

« Le moment est venu ». Paul Klee et l'expérience de l'histoire

Maria Stavrinaki



ill. 1 Paul Klee, *Die Zeit* [Le Temps] 1933, 281 (Z 1)
Aquarelle et pinceau sur gaze apprêtée
avec du plâtre sur contreplaqué, 25,5 x 21,5 cm
Die Sammlung Berggruen in den Staatlichen
Museen zu Berlin, Berlin



ill. 2 Paul Klee, *Urkunde*
[Document] 1933, 283 (Z 3)
Aquarelle sur gaze apprêtée avec du plâtre
sur contreplaqué, cadre original, 23,3 x 19 cm
Museum Sammlung Rosengart, Lucerne

En 1933, année où Hitler accède au pouvoir en Allemagne, Paul Klee réalise un nombre vertigineux de dessins, ainsi que quelques tableaux. Si ses dessins, par leur nombre et leur dispositif formel et sémantique, enregistrent de diverses façons la position de Klee face à l'histoire inquiétante du présent, les tableaux *Die Zeit* [Le Temps] (1933, 281, ill. 1) et *Urkunde* [Document] (1933, 283, ill. 2) s'extraient de ce présent pour s'ancrer dans la profondeur d'un temps primordial et par là même largement oublié, où les frontières entre l'histoire humaine et l'histoire naturelle n'ont plus cours. Certes, ce n'est guère la première fois que l'artiste explore cette temporalité primordiale dans son œuvre, tout au contraire : elle est devenue depuis longtemps le paramètre le plus important dans sa conception multidimensionnelle et stratifiée de l'histoire. Elle est même l'« invention » la plus précieuse de Klee – celle qui lui permet pendant la Première Guerre mondiale de se soustraire définitivement à la satire pure et d'échapper ainsi au risque de l'ironie appauvrissante au profit d'une conception tragique de l'histoire. À la différence du « point de vue archimédique¹ » de l'ironie, pour reprendre ici l'expression de Friedrich Schlegel, l'expérience du tragique implique l'action du sujet, ne serait-ce que sous la forme parabolique du tracé d'une ligne sur une surface, une ligne tendue entre le moi limité et l'infinité des possibles. Pour autant, on aurait tort de dissocier les deux temporalités – celle du dessin et celle de la peinture, celle du présent et celle de la très longue durée, celle de l'histoire et celle de la préhistoire ou du mythe. En 1933, non seulement le présent s'inscrit formellement dans les tableaux de Klee, mais son ancrage dans les profondeurs de l'histoire devient aussi intense que ce même présent.

Le temps d'un épigone : deuil et satire

Avant que l'histoire ne soit devenue pour Klee une figure en devenir, articulée sur des échelles temporelles orchestrables à son gré, elle était juste crépusculaire. En 1901 et 1902, Klee se présentait souvent en observateur des ruines, qui lui apprenaient la fragilité des choses humaines, lui inspirant un détachement stoïcien vis-à-vis de son présent, mais aussi la grandeur des formes du passé, avec lesquelles la modernité ne pouvait guère rivaliser. Le présent était coincé entre la force absolue du temps et celle, plus relative, de la perfection historique. Bien qu'il lui soit arrivé, en 1902, d'entrevoir de nouvelles aurores dans une histoire universelle se mouvant de l'Orient vers l'Occident et du Sud vers le Nord, son expérience de l'histoire était globalement celle d'un épigone². C'est que la prégnance de l'antique restait grande. Il rêvait ainsi, à la suite de Friedrich Schiller, à la condition d'être

¹ Voir Szondi 1991, p. 107.

² Lettre de Paul Klee à Lily Stumpf, 12 mars 1902, dans Klee 2002, p. 126-127.

« un homme », « un antique, naïf et rien d'autre. Et pourtant heureux »³, feignant même d'envier « l'insensibilité » du Romain moderne, « qui va fredonnant escalader çà et là les ruines amoncelées sur ce sol »⁴. Pratiquer un art « insignifiant », car désaxé d'une culture commune, qu'elle soit « objective » comme celle de l'antique ou « subjective » comme celle du christianisme⁵, le poussait à grossir le trait jusqu'à la satire : « On est venu au monde ainsi et on s'y fait. Et pour ne pas être la risée des gens [...], on leur donne quelque chose qui les fasse rire, éventuellement leur propre image⁶. » Cette image, il la liait souvent à des mythes antiques, comme dans sa série de gravures intitulées amèrement *Inventionen* [Inventions] (1903-1905, repr. p. 45-47)⁷. Le passage du théâtre d'Aristophane et des tragédiens à la page du dessin résumait la réduction de l'artiste moderne à son « minuscule moi⁸ ». Jusque-là, rien d'original dans la conscience critique de Klee faisant le deuil d'un monde révolu. Rien d'original non plus lorsqu'il constate avec lucidité que les formes du passé ne peuvent ressusciter. Car là encore, c'est comme le Schiller du « naïf » et du « sentimental » qu'il écrit : « Puisse venir le temps du témoignage. Pouvoir réconcilier les extrêmes. Exprimer la multiplicité en un mot⁹. » Quel est alors le potentiel de multiplicité de la satire ? Bien que cette dernière ne soit nullement pour Klee l'expression d'un ressentiment, mais plutôt le « souvenir de ce qui est supérieur » (Dieu lui-même), elle reste dépendante de ce qui n'est plus ou pas encore. Elle porte ainsi à jamais les traces de « l'accident d'une chute ancienne », dont parle Baudelaire en analysant le rire¹⁰. En 1905, Klee présente dans son journal la série des *Inventionen* tout juste terminée comme son « opus premier achevé » et « plus exactement révolu », « la partie historique de [son] existence »¹¹. Irrévocablement liée à l'histoire passée, la satire a les ailes aussi cassées que le héros tragique gravé par Klee cette même année (repr. p. 46) : ne pouvant le porter aussi loin qu'il l'aurait souhaité, ce genre devient pour lui une histoire aussi révolue que l'Antiquité grecque au regard de l'histoire universelle.

Défamiliarisation à l'échelle cosmique

La découverte du cubisme et, plus tard, de l'abstraction, ainsi que sa maîtrise de la couleur permettent à Klee de s'ouvrir à une autre histoire, infiniment plus dilatée, plus plastique et, pour tout dire, plus inhumaine que celle de l'empathie grecque. O. K. Werckmeister a analysé minutieusement la façon de plus en plus détachée dont Klee vit la guerre de 1914 et, plus tard, la révolution de 1919 à Munich¹². Il ne salue pas dans la guerre, comme tant d'autres, la légitimation, mystique ou formelle, de l'abstraction à laquelle il s'exerce dans son art ; la guerre le pousse à transformer ce procédé formel en une technique de vie. Il ne reconnaît aucune productivité dialectique à cette apocalypse séculière, juste l'expression d'une humanité agissant de façon banalement mimétique et conformément aux récits des manuels scolaires : « La réalisation littérale du livre d'histoire. La confirmation

de vieilles images. Bien qu'aucun Napoléon n'apparût, mais beaucoup de Napoléonides. Quant à l'esprit, dans tout cela, juste autant que de merde au talon¹³. » Au moment où l'humanité devient la « farce » d'elle-même (la tragédie se répète comme une farce, écrit Karl Marx dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*¹⁴), Klee s'envole dans un temps cosmique situé au-delà de l'histoire, et dont la préhistoire fait partie. La préhistoire devient la métaphore la plus éloquente de la distance tenue par Klee vis-à-vis du « livre d'histoire » en train d'être écrit. Elle fonctionne comme une technique de *défamiliarisation* radicale qui transforme la réalité en un objet aussi distant et inconnu que les « animaux préhistoriques », titre d'une aquarelle de 1917 (ill. 4, p. 171), dont les éléments formels s'inspirent de deux gravures de la même période intitulées, dans un esprit tout dialectique, *Embryonale Abstraktions Elemente* [Éléments d'abstraction embryonnaires] (1917, 119) et *Schwere des Schicksals* [Gravité du destin] (1917, 120). Cet « étrangeté » (*ostranenie*) est l'expression à l'échelle cosmique du « froid romantisme¹⁵ » des « êtres non nés » et des « morts »¹⁶. Pour autant, l'artiste n'évacue pas le réel et en fait la matière même des « impurs cristaux¹⁷ » qu'il affirme vouloir former. Ainsi les animaux préhistoriques incarnent-ils dans une image la force primordiale, mais en recourant à un vocabulaire formel né des souvenirs des avions écrasés que Klee voyait tous les jours durant son service militaire – un peu comme le ferait plus tard Robert Smithson avec ses machines prenant des allures de dinosaures dans le filmage de la *Spiral Jetty*. C'est cette résorption de la satire qu'il expliquait dans ces brèves lignes autobiographiques : « Inférences de l'ego au cosmos en 1915. Religiosité positive, en contraste avec l'élément pathétique ancien de la négation (1916/1917)¹⁸. » En résumé, au lieu de mettre la « chute ancienne » au centre d'une histoire *trop humaine*, Klee dilate l'histoire et fait de l'homme un héros autrement tragique que son héros à l'aile cassée.

Temporalisation et contingence de l'histoire : Die Zeit

Cela n'a été possible que lorsque la contingence désenchantée des temps modernes a cédé la place à une contingence neutre de l'histoire tout entière, naturelle et humaine. Klee note dans son journal en 1917 : « Ce que nous voyons est une proposition, une possibilité, un expédient¹⁹. » Dans son fameux discours de Iéna en 1924, il place la réalité sensible et historique dans la multiplicité des possibles, la soustrayant ainsi à toute évaluation optimiste ou pessimiste. Ce qui est, est ici, et va du reste *changer*. Autrement dit, ce que le monde terrestre est vis-à-vis de l'espace, le présent l'est au regard du temps. Comme l'ont fait beaucoup d'autres artistes et penseurs modernistes, plutôt que de se laisser écraser par les totalités fantasmatiques et la morne répétition du passé, Klee se libère grâce à la vastitude d'un passé hétérogène et sédimenté, composé de couches culturelles et naturelles de tout lieu et de tout temps : « Ce monde eut un aspect

3 P. Klee, extrait de notes, dans Spiller 1973, p. 519.

4 Klee 2002, p. 84.

5 Klee 2004a, p. 150.

6 Klee 2002, p. 104.

7 Voir Wedekind 1996.

8 Klee 2004a, p. 150 et 167.

9 P. Klee, note de 1902, citée dans Spiller 1973,

p. 519. Sur l'interprétation

« le naïf est le sentimental »,

voir Szondi 1991, p. 47-93.

10 Baudelaire 1976, p. 527-528.

11 Klee 2004a, p. 212.

12 Werckmeister 1989.

13 Klee 2004a, p. 330.

14 Marx 1969.

15 Klee 2004a, p. 328.

16 *Ibid.*, p. 339.

17 *Ibid.*, p. 329.

18 Courte biographie adressée à Wilhelm

Hausenstein, citée dans

Werckmeister 1989, p. 129.

19 Klee 2004a, p. 341.

différent, il aura un jour un aspect encore différent²⁰ ». En somme, si Baudelaire écrivait au sujet du rire que « les phénomènes engendrés par la chute deviendront les moyens du rachat²¹ », Klee pense la même chose au sujet de la contingence.

Le remède se trouve donc dans le mal, et seule la temporalisation de l'histoire peut guérir de l'histoire déjà achevée et réifiée qui, selon la métaphore familière de Marx, pèse sur les hommes comme un « cauchemar²² ». Nous pouvons entrevoir ici une autre direction de la temporalisation de l'histoire que celle analysée par l'historien Reinhart Koselleck, qui voit l'homme moderne comme figé dans une éternelle transition, à la fois coupé du passé et du futur²³. Klee constitue le contre-exemple absolu de cette figure du temps, que certains historiens d'aujourd'hui commencent d'ailleurs à nuancer²⁴. Car son enfoncement dans les profondeurs du temps ouvre aussi sur un futur tout aussi vaste et impondérable que le passé : c'est sur ce point que se croisent du reste la lecture herméneutique de l'œuvre de Klee par Hans Blumenberg, qui y trouve l'exemple parfait de « l'essentialisation du contingent » aux temps modernes, et la lecture phénoménologique de Merleau-Ponty²⁵. Pour Klee, tout reste possible, le bien comme le mal, et il revient à l'artiste de montrer la solidarité entre les deux dans la création contingente des mondes. « L'artiste doit-il s'occuper de microscopie ? d'histoire ? de paléontologie ?²⁶ » Klee affirme que oui, mais pour ajouter que ces disciplines doivent fonctionner, non pas comme des pourvoyeuses d'idoles et de fétiches, mais de façon fonctionnelle, comme des outils de « comparaisons » et des sources de « mouvement » : l'histoire même.

En 1933, le présent est terrible, mais il ne reste pas moins contingent. Même si Klee espère que le pire n'advient pas, l'accès de Hitler au pouvoir indique que cette fois-ci le mal est largement en excès dans le dosage de la contingence historique. *Die Zeit et Urkunde* sont deux œuvres à la matérialité très accentuée : leur support est en bois, couvert de gaze et de plâtre, puis de tons ocres. Cette matérialité terrienne, renforcée par la superposition des trois rectangles inégaux disposés du plus grand au plus petit, est ce qui différencie *Die Zeit* des compositions suprématistes de Kazimir Malevitch, tant il est vrai que les rectangles de Klee ont aussi, malgré leur pesanteur et leur enfoncement dans la terre, un mouvement oblique qui les fait tourner sans répit dans l'œil et dans l'esprit. Sur le dernier rectangle, le plus récent donc dans cette stratification formelle, est dessinée une flèche noire. Celle-ci ne manque pas de suggérer les aiguilles d'une horloge, qui, dépourvue de chiffres, apparaît bien dérisoire de surcroît au sein d'une durée géologique proprement irréprésentable. Pour autant, elle n'est pas vainement enfouie dans la minéralité muette des annales terrestres, car elle constitue un certain souvenir humain. La flèche, signe plus qu'important dans l'univers de Klee, indique l'*action*. Tout comme le font les rectangles superposés,

n'obéissant pas uniquement à la gravité qui les attire vers le centre de la terre, mais montrant qu'eux aussi ont aspiré, en leur temps, à l'envol. Les rectangles sont en rotation, comme des planètes, comme les aiguilles de l'univers à un moment donné. Mais plutôt que des *memento mori*, des vanités à l'échelle géologique, les plans rotatifs de Klee sont des « possibles » propulsés vers nous.

Le nombre de fois où Klee a représenté dans ses œuvres, expliqué à ses étudiants et écrit dans ses textes le rapport dialectique entre la gravité et l'envol est incalculable. La terre et l'univers, le bas et le haut, les possibles déjà matérialisés et ceux qui peuvent l'être, sont les deux pôles autour desquels s'articule son œuvre. Entre eux : l'homme ; et plus au centre encore : l'artiste lui-même. « Le Père de tout projectile, donc de la flèche, c'est la pensée : comment étendre ma portée jusque là-bas ? Pour franchir ce fleuve, ce lac, cette montagne²⁷ ? », expliquait Klee d'emblée dans ses premiers cours au Bauhaus, avant de poursuivre : « Cette faculté qu'a l'homme de sillonner par l'esprit les domaines terrestre et cosmique est, par rapport à son impuissance physique, sa véritable dimension tragique [...]. La conséquence de l'impuissance physique du corps et de la mobilité de l'esprit, qui coexistent dans l'homme, réside dans la dualité de l'être humain. Soit prisonnier, soit ailé, chacun de deux éléments constitutifs prend conscience du caractère tragique de son insuffisance en percevant l'autre²⁸. » L'œuvre d'art, comprise comme « devenir », incarne donc cette lutte tragique, pensée par une longue tradition de l'idéalisme allemand – depuis Schelling jusqu'à Hegel, en passant par les romantiques – non seulement comme un objet poétique, mais comme un schéma qui produit l'histoire au point de lui donner sa structure dialectique²⁹. Cette lutte entre la contrainte et la liberté, bien que déterminée d'avance dans ce que les Grecs anciens appellent le destin et Klee la gravité terrestre, produit l'histoire (voir la flèche descendante dans son tableau *Τραγωδία* [Tragodia], peint aussi en 1933) : bien sûr, la liberté n'existe pas à l'état pur, mais seulement sous la forme de l'insolent défi jeté au destin. « Plus le voyage entre ici et là-bas est long, ajoute Klee, plus la tension tragique devient perceptible³⁰ ». Et en 1933, le voyage, l'écart entre l'ici national-socialiste et le là-bas est très long.

O. K. Werckmeister a obsessionnellement analysé les *actions* empiriques et artistiques de Klee pour en souligner le détachement, parfois aussi les motivations pragmatiques – comme pour prouver que lorsque l'artiste agit parmi ses semblables, c'est dans le but de défendre ses intérêts. Il est tout à fait vrai que Klee n'a pas mené comme John Heartfield une lutte concrète contre le fascisme³¹. Qui pourrait le nier ? Dès le début, il a circonscrit son action utile au sein de ses œuvres inutiles : « Exercer une action non pas en tant que multiplicité telles les bactéries, mais en tant qu'unité ici-bas en rapport avec l'au-delà. Être ancré dans la totalité universelle, étranger ici, mais fort [...]. Toi l'individu qui ne sers à personne, toi l'inutile ! Sache te créer des fins utiles : joue, illusionne-toi

20 Klee 2015, p. 29.

21 Baudelaire 1976, p. 528.

22 La temporalisation de l'histoire, que l'historien Reinhart Koselleck situe à la fin du XVIII^e siècle, consiste dans l'idée selon laquelle l'histoire se réalise dans et par le temps. Quant à l'idée du passé

cauchemardesque, elle est tirée du 18 *Brumaire de Louis Bonaparte* de Karl Marx, Marx 1969, p. 15 [trad. remaniée].

23 Voir Koselleck 1990.

24 Voir par exemple Sabina Loriga, dans sa préface à la réédition du livre *Le Futur passé*, à paraître en 2016 aux éditions de l'EHESS, et Anson Rabinbach, « Concepts That Came from the Cold: Koselleck Temporalization of Political Concepts in the

20th Century », conférence au colloque « Time and Political Authority », Berlin, New York University, 11 mai 2015.

25 Voir Blumenberg 2010 et Maurice Merleau-Ponty 1964.

26 Klee 2015, p. 29.

27 Spiller 1973, p. 407.

28 *Ibid.*

29 Voir Szondi 2003 et Combe 2012.

30 Spiller 1973, p. 407.

31 Voir Werckmeister 2003, p. 217-227.

toi-même et les autres, sois artiste³². » Si nous ne sommes pas obligés de suivre Merleau-Ponty, lui-même résistant, affirmant que devant un peintre comme Klee ou comme Cézanne « les mots d'ordre de la connaissance et de l'action perdent leur vertu », « comme s'il y avait dans l'occupation du peintre une urgence qui passe toute autre urgence », un acharnement « à tirer de ce monde où sonnent les scandales et les gloires de l'histoire des *toiles* qui n'ajouteront guère aux colères ni aux espoirs des hommes »³³, c'est parce que nous pensons, au contraire, que les toiles ajoutent bel et bien aux colères et aux espoirs. En tout cas celles, froides, de Paul Klee. L'exemple de Walter Benjamin qui, de 1933 à 1940, a développé sa réflexion *matérialiste* sur l'histoire à partir des possibles de l'œuvre récluse de Klee s'impose ici³⁴. Pour le meilleur, comme pour le pire, puisque comparer les vertus de la praxis à celles de la pensée n'a aucun sens.

L'action du reclus : *Urkunde*

Le premier *acte* symbolique du peintre commence selon Klee par un point : « Du point mort, propulsion du premier acte de mobilité (ligne)³⁵. » Dans la composition, résultant d'une série d'actes, les éléments coïncident avec les formes et la surface avec le symbole. C'est pourquoi elle peut aussi raconter une *istoria*, comme celle du « Voyage dans le pays de la meilleure connaissance³⁶ ». Mais l'*istoria* n'est qu'une voix dans la polyphonie temporelle. Lisons Klee : « 1. État (*imperfectum*) [...] : l'espace, l'ambiance, stade qu'il convient de laisser sécher. 2. L'action intervenant (*perfectum*) : la figure même », et d'ajouter : « L'action doit être l'exception, non pas la règle. L'action est *aoristique*. Doit se détacher sur le fond d'un état donné »³⁷. Klee inscrit ses actions aoristiques, le « fut », au sein d'un fonds de plus en plus « à l'imparfait » – impondérable et dense. La flèche de *Die Zeit* figure cette action (le « fut ») agissant de la façon inattendue, exceptionnelle, stupéfiante, révolutionnaire, incompréhensible du « génie », cette parabole suprême de Dieu³⁸. Et s'il est vrai que Klee ne s'est jamais émancipé de la pensée du génie et de ses affres, il n'inscrit pas moins son action « aoristique » au sol comme un fossile ; le support « imparfait » lui échappant irrévocablement.

Urkunde recèle une action symbolique de Klee contre le nazisme. Comme toujours chez lui, cette action est enfouie dans une polyphonie de sens et de temps. Dans ce « document », le mutisme minéral est transformé en écriture, mais en une écriture illisible. Néanmoins, le minéral n'est jamais complètement muet chez Klee, ni l'écriture totalement intelligible. La surface de l'écrit est travaillée ici comme un papyrus, qui est collé sur la surface gazeuse et plâtrée de l'œuvre minuscule³⁹. Si *Die Zeit* se présente ouvertement comme une action au sein du vaste temps, *Urkunde* est le document d'une action passée, mais d'une action dont la signification nous échappera à jamais. En ce sens, *Urkunde* de Klee est le contraire du *Älteste Urkunde des Menschenschlechts* [Le Document le plus ancien du genre

humain], œuvre de jeunesse de Johann Gottfried von Herder, dans laquelle il s'efforçait – de façon aussi pléonastique que l'indiquait le titre de son ouvrage – à prouver la révélation pleine de Dieu dans le texte de la Genèse⁴⁰. *Urkunde* n'est pas seulement un document indéchiffrable, comme contaminé par le mutisme de la terre d'où il a été extrait. Klee temporalise dans cette œuvre sa propre histoire : désinvolté, là encore, vis-à-vis du rigorisme formaliste, il ne chasse pas de l'œuvre toute référence autobiographique, mais fait travailler cette dernière dans un tout impersonnel.

De quoi s'agit-il ? On apprend qu'en 1933, Klee, comme bien d'autres, doit attester ses origines auprès du nouveau pouvoir local s'il souhaite conserver son poste à la Kunstakademie de Düsseldorf⁴¹. En vain. Le multiculturalisme de son œuvre aura raison de la pureté de ses origines raciales. Il est licencié à peine quelques mois plus tard, ce qui contribue bien sûr à son retour et sa réclusion en Suisse. Ce « document » pourrait donc être aussi le « document des origines » de Klee – *Urkunde* désignant un document administratif officiel renvoyant étymologiquement à la notion d'origine (*Ur*) –, dont la signature à la fin du texte peint est le seul mot déchiffrable. Illisible, il n'atteste aucune descendance de sang, mais une fusion d'origines culturelles impossibles à démêler. Sans doute ce document fait-il aussi des malheurs personnels de Klee en 1933 une simple trace imprimée sur le palimpseste de l'histoire humaine et naturelle. Cette référence à la quête obsessionnelle dans l'Allemagne nazie du *Ur* [origine] des vies humaines, privées et publiques, individuelles et collectives, se trouve à l'opposé des réflexions d'un Gottfried Benn, qui esquissait trois ans plus tôt la « géologie du moi », où le flot de l'évolution naturelle s'imprimait viscéralement sur le corps, « très antique, étranger, impénétrable, tout entier tourné en arrière vers les origines, chargé de l'héritage de temps et de phénomènes énigmatiques et inexplicables », voué « au dernier combat » de l'extinction et de l'« inimaginable métamorphose »⁴².

En vérité, les dessins de Klee réalisés cette même année, malgré leur production fulgurante, ne se positionnent pas dans une temporalité différente de celle de ses deux peintures. Rappelons rapidement ici que ces dessins se partagent en deux séries : ceux relevant d'une approche abstraite et les autres, plus réalistes, qui renouent partiellement avec la satire. Pamela Kort, O. K. Werckmeister et Osamu Okuda ont fait des lectures très intéressantes de ces dessins dissemblables réalisés par Klee au cours des années précédentes⁴³. Les dessins abstraits, d'une linéarité accrue, claire et aiguë, sont des épures de concepts, de situations, de facultés ou d'énoncés linguistiques, comme s'il s'agissait pour Klee de tirer au clair une situation incertaine, dont il ignore l'issue. Les dessins plus réalistes opposent souvent des figures abstraites et des figures touffues, rendues par des traits brefs, hachés, mais foisonnants. Dans une analyse lumineuse, Werckmeister a vu dans ces figures abstraites des incarnations de la rationalisation, soit celle du Bauhaus, où

³² Klee 2004a, p. 146.

³³ Merleau-Ponty 1964, p. 14-15.

³⁴ Walter Benjamin recourt à Klee pour articuler sa conception de l'histoire durant le nazisme : en 1933 dans son essai « Expérience et pauvreté » et en 1940 dans ses « Thèses sur l'histoire ».

³⁵ Klee 2015, p. 35.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Klee 2004a,

p. 249 et 251.

³⁸ Klee 2015, p. 48-50.

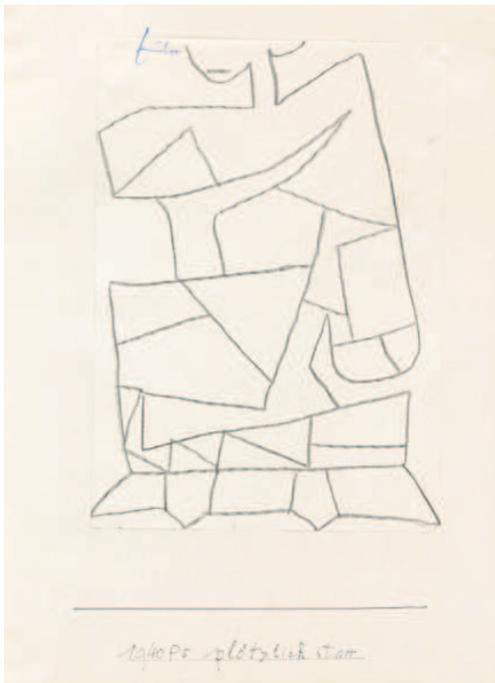
³⁹ Dans « Paul Klee and the Image of the Book », Joseph Koerner a analysé le caractère d'artefact muséal de cette œuvre, en le mettant en rapport avec la crise du sens, dans Koerner 1991, p. 65 sq.

⁴⁰ Müller 1828.

⁴¹ Voir Munich/Berne/Francfort-sur-le-Main/Hambourg 2003.

⁴² Benn 1965, p. 103.

⁴³ Voir Munich/Berne/Francfort-sur-le-Main/Hambourg 2003.



ill. 3 **Paul Klee, plötzlich starr**
[Subitement raide] 1940, 205 (P 5)
Craie sur papier sur carton, 29,6 × 21 cm
Zentrum Paul Klee, Berne



ill. 4 **Paul Klee, historischer Boden**
[Sol historique] 1939, 120 (L 20)
Aquarelle et crayon sur papier apprêté
avec de la colle sur carton, 26,5 × 22,2 cm
The Barnes Foundation, Philadelphia, BF2532

Oscar Schlemmer essaie alors de transformer les corps en *Kunstfiguren* [figures artistiques] apolloniennes, non sans évoquer celles, plus glaçantes, que le nazisme encourage par son entreprise de dressage général des corps. Ajoutons juste ici que même le nazisme n'a eu aucune prise sur Paul Klee : ses corps touffus, obscurs, monstrueux – ni animaux, ni humains, ni dieux –, en se déplaçant d'un dessin à l'autre, changent de fonction, devenant tantôt bons, tantôt méchants, ou tantôt « maîtres », tantôt « esclaves ». Les corps sont pour Klee une substance malléable qui, tout en étant ouverte à tous les projets formateurs de son temps, reste radicalement indéterminée. Aussi contingents que l'histoire dans son ensemble, les corps restent sous l'emprise du « point gris » de la création⁴⁴.

Minéralisation

Toute sa vie, Klee aura pensé une continuité absolue entre son œuvre et son corps, raison pour laquelle il est l'un des alliés les plus précieux de la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty. Très tôt, il écrit dans une lettre : « J'ai fait un pas de plus vers la satire. De plus en plus, celle-ci agit de manière corrosive sur mon organisme ; mais je ne peux en épargner les effets à personne⁴⁵ ». La satire, un poison qui se retourne contre celui qui le distille ? De fait, sa sortie du nihilisme satirique est vécue par Klee, de façon proprement nietzschéenne, comme une *action affirmative*. Son autoportrait absorbé (*Denkender Künstler* [Artiste pensant], 1919, 71, repr. p. 24) incarne le premier moment de ce processus : détaché du monde terrestre, l'artiste concentre son action au sein de son monde intérieur. Innombrables sont les passages où Klee évoque sa main, la meneuse de l'action. Ce même Klee a décrit mieux que quiconque la façon de travailler et d'enseigner de Johannes Itten, maître « charismatique » dont le corps se projetait entièrement dans la toile qu'il était en train de peindre, comme pour prouver à ses disciples l'immédiateté palpable du sens⁴⁶. De façon très semblable à Matisse, Klee cherche quant à lui le dosage entre l'inscription de sa force corporelle dans l'œuvre et son extraction au moment juste, afin que l'œuvre puisse vivre sa vie.

La sclérodémie, dont Klee souffre durant les cinq dernières années de sa vie, s'inscrit également dans son œuvre. Comment pourrait-il en être autrement ? Lot de la contingence, cette maladie soumet le corps de l'artiste à une minéralisation croissante, à une absorption de pierre. Expliquant, à l'aube de 1940 (l'année même de sa mort), à l'historien de l'art Will Grohmann, qu'il lit beaucoup les tragédies grecques, notamment l'*Orestie* – et ce en trois traductions, convaincu que la vérité se trouve *entre elles* –, Klee affirme que la tragédie est palpable dans les œuvres qu'il réalise alors : « Le moment est venu⁴⁷ », déclare-t-il, ne faisant aucune distinction entre son moi et le monde où il vit. « Subitement raide » [*plötzlich starr*, 1940, 205 (P 5), ill. 3] est le titre d'un dessin où il se représente comme un assemblage de pierres lacérées : l'action *aoristique*, aussi « soudaine » que l'action

⁴⁴ Voir le petit texte « Note sur le point gris », dans Klee 2015, p. 56.

⁴⁵ Klee 2002, p. 30.

⁴⁶ Parlant d'Itten, Klee écrit à sa femme : « Après avoir fait quelques tours, il se dirige vers un chevalet sur lequel est posé une planche à dessin avec des feuilles de papier brouillon. Il saisit

un fusain, son corps se concentre comme s'il se chargeait d'énergie, puis il libère soudain son geste, deux fois de suite. On voit la trace de deux traits énergiques, verticaux et parallèles sur la feuille du dessus ; les élèves sont invités à en faire autant » (Paul Klee, lettre à Lily Klee, 16 janvier

1921, Klee 2004b, p. 27). Je me permets de renvoyer ici à Stavrinaki 2009, p. 46-75, ainsi qu'à Stavrinaki 2010, p. 88-110.

⁴⁷ Lettre de P. Klee à Will Grohmann, 2 janvier 1940 ; repris dans Gutbrod 1968, p. 84.

⁴⁸ Voir Berne 2005.

du génie, est maintenant menée par le destin, cette force de gravité qui tire vers le bas et que Klee ne fait que conduire dans ses dessins⁴⁸.

« Le moment est venu » : le tragique collectif et le tragique personnel coïncident, tirant l'homme vers le centre de la terre, exerçant une contrainte que Klee ne peut braver qu'avec ses dessins et ses tableaux – en la mimant terriblement. La lutte tragique menée par Klee dans ses dernières œuvres s'incarne dans le contraste entre des surfaces impénétrables – lourdes, épaisses et sombres – et des lignes noires qui viennent les perturber. L'œil et l'esprit bougent encore. Quant à la main, le peintre confie à Lily Klee en avril 1939: « J'écris aussi maintenant ces lignes plutôt sans contrôle, rien qu'avec la main, comme si c'était du dessin⁴⁹. » La main ne transmet plus que la rigidité vécue du corps devenu insensible. L'année précédente, Klee commençait à remplacer les lignes mobiles par des masses, des membres de corps fossilisés, qui, enfermés sur eux-mêmes, absorbés dans leur état fragmenté, remplissaient l'image entière, lui donnant du même coup une épaisseur et une verticalité géologiques. La réclusion de Klee se rétrécissait de son espace privé à son propre corps, donnant ainsi une expression saisissante de la définition de la prison par le poète Joseph Brodsky: « La prison est essentiellement un manque d'espace compensé par un surplus du temps⁵⁰. » Emprisonné dans l'étroitesse rigide de son corps, Klee exprimait dans ses œuvres une dilatation géologique du temps.

Dans *Urkunde*, Klee se représentait sous la forme d'un document écrit – enfoui, oublié, puis retrouvé et ouvert aux lectures possibles. Dans des œuvres comme *historischer Boden* [Sol historique] (1939, 120 (L 20), ill. 4), c'est son propre corps qui est figuré telle une trouvaille archéologique, fossile-écriture en attente de lectures futures.

⁴⁹ Lettre de P. Klee à Lily Klee, 25 avril 1939, dans Klee 1979a, p. 1286 [trad. de l'auteur].

⁵⁰ Brodsky 1989, p. 19-20. Je remercie Sabina Loriga de m'avoir fait découvrir ce texte de Brodsky.