

KLEE OU LE RETOUR A L'ORIGINE

« C'est à un point très éloigné, à l'origine des choses que je me place, là où je pense trouver des formules à la fois pour l'homme, la bête, la plante, le minéral et pour les éléments, pour toutes les forces tourbillonnantes. »

Journal, pp. 310-311.

L'exposition Paul Klee (1) sera-t-elle — comme le souhaitent les organisateurs de l'exposition — l'occasion de dissiper un malentendu entre Klee et le public français ? On peut l'espérer après la visite de cette exposition qui ne saurait avoir la prétention, avec ses deux cents tableaux et dessins, d'être une rétrospective complète des neuf mille tableaux et dessins répertoriés de Paul Klee. Cette sélection, comme toute sélection, résulte de la volonté et des intentions conscientes et explicites des organisateurs et de celles des collectionneurs ou des musées étrangers, mais aussi du hasard, des possibilités objectives d'un marché, de tout ce réseau de relations économiques, sociales, culturelles dans lequel une œuvre est prise et dans lequel elle meurt comme œuvre pour devenir objet d'échange, à quelque niveau que celui-ci se situe, échange d'œuvres sous la forme de marchandises, échange de paroles sous celle des conversations d'exposition, des discours « critiques » des journaux et revues, éléments du discours sur la peinture, bavardage intarissable qui frange de paroles ou recouvre de sa nappe, les œuvres. Peut-on encore les apercevoir sous les mots ? C'est à un moment favorable que l'exposition Klee nous convoque pour nous faire découvrir ce qu'un discours de la peinture peut être, à ses origines. Il faudrait citer ici le début de la conférence d'Iéna et en ce point liminaire approfondir, à l'occasion de Klee, le rapport de la peinture et du langage afin de justifier par Klee simultanément ce que nous allons essayer d'en dire et ce que lui-même a essayé de dire de sa peinture tout en tenant le seul discours qui lui fut possible et convenable, celui qu'offrent au regard ses tableaux.

La clarté de la présentation des quelques deux cents tableaux et dessins, sa logique chronologique, formelle et thématique est bien faite pour favoriser cette découverte, d'autant que l'accrochage dessine des récurrences, provoque des rappels dans la « production » de l'artiste comme

(1) Ce texte est le développement d'un article paru dans la *Quinzaine Littéraire*, fin décembre 1969.

dans la « réception » du contemplateur, pour employer le vocabulaire de Klee. Mis en évidence avec un tact et une discrétion dont on ne saurait trop louer M. Leymarie, Mme Françoise Nora-Cachin, Mme Isabelle Fontaine (ce sont ces qualités du musée qui en font une vraie pédagogie), le cheminement de Klee apparaît dans son unité, mais à la façon de cette « ligne active prenant librement ses ébats, promenade pour la promenade, sans but particulier » qu'il pose comme l'élément dynamique primitif dans ses *Esquisses* : gratuité de la démarche, variété du chemin qui admet détours, « formes d'accompagnement », points de rebroussement, ces formes du libre jeu de la « fantaisie » ne sont que le phénomène visible d'un nécessaire, d'un inéluctable retour à l'« origine » de la peinture — en son discours.

Que tout Klee n'y figure point, c'est certain, mais chaque tableau — presque tous — est le point de départ d'associations *in absentia*, de séries ouvertes où notre mémoire convoque dessins et tableaux qui ne sont pas là, surtout des dessins qui sont les grands absents de l'exposition, malgré certaines très belles pièces. Que certaines orientations du foisonnement d'œuvres de 1939 et de 1940 n'apparaissent pas dans la dernière salle de l'exposition, on peut également le regretter. Mais l'important n'est pas d'offrir une connaissance exhaustive d'une œuvre, car qu'est-ce qu'une œuvre ? Où s'arrête-t-elle ? Où commence-t-elle ? Et comment cette connaissance pourrait-elle jamais être exhaustive quand la lecture d'un tableau requiert, comme nous le demande Klee, cette longue attention du regard qui parcourt la surface de la toile en y déplaçant sans trêve les éléments. L'important est qu'une exposition d'un peintre de la grandeur de Klee suscite des questions, provoque des interrogations, fasse éclater quelques-unes des catégories dans lesquelles le discours sur la peinture enferme son propos.

À ce titre et par ses absences ou ses carences mêmes, l'exposition Klee est précieuse. Au fond, comme un texte, une exposition prend son sens par les articulations de ces signes intraduisibles accrochés le long de la page blanche du mur et par ce jeu des commutations et des substitutions que le spectateur effectue au fur et à mesure de son parcours toujours différent, entre les tableaux accrochés mais aussi avec ceux qui ne sont pas là et qu'il a pu voir, texte déchiré, lacunaire qu'il réécrirait sans cesse et qui sans cesse déplacerait ses énigmes.

La première proposition que l'exposition suggère est en effet une question :

Klee ou la mise en question de la représentation : qu'on ne s'y trompe pas, cette mise en question — parce qu'elle est radicale — s'effectue toujours dans les marges du tableau ou du dessin, par un biais. Ce n'est point le représenté du tableau que Klee délègue de son appartenance immédiate à la visibilité — au champ réel des apparences. Il n'aurait pu le faire qu'au nom d'une essence cachée des choses, d'un autre monde, dans la description duquel s'engage, pour s'y perdre, le discours sur la peinture. D'où le contresens sur la phrase fameuse « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » : contresens qui attribue à l'invisible envers des choses le visible pictural. Depuis le premier trait tracé sur une paroi, la première tache colorée posée sur un mur, peut-être la peinture a-t-elle toujours commencé à se dégager de cette appartenance. C'est la représentation elle-même que Klee dénonce comme le lieu unique et privilégié de toute figure picturale. Comment ? De plusieurs façons : par la fonction signifiante donnée à ce que l'on appelle le « support » et qui, chez Klee, est le tableau même : le tissu de jute accroche la peinture de la brosse en fines hachures qui sont celles de la trame ou de la chaîne, hachures qui sont ombres et volumes : tout le procès de production est à découvert dans les traces laissées par le

geste pictural, le tableau est texte puisqu'il est signifiant dès le matériau même. (Ainsi *Colonie de cabanes*, 1932, ou *Chant d'amour par nouvelle lune*, 1939, etc...). Ou bien Klee inscrira la représentation dans un autre espace, lui-même marqué par deux lignes horizontales et par la fine écriture de Klee donnant le nom de la représentation dans ce lieu second, lui-même encadré par les limites de ce qu'on appelle un tableau et que notre perception habituée depuis plusieurs siècles ne reconnaît plus : redondance de la représentation picturale sur elle-même, par laquelle elle se nomme pour ce qu'elle est, non une illusion, mais un simulacre. (La plupart des tableaux de Klee sont faits d'une première surface plastique collée sur une deuxième surface qui comporte le plus souvent traits, bandes de couleur, texte de la main de Klee, etc... Voir à ce sujet les précisions du catalogue). Enfin — mais Klee le magicien connaît bien d'autres moyens de métamorphoser les tableaux en simulacres — par des coupures, des césures qui traversent l'espace de la représentation, il disjoint de l'extérieur ce qui était illusoirement continu, l'article arbitrairement en l'intégrant dans la surface seconde qui n'est plus tout à fait celle du tableau, mais point encore la nôtre : césure qui est *marque* d'une inscription plus définitive dont le tableau est frappé et par laquelle il est porté.

Aussi faut-il s'arrêter un moment sur *Le Regard d'Ahriman* : quatre surfaces en surimpression, l'une qui porte les yeux, l'autre la signature de Klee dans une rayure, une troisième obscure qui les supporte, enfin une quatrième où danse, dans la fine écriture de Klee, le nom du tableau, les deux premières surfaces disjointes n'appartiennent point au même univers de représentation qui aurait été arbitrairement scindé par une césure : dans la déchirure nette comme un coup de couteau et aiguë comme une lame s'engouffrent deux représentations qui par là ne trouvent pas l'une dans l'autre leur complémentarité par-delà la crevasse qui les sépare. Plus précisément ce visage — qui est également double porche ouvert ou arbre — se lève à partir de rien, comme ce sur quoi il domine et disparaît dans rien. Lorsque, dans la conférence d'Iéna, Klee se propose d'examiner avec une plus particulière attention les aspects subconscients du processus créateur, la logique constructive dont il marque les étapes aboutit très vite à des « constructions capables de supporter des dimensions nouvelles dépassant le métier conscient... on est ravi le cas échéant de voir comme de soi-même émerger du tableau un visage familier, pourquoi pas ?... Chaque élaboration, chaque combinaison a son caractère constructif particulier; chaque forme qui en résulte, un visage, une physionomie; les tableaux à figure nous considèrent ». A quoi je voudrais que l'on juxtaposât ce que dit Klee une page plus loin : « ce monde qui nous entoure — sous cette forme reçue, il n'est pas le seul monde possible. L'artiste scrute alors d'un regard pénétrant les choses que la nature lui a mises toutes formées sous les yeux. Et plus s'imprime en lui, au lieu d'une image finie de la nature, celle — la seule qui importe — de la création comme genèse ». Le regard d'Ahriman, c'est un peu la découverte de la création comme genèse dont le regard né de rien renvoie au spectateur le regard de l'artiste scrutant les choses nées comme les concrétions en devenir de la *Natura naturans*.

L'analyse picturale de la représentation : Faisant partie du même geste d'incision ou de déchirure, mais déployé tout au long d'une vie créatrice par « involution », apparaît un deuxième mouvement, à la fois effet et condition du premier : cette mise en question de la représentation s'accomplit et se présente au regard comme son analyse, comme l'apparition de ses éléments archaïques, primitifs. Mais cette analyse ne s'effectue que dans et par la peinture : elle ne se « dit » que

dans le « geste » pictural fondamental. Au moment où la sémiotique s'interroge sur les possibilités d'application du modèle linguistique à la substance visuelle, Klee, par sa peinture, en écrit la sémiologie. Le système pictural dans son œuvre s'y transpose et s'y traduit en peinture. Dès lors l'analyse ne dissout pas l'objet, mais le montre dans son articulation élémentaire, pour la raison profonde que l'élément pictural de Klee n'est jamais isolé, substantiel, mais toujours saisi dans sa relation avec d'autres éléments : peinture structurale — si l'on veut, ou modèle d'une analyse structurale de la peinture — à la condition de comprendre que, pour Klee, la structure n'est que la trace d'une force, le sillage laissé par une énergie, le jeu d'une activité élémentaire. « Ce serait une erreur de penser que l'œuvre veut une structure d'éléments seuls. Les éléments doivent *produire des formes...* », la ligne n'est que le sillage du point, grain d'énergie qui est et ne peut être que ligne. Les surfaces, des effets de l'énergie linéaire dont la flèche noire « vers là-bas » est le symbole : « déploiement croissant d'énergie à partir du blanc donné comme présent ou état vers le noir émergeant, comme futur, comme action ». (*La Flèche noire dans un Jardin*, 1929.) Tout le système des couleurs tel qu'il apparaît dans l'enseignement donné au Bauhaus n'est-il pas une composition d'énergies traversant l'univers et l'homme et dont le tableau est le diagramme d'inscription. (Ainsi l'impressionnant clair-obscur en rouge du *Labyrinthe détruit*, 1939.) C'est pourquoi l'analyse qu'est le tableau n'est point morcellante, mortifiante, alors que cependant s'effectue le retour aux éléments, parce que les éléments sur la surface du tableau frayent des chemins les uns vers les autres, chemins que l'œil du contemplateur retrouve en les traçant à nouveau : représentation. « Action humaine (Genèse), l'œuvre, qu'il s'agisse de production ou de réception, est mouvement (durée). » Mais il faut bien comprendre que ce mouvement n'est pas création pure : le créateur ne coïncide pas avec l'explosion énergétique de l'élémentaire. Le créateur n'est créateur qu'*après coup*. Si l'œuvre est mouvement « ceci tient à la limitation manuelle du créateur (il n'a que deux mains) : ceci tient à la limitation de l'œil... L'œil doit brouter la surface, l'absorber partie par partie et remettre celles-ci au cerveau... *L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre* ». Genèse, création, l'œuvre, dans l'ordre producteur ou dans l'ordre récepteur, n'est que l'enchevêtrement des chemins déjà tracés, qu'il faut toujours à nouveau frayer interminablement. (Par exemple, *Le Fou en Transe* de 1929, *Mural*, 1924 ou *Démon au-dessus des Bateaux*, 1916.) C'est pourquoi avec une égale lucidité, Klee le créateur se situe-t-il toujours après ou avant la création, mais jamais dans le point inassignable de l'origine où pourtant il se trouve, mais insaisissable : « En ce monde, nul ne peut me saisir car je réside aussi bien chez les morts que chez ceux qui ne sont pas nés. Un peu plus près du cœur de la création qu'il n'est d'usage. Et pourtant encore bien trop loin. »

La peinture-écriture. Cette troisième proposition pourrait résulter des deux premières : avec Klee, on découvre par la mise en question de la représentation, que le retour à l'élémentaire est le retour de Klee à l'écriture. Sans doute parlera-t-on en ce point de Klee le dessinateur, le poète, le musicien, l'illustrateur de génie, de Klee réalisant de subtiles et délicates alchimies du mot, de la lettre, du trait et de la couleur. Mais ces remarques resteraient de surface et ne définiraient que des procédés, si elles ne se fondaient sur ce qui est à la fois le plus essentiel et le plus apparent : la progressive mutation de la peinture en écriture, la lente invasion des tableaux par les lettres qui s'y métamorphosent en traits et en taches de couleurs en attendant que les tableaux eux-mêmes redeviennent dans leur apparence même des

textes, ensembles profonds et diversifiés de signes énigmatiques, portant dans le jeu gratuit de leurs rapports rigoureux et fantaisistes, une polyvalence infinie de sens, dont le jeu ouvert est le sens.

Il faudrait à travers l'exposition tracer ce parcours caractéristique depuis les aquarelles tunisiennes de 1914-1915 jusqu'à l'ultime œuvre inachevée de la dernière salle, et apercevoir comment la lettre disparaît pour céder la place à une peinture-écriture : Il est des confrontations qui, dès le début, font apparaître le double jeu de la lettre, signifiant littéral inscrit comme tel sur la toile et forme également signifiante, mais qui fait diverger le sens vers une autre région que celle du langage, vers « le monde multiforme » où les choses, sous le regard attentif du peintre, se donnent à travers lui comme lettres sur la toile. Ainsi dans *Les Maisons de Saint-Germain* (Tunis, 1914), dans *X vert à gauche et en haut*, 1915, dans ces deux aquarelles, nous trouvons l'X; dans la première, réitéré trois fois, comme une barrière, un balcon, un ornement d'architecture suffisamment prégnant dans le paysage pour marquer de son rythme la peinture, renvoi de signes du monde au papier, indiquant en lui-même que la transmutation de l'apparence à la peinture est une sorte d'écriture. Et c'est ce qu'affirme l'aquarelle de 1915 : l'X vert, solitaire, est annoncé comme lettre pure, polarisant les quadrilatères dont la juxtaposition est dans la surface à la fois rythme de formes et mélodie colorée. C'est Kairouan ou Hammamet encore, mais dans lesquels la lettre interroge l'ensemble et, par sa présence incongrue, le rompt et l'ouvre : lignes entrecroisées s'opposant aux surfaces et laissant apercevoir sous leur croix le papier nu du support, mais aussi x, l'inconnue de cette algèbre formelle, abstraite des couleurs. Et l'on retrouverait l'X latent, comme construction sous-jacente de *Hammamet à la Mosquée* de 1914 dans l'organisation qui confronte, sur la partie inférieure de l'aquarelle, des triangles carmin, mauve, jaune et vert : l'X est ici, non plus élément du monde transcrit « littéralement » sur le tableau, non plus lettre d'écriture mettant en question des surfaces colorées, mais structure « géologique » de l'aquarelle, support dans l'œuvre de la mosquée à deux tours. « 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 », note-t-il dans son Journal. La lettre fonctionne donc comme lettre d'écriture, comme forme de rupture, comme structure architectonique, dans le même temps : à la fois signifiée et signifiante, comme fragment de langage et comme forme, elle indique énigmatiquement x, un lieu de rencontre, un point intermédiaire entre le monde et la peinture, lieu du peintre selon Klee, point où le langage en tant qu'*écriture* devient chose du monde, se substantifie, mais sur la surface du papier et où les éléments accèdent à une espèce de sens dans la mesure où ils sont signifiés sur cette même surface par la lettre qui se referme sur elle-même, sans rien dire. On poursuivra sa route avec les miniatures (*A la Lettre E*, 1916, *De ce qui est fané*, 1918), puis avec *La Villa R* et la *Composition avec la Lettre B*. 1919, on atteindra *L'Ordre du Contre-ut* de 1921 : les notations musicales, que le titre suggère (mais le C est-il clé de fa ou la lettre C ?) se présentent, en désordre, dans un visage translucide, enserré dans une construction abstraite, géométrique et colorée, dont les surfaces se prolongent sous et dans le visage, mais comme lignes, hachures, portées. Les signes alors y deviennent bouche, moustaches, oreille et la lyre, cravate. Les métamorphoses des signes sont des jeux, jeux de l'humour, jeux ironiques en attendant de devenir angoisses, vertiges ou puissances de mort. *Regard de Sorcière*, 1923 pourra être l'occasion de suivre l'inscription d'un œil dans sa métamorphose puisque le regard se y fait poisson ou têtard, les paupières, bouche, et l'œil, cartouche où s'écrit comme un hiéroglyphe le titre de l'œuvre c'est-à-dire justement *Ein*

Hexenblick : vertige d'une sorte de construction en abîme dans laquelle l'objet « représenté », l'œil, porte sa propre nomination dans le langage, sorcellerie que le motif central reprend : on remarquera dans la pupille de l'œil gauche, le croissant de lune et dans celle de l'œil droit, la croix. Je suggérerai ici l'iconographie très archaïque de l'âme pupilline où dans le centre de l'organe s'inscrivent des symboles que le regard renvoie dans l'œil de ceux qui le fixent (« les tableaux figuratifs nous considèrent », dit Klee) et très précisément ces yeux qui sont des ex-voto de guérison fréquents en Allemagne du Sud où est reprise dans une tradition chrétienne la même mystérieuse croyance antique dans l'œil prophylactique et magique qui, en fixant le vivant, l'inscrit dans la pierre muette.

Les étapes suivantes pourront être *Mural*, 1924, *Villas florentines*, 1926 où l'écriture « en dentelles » de Klee construit au fur et à mesure de sa lecture de la page-tableau un monde fragile de jardins et de palais incisé dans l'épaisseur d'une couleur qui a la consistance d'une pâte séchée, figures qui sont graffiti et même craquelures d'une vieille muraille (Klee, inverse de Vinci : la fissure du mur n'est pas point de départ de l'imagination, mais figure d'arrivée de l'impression dans l'expression) : tableaux lisibles dans un espace multidimensionnel et simultané (comme le souhaitait Klee dans la Conférence d'Iéna) de haut en bas et de gauche à droite en suivant les signes comme une page d'écriture (se souvenir d'*Une Feuille extraite du Livre de la Cité*), de haut en bas encore, mais comme une partition musicale, d'avant en arrière comme un tableau avec son espace de représentation. Les signes sont des signes et non plus des lettres, mais qui évoquent « des formes gardées en mémoire » : « tout est né de ces quelques signes », disait Klee devant ses tableaux « à lettre ». *Détachement de l'Âme*, 1934 joue sur la transposition picturale-scripturale, non plus des lettres alphabétiques, mais des hiéroglyphes. Et l'on peut alors arriver aux dernières œuvres qui font apparaître ce qu'est la peinture en toute simplicité : signes écrits sur une surface, c'est-à-dire traces d'un passage qui ne peut-être saisi que dans sa trace, d'une création du monde qui n'est pas chatoisement d'apparences et de choses, mais écriture déjà écrite d'un texte dont le parcours sans fin constitue la figure, le simulacre en surface du tableau.

Le signe de cette découverte, c'est — et il faut méditer ce titre — *Le grand Échec* de 1937 qui est comme la théorie en peinture de cette remontée à la source : damier frangé sur les bords et qui y perd la régularité de son système; où trois pièces renversées attendent d'être jouées. *Grand Échec*, l'ambiguïté du nom que Klee donne à ce tableau indique peut-être que la langue de la création — le jeu d'échecs et ses règles — ne s'invente pas et que le jeu qui s'y joue est un grand échec. Entendons que le peintre en jouant le créateur dans le double sens du mot jeu, mime, dans sa représentation, un jeu primordial dont il n'écrit sur le tableau que les traces qui ne sont jamais le vrai jeu : *Le grand Échec* auquel font écho *Clé brisée*, 1938 et le *Labyrinthe détruit*, 1939. Qu'on se souvienne alors de ce texte du journal « Quel est l'artiste qui ne voudrait pas s'y établir (à proximité de ce fond mystérieux où la loi fondamentale alimente les péripéties du devenir), au sein même de la Nature, dans la matrice de la création, là où est conservée la *clé mystérieuse* qui ouvre l'accès à tout ? » La clé mystérieuse est peut-être une *clé brisée* : un échec du parcours *complet* des chemins de la création parce que le « producteur » et le « récepteur » n'opèrent jamais qu'avec des morceaux de clé, parce que cette écriture a partie liée avec la mort : « *Cette Étoile enseignée à s'incliner* » (1940). L'ultime tableau enfin, inachevé, en porte l'image : la surface blanche, funèbre et passive, incisée par une dizaine de « signes » noirs qui, dans la trace

de leur énergie, articulent une platitude, en la séparant d'avec elle-même, en la traversant des marques d'un énigmatique savoir, des gestes, un jeu. Et il serait sans doute essentiel de noter que les étapes de cette redécouverte de la peinture comme écriture — mais dans la représentation — furent deux sorties hors de l'« Occident », la Tunisie en 1914, l'Égypte en 1929.

Dans Platon, l'homme qui, en maniant les couleurs et les traits, joue avec l'illusion et crée des simulacres, s'appelle le *zoographos*, celui qui écrit le Vivant : jamais ce nom générique n'aurait mieux convenu qu'à Klee, le peintre, l'écrivain.

Louis MARIN.