pu déceler un bon nombre parmi ceux-ci, qui venaient en artistes peintres, en quête d'exotisme inspirateur, de dépaysement stimulateur et de créativité orientalisante. Obnubilés au préalable par la magie d'une image traditionnelle de l'Orient, forgée au fil des siècles par l'imaginaire occidental, ces visiteurs misaient sur l'exubérante richesse en couleurs et luminosité, et sur des motifs et des scènes extra-européens, tout en aspirant à la griserie euphorique des sens, qui se projettera et se reflètera explicitement ou implicitement sur les toiles.²⁰

Le flux commence surtout à partir des années 1870. Jusque-là, l'orientalisme pictural allemand avait l'habitude d'aller se ressourcer dans les terres de l'Islam à l'Est et au Sud-est, en Turquie notamment, ou au Levant biblique et en Egypte,²¹ avant de céder, après Eugène Delacroix et autres prédécesseurs français, à la tentation d'un autre Orient, l'Orient maghrébin, géographiquement plus proche, culturellement plus « vierge », et avec ça rehaussé, hormis la réminiscence méditerranéo-antique, d'une touche africaine et d'une composante mauresque.²² Il a fallu attendre la fin de l'ère barbaresque et l'activité corsaire, ainsi que le raffermissement de la présence européenne depuis la prise d'Alger en 1830, pour que cette région devienne plus accessible aux visiteurs en provenance du Nord. Puis il a fallu le développement des moyens et des réseaux de transport maritime pour que le nombre accroisse. A partir des ports français, c'est surtout vers Alger et l'Algérie qu'on se dirigeait, au début. Mais avec l'ouverture, depuis les années 1870, des lignes reliant les ports italiens à la Goulette,²³ il eut de plus en plus de ressortissants de l'espace germanophone qui venaient y débarquer. Et parmi ceux-ci de plus en plus souvent des artistes du pinceau. Déjà dans les années 1880, divers témoignages signalaient des « *colonies de peintres allemands* » à la Goulette ou à Sidi Bou Said.²⁴ On peut citer, parmi les premiers, le Berlinois **Richard Fuchs**,²⁵ **Robert Leinweber** (1845-1921),²⁶

¹⁷ Avant que le nom « Tunisien » puis « Tunesien » ne s'impose dans l'usage de la langue allemande pour désigner notre pays, il était, encore aux débuts du 20^e siècle, de coutume de l'appeler tout juste par le nom de sa capitale Tunis. Aussi, la « Tunisreise » des anciens voyageurs ou touristes « allemands » ne se limitait pas forcément à la capitale. Le cas du trio Macke-Klee-Moilliet le montre bien d'ailleurs. Leur « Tunisreise » a bien englobé Kairouan et Hammamet.

¹⁸ Cf. Sebastian Preuss: *Die Leibhaftigkeit des Märchens - die TUNISREISE VON AUGUST MACKE, PAUL KLEE UND LOUIS MOILLIET IST EIN MYTHOS DER MODERNE*. IN *Berliner Zeitung* du 14.2.2014.

¹⁹ Cf. M. Fendri, *Kultur Mensch in 'barbarischer' Fremde. Deutsche Tunesienreisende im 19. Jh.* München (iudicium) 1996. Voir aussi Karl-Ludwig Barkhausen, *Reiseberichte aus Tunesien*. 2010.

²⁰ Cf. Karin Rhein, *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Tenea, 2003.

²¹ Deux mois avant Macke et Klee, en février 1914, le peintre Max Slevogt était parti en Egypte, d'où il rentra avec un butin de 28 tableaux, aussitôt acquis ensemble par le musée d'art de Dresde.

²² Cf. M. Fendri, *Die Entdeckung des maghrebinischen Orients*. In : K.-M. Bogdal (Hg.), *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Bielefeld 2007, S. 183-199.

²³ Cf. M. Fendri, *Kultur Mensch...* op.cit., pp. 129.

²⁴ Voir W. Kobelt, *Reiseerinnerungen aus Algerien und Tunis*. Frankfurt/M. 1885; J. v. Eckard [Konsul allemand à Tunis en 1885], *Lebenserinnerungen*. Leipzig 1910.

²⁵ Né à Berlin en 1852. Sa présence à Tunis est évoquée dès 1879 (cf. *Kölnische Zeitung* du 10/10/1879). Lors du bombardement de Sfax en juillet 1881, il se trouvait sur l'un des bâtiments de l'escadre française, d'où il a peint un grand tableau (Voir M. Fendri, *Un témoignage allemand sur la prise de Sfax en juillet 1881 : Richard Fuchs*. In : Mélanges Ch.-R. Ageron, Zaghouan (Fondation Temimi), 1996, t. 2, pp. 561-570).

Christian Speyer (1855-1929),²⁷ Edmund Berninger (1843-1909), Albert Richter (1845-1898),²⁸ Wilhelm Bombach (1855-1946), Hermann Katsch (1853-1924), Ferdinand Max Bredt (1860-1921) ou encore l'Autrichien Ludwig Hans Fischer (1848-1915).²⁹



R. Leinweber, *Femmes allemandes visitant un Harem à Tunis* (vers 1876)



R. Richter : *Miliciens tunisiens devant un armurier* (1877)

Pour ces « pionniers » de l'orientalisme allemand d'inspiration tunisienne, la *Tunisreise*, le voyage en Tunisie, à partir des ports sud-italiens, a été on dirait un prolongement ou une continuation de la « italienische Reise », du fameux voyage en Italie, comme l'avait déjà connu dans le temps Albrecht Dürer (1471-1528) et qui est devenu dans la tradition de la culture d'expression allemande avec Goethe (1749-1832) une sorte de pèlerinage initiatique, par lequel est passé, comme on sait, Paul Klee en 1901/1902 et August Macke, trois ans plus tard. Tout comme l'a éprouvé Goethe en 1787,³⁰ on est saisi sur les rives méditerranéennes de l'Italie du désir, quasiment nostalgique et de propulsion mythique, de poursuivre l'envol vers les rives d'en face, où l'on imagine Carthage, l'Afrique ensoleillée et l'Orient sensuel. Il n'est pas exclu de penser qu'August Macke en 1905 et Paul Klee, avant lui, éprouvèrent pareille nostalgie, déjà lorsque l'un et l'autre s'était trouvé la première fois face à la Méditerranée, avant de passer à l'acte et réaliser la traversée.

A la lumière des récits de voyage de ceux qui ont connu Alger, avant de venir à Tunis, se dégage un autre argument en faveur de la seconde destination : On trouvait celle-ci encore moins touchée et détériorée dans son originalité par la colonisation française et l'envahissante civilisation européenne,³¹ et par conséquent plus révélatrice de ce qu'on voulait être l'Orient « authentique », « *l'Orient de poésie* », comme disait Heinrich Heine,³² cette construction illusoire, tenace en dépit de tout désenchantement, issue de préférence, et depuis Antoine Galland, des « 1001 Nuits ». C'est sans doute ce même Orient dont l'idée a assailli l'imagination de Paul Klee dès l'accès au Golfe de Tunis, à la vue du village blanc perché de Sidi Bou Said, se présentant à lui comme étant « *die Leibhaftigkeit des Märchens* »,³³ « l'incarnation (ou la personnification) du conte ». Et à Kairouan, l'artiste s'adonne allègrement à l'illusion d'y rencontrer cet Orient *cheherazedien* « *comme un extrait à 99% de teneur en réalité (ou véridicité)* ». ³⁴

²⁶ Plusieurs de ses tableaux tunisiens sont reproduits dans *Die Gartenlaube*, tel « *Reiche Judenmädchen in Tunis* » en 1874 (No 45, p. 723, avec commentaire « *Israel in Tunis* », pp. 725), « *Ein öffentlicher Schreiber in Tunis* » (1875, No 13, p. 213), « *Der Märchenerzähler in einem tunesischen Kaffeehaus* » (1875, No 5, p. 77)... Il participe à l'Expo. Intern. d'art de Berlin de 1891 avec le tableau « *Suk hatarin, Bazarstrasse in Tunis* ».

²⁷ Originaire de Stuttgart. Séjour en Tunisie en 1881/82 (en provenance du Sud de l'Italie). Spécialiste de scènes équestres (surtout suite à son séjour tunisien). L'un de ses tableaux tunisiens (*Tunesische Vorposten*; actuellement probablement en possession du Kunsthaus Zürich) a été vendu pour la somme fararimeuse à l'époque (1882) de 1000 Marks.

²⁸ Voir son tableau « *Tunesische Hilfstruppen vor einem Waffenladen in Tunis* » in « *Die Gartenlaube* » 1877, No 20, avec commentaire « *Der Krieg* » (ibid. p. 340).

²⁹ Voir son article (avec illustrations) *Erinnerungen aus Tunis* (Souvenirs de Tunis), in : *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1883/18, pp. 24-27.

³⁰ Voir notamment le chapitre de la « *Italienische Reise* » de Goethe daté du 27 avril 1787.

³¹ Voir M. Fendri, *Kulturmenschen...* Op. cit, pp. 102-110.

³² Voir M. Fendri, *Halbmond, Kreuz und Schibboleth. H. Heine und der islamische Orient*. Hamburg 1980.

³³ Paul Klee, *Tagebuch über die Tunisreise*. In : *August Macke, Die Tunisreise...* Köln (Dumont), 1985, S. 85.

³⁴ Cf. ibid. p. 120. Voir le livre de Wilhelm Hausenstein sur le Kairouan de Paul Klee : *Kairouan Oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München 1921.

P. Klee, *Kairuan*, 1914Wilhelm Hausenstein: *Kairouan*
Ou l'histoire du peintre Klee, 1921P. Klee, *Kairuan*, 1914

Encore vers 1920, un grand géographe allemand, spécialiste du monde oriental, **Ewald Banse**, recommandait à ses compatriotes : « *Qui veut connaître l'Orient, qu'il aille en Tunisie* ». ³⁵ Sa capitale représenterait, selon ses termes, « *l'incarnation de l'Afrique du Nord* ». Dans cette ville, souffle-t-il au lecteur, « *tu trouves tout ce que le monde de l'Orient a à t'offrir* ». Il lui vante ses bazars qui seraient : « *les théâtres d'un érotisme spirituel. Pas l'érotisme du corps, mais celui de l'esprit, qui est beaucoup plus subtil et raffiné* ». Là, ajoute Ewald Banse, réside « *le bien-être que procure l'Orient, à savoir l'art de la jouissance au maximum avec le minimum de moyens. Et c'est là, dit-il encore, qu'il nous est supérieur, cet Orient que nous dédaignons* ». ³⁶ Et comme s'il nous révèle le secret de la fascination de ce pays du Sud sur l'âme de l'artiste nordique, ou de la prédilection des peintres pour les paysages et les motifs tunisiens, Banse écrit : « *Dans ce pays, rien ne tend à la grandeur ; tout y est, tout y demeure et se perçoit petit, quasiment gracieux. La Tunisie, c'est un coup de pinceau net et clair. Le regard englobe l'ensemble avec netteté, il n'y a rien qui perturbe et induit en erreur, dans cette nature pure et nullement compliquée* ». ³⁷ Ainsi perçu, il n'est que plus aisé d'établir le lien avec cette intense clarté, cette luminosité pétillante de couleurs, qui a submergé Macke, et fait dire à Paul Klee, dans l'exaltation propre à l'artiste véritable : « *La couleur me possède... moi et la couleur, nous ne faisons qu'un. Je suis peintre* ». ³⁸

En effet, à bien méditer sur la pertinente observation du géographe-voyageur Ewald Banse, il y a lieu, à mon avis, de percer davantage, sous un angle alternatif qui met dument en exergue le lieu, ou le théâtre, de la *Tunisreise*, le secret de la « *Selbstfindung* », la reconnaissance de soi de Paul Klee et la détermination de sa « *Berufung* », sa vocation de peintre, à laquelle il est « *prédestiné* », selon la conception protestante. ³⁹ De même de la réussite durable des aquarelles tunisiennes d'August Macke, du fait de l'affinité, ou la sympathie, qui s'est établie entre la sensibilité artistique de l'un et de l'autre, et le lieu du voyage, avec sa spécificité naturelle, son atmosphère socio-culturelle et la variété de ses formes et couleurs, fondamentalement appropriées à ce que Klee qualifia de « *synthèse architecture urbaine - architecture picturale* ».

Dès l'accostage, le 7 avril 1914, le peintre Klee pressent l'effet stimulant et générateur de la rencontre avec le lieu du voyage et confie à son journal : « *La clarté irisée, sur le rivage, est prometteuse* ». ⁴⁰ D'emblée, l'espace d'accueil interpelle le visiteur esthète. C'est le cas pour Macke aussi, selon le témoignage simultané de son ami Paul. Il était émotionnellement prédisposé. Déjà le tableau orientalisant de 1912, intitulé « *Märchenerzähler* » (Conteur oriental), permet d'admettre qu'il entama son voyage tunisien avec un penchant puéril pour l'Orient fabuleux. Il retrouva également celui qui fait le bonheur du peintre nordique. Bientôt après l'arrivée, il fait part, dans une lettre à Elisabeth, sa femme, de sa considérable productivité et lui confie : « *Le paysage africain est beaucoup plus beau que la Provence* ». ⁴¹ A bien regarder ses aquarelles tunisiennes, on a l'impression que leur auteur rhénan a appliqué dans la peinture nordique ce que Friedrich Nietzsche a réclamé pour la musique occidentale, en disant, alors qu'il vantait Bizet au détriment de Wagner, qu'il faudrait « *méditerranéiser la musique* ». ⁴²

³⁵ Ewald Banse, *Wüsten, Palmen und Basare*. Braunschweig 1921, pp. 210.

³⁶ Cf. *ibid.*, p. 238.

³⁷ Cf. *ibid.*, p. 233.

³⁸ Selon l'expert de P. Klee, M. Michael Baumgartner, (lors d'un entretien privé le 11.4.2014), cette célèbre exclamation du peintre est supposée être un ajout tardif au journal du voyage tunisien. Quoiqu'il en soit, il y a lieu de se demander ce qu'il a entendu par « *je suis peintre !* ». Deux éléments me semblent utiles à son interprétation : D'une part le fait que Klee s'était tôt découvert trois dons artistiques : la musique, la poésie et la peinture, et que par conséquent il serait resté longtemps hésitant entre la voie à suivre, jusqu'au moment crucial où, dans la luminosité tunisienne, il aurait acquis (telle une « *révélation* » mystique) la conviction d'être peintre. D'autre part, un de ses poèmes de jeunesse (1902) s'intitule *Der Epigone* (L'épigone), un mot à connotation négative, qualifiant, notamment dans le contexte de la création artistique, quelqu'un qui serait plutôt un « *suiveur* », un imitateur, qu'un véritable créateur. C'est certainement l'angoissante hantise d'un jeune aspirant à l'état ou la dignité d'artiste de n'être en fin de compte, et de rester, qu'un simple « *épigone* ». De là la jubilation dans l'extase quasi mystique de se savoir pleinement artiste.

³⁹ Dans son œuvre sur l'éthique protestante et l'esprit du capitalisme, Max Weber s'est largement étalé sur cette notion de « *Berufung* », de vocation prédestinée, selon la théologie protestante.

⁴⁰ Paul Klee, *Tagebuch über die Tunisreise*, op. cit., p. 85.

⁴¹ Voir les lettres de Macke à sa femme : *Briefe an Elizabeth*, München 1987. Voir aussi Ernst-Gerhard Güse, *Voyage à Tunis - Klee, Macke, Moilliet. Catalogue de l'Exposition du Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte à Münster*. Münster 1984.

⁴² Cf. Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (Le cas Wagner), 1888.



A. Macke, *Märchenerzähler*, 1912 A. Macke, *St. Germain bei Tunis* (1914) A. Macke, *Landschaft bei Hammamet* (1914)

Après ceux déjà nommés, bien d'autres peintres des pays et régions germanophones continuèrent à choisir Tunis et la Tunisie comme destination d'un périple artistique orientaliste. On peut nommer **Rudolf Gustav Müller**, **Ludwig Gustav Scheuermann** (1859-1911), **Max Rabes** (1868-1944), **Adolf Männchen** (1860-1920) ou encore **Wilhelm Gentz** (1822-1890), que d'aucuns considèrent comme « le père de la peinture orientaliste de l'Allemagne ».⁴³



Ismael Gentz, *Café à Tunis*, 1906



Edmund Berninger

Leurs tableaux, essentiellement dans le style mimétique, typique de l'orientalisme narratif romantico-réaliste de la seconde moitié du 19^e siècle, se retrouvèrent souvent reproduits dans les revues illustrées et magazines populaires de l'époque, comme « *Die Gartenlaube* », « *Daheim* », « *Globus* » etc., soumettant, avant le triomphe de la photographie, au regard du lecteur friand de dépaysement des scènes prises sur le vif de la vie tuniso-orientale, confortant ainsi, sciemment ou non, dans l'image-cliché d'un monde « arriéré », « figé », « préindustriel », qui évoque tant les mémorables époques des patriarches bibliques et des apôtres évangéliques, que l'atmosphère illusoire, mais si excitante et obsessionnellement convoitée des 1001 Nuits. Ces tableaux s'intitulaient, comme ceux de Robert Leinweber, « *Conteur dans un café tunisien* », « *Ecrivain publique à Tunis* », « *Café arabe à Tunis* », ou, à l'exemple de Ferdinand Max Bredt : « *Visite au Harem* », « *Bain maure à Tunis* »... Les œuvres issues des séjours tunisiens se voyaient sinon dans les diverses expositions d'art, à Berlin, Dresde, Munich et ailleurs, sous des titres tels : « *Marabout à Tunis* », « *Scène de rue à Tunis* », « *Cimetière arabe* » (W. Bombach) ; ou : « *Femme arabe à Tunis* », « *Servante tunisienne offrant le café* », « *Femmes tunisiennes choisissant une fiancée* », « *Danseuse tunisienne* » (Hermann Katsch) ; ou encore, à l'exemple d'Albert Richter, « *Miliciens tunisiens devant un armurier* ». A l'exposition de l'Académie des Arts de Berlin de 1890, Adolf Männchen présentait au moins cinq scènes tunisiennes, dont un « *Café Maure à Sidi Bou Said* » et une vue de Hammamet.

⁴³ Voir Regelind Heimann, *Wilhelm Gentz. Ein Protagonist der deutschen Orientalerei zwischen realistischer Anschauung und poesievoller Erzählkunst*. Berlin 2011. Après avoir longtemps voyagé à travers le Sud de l'Espagne, le Maroc (1847), l'Égypte (1849), l'Algérie (1877)... W. Gentz est arrivé en Tunisie en 1889, avec sa femme et son fils Ismael Gentz (1862-1914), lui-même peintre orientaliste, qui reviendra plus tard à Tunis (1906). Dans ses papiers aux archives de la Staatsbibliothek de Berlin se trouve une esquisse au crayon montrant deux vieux tunisiens assis en dégustant le café, avec, en dessous, l'annotation manuscrite suivante : « *Aus einem Kaffehause in Tunis/ 13 Febr. 06 / Leider kann man bekanntlich im Orient nur verstohlen und unbemerkt skizzieren und ist stets in Gefahr dabei durch Steinwürfen oder Ähnliches unterbrochen zu werden ... Ismael Gentz* » (D'un café à Tunis, le 13 février 1906. Comme on sait, en Orient il n'est malheureusement possible de dessiner qu'en catimini, sans se faire remarquer, et qu'on est constamment en danger d'y être interrompu par des jets de pierres ou quelques chose de pareil...Ismael Gentz)

Avec le protectorat français depuis 1881, la ligne de navigation Marseille-Tunis va forcément se régulariser et se raffermir. Tunis continue davantage à attirer les touristes, y compris ceux en quête d'inspiration et de motifs tuniso-orientaux ou de luminosité magrebo-méditerranéenne. La majorité est forcément aux Français, notamment ceux qui s'étaient constitués, en 1893, en une « Société des Peintres Orientalistes »; mais il y avait aussi des Allemands, des Suisses et des Autrichiens. En décembre 1903, c'est l'Impressionniste Francfortois **Jakob Nussbaum** (1873-1936), l'élève et ami de Max Liebermann, qui vint s'imprégner d'« Impressions tunisiennes »,⁴⁴ et l'année suivante, c'est au tour du couple **Gabriele Münter** (1877-1962) et **Wassily Kandinsky** (1866-1944) d'opter pour une escapade d'art et d'amour à Tunis.⁴⁵ Peut-être qu'ils y ont croisé, sans se connaître encore, Elisabeth Gerhardt, la future épouse d'August Macke, alors en visite à Tunis avec le peintre Heinrich Brüne, dix ans avant son futur mari, comme le révèle Wolfgang Macke, le fils du peintre.⁴⁶



W. Kandinsky, *Araber 1 (Friedhof)*, 1909



W. Kandinsky, *Baie à Tunis* (1905)



W. Kandinsky, *Improvisation 6*



G. Münter, *Nature morte* (1910)



G. Münter, *Mosque à Tunis*



W. Kandinsky et G. Münter

Bien qu'il eût un impact certain sur l'œuvre de Kandinsky dans sa phase de transition vers l'abstrait, ce séjour tunisien, en compagnie de Gabriele Münter, elle-même une des figures de l'Expressionnisme allemand, semble ne pas avoir été suffisamment traité et dument évalué dans le cheminement artistique du chef de file du « *Blauer Reiter* ». C'est tout juste si l'on rencontre ça et là des remarques y afférentes, qui attestent de son impact sur l'évolution théorique et pratique de Kandinsky vers l'abstrait. A l'instar de la citation suivante : « *Deux voyages ont contribué à l'évolution de sa pensée de la déconstruction progressive du sujet : le voyage en Tunisie à la fin de 1904 et au début de 1905 en compagnie de Gabriele Münter. Comme Klee, Macke, Marc, Matisse, l'Afrique du Nord lui permet de procéder à des métamorphoses audacieuses de son style...* »⁴⁷ Il serait peut-être permis de considérer Kandinsky, avec sa *Tunisreise*, comme étant l'inaugurateur direct de la « dé-figuration », autrement dit, de la mise à l'abstrait de l'Orient pictural.⁴⁸ Dès lors, l'image classique de l'Orient se plie à son tour à l'infaillible loi de la modernité. Suite à son voyage en Tunisie, Paul Klee portera cette évolution au paroxysme.⁴⁹

⁴⁴ « *Tunesische Impressionen. Aus dem Skizzenbuch eines Malers* », tel est le titre de la relation de voyage de J. Nussbaum publiée à Francfort/M. en 1933. Auparavant, elle parut en 1903/04 dans le feuillet du journal *Frankfurter Zeitung* sous forme de 4 lettres datées de Tunis, le 5 et le 21 décembre 1903, « fin janvier » et « fin février » 1904.

⁴⁵ Kandinsky était marié à une cousine quand il se lia à Gabriele Münter, qui fut son élève à l'école de l'association d'artistes « Phalanx » (Munich). De 1903 à 1908, ils entreprennent ensemble plusieurs voyages, dont l'un les mène, en décembre 1904, du Sud de la France à Tunis. Ils y passent l'hiver avant de s'embarquer en avril 1905 en direction de l'Italie.

⁴⁶ Voir Wolfgang Macke, *August Macke, Paul Klee, Louis Moilliet. Eine Reise nach Tunesien im April 1914*. In : *Zeitschrift für Kulturaustausch*, 1969/19, H. 2, pp. 172-178.

⁴⁷ Giorgio Podesta, *Kandinsky, le peintre errant*. In : *Lettres Françaises*, 5. 10. 2011.

⁴⁸ Les œuvres de Kandinsky inspirées de son voyage à Tunis seront achevées quatre ou cinq années plus tard et présentées sous des titres comme « *Improvisation 2 (Trauermarsch)* » (1909), « *Impressionen 6 (Afrikanisches)* » (1909), « *Orientalisches* » (1909), « *Araber (Friedhof)* » (1909) ...

⁴⁹ En rapport avec l'intérêt de Klee pour la conception d'art de Robert Delaunay avant 1914, il me semble utile de signaler la traduction allemande qu'il a faite d'un texte du maître français, parue en 1913 dans la revue d'art *Der Sturm* (Janvier 1913, No 144-5, pp. 255-6) sous le titre de « *Ueber das Licht* » (*De la lumière*) et où on lit : « *Solange die Kunst vom Gegenstand nicht loskommt, bleibt sie Beschreibung, Litteratur, erniedrigt sie sich in der Verwendung mangelhafter Ausdrucksmittel, verdammt sie sich zur Sklaverei der Imitation.* » (*Tant que l'art ne se détache*

Un autre séjour artistique tunisien qui a retenu l'attention des historiens d'art allemands fut celui de **Frido Witte** (1881-1965), un proche du cercle de Worpswede⁵⁰ autour de Heinrich Vogeler, Otto Modersohn et Fritz Mackensen, qui fut l'un des maîtres de Louis Moilliet. Witte débarqua à Tunis en 1912⁵¹ en compagnie de son ami, l'historien de l'art Ernst Kühnel, qui sera plus tard directeur de la section islamique des musées étatiques de Berlin.⁵² Etant encore dans sa phase „*Jugendstil*“ (l'équivalent de l'Art Nouveau), Witte est particulièrement fasciné par la calligraphie arabe, „*parfaitement adaptée aux besoins décoratifs*“, nota-t-il, „*vu son élasticité et sa compatibilité aux lois artistiques*“.⁵³ Son journal de voyage est riche en expressions extatiques exaltant la fascination de l'Orient, tel, dans son cas aussi, préalablement conçu sous l'influence des contes de Schéhérazade et des récits bibliques.⁵⁴

Quatre ans plus tôt, en 1908, le Bernois **Louis Moilliet** effectuait le premier d'une série de séjours tunisiens, dont le plus connu demeurera, malgré sa carence productive, celui d'avril 1914, en compagnie de son compatriote et ami d'enfance Paul Klee et leur sympathique collègue rhénan August Macke.



Louis Moilliet, *Vues de Kairouan*

Cet évènement marque certes une apogée, mais non la fin de la *Tunisreise* d'artistes peintres en provenance de l'espace culturel germanophone. Il y a eu l'interruption de la Grande Guerre, qui, comme on le sait, coupa la vie à August Macke, à peine quatre mois après son radieux retour de Tunis.

Mais l'évènement le plus remarquable dans cette tradition de la *Tunisreise* après celle du célèbre trio est sans doute la double visite du peintre autrichien **Oskar Kokoschka** (1886-1980), en 1928 (du 3 janvier au 9 février) puis en 1930 (du 8 mars au 13 avril).⁵⁵ Il en découla, hormis les récits autobiographiques relatant ces séjours exaltants,⁵⁶ une série de tableaux, achevés ou simplement ébauchés, qui contribuent à l'enrichissement de la peinture orientaliste occidentale, notamment de l'Europe centrale. On y compte tout particulièrement l'œuvre intitulée « *Markt in Tunis* » (Marché à Tunis), une scène d'intense animation sur fond architectural du quartier populaire de Bab Souika, prise de la toiture d'un « marchand de légumes ».⁵⁷ Il paraît qu'il a même pu dessiner du haut d'un minaret.⁵⁸ A Tozeur,⁵⁹ où l'ex-amant d'Alma Mahler⁶⁰ passa près de trois semaines avant de continuer sur l'Algérie, il exécute entre autres son œuvre intitulée « *Araberinnen* » qui représente deux femmes du sud tunisien devant un campement bédouin. De son séjour de près d'un mois sur l'île de Djerba,⁶¹ il nous est parvenu surtout sa fréillante nature morte « *Fische am Strand von Djerba* » (Poissons sur la plage de Djerba). Par contre, ses tentatives obstinées

pas de l'objet, il demeure description, littérature, s'abaisse dans l'emploi de moyens d'expressions déficients, se condamne à l'esclavage de l'imitation.

⁵⁰ Village au nord-ouest de l'Allemagne (près de la ville de Brême), encore célèbre en tant que foyer d'artistes. « En 1889, un petit groupe de peintres s'étaient groupés à Worpswede pour former une [communauté](#) recherchant, loin des conventions de la peinture académique, un contact direct avec la Nature et pour s'imprégner d'une esthétique nouvelle, inédite. » (Wikipedia).

⁵¹ Voir Karl-Ludwig Barkhausen, *Frido Witte. Tunesisches Tagebuch 1912*. Hamburg (Wayasbah) 1990.

⁵² Lors de la 1^{re} Guerre Mondiale, Kühnel à pu se « permurer » en Arabe au Maroc pour servir les services de renseignements allemands.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ A l'arrivée à Tunis, Witte note: „*Kühnel me prend le soir même à la ville arabe, où je me sens comme dans un conte des 1001 Nuits.*“ En évoquant sa visite à Kairouan, Witte écrit : « *Incessamment, les histoires de la Bible me reviennent à l'esprit, et je crois que je ne les ai jamais aussi bien comprises comme ici, où Joseph et Marie ont passé devant moi sous mille aspects.* » (ibid., p. 22, voir aussi p. 4)

⁵⁵ Nous nous sommes référé à propos de Kokoschka en Tunisie essentiellement à la source suivante : Gunhild Bauer, *Kokoschkas malerisches 'Erlebnis' des Orients - die Orientbilder der Reisen 'zu den Grenzen des Abendlandes' in den Jahren 1928, 1929 und 1930*. Wien 2008. (http://othes.univie.ac.at/1879/1/2008-10-23_9303243.pdf). Voir aussi K.-L. Barkhausen, op.cit., pp. 83.

⁵⁶ Voir p.ex. le récit : *Djerba* (1929), in Oskar Kokoschka : *Das schriftliche Werk*, hg. v. H. Spielmann, Hamburg 1974, Bd. II, S. 227-240.

⁵⁷ G. Bauer, op. cit., p. 61.

⁵⁸ Cf. ibid., p. 63.

⁵⁹ „Le premier voyage se déroule de Tunis (17 jours), par Sousse, Kairouan, Sfax et Gabes, à Tozeur (20 jours), et de là, par Biskra et Touggourt, à Alger“.

⁶⁰ Née Schindler en 1879 ; femme célèbre (« fatale », selon la légende tissée autour de sa personne) des milieux artistiques de Vienne à son époque autour de 1900. Eut des relations conjugales ou extraconjugales avec plusieurs célèbres représentants de ces cercles, dont le compositeur Gustav Mahler, l'architecte Walter Gropius (Bauhaus), l'écrivain Franz Werfel, le peintre Oskar Kokoschka (douloureuse rupture en 1912) ...

⁶¹ Arrivé à Tunis le 8 mars 1930, Kokoschka prend le 12 la route vers le Sud et arrive à Djerba le 16 du mois, où il reste jusqu'au 13 avril. Il repart en direction de l'Italie par Tripoli et Malte. (Voir G. Bauer, p. 82).

de peindre, en tant que Madone, une jeune juive aperçue à Houmet-Souk, vouèrent à l'échec, au point qu'il pensa, raconte-t-il, recourir à la complicité du pilote du baron d'Erlanger et son avion privé,⁶² pour organiser le rapt du ravissant mais si rénitent modèle judéo-djerbien.⁶³ Avant le voyage, et à la question de son galeriste et financier Paul Cassirer, ce qu'il voulait faire en Orient, Kokoschka avait répondu : « *peindre, mais seulement quand quelque chose me plaît* ».⁶⁴



O. Kokoschka, *Marché à Tunis* (1928)



Le peintre autrichien Kokoschka en Tunisie (1928)

Signalons encore, pour terminer, la *Tunisreise* d'un autre Suisse, **Karl Hug** ou Charles Hüg, natif de Saint-Gall en 1899 (mort à Zürich en 1979). Au terme d'un séjour au sud de la France, il débarqua à Tunis, en compagnie de sa femme, en 1927, et parcourut le pays jusqu'à l'année suivante, y découvrant, selon ses termes, des motifs et des paysages comme il n'en a encore jamais vus.



Ch. Hug, *Sidi Bousaid*



Ch. Hug, *Sud tunisien*

Ce périple, nous attestent ses biographes, « *lui ouvrit de nouveaux horizons tant sur le plan artistique que celui du marché* ».⁶⁵ Dès son retour, ses tableaux tunisiens, tel « *Palmiers devant une maison* » ou « *Sidi Bou Said* », lui permettent de capter l'attention du directeur du *Kunsthhaus* de Zürich qui va le lancer.⁶⁶

Au plus tard dans les années 1960, la *Tunisreise*, le voyage en Tunisie, d'artistes peintres allemands, Autrichiens ou Suisses se faisait souvent délibérément et de manière systématique sur les traces du trio Klee, Macke, Moilliet. Ce fut le cas, entre autres, de **Helmut Koch** en 1962 et **Wieland Förster**⁶⁷ en 1967 puis **Emil Wachter** en 1969.

⁶² De l'avis de M. Ali Louati, biographe du Baron Rudolf d'Erlanger, celui-ci ne possédait pas d'avion privé, mais un de ses amis disposait d'un tel avion.

⁶³ Voir le récit, apparemment plus ou moins fabulé, in : O. Kokoschka, *Djerba ...* op.cit.

⁶⁴ G. Bauer, op.cit., p. 51.

⁶⁵ Judith Annaheim/Guido Baumgartner, *Charles Hug - Ein Pinselstrich, ein Leben*. Zürich 2010. En septembre 1999, une exposition des œuvres tunisiennes de Ch. Hug eut lieu au château Greifenstein. Voir article « *Farbe und Licht als Grunderfahrung. Bilder von Tunesienjahr des jungen Charles Hug auf Schloss Greifenstein* », in *Schweizer Tagblatt* du 31. 8. 1999.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Förster a été envoyé par les autorités culturelles de la RDA à Tunis pour y présenter une exposition d'artistes de l'Allemagne de l'Est. Voir le journal de voyage en Tunisie de Wieland Förster : *Begegnungen. Tagebuch, Gouachen und Zeichnungen einer Reise in Tunesien*. Berlin (Est) 1974. Voir aussi : Geneviève Cimaz, *W. Förster, sculpteur et écrivain. Une carrière d'artiste en RDA*. Thèse de doctorat, Univ. De Nice 1997/98. Ainsi que K.-L. Barkhausen, op.cit., pp. 103.

W. Förster, *Sidi Bousaid* (1967)

E. Wachter

Ou encore celui de **Joachim Jung**, un élève de l'école des beaux-arts de Munich. L'exposition que lui organisa le l'Institut-Goethe de Tunis en octobre 1988 s'intitula : « **Le dernier voyage d'August Macke** ». Le spectateur y assistait, selon les termes du professeur Wieland Schmied, à « *une métamorphose horrible. Le voyage à Tunis et la guerre en France s'interpénètrent. Aux paysages de Sidi-Bou-Said et de Kairouan se superposent des photographies du front où une prise sur le vif peut devenir une prise sur la vie. C'est comme si le voyage à Tunis, commencé à Marseille, débouchait dans la guerre et la mort.* »⁶⁸ Ce même voyage qui, toutefois, et hormis son impact dans l'histoire de l'art, a fortement contribué à l'immortaliser, lui, August Macke, et ses compagnons, Paul Klee et Louis Moilliet.



⁶⁸ W. Schmied, *Conférence à l'occasion du vernissage de l'exposition de Joachim Jung, le 10 octobre 1988, à l'Institut-Goethe de Tunis.*

Khaled Abida

Faisceaux des lumières kairouanaises jaillissant de l'esprit d'un artiste bernois

La présente communication a pour intérêt d'ajuster quelques petites nuances herméneutiques, généralement confuses dans l'entendement des lecteurs de la biographie de Paul Klee. Ces ajustements se rapportent, justement, à la fameuse phrase: « La couleur et moi, nous ne faisons qu'un, je suis peintre! ».

La décision qu'avait prise l'artiste bernois à Kairouan constitue une inflexion importante dans sa carrière artistique. Face à cette déclaration, les voix interprétatives bifurquent entre sa fascination par la lumière blanche qui module les formes paysagères et urbaines et son éblouissement par les colories locales qui teintent la ville mystique.

Mon propos va, donc, dans le sens de ces deux voix interprétatives susmentionnées, en soulignant un petit trait de distinction purement kairouanais. L'hypothèse que j'essaie d'argumenter dans ma communication est la suivante: l'architectonique arabo - islamique et le mode de vie vernaculaire des habitants, associés tous les deux à la gestion architecturale des lumières blanches ambiantes de Kairouan, sont les vrais propulseurs de la décision prise par Paul Klee à se convertir, définitivement, à la peinture.

Biographie

Khaled Abida est chercheur/plasticien tunisien imprégné par la pensée créatrice de Paul Klee. Il est aussi enseignant à l'Institut Supérieur des Arts et Métiers de Kairouan et directeur du département d'Arts Plastiques. Il est l'auteur d'un livre sur l'artiste bernois intitulé: *Paul Klee, dessein d'arbres et d'allégories*, co-édité par l'ATEP et Maghreb Diffusion en 2012.

A la tête du comité scientifique de son institution, il organise à Kairouan un colloque international intitulé: « Klee à Kairouan, destination mystique...100 ans après » entre le 14, le 15 et le 16 Avril 2014.

Faisceaux de lumières kairouanaise jaillissant de l'esprit d'un artiste bernois

La présente communication a pour intérêt d'ajuster quelques nuances herméneutiques, généralement confuses dans l'entendement des lecteurs de la biographie de Paul Klee. Ces ajustements se rapportent, essentiellement, à la fameuse phrase: « La couleur et moi, nous ne faisons qu'un, je suis peintre ! ». La décision qu'avait prise l'artiste bernois à Kairouan constitue une inflexion radicale dans sa carrière artistique. Face à cette déclaration, les voix interprétatives bifurquent entre sa fascination par la lumière blanche qui module les formes paysagères et urbaines et son éblouissement par les colories locales qui teintent la ville mystique.

Mon propos va dans le sens de ces deux voix interprétatives susmentionnées tout en soulignant un petit trait de distinction purement kairouané. L'hypothèse que j'essaie d'argumenter dans cette communication est la suivante: l'architectonique arabo islamique et le mode de vie vernaculaire des habitants, associés tous les deux à la gestion architecturale des lumières blanches ambiantes de Kairouan, sont les vrais propulseurs de la décision prise par Paul Klee à se convertir, définitivement, à la peinture.

Il est vrai que la lumière tunisienne a révélé à Paul Klee, une dimension chromatique « émotionnelle » qu'il n'a su trouvée par ailleurs dans ses expériences plastiques. Depuis son fameux voyage tunisien, la vision chromatique de l'artiste n'a cessé de s'enrichir de jour en jour. On peut lire dans son journal du Mardi 7 Avril 1914 la note suivante exprimant sa fascination devant le phénomène chromatique dans lequel il s'est trouvé : « On peut observer les scènes les plus colorées », disait-il.

L'intensité émotionnelle de la lumière solaire accrochée aux murs blancs teintés par une chaux vive, légèrement bleuâtre, s'associe aux motifs intensément colorés exposés dessus par les artisans qui exhibent leurs tapis kairouanais ont mené Paul Klee à virer du gris à la « tricolorie », d'où l'essence même de sa « virée tunisienne », souvent rapportée dans les livres de l'histoire de l'art occidentaux. Klee a clairement avoué sa révélation chromatique dans son journal en disant clique: « La couleur s'est saisie de moi, je n'ai plus besoin de la poursuivre. Elle me possède pour toujours, je le sens. Telle est la signification de ce moment béni. La couleur et moi nous ne faisons plus qu'un, je suis peintre ! ».

Cette phrase a été récupérée par les historiens de l'art et reste gravée dans la mémoire occidentale. Seulement, Klee n'a cherché aucune occidentalisation de sa décision autant qu'il était contingent à une ambiance oxydante catalysant sa conversion à la peinture ; lui qui est venu du nord et été élevé dans le gout de la musique et de la tradition picturale européenne. Paul Klee est issu d'une longue tradition chromatique, certes, et n'est pas venu en Tunisie pour découvrir la couleur mais, peut être, pour rencontrer un surcroît chromatique qu'il n'a pas su trouver en occident.

D'ailleurs, les traditions vernaculaires kairouanaise ne manque pas à leurs tours de colories. Cliquez Par exemple, l'une des versions les plus anciennes du Coran réalisée au X^{ième} après J.C a été exécutée sur un parchemin bleu avec une écriture dorée pour témoigner de la richesse culturelle de cette ville au niveau de la fabrication du livre aussi bien qu'au niveau de son artisanat. Ajoutant à cela que Kairouan est une ville ancestrale et a été, jadis, la capitale de l'Ifrykia durant des siècles. Dès lors, nous nous trouvons devant une situation ambiguë. D'une part, Paul Klee est le descendant d'une très longue tradition chromatique et, d'autre part, Kairouan l'en ait aussi. La question qui se pose en ce moment est la suivante : quelle nécessité intérieure avait poussé l'artiste bernois à prendre conscience de cette ontologie picturale qui l'habite à Kairouan particulièrement: « Je suis peintre ! » ?

Nous savons tous que la facture esthétique de l'artiste bernois tourne autour du concept de « la genèse » dans son travail plastique. Nous pouvons même affirmer que les prémisses de cette pensée ont vu le jour à Kairouan, au moment où il a assisté à la splendide cohabitation entre le rythme vital de la ville, son architecture et son atmosphère environnante. D'ailleurs, les premières œuvres semi-abstraites de Paul Klee datent de 1914 et correspondent à son voyage tunisien.

Son aquarelle intitulée clique Aux portes de Kairouan véhicule une quête organique singulière qui l'a entraîné, inéluctablement, sur la voix de l'abstractionnisme⁶⁹ pour ne pas dire de l'« abstraction ». Pour moi, Klee n'a jamais été un peintre abstrait ni un peintre figuratif au vrai sens du terme. Face à la diversité du phénomène chromatique - de nature atmosphérique certainement - et devant les frémissements du rythme vital qui anime la ville de l'intérieur, Klee a établi, mentalement, des diagrammes abstraits qui se dressent entre le visuel, le tactile, le sonore et l'olfactif et a cherché à les fixer - à fixer son moment heureux de révélation - sur des supports en papier par la technique de l'aquarelle, en oscillant, toutefois, entre l'élément purement géométrique et l'indice iconique. Dans le dessein de ses diagrammes, l'artiste bernois se situe aux confins de l'abstraction et de la figuration tout en faisant émerger les organigrammes vitaux relatant les souffles poétiques de la ville.

Revenons maintenant à son fameux tableau Devant les portes de Kairouan pour vérifier cette hypothèse. Personnellement, je ne trouve aucune porte qui figure dans cette aquarelle de 1914 ; si elle n'est pas, seulement, l'une des versions métaphoriques de sa révélation heureuse qui demeure pour lui de nature purement stylistique. En l'occurrence, c'est l'ébahissement plastique de l'artiste devant la conjugaison de la ligne à la couleur qui l'avait poussé à choisir ce titre en particulier.

Et d'ailleurs, à l'exception de quelques traits allusifs suggérant le passage d'une caravane et de la petite voute du mausolée, savamment isolée de l'ambiance atmosphérique du tableau, aucun autre indice iconique ne peut nous renseigner sur la référence kairouanaise de l'image. En effet, cette aquarelle s'organise en larges rectangles de couleurs transparentes et

⁶⁹ - Selon William James, la notion d'« abstractionnisme » correspond chez l'homme à une tendance naturelle à donner aux abstractions une valeur réelle, égale à celle des réalités concrètes.

modulées dont quelques demi-cercles bâtissent des coupoles et quelques traits dessinent une caravane. La bande gauche en légère oblique interrompt le champ de l'image pour qu'elle continue pour un court moment par la suite.

Ce fait d'interruption et de continuité, ce jeu de continuum, est à nouveau entrepris dans quelques œuvres réalisées la même année comme *Plage près de Tunis* et *Saint-Germain près de Tunis* cliqué pour être repris, une année après, dans le polyptyque intitulé *Anatomie d'Aphrodite cliqué* réalisé en 1915 ou dans l'aquarelle intitulée *cliqué D'abord surgi du gris de la nuit* réalisée en 1918. En fait, Face à l'architectonique organique de l'ancienne ville kairouanaise, Klee a su extraire un dispositif chromatique qui tient, à la fois, à la matérialité de la surface architecturale et à sa topologie. Il l'exprime dans son journal en disant: « La forme se développe souvent d'elle-même et cherche à dominer avec une autorité croissante. L'artiste doit fournir un grand effort pour la contrôler ».

Ce nouveau processus plastique inventé sur le tat et qui consiste à sillonner la composition par les réserves du papier, montre bien la prééminence de l'organisation formelle sur la représentation chez l'artiste bernois. A ce moment, pourrions-nous confirmer que la béance des portes de Kairouan correspond pour la peinture de Klee aux silences de l'écriture musicale ? Voyagerait-il Kairouan avec les yeux d'un mélomane ?

En tout état de fait, l'architectonique de la ville arabo islamique est de nature organique. Elle ne distingue pas entre la forme architecturale et sa fonction socioculturelle. Bien qu'envoutée à plusieurs endroits, cette architecture gère son éclairage naturel par les maintes ouvertures célestes qui agencent l'entrée de la lumière à son enceinte. Elle diffuse à chaque endroit la quantité de lumière qui convient à sa fonction sociale. Pour cette raison, l'éclairage varie organiquement d'une ruelle à l'autre et entre l'espace du « Souk », le grand marché, et celui de la grande mosquée. A chaque entité architecturale correspond une quantité de lumière suffisante, d'où la polychromie qui anime la ville de l'intérieur et qui a fasciné, particulièrement, l'artiste bernois. A l'enceinte de l'ancienne ville, je crois que Klee a pu saisir la gestation architectonique de la lumière solaire et a su la traduire dans des diagrammes colorés. A mon avis, Paul Klee reste l'artiste impondérable qui échappe à toute classification. D'ailleurs, je l'ai bien mentionné cliqué dans l'introduction de mon livre *Paul Klee, dessein d'arbres et d'allégories* et je le reconferme aujourd'hui. Paul Klee est l'artiste qui échappe à tous labels institués par le monde de l'art et garde toujours son mystère indicible. Dans sa biographie visuelle et textuelle, il reste le seul à témoigner de la richesse culturelle de la ville de Kairouan parce que, tout simplement, il n'est pas « Orientaliste », au sens que donne Edward Saïd au terme. Il ne cherche pas à ramener l'autre vers son pôle chauviniste autant qu'il prêche pour une contingence au monde des vivants. Paul Klee n'est pas orientaliste. Il est en un mot ARTISTE.

Alain Nadaud

Klee et le tapis tunisien

L'artiste suisse Paul Klee effectua, en compagnie de ses amis peintres August Macke et Louis Moilliet, un séjour en Tunisie qui dura du 8 au 19 avril 1914. Pour bref qu'il fût, ce voyage, qui le conduisit de Tunis à Saint-Germain, puis de Hammamet à Kairouan, se révéla décisif pour sa vocation d'artiste puisque, à la date du 16 avril, il note dans son *Journal*: « La couleur me possède. (...) La couleur et moi sommes un. Je suis peintre. »

C'est donc en Tunisie que Paul Klee prit conscience de sa destinée, de l'importance de la couleur et du chemin vers l'abstraction qu'il lui restait à parcourir pour devenir l'un des peintres majeurs du XXe siècle.

Juste après la révolution du 14 janvier 2011, c'est en sillonnant les régions défavorisées de la Tunisie pour remettre les femmes tisserandes au travail, et après avoir créé l'association *Femmes montrez vos muscles*, que Sadika eut l'intuition que la révélation dont Paul Klee fut l'objet avait pu naître du contact de l'artiste avec les tapis et kilims tunisiens.

C'est donc pour mettre cette intuition à l'épreuve des faits que, en parallèle à l'exposition « Paul Klee et le tapis tunisien », organisée à l'Espace Art Sadika de Gammarth, a été publié un beau-livre, richement illustré, étayé des textes d'Alain Nadaud et de Jean Lancry, afin de réunir, à travers les thèmes de l'architecture, des structures à base de rayures ou de carrés, des couleurs complémentaires, des motifs naïfs tirés de la vie quotidienne, les indices, correspondances et similitudes qui montrent ce que cette hypothèse a tout à la fois de plausible et d'évident.

Biographie

Alain Nadaud est né à Paris en 1948. Après avoir enseigné et voyagé à l'étranger (Mauritanie, Irak, Inde, Nigéria, etc.), il a travaillé pendant dix ans comme conseiller, puis comme directeur littéraire chez plusieurs grands éditeurs parisiens (Denoël, Balland, Belfond). Il a fondé et dirigé « Quai Voltaire, revue littéraire ».

Il est l'auteur d'essais: *Ivre de livres* (Balland) et *Malaise dans la littérature* (Champ Vallon), de recueils de nouvelles: *La Tache aveugle* ou *Voyage au pays des bords du gouffre* (Denoël), et de romans: *Archéologie du zéro*, *L'Envers du temps* et *Désert physique* (Denoël, col. « L'Infini »), *L'Iconoclaste* (Quai Voltaire), *La Mémoire d'Erostrate* (Seuil), *Une aventure sentimentale* (Verticales), *Le Livre des malédictions* (Grand Prix du roman de la Société des Gens de Lettres), *Auguste fulminant* (Prix Méditerranée 1998), *La Fonte des glaces*, ces derniers publiés aux éditions Grasset, ainsi qu'un récit autobiographique *Les Années mortes*, qui aura une suite sous le titre *La Plage des Demoiselles* (Léo Scheer).

Alain Nadaud a publié, sous la forme d'un journal de voyage, une enquête historique, géographique et littéraire sur les endroits par où, dans l'Antiquité, on descendait dans les Enfers (*Aux Portes des Enfers*), ainsi qu'un court roman: *Le Vacillement du monde*, tous deux chez Actes Sud. Enfin, chez Albin Michel, après *Si Dieu existe*, il a publié en février 2009 son treizième roman, qui a le Tibet pour cadre: *Le Passage du col*.

Un cycle s'achève en 2010 avec la publication de *D'écrire j'arrête*, poursuivi en 2014 par *Le Journal du non-écrire* (Tarabuste éd.), accompagné d'un ultime essai: *Dieu est une fiction*. (Serge Safran édition).

LA COULEUR ME POSSEDE

En 1978, sous l'expression de "grands terrassements spirituels", Roland Barthes avait eu pour projet de passer en revue ces sortes d'éblouissements, de *raptus* de la conscience qui, à un moment donné, en général au début de leur parcours, saisissent artistes ou écrivains. Les exemples en sont nombreux, l'un des plus célèbres étant celui de Jean-Jacques Rousseau, allant visiter Diderot en sa prison de Vincennes et ayant la vision de ce que sera son *Discours sur les origines de l'inégalité parmi les hommes*, ainsi que du reste de son œuvre.

C'est sans doute à la lumière de l'examen de ce phénomène qu'il faudrait relire le si célèbre et emblématique passage du journal de voyage de Paul Klee en Tunisie, en particulier à la date du jeudi 16 avril 1914. C'est en effet durant le court séjour qu'il effectua en Tunisie du 8 au 19 avril exactement, en compagnie de ses amis les peintres August Macke et Louis Moilliet, qu'il aura la révélation de sa vocation de peintre et de la forme qu'elle prendra : « L'ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d'assurance. La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux : la couleur et moi sommes un. Je suis peintre⁷⁰. »

Dans le récit de ce bref instant de grâce, quelque chose tout à coup échappe au doute, aux errements, à la monotonie du quotidien ou, comme ici, aux fatigues du voyage. La chaleur et la poussière, les minuscules incidents qui émaillent le trajet quand on circule dans un pays dont on ignore tout, l'attention qui jamais ne se relâche, la fatigue, les accumulations d'émotions, d'odeurs et de visions ont pour effet de fragiliser le psychisme et de constituer un terrain favorable à ce genre d'illumination. Dans un autre ordre d'idée, car sur un registre différent, né de la contemplation de trop de beautés on connaissait déjà une autre forme de bouleversement psychique, susceptible de lui être apparenté, appelé syndrome de Stendhal⁷¹. De telles fulgurations ne sont pas si fréquentes ; mais, après avoir longtemps tourné en rond et cherché une issue, il arrive que l'inconscient trouve enfin le moyen de se faire entendre. Lui qui, en temps normal, sous-tend l'effort que l'artiste doit déployer lorsqu'il sort sa palette ou ses fusains pour se mettre au travail et chercher sa voie parmi la profusion des lignes et des couleurs, le voici qui, sans que nul ne s'y attende, bouleverse l'ordre des choses, impose sa loi. A la faveur de la confusion où se trouvent plongés à la fois l'esprit et les sens se fait jour une injonction imprévue. Une prémonition, une mise en perspective de l'avenir franchit le barrage de la conscience, se porte à la connaissance de l'artiste. Désormais, il n'y a plus à transiger. Une sorte de mise en demeure lui est signifiée, sa feuille de route comme on dirait, mais à l'échelle d'une vie. En même temps qu'elle lui trace la voie et déroule sous ses yeux le vaste panorama de ce qui l'attend, elle le somme de mettre ses actes en conformité avec ce qui vient de lui être révélé.

En l'espace d'un éclair sont donnés à l'artiste la clé et le principe général de l'œuvre dont il n'avait qu'une vague ou imparfaite idée, ou à laquelle il n'avait peut-être même pas encore songé, en tous cas dont il était loin d'imaginer à la fois les implications et l'étendue. D'un coup s'imposent à lui l'idée directrice autour de laquelle va prendre forme son art, ainsi que la prescience de la façon dont il lui faudra conduire son existence pour parvenir à cette fin.

Une telle commotion intellectuelle, que Roland Barthes dénomme aussi « ravissement de l'esprit », laisse l'artiste ou l'écrivain sidéré et pantois. Dès lors, plus rien ne compte. Dès le lendemain de cette révélation, Paul Klee se réjouit de ce que ses compagnons de voyage ne pourront effectuer avec lui le trajet de retour en train jusqu'à Tunis - avant que ceux-ci, pour finir, ne se ravisent ! En témoigne son *Journal*, à la date du 17 avril : « Aujourd'hui, il me fallait rester seul, trop forte l'expérience que je venais de vivre. Et il me fallait partir aussi, pour me ressaisir. »

Inutile pour lui de s'attarder davantage : Paul Klee écoute son voyage, laisse son hôte et ses deux compagnons sur le quai, dans la hâte où il est de se réembarquer pour l'Europe afin de s'atteler à la tâche, de mettre son art à l'épreuve de ce qui vient de lui être révélé : « Dimanche, le 19 avril. Départ de Tunis. Préparatifs de voyage. Beaucoup d'aquarelles et autres choses de toutes sortes. Le principal acquis au-dedans de moi, profondément, mais prêt à déborder au point d'être à tout instant manifeste. »

Et, un peu plus loin : « Quant à moi, j'éprouve une certaine inquiétude, ma charrette est trop chargée, il me faut aller au travail. Finie la grande chasse. Le moment est venu de dénombrer le gibier. » En fait, l'impact qu'aura cette révélation sur l'ensemble de sa production sera diffus, et surtout mental. Mis à part le passage de l'aquarelle à la peinture à l'huile, aucune rupture avec sa production précédente ne s'affirmera de façon éclatante ; d'ailleurs, au long de sa vie et jusqu'à la fin, l'artiste ne se privera pas d'expérimenter l'éventail des infinies ressources de l'art pictural, et ce dans toutes les directions.

« C'est là une affaire intérieure pour les prochaines années », avait-il prévu. En effet, un lent processus de maturation est encore nécessaire. Comme le dira Jean Duvignaud, « le choc de l'inopiné prépare l'événement pictural futur. »⁷² Or, quelle est la nature de cet *inopiné* ?

C'est la soudaine intuition que, près d'un siècle plus tard, en eut Sadika Keskes qui sert justement de *pré-texte* à cette étude⁷³. Qu'est-ce qui, en l'espace d'un éclair, a bien pu attirer l'attention de l'artiste, capter son regard, court-circuiter sa contemplation

⁷⁰ Paul Klee, *Journal*, Grasset, « Les Cahiers rouge », p. 309

⁷¹ Etat de surmenage émotionnel et esthétique, caractérisé par une accélération du rythme cardiaque et des vertiges, provoqué par la contemplation ininterrompue d'œuvres d'art et des beautés contenues dans une ville, qui peut aboutir à une sorte de commotion proche de la folie, tel que l'éprouva Stendhal à Florence en 1817, lors de son voyage en Italie.

⁷² Jean Duvignaud, *Klee en Tunisie*, Cérès éditions, 2000

⁷³ Etude illustrée d'œuvres de Paul Klee et de tapis et kilims tunisiens dans notre ouvrage *Paul Klee et le tapis tunisien, aux portes de l'abstraction*, Sa'Al éditions, (Tunis, avril 2014)

des scènes de rue, des paysages et des architectures ? Qu'avait-il aperçu de si extraordinaire pour que son rapport à l'art ait pu s'affirmer et se préciser ainsi ?

C'est de cette énigme qu'essaie de tirer parti la présente réflexion pour, sinon la résoudre, du moins tenter de la cerner d'un peu plus près, de façon à servir de support à un fructueux aller et retour, à un échange de pure création entre Paul Klee et la Tunisie. Car, si l'on en croit son *Journal*, c'est bien devant les *portes de Kairouan* qu'il se retrouva du même coup aux *portes de l'abstraction*, qu'il fit à la fois l'expérience et l'épreuve de la couleur.

« Il est vrai que Paul Klee découvre la Tunisie au moment de la rapide et fulgurante explosion du *printemps arabe* », note, de façon étrangement métaphorique et prémonitoire, le sociologue et critique d'art Jean Duvignaud. Plus de dix ans avant que ne fasse irruption la révolution tunisienne, comme par hasard celui-ci éprouve la singulière idée de mettre en italiques cette expression de printemps arabe, qui à son esprit, et à cette date, ne pouvait pourtant être que florale.

Alors que le temps est venu de célébrer le centenaire du voyage de Paul Klee en Tunisie, l'effondrement de la dictature et le formidable souffle de liberté qu'il a provoqué permettent aujourd'hui aux forces vives de la société civile de se mobiliser en faveur de régions qui furent pendant plus d'un demi-siècle pratiquement laissées à l'abandon par le pouvoir central. A la faveur de cette mobilisation, nombre de Tunisiens ont été conduits soit à revenir au pays pour participer à sa reconstruction, soit à fonder des centaines d'associations pour venir en aide aux populations principalement localisées au cœur du triangle Kasserine, Sidi Bouzid et Gafsa. Car, bien avant le reste du pays, celles-ci avaient affronté seules la répression et, au prix d'un lourd tribut de blessés et de morts, été le fer de lance d'un mouvement dont, quelques semaines plus tard, Tunis n'aura plus ensuite qu'à cueillir le fruit.

C'est à la faveur de cette effervescence, et à la suite de son passage à une émission de la télévision nationale, que Sadika fut contactée au téléphone par un groupe de femmes, originaire d'un endroit qu'elle comprit d'abord être Fouchana, situé dans la banlieue de Tunis. Après avoir tourné en rond avec sa voiture et rappelé les femmes en question, celles-ci lui révélèrent sa méprise : il s'agissait en réalité de Foussana, à plus de quatre cents kilomètres de là. Sans hésiter, Sadika poursuivit sa route et débarqua dans cette petite ville du Sud tunisien, non loin de la frontière algérienne, où les habitants vivaient dans un absolu dénuement.

Très vite, Sadika prit conscience que tous les dons qu'elle pourrait faire ou récolter ne suffiraient pas à combler la misère endémique qui y régnait. Aussitôt, elle prit le parti d'aider ces femmes à se remettre au travail en les incitant à réutiliser leur métier à tisser, resté à l'abandon dans un coin. Et c'est dans cet esprit qu'elle créa l'association *Femmes, montrez vos muscles !*, façon d'inviter celles-ci à occuper le terrain et à prendre leur destin en mains.

Au cours de sa visite, ces femmes lui montrèrent les tapis qui leur étaient restés sur les bras, du fait de l'incurie du ministère de l'Artisanat et des mafias qui, sous l'ancien régime, avaient tenté de transformer cet art ancestral en une production standardisée. La fabrication de tapis qui constituait une part non négligeable des exportations tunisiennes avait inexorablement décliné avec l'introduction de couleurs chimiques importées et le remplacement de la trame en laine ou en poil de chameau par le fil de coton – qui, par sa différence d'épaisseur, a pour inconvénient de changer la taille des nœuds et de déformer les cartons en aplatissant les motifs. Ces innovations avaient en partie contribué à ruiner la création artisanale et à la laisser démunie face à la concurrence des productions industrielles fabriquées à bas coût par les pays de l'Est de l'Europe, et telles qu'elles continuent d'inonder les souks installés par exemple sur la route de Sfax, à hauteur d'El Jem. Cependant, parmi cette masse de tissages en effet invendables, se détachaient certaines pièces qui témoignaient de leur créativité passée ; et, parmi celles-ci, nombre de tapis aux couleurs vives, aux formes géométriques inédites et aux motifs berbères, qui sont la spécificité du kilim tunisien. Or, bizarrement, ces pièces n'étaient pas sans lui rappeler quelque chose...

C'est donc sur le trajet du retour que Sadika eut l'intuition qu'il s'agit aujourd'hui de mettre en forme. Car, il faut bien le reconnaître : cette intuition est à prendre pour ce qu'elle est. En effet, si rien dans le *Journal* de Paul Klee, ni dans les textes qui suivront ne l'authentifie ; même si l'artiste semble cependant l'étayer par une multitude d'allusions, d'indices et de concordances, directement ou indirectement perceptibles dans le cours et la forme de son œuvre, et qui sont peut-être comme autant de réminiscences. Ces éléments n'échapperont d'ailleurs pas à la perspicacité de plusieurs critiques, mais sans que la plupart s'y arrêtent ou se décident à en faire l'axe principal de leur démonstration. L'œuvre de Klee est si vaste (neuf mille toiles et dessins dispersés à travers le monde) que les recherches menées ici se contenteront de suggérer des directions, de signaler des pistes qu'il conviendrait ensuite d'explorer et de préciser plus en détail.

N'hésitons pas à nous reporter une fois encore à la phrase de Paul Klee que nous avons citée en ouverture, même si on sait que l'artiste remania son *Journal* en 1921, on ignore dans quelles proportions. Cette révélation de la couleur dont il fait l'expérience en Tunisie aura des répercussions qui, même si on sait qu'elles ne furent pas immédiates, se révélèrent néanmoins décisives. A tel point que Klee ne sera plus aussi assidu à tenir ce journal, qui s'arrêtera peu après, comme s'il avait trouvé la direction dans laquelle travailler. « J'étais en Orient, j'en reste tributaire. », y avait-il ainsi noté : ce qui signifie qu'il tiendra à garder la trace plastique et la mémoire de cette aventure esthétique, dans une aquarelle, justement abstraite, et intitulée *Souvenir d'une sensation éprouvée*, dont il précisera plus encore l'importance en la renommant *Expérience orientale* (1914, 111).

Et Sadika à son tour de s'interroger : qu'est-ce qui, lors de ce si bref voyage en Tunisie, et plus exactement au cours de cet arrêt de deux jours à Kairouan, a fait naître dans l'esprit de Paul Klee cette révélation ? Jean Duvignaud déjà cité effleure parfois le sujet : « Lorsque Klee plonge dans la vie tunisienne, les signes innombrables dans des tatouages, des tapis, des broderies, des bijoux ou de la calligraphie le jettent dans un état d'alerte.⁷⁴ » Mais le fait que le critique concentre son propos sur la notion de signe plutôt que sur la couleur le fait peut-être passer à côté de l'essentiel.

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 37

Même si Sadika commence à en cerner les contours et pense avoir approché la réponse, elle tient d'abord à procéder par élimination : l'artiste ne pouvait avoir été séduit ni par l'opulence de la demeure bourgeoise du Dr Ernst Jäggi, bernois d'origine, qui avait si généreusement offert l'hospitalité aux trois peintres de passage mais qui, à en croire Paul Klee, ne pensait qu'à l'argent ; sur la fin de son séjour, il semble même avoir fini par le prendre en aversion ; ni par les éléments du folklore local, encore qu'il est indéniable qu'ils firent sur lui forte impression lors de ses promenades dans les souks de Tunis ou dans la campagne alentour ; ni non plus par la plage de Saint-Germain (aujourd'hui Ez Zahra), où le docteur avait une résidence d'été (dont les amis s'employèrent à décorer l'un des murs de la salle à manger d'une fresque qui, aujourd'hui encore, reste dissimulée sous plusieurs couches de peinture⁷⁵) ; ni les scènes de rue, alors même qu'elles lui inspirèrent divers croquis ou aquarelles ; ni les habits de fête, richement ornés⁷⁶, ou les bijoux qu'il avait admirés lors des mariages auxquels il avait assisté, à Akouba par exemple, juste avant d'arriver à Kairouan.

Le contact que venait d'avoir Sadika avec les femmes de Foussana lui permit d'imaginer que la sensibilité de Paul Klee avait été plutôt attirée par une forme d'expression artisanale à la fois simple et populaire, en apparence anodine parce qu'elle est présente partout et qu'elle fait partie de l'environnement quotidien. Du genre de ces choses qu'on effleure du regard sans les voir alors qu'elles ne peuvent échapper à la perspicacité d'un artiste sans même parfois que celui-ci s'en rende compte : à savoir ces tapis, que les femmes de Foussana lui avaient montrés, et dont Kairouan passe pour être la capitale. Et plus encore, les kilims qui, par leur naïveté et leurs caractéristiques proprement berbères, constituent la véritable originalité du pays. Tout en conduisant sa voiture sur la piste défoncée qui longe la nouvelle route en construction, Sadika essaya de convoquer à son esprit ce qu'elle se rappelait des œuvres de Klee. Elle fouillait dans sa mémoire pour mettre celles-ci en regard avec les formes et les couleurs des kilims qu'elle venait de voir, et aussi de ceux qu'elle collectionnait et conservait chez elle, soit posés les uns en travers des autres sur le sol de sa maison, soit pliés dans les placards.

Quelles chances y avait-il pour que le choc émotionnel dont fait état Paul Klee dans son *Journal* eût été ainsi provoqué par la poésie particulière que dégagent les kilims tunisiens ?

Il semble en effet difficile de croire que ceux-ci lui soient restés indifférents. Comment ces tapis n'auraient-ils pas laissé de traces dans l'âme sensible de cet homme aux aguets ? Car, à la différence de la plupart des artistes dans la même situation - ce dont témoignent par exemple les peintures laissées par ses deux compagnons -, la grande singularité de Paul Klee est que, pour lui, le voyage en Orient n'est pas prétexte à la recherche de sujets exotiques, comme en sont coutumiers les peintres qu'on qualifie habituellement d'*orientalistes*. Par rapport à ses contemporains, son originalité consiste en effet en ce que ce voyage, loin de le distraire par les séductions qui s'offrent à lui, au contraire le renforce dans la recherche forcenée du caractère spécifique de ce que doit être son art ; il ne le détourne en rien du traitement de formes toujours nouvelles qui, dès cet instant, le feront délaisser la figuration et le conduiront à toujours plus d'abstraction.

D'autant, et si cette hypothèse se confirme, que le tapis, considéré comme générateur de formes et de couleurs, ne lui était pas non plus un objet étranger ; dans ce cas, il faut croire qu'il ne se sera pas imposé à lui par hasard. Car, « (...) avant même de partir en Tunisie, Klee avait élaboré des compositions abstraites intégrant des rectangles de couleurs et divers motifs décoratifs. L'aquarelle *Tapis* (1914, 19), qui permet des associations orientales non seulement par son titre mais aussi par son contenu, prend ici valeur d'exemple.⁷⁷ »

Klee avait déjà été sensibilisé à la fois aux formes et aux textures que déploient les tapis qui, « par leur rythme et la structure répétitive de leurs ornements », et par la scansion régulière de leurs motifs, conduisent naturellement à certaines formes d'abstraction à base de géométries complexes.

Les potentialités créatrices qu'ils contiennent avaient donc déjà attiré son attention, ainsi que celle d'autres peintres avec lesquels il s'était lié lors de ses séjours à Paris ; en particulier Matisse, qui en avait été frappé, mais pas dans le même registre : ce dernier en effet avait davantage été sensible aux motifs floraux, aux arabesques, et à leur dimension proprement décorative, alors que Paul Klee s'était plus attaché à leur composition géométrique, à la disposition interne des carrés de couleurs et à leur organisation dans l'espace. « Paul Klee et Henri Matisse partagent ainsi dans leur œuvre - et surtout dans leur dialogue avec l'art et la pensée des Orientaux - les mêmes questions sur *l'espace plastique*, l'arrangement de la surface, la valeur du décoratif. Pour ces deux artistes, le tapis et l'ornement textile seront des lieux de réflexion - et du passage au décoratif, dans le cas de Matisse.⁷⁸ » D'ailleurs, le rapport au tapis lui est si particulier que, en 1925, lorsque le Bauhaus où il avait été engagé, et qui avait pour objectif de privilégier les liens entre artistes et artisanat, se déplacera de Weimar à Dessau, Klee sera alors chargé de la direction de l'atelier de tissage, en alternance avec la peinture sur verre et la théorie picturale. Qui plus est, dans sa forme en carré ou en rectangle, et comme par sa consistance ou sa trame, le tapis a tout des caractéristiques d'une toile. Et, pour ce qui est de la trame justement, c'est à son retour de Tunisie que Klee passera de l'aquarelle sur papier à la peinture sur tissu ou sur toile de lin, et même sur drap de coton apprêté à la colle sur fond de papier et carton, comme l'illustre sa *Peinture murale* (1924, 128). De ce type de support, il s'attachera à mettre davantage en évidence la matérialité en peignant nombre de ses œuvres sur toile de jute, de façon à en placer la texture et la structure tissée comme éléments-clé du tableau, au même titre que les motifs abstraits ainsi mis en valeur. D'ailleurs, et, comme nous l'a aimablement signalé M. Michael Baumgartner lors de notre passage au Centre Paul Klee de Berne, dans au moins une dizaine de ses œuvres le mot de *tapis* figure en titre, alors que quantité d'autres de ses tableaux s'inspirent de la logique, de la géométrie ou des couleurs propres aux tapis.

⁷⁵ « Ensuite, avons couvert de peintures un mur de chaux de la salle à manger. Auguste passe tout de suite au grand format, ébauche toute une scène, ânes et muletiers, etc. Je me bornai à faire deux petits médaillons dans les angles. » (*Journal, op. cit.* p. 300)

⁷⁶ Cf. la carte postale des femmes berbères envoyée à sa femme.

⁷⁷ Michael Baumgartner, *Paul Klee et le mythe de l'Orient*, «A la recherche de l'Orient », Zentrum Paul Klee, Hatje Cantz, 2009, p. 36

⁷⁸ Carole Haensler, *L'Orient, vanité et rédemption de la culture européenne*, «A la recherche de l'Orient », *op. cit.*

Outre cela, l'expérience de la couleur dont parle Paul Klee dans son *Journal* ne s'est pas non plus déroulée sans quelque préparation. Elle était, là aussi, contenue en germe dès 1912, à la faveur du voyage qu'il fit à Paris en avril, lorsqu'il rendit visite au peintre Robert Delaunay dans son atelier. « Delaunay, rapporte Susanna Partsch, s'était distancé du cubisme et la couleur était devenue pour lui « l'objet » essentiel dans le tableau. Il aboutit ainsi en 1912 à la « peinture pure », c'est-à-dire à la peinture abstraite. Il était préoccupé par les relations existant entre les couleurs complémentaires (les couleurs opposées du cercle chromatique) et surtout par le problème du contraste simultané (l'œil percevant une couleur cherche automatiquement la couleur complémentaire et la « compose » lui-même s'il ne la trouve pas)⁷⁹. » Klee fut si impressionné par la réflexion de Delaunay sur la couleur que, l'année suivante, il prit sur lui de traduire son article *De la lumière* pour le compte de la revue « Der Sturm », liée à la galerie du même nom à Berlin.

Or, ces oppositions et alliances de couleurs complémentaires (vert/rouge, bleu/orange et violet/jaune) constituent un des éléments qui permettent de comprendre le fonctionnement du kilim en général, et du kilim tunisien en particulier. Un nombre non négligeable d'œuvres de Paul Klee, datant du voyage en Tunisie ou, plus tard, en Egypte ne vont pas sans rappeler ou faire allusion à la disposition typique de ces kilims traditionnels qui sont tissés en une succession alternée de bandes de couleurs soit aux tons presque criards, et qu'on qualifierait aujourd'hui de fluo, soit aux tons pastel, soit encore aux tons de couleurs plus chaudes et presque sombres. Sur un autre registre, mais dans le même état d'esprit, la *Petite structure en couches superposées* (1928, 81) pourrait passer, et à s'y méprendre, dans sa forme générale, avec ses lignes de couleurs, ses carrés et triangles alignés, et ses tonalités légèrement passées ou vieilles, pour la pure et simple représentation d'un kilim.

Pour mémoire, on rappellera que le tapis classique est composé de nœuds et ne comporte par conséquent qu'une seule face visible alors que le kilim est une pièce tissée, dont la spécificité est d'être lisible recto-verso. Ces kilims, à la fabrication desquels excellent les femmes rurales et berbères du Sud de la Tunisie, sont les témoins d'un savoir-faire hérité de leurs ancêtres et que, malgré les difficultés, elles ont su préserver des influences extérieures sans renoncer à leur part de créativité. Même s'il est possible qu'il ait été parfois utilisé comme cloison pour délimiter de façon ponctuelle divers lieux de vie à l'intérieur de l'espace domestique, on sait que le kilim est à l'origine le tapis de sol de la tente des bédouins. Sur son étendue, on marche, ou l'on s'assoit et s'allonge. Il sépare autant qu'il isole de la texture compacte, tour à tour brûlante ou glacée du sable. Au minéral il oppose ses caractéristiques propres qui le font appartenir à la fois au règne animal (par la laine dont il est composé) et au règne végétal (par les couleurs extraites des plantes qui ont fait sa vivacité.)

Le tapis est une véritable œuvre d'art, mais qui, intégrée à la vie de tous les jours, n'a pas de statut à part ou privilégié. A la fois permanent et mobile, le tapis est le témoin de notre intimité, de ce que nous sommes et de ce que nous faisons. Parce qu'il participe de façon active au quotidien, sa vocation inéluctable est de s'user. Il lui arrive même de se débattre en faisant des plis, qui tendent à faire trébucher celui qui le foule avec trop de négligence. Tout ceci pour dire que le tapis est, plus qu'aucun autre, un objet vivant. Il représente la culture en actes. Ses formes et ses couleurs s'impriment d'autant mieux à l'esprit, et à notre insu, qu'elles viennent du sol, là où l'on porte sans y penser, et presque machinalement le regard. Aussi n'est-il guère aisé de le détacher du contexte où il a pris naissance, ainsi que de l'environnement dont il fait naturellement partie. Il n'y aurait donc rien eu d'extraordinaire à ce que Paul Klee reconnaisse la proximité des tapis avec son propre travail, ou qu'il ait subi, même indirectement, l'influence de cet art naïf, original et regorgeant de créativité dont font preuve les tapis tunisiens, sur bien des plans sans équivalents dans le reste du Maghreb. Reste encore à mettre en regard et à approfondir les liens esthétiques, implicites ou volontaires, qui ont pu *se tisser* entre les kilims tunisiens et ses propres tableaux. Il n'est bien sûr pas question de forcer le trait, d'en faire une démonstration mécanique qui, par son côté schématique en viendrait à réduire son œuvre à un décalque pur et simple.

Pour être tout à fait honnête, il ne nous est guère possible, sur cette question, de cacher notre embarras. En effet, il nous semble être victime d'un étrange phénomène, et comme d'une illusion d'optique. Combien de fois, à la vue de certaines œuvres de Klee, nous-mêmes - et combien d'autres comme nous !-, n'avons-nous pas été persuadés d'y reconnaître un tapis, aperçu ici ou là, mais sans jamais pouvoir remettre la main dessus ? Et, à l'inverse, certains kilims ne nous ont-ils pas évoqué, d'une façon ou d'une autre, en général ou par un détail, une œuvre de Klee, pourtant sans qu'aucune similitude exacte puisse être établie ? Comme nous l'avons suggéré, sur ce sujet nous en sommes donc plutôt réduits à essayer de mettre en correspondance, et comme en évidence, plutôt une atmosphère, presque un état d'esprit.

Ce ne sont pas pourtant pas les indices qui manquent, qui nous permettent d'aller dans le sens de ce rapprochement. On sait par exemple quel rôle joua l'architecture dans l'œuvre de Paul Klee ; peuvent en témoigner les aquarelles qu'il a faites des villas et des villes de Tunis, d'Hammamet et de Kairouan ; il faut rappeler que, au début du vingtième siècle, les murs y étaient peints de diverses couleurs et affichaient alors une grande variété de tons, comme en atteste l'aquarelle justement intitulée *Maisons rouges et jaunes à Tunis*⁸⁰ (1914, 70).

« Tout de suite à l'œuvre, j'ai peint à l'aquarelle dans le quartier arabe. Me suis attaqué à la synthèse de l'architecture de la cité et de l'architecture du tableau. » (*Journal*, 8 avril 1914). Comment ne pas si bien dire ? L'intention est on ne peut plus programmatique. D'ailleurs, là aussi, nombre de ses œuvres comportent dans leur titre le mot d'architecture. Or, c'est par la mise à plat des volumes tirés de ces architectures urbaines, en majorité composées de structures cubiques, et donc à trois

⁷⁹ Susanna Partsch, *Paul Klee, poète des couleurs, maître des lignes*, Taschen, 2011, p. 18

⁸⁰ On remarquera comme la couleur, dans un certain nombre de civilisations rurales, se constitue comme un impératif visuel ou un antidote, en particulier dans des environnements montagneux ou désertiques, comme s'il s'agissait de se démarquer de l'envahissante hégémonie des tons gris, ocre ou marron qui, malgré leur étonnante variété, se révèlent dominants dans le paysage.

dimensions, que se fait jour un processus qui, de façon presque automatique, et sur le mode du damier, conduit à la juxtaposition décalée de valeurs, à la recomposition géométrique des couleurs, au développement progressif d'une architecture qui, de celle de la ville est appelée à se transposer cette fois à celle de la toile, première ébauche d'une abstraction en devenir. Ce qu'il nomme ici « architecture du tableau » n'aura dès lors plus qu'à se transposer en « architecture picturale » (*Architecture picturale en rouge, jaune et bleu*, 1923, 80), pour ensuite mieux se passer de toute référence à l'architecture urbaine de départ, comme en témoigne l'œuvre de cette époque, intitulée *Dans le désert* (1914, 43).

Car le processus se poursuivra bien après le retour de Tunis. L'exemple peut-être le plus singulier en est donné par l'œuvre intitulée *Carrière* (1915, 213). De la carrière d'Ostermundigen, Paul Klee avait avant son départ pour la Tunisie effectué plusieurs œuvres de type purement figuratif. Ce n'est qu'au retour, et à l'exemple de l'évolution qui s'initiera à Kairouan, que la représentation de cette carrière basculera dans l'abstraction.

L'exemple le plus caractéristique de cet abandon d'une option figurative au profit d'une fragmentation recomposée, qui donnera ensuite tout son sens à la si fameuse formule de Paul Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible.⁸¹ », est à lire dans la série des cinq aquarelles qu'il consacra à Kairouan, dont il développera là encore un peu plus tard le principe dans d'autres œuvres, comme *Lever de lune à St Germain* (1915, 242).

Par une progression presque insidieuse, l'une après l'autre cependant ces aquarelles de Kairouan portent la marque de cette abstraction en devenir qui, par le bas du tableau, et en donnant toujours plus de place aux à-plats ocre, marron, rose ou beige, est en passe de gagner tout l'espace. A celle, encore figurative, composée immédiatement sur place, le 16 avril 1914, *Devant les portes de Kairouan* (1914, 216), succède *Kairouan devant la porte* (1914, 72), puis *Vue de Kairouan* (1914, 73), et enfin *Kairouan (l'adieu)* (1914, 42).

De façon à la fois prévisible et inattendue, cette progression finit par aboutir aux deux variations également intitulées *Dans le style de Kairouan, transposé dans un registre modéré* (1914, 210 et 211). Dans ces dernières, l'abstraction, à base de carrés, de rectangles et même de cercles de couleurs vives, est cette fois devenue générale et ne laisse désormais plus rien apercevoir de la scène originelle.

On s'arrêtera au passage sur la mention de *registre modéré*, qui ne va pas sans évoquer la notion de « bien tempéré » qui émaille nombre de partitions, à laquelle le musicien qu'était également Paul Klee semble faire allusion. Elle rappelle la référence à la libre improvisation musicale, ici adaptée à la peinture ; elle était déjà en partie suggérée par ce « clavier chromatique que forment les godets d'aquarelle » que, dès mars 1910, avait mentionné Paul Klee dans son *Journal*, métaphore de cette transposition musicale d'un réel donné en des couleurs pures à motifs géométriques librement agencés.

L'exemple de l'architecture apparaît donc emblématique puisque, si celle-ci sert de base à nombre d'aquarelles que Klee composa en Tunisie, elle montre que, en convertissant l'assemblage des maisons, qui forme au départ une structure composée de volumes superposés, en une juxtaposition de carrés à deux dimensions, par-là s'annule également tout effet de perspective. En cela, et par un étrange retour des choses, les œuvres de Klee ne seraient pas si étrangères à la structure des tapis, tels qu'il a pu les avoir sous les yeux, d'où justement toute profondeur est absente.

La manière de procéder vient donc en appui de ce rapprochement, en ce qu'elle a tendance à aboutir aux mêmes effets. A savoir que le peintre travaille sur une surface qui lui est donnée d'emblée, et qui, par sa forme autant que par ses dimensions, lui sert à la fois de cadre et de support. De plus, avant de se mettre au travail, il a pris soin d'en unifier le fond ; et c'est sur cette surface que va se projeter son imaginaire. Dans le cas de Klee d'ailleurs, et comme il a été signalé, de ce support il lui arrive de chercher à reproduire la matérialité, en rendant apparente la trame du tissage, en utilisant divers matériaux bruts ou rugueux.

A partir de là, le peintre fait progressivement naître des formes, en l'occurrence abstraites ; alors que la femme qui tisse procède à partir de rien : en réalité, elle crée elle-même son propre support à mesure qu'elle progresse dans la confection de sa surface de travail, et que s'élaborent et interagissent les motifs. Ce qui la conduit à dégager des formes de la matière même qu'elle travaille, et sans qu'elle dispose toujours d'un plan préétabli. L'abstraction est donc inhérente à son ouvrage, par une sorte de pixellisation avant la lettre, à laquelle la contraindrait la nature même de la trame.

Cette différence mise à part, tous deux sont conduits à composer leur œuvre par juxtaposition d'à-plats de couleurs, disposés au gré de figures géométriques simples, de façon inégale constituées de carrés, de rectangles, de triangles, et plus rarement de cercles. Conséquence logique de ce qui précède : le tapis se caractérise souvent, et là encore comme dans la plupart des toiles de Paul Klee, par une absence de perspective. Tout juste n'a-t-il en effet d'autre horizon que le sens selon lequel on le tourne. C'est ce qui fait aussi qu'il est étagé, qu'il possède un haut et un bas, que la symétrie de ses motifs impose une droite et une gauche, comme un navire a un tribord et un bâbord.

De la même façon, les tableaux de Paul Klee compensent leur manque de perspective par celle qui procède de leur propre logique interne. Pour créer pareil effet, l'artiste s'ingénie à ménager des points de fuite, qu'il crée artificiellement à l'intérieur même du tableau selon une série de procédés sophistiqués, qui ne se laissent pas si facilement décrypter au premier coup d'œil, mais que met si brillamment en évidence Jean Lancri dans l'article figurant dans notre ouvrage (cf. note 4) : l'un d'eux par exemple consiste à découper le tableau original en deux ou trois bandes que Klee recolle ensuite après les avoir interverties, ce qui donne cet étrange et, au premier abord incompréhensible effet de profondeur à l'intérieur même d'une surface plane.

⁸¹ Cf. *Théorie de l'art moderne*, Folio Essais, p. 34

Il apparaît aussi probable que l'artiste ait pu emprunter à l'art du tissage, et en particulier aux compositions à base de figures géométriques simples, en cela typiques de l'esthétique des tapis et kilims tunisiens, le principe des « carrés magiques », propice à une infinité d'interférences mathématiques dont les combinaisons hanteront son œuvre presque jusqu'à la fin. Sans doute trouvent-elles leur modèle, comme nous l'avons déjà évoqué, dans *Lever de lune à Saint-Germain* (1915, 242), *Dans le désert* (1914, 43) ou dans *Carrière* (1915, 213). Nombre de tapis traditionnels offrent un pareil agencement de carrés ; ils ne vont pas sans rappeler les innombrables compositions à base de carrés de couleur auxquelles Klee s'ingéniera à attribuer une ordonnance secrète et raffinée, subvertissant sourdement leur apparente logique en les disposant en spirales, parfois inversées.

Ses œuvres sont en d'autres occasions traversées de flèches ostentatoires, comme si elles avaient pour objet de pallier leur absence d'orientation ou d'y insérer des orientations fantaisistes ou contradictoires. Car tout tapis n'est-il pas en lui-même doté d'un *sens*, dans la double acception du terme : une direction et une signification ?

Ce sens, dans l'œuvre de Klee, est d'ailleurs souvent brouillé ou malmené. Par exemple, la toile intitulée *Le Tapis du souvenir* (1914, 193), composée en 1914, et remaniée plusieurs fois jusqu'en 1921, peut à elle seule être regardée comme une sorte de testament de l'« expérience orientale » éprouvée en Tunisie, et significative de la dette que Paul Klee contracta à l'égard du tapis tunisien dont il avait gardé à la mémoire, par à la fois les formes, les couleurs et la texture. L'œuvre est en effet réalisée à l'huile sur un fond grossier de toile de lin collée sur carton, avec écrasement artificiel à la craie des surfaces et effet de vieillissement par effrangement des bords, ce qui le conduit à imiter l'aspect de ces tapis anciens, peut-être aperçus lors de son séjour en Tunisie ; d'autant qu'il était à l'origine vertical, du moins si l'on en croit l'ébauche d'inscription qui figure en haut à gauche, alors que l'œuvre aura ensuite été tournée d'un demi-tour pour être présentée à l'horizontale.

Il existe d'autres indices qui montrent la convergence implicite de l'œuvre de Klee et du kilim tunisien ; ainsi abondent les motifs utilisés par l'artiste qui consistent à représenter ou à réinterpréter certains symboles ou éléments graphiques, tels que des végétations stylisées à base de fleurs ou de palmiers, divers animaux comme les oiseaux, les poissons colorés, des quadrupèdes indistincts, de vieux dromadaires, des silhouettes de personnages furtifs, parfois à peine esquissées. C'est aussi sans compter avec les signes calligraphiques : croix, flèches, étoiles, inscriptions diverses tirées de l'écriture arabe ou de motifs typiquement berbères. Ces motifs traduisent un identique état d'esprit, fait à la fois d'étonnement et de naïveté feinte. Ces évocations conjointes de formes et de couleurs, à considérer comme autant de coïncidences, manifestent à nos yeux fascinés d'étranges et indicibles similitudes. « Pays qui me ressemble ? » s'interrogera Paul Klee dans son *Journal*, à propos de la Tunisie ; ce n'est sans doute pas sans raison...

L'exemple le plus frappant nous en est donné avec l'œuvre intitulée *A la manière d'un tapis en cuir* (1925, 29). Les signes et motifs qui l'animent rappellent la matière de nombreux tissages, en particulier ceux qui sont brodés sur des fonds rouge profond, typiques de Gabès, et surtout, encore plus frappant, de ces *bakhnoug*, ou pièces de tissage en longueur appelées communément *voiles de mariée*. Ces châles de laine et de lin, à l'origine tissés blanc sur blanc par la jeune fille dans les années qui précèdent ses noces, sont ensuite plongés dans la teinture rouge de façon à ce que seulement l'un des composants retienne la couleur. Malgré leur épaisseur, la fiancée s'en enveloppera pour s'en recouvrir la tête, le jour de son mariage. Les similitudes entre *Peinture murale* (1924, 128), *Rideau* (1924, 129b), *Pastotale (Rythmes)* (1927, 20) ou *Jardin aménagé* par exemple (1925, G4) et ces tissages que sont les *bakhnoug*, si spécifiques à la Tunisie, sautent ainsi aux yeux dès qu'on les superpose.

On notera aussi la façon qu'a Paul Klee de souligner d'un trait foncé certaines de ses compositions abstraites, caractéristique à aussi de la façon de faire de certains kilims. Ou la manière qu'il a d'accumuler dans un savant désordre quantité de symboles, de motifs berbères et de graphismes, pour certains à base d'écriture arabe (*Projet* (1938) ou *Insula Dulcamara* (1938, 481). Cet art raconte à demi-mot l'histoire de la Tunisie depuis ses origines, porte encore la trace des civilisations qui s'y sont succédé et qui y ont laissé leur empreinte, comme celle de Carthage, ou d'autres encore bien plus anciennes, et en particulier berbères. S'il est possible de supposer que l'artiste a largement, et sans même s'en rendre compte, emprunté à ce pays, ou s'il s'est tout simplement trouvé en affinité d'esprit avec les façons qu'avaient ses habitants d'interpréter ou de transposer la réalité, s'il est aussi probable, comme nous avons essayé de le montrer, qu'il se soit inspiré des tapis qu'il a eus sous les yeux, cette histoire appellerait donc une suite logique : elle consisterait en ce que, par un juste effet de retour, l'œuvre de Klee serve d'exemple, soit une source d'inspiration renouvelée pour les femmes artisanes des régions défavorisées de la Tunisie.

Il est donc temps de revenir à Sadika et à son association qui, comme il a été dit, depuis deux ans s'est employée non seulement à remettre les femmes au travail du tissage de tapis mais aussi à leur faire retrouver le chemin d'un savoir-faire et d'une authenticité qui furent à deux doigts d'être perdus.

Le retour aux techniques ancestrales et au traitement naturel des matériaux employés fait partie des éléments indispensables susceptibles de redonner confiance et *dignité* (un des mots-clés, emblématique, de la révolution tunisienne) à ces populations rurales. C'est ainsi que Sadika a bataillé pour que les tapis fabriqués sous son impulsion soient à nouveau intégralement composés de laine ou de poil de chameau, et que les couleurs employées soient exclusivement à base de teintures végétales. A cet effet, elle n'a pas hésité à créer avec ces femmes des ateliers de réflexion pour les inciter à retrouver les techniques délaissées et à se remettre à la cueillette des plantes et ingrédients divers qui étaient utilisés dans la fabrication des couleurs (feuilles d'eucalyptus, écorce de grenades, etc.) Elle en a aussi profité pour sensibiliser ces femmes à une vigilance accrue pour ce qui concerne la qualité des objets produits.

A la faveur du centenaire du séjour de Paul Klee en Tunisie, Sadika a donc créé des cartons destinés soit à reproduire telles quelles certaines œuvres - ou détails d'œuvres - de Paul Klee, soit à fabriquer des tapis qui, à partir de motifs ou de couleurs

caractéristiques des toiles de l'artiste, lui ont permis de laisser libre cours à sa créativité. D'ailleurs, lorsqu'elle a montré aux femmes tisserands les reproductions de certaines des œuvres de Klee pour voir quelles seraient leurs réactions, elle ne fut pas peu surprise de constater que celles-ci, loin d'être intimidées, se sont au contraire senties parfaitement à l'aise et comme de plain-pied avec les cartons proposés, comme si la singularité de cette œuvre leur était non seulement accessible mais familière ! Et, d'emblée, elles lui ont manifesté leur impatience de se mettre aussitôt au travail. N'est-ce pas ici, en le tirant vers le haut, la meilleure façon de permettre la mise à niveau et le renouvellement, sur des bases résolument contemporaines, d'un patrimoine, « véritable musée vivant » qui avait manqué de disparaître alors qu'il dispose d'innombrables atouts.



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambassade de Suisse en Tunisie



sponsorisé par



Audi