

PAUL KLEE, L'ŒIL D'ORIENT

« La couleur me possède. Je n'ai pas besoin de la saisir au vol. Elle me possède pour toujours et je le sais. Telle est la minute du bonheur. La couleur et moi sommes une seule et même chose. Je suis peintre. » C'est en ces termes que Klee énonce à Kairouan le cogito du peintre et de la peinture. Une expérience décisive, qui ne cessera de l'inspirer. Aussi, je voudrais m'interroger sur cette question et cette nécessité créatrice : Qu'est-ce qu'avoir l'Orient en soi-même ? Un mythe, une ombre, une musique, une énergie créatrice ? Et quel Orient ?

PAR CHRISTINE
BUCI-GLUCKSMANN

Paul Klee. L'ironie à l'œuvre.
Centre Pompidou, Paris
Du 6 avril au 1^{er} août 2016.
Commissariat : Angela Lampe

Paul Klee. Images en mouvement.
Zentrum Paul Klee, Bern (Suisse).
Du 19 janvier 2016 au 8 janvier 2017

D'abord, comme l'écrit encore Klee dans son *Journal* en 1914, un souvenir et une musique : « J'étais en Orient. J'en reste tributaire. Cette musique là ne saurait être altérée. » Et elle ne le fut pas. En 1938, très malade, Klee fait encore un tableau intitulé *Douceur d'Orient*, et cet Orient ne cessera d'être réinterprété et recréé. Aussi, pour interroger ce que j'ai appelé un « Orient second » (comme sera aussi celui de Matisse), je voudrais partir d'une affirmation essentielle de ses écrits : « Il faut aller du modèle à la matrice. » Or le « matriciel » est une affaire intérieure profonde, qui va

au-delà de tout orientalisme exotique et de tout motif fixe, pour atteindre l'invisible du visible et le donner à voir. Passer d'un cosmos désordonné à un cosmos rythmé et ordonné, et produire la « mise en forme » (*Gestaltung*) avec son mouvement et non sa seule forme. Ainsi, les aquarelles tunisiennes explorent-elles la coexistence de multiples formes colorées et de leur articulation (*Gliederung*) aussi vive que légère. L'Orient fonctionne donc comme une énergie structurante, un rythme et une force créatrice de formes. C'est pourquoi il faut interroger les figures matricielles de





Navigation fluviale. 1937, aquarelle sur carton, 18 x 32 cm.
Collection privée, Suisse, dépôt au Zentrum Paul Klee, Bern.

cet Orient, qui traversent toute l'œuvre de Klee de manière transversale et cosmique. Si l'on regarde ces aquarelles de Tunisie que Klee exposera en 1920, on peut observer deux traits majeurs : la couleur-lumière et un mode de composition de la surface par aplats se recoupant ou flottant. Tout un mode de vision qui me rappelle la théorie arabe de la vision telle que la dégage Hans Belting dans *Florence et Bagdad*¹. À la théorie occidentale de la vision perspective avec son point de fuite sur l'image et sa mimésis, Hans Belting oppose « la géométrie de la lumière » sans image cen-

trée de la vision orientale, où « les points de lumière se répandent sur toute la surface ». Bref, une géométrie de la lumière et de l'infini, où l'esthétique du minuscule et des microformes engendre les macroformes du cosmos d'une sorte « d'icône mentale » (Ibn Arabi), où le mouvement des pans et plans de lumière engendre « La lumière et ses arêtes », que l'on peut voir à l'exposition *Images en mouvement* du Zentrum Paul Klee. Ce regard qui n'est plus dans l'image mais dans la surface et son mouvement, cette lumière qui vient de l'intérieur de la couleur et de l'esprit, cette

géométrisation des motifs qui conduira aux *Carrés magiques*, et cette relation si intime entre la peinture et le cosmos : autant de modalités de la création chez Paul Klee qui se développeront à travers les grandes figures matricielles de son œuvre.

Mais, avant le voyage de 1914 avec Macke en Tunisie, il y eut un pré-Orient littéraire et un goût certain pour l'ornement et la lumière : lecture du *Divan* de Goethe et des poèmes de Hafez au point de dire « je me sens Hafez ». Et puis, ces moments plastiques importants : les dessins ornementaux, les motifs d'architecture ou les papiers peints – *Ornament out of a Female Figure* (1907), *Patterns for end Papers* (1909) –, la découverte de Delaunay et la traduction d'un de ses articles, *De la lumière*. Sans oublier ce dessin à la plume, *Cité Orientale*. On peut comprendre alors le choc que produira la Tunisie : choc de la lumière-couleur, choc de motifs qui participeront à ces figures matricielles propre à l'œil d'Orient.

La forme-tapis

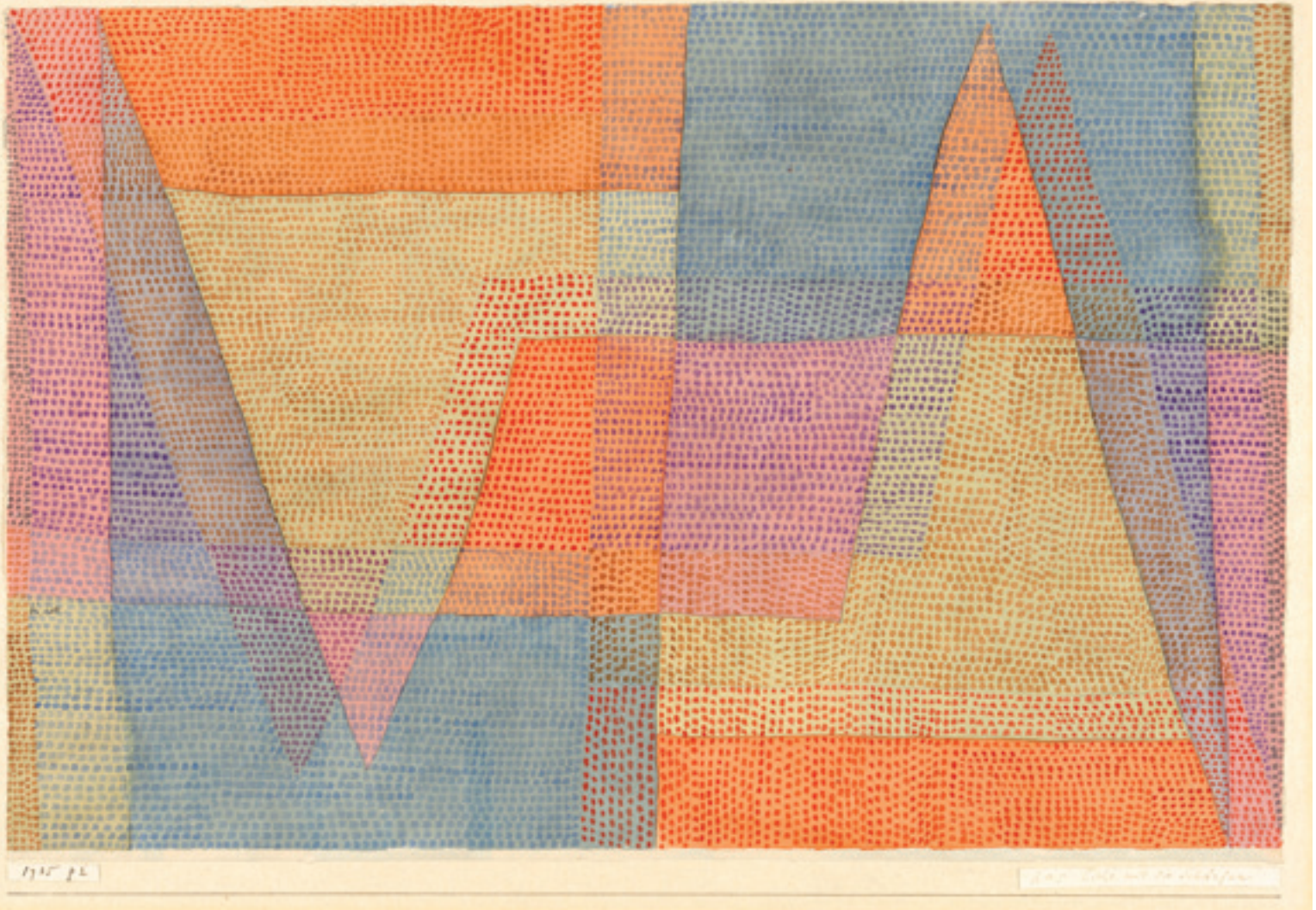
Klee était fasciné par les tapis, avec leurs couleurs vives, leurs motifs géométriques, leurs agrégats décoratifs multiples au point « d'être abstrait avec des souvenirs » comme le montre *Tapis de mémoire* (1914). Selon Jenny Anger, ce tapis-souvenir est « la première œuvre auratique, forme d'un souvenir matérialisé »². Mais il y en aura d'autres, dont *À la manière d'un tapis* (1923) ou *Peinture murale* (1924). Le tapis représente tout à la fois une texture sensible, mais aussi une forme de l'abstraction ornementale, « un mode ornemental » pour reprendre les termes d'Oleg Grabar. Fait de répétition musicale de motifs géométriques et floraux, ce mode a « tendance à renforcer l'intermédiaire visuel aux dépens d'un message déterminé, à accentuer le plaisir des sens et la relation affective aux œuvres d'art »³. Si bien que le tapis conjugue les deux modes d'abstraction dégagés par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*. L'espace strié et géométrique de la grille propre au modernisme et l'espace lisse directionnel, occupé par des événements, espace haptique hétérogène, rythmique et nomade, d'un « toucher-voir » propre au patchwork, à la mer ou au désert. Un double affect, donc, celui d'une « multiplicité plate » où l'ornemental se métamorphose en devenir plastique. Aussi, la forme-tapis autorise-t-elle l'invention d'un langage de signes avec ses répétitions, ses alignements horizontaux, comme une page de livre ou une partition musicale.

Une calligraphie figurative

Tout au long de sa vie, Klee ne cessera d'inventer des calligraphies figuratives. Des *Dessins sur la composition de Wang Sen* (1916), de *Young plantation* à *Pastorale* (1927) ou le *Rideau* (1926) avec leurs divisions horizontales, il inventera toute sorte de signes et d'écritures. Des plus figuratifs-abstraites comme les schèmes des palmiers, des végétations ou des arches, aux noirs et plus épais de l'écriture végétale de *Park près de Lu* (1938) ou de *Flore au rocher* (1940). De là ces deux pôles : calligraphie-écriture d'un post-Orient fait d'harmonie, ou calligraphie-trait au noir épais d'un Orient définitivement



Présentation du miracle. 1916, gouache, stylo et encre sur tissu préparé, monté sur carton, 29,2 x 23,6 cm. The Museum of Modern Art, New York.



La lumière et les arêtes. 1935, aquarelle et crayon sur papier sur carton, 32 x 48 cm. Zentrum Paul Klee, Bern.

éclaté sous le coup des événements et de la maladie, comme ce très grand tableau plein d'angoisse, *Insula dulcamara*, le doux (*dulcis*) amer (*amarus*) de la vie. Là, un visage blanc cerné de noir, un visage d'yeux aussi frontaux que vides, se détache comme une île sur un fond paysager idyllique de nuages légèrement colorés, de points rouges et de très petites plantes.

L'œil, motif très présent chez Klee (cf. *L'Œil avec l'aigle* de 1918) devient une sorte d'allégorie de l'histoire au sens de Benjamin : un figement, un vide souvent réduit à deux yeux féminins fixes comme dans *Princesse d'Arabie* (1924-28) ou *Arabian Song* (1932). Quand ce n'est pas un regard fixe réduit à un seul œil hypnotique sur fond rouge-feu comme dans *Joueur de Timbale* (1940). Il n'y a donc pas un seul langage de signes, même si tous relèvent d'une même passion du dessin et de cette ironie du trait que la belle exposition de Beaubourg : *L'Ironie à l'œuvre* nous permet de parcourir, de la plus légère à la plus tragique ou à la plus douce-amère.

Le jardin et le floral

Fleurs nocturnes, Mythe des fleurs, Trois fleurs, Jardins de roses, Floraison : la beauté est végétale, comme le voulait Schlegel. D'où une fascination pour la croissance organique comme mode de constitution des formes. Dans son enseignement au Bauhaus et ses écrits théoriques, proches en cela de la *Naturphilosophie* de Goethe et de Henkel, il dessinera « la métamorphose des plantes » jusqu'à l'infime détail de la cellule : « Là où est le commencement : chez mon adorée, madame la cellule originaire ».

Aussi le jardin – tous ces jardins de paradis de la culture arabe – est-il un motif toujours renouvelé de sa peinture : *Le Jardin de Tunis* (1914), *Jardin du Sud* de 1919, de 1936, et *Jardin d'Orient* de 1937, un même thème toujours retravaillé. Mais, avec le temps, aux tableaux éclatants du début a succédé celui de 1936, avec ses formes désarticulées et son soleil noir. Comme si le jardin épousait le temps, était le temps, dans son suspens et

sa modulation éphémère. Sans doute parce que le jardin conjugue les trois grandes matrices de l'Orient de Klee : le végétal, l'ornemental et une plastique colorée et musicale. Car ces matrices d'anamnèse et d'imagination se croisent, et le jardin peut même figurer une architecture-paysage comme dans le *Jardin oriental* de 1937, avec sa propriété arabe, sa porte ouverte et son perron. On le retrouve aussi indirectement dans des tableaux plus abstraits, faits de petits carreaux ou rectangles colorés, intitulés *Harmonie* ou *Floraison*. Le jardin, et ce fameux jardin méditerranéen sur la mer que j'ai visité dans cette Villa Sébastien où Klee habita, est le paradigme de sa création. Un chaos ordonné, un paradigme cosmique d'énergie vivante, la rencontre du «dividuel» (le divisé et le métrique) et de «l'individuel» (l'irrégulier, les espaces multiples) dans leurs *Rythmiques* multiples.

Architecture et villes

Il faut aller «vers la synthèse de l'architecture de la cité et de l'architecture du tableau», écrit Klee en 1914. Et l'on comprend que, des nombreux portraits de villes arabes dont Tunis, Hammamet et Kairouan, au *Portrait d'une mosquée* ou à *Polyphonic Architecture*, l'architecture de la ville ait pu servir de modèle de composition. Telle une proto-image ou un diagramme abstrait qui organise le tableau. Voire même une utopie plastique comme *Ville de rêve* (1921), où un espace topologique de plans anciens et futurs laisse place à des traits de langage, arches, coupoles, ou portes... Une abstraction ornementale et musicale au sens fort, qui culmine dans cette *Polyphonic Architecture* et tous les souvenirs de mosquées présents dans de si nombreux tableaux.

Géométries et mystère : l'Égypte et le « retour » en Orient (1928)

« Peut-on ré-imaginer son rêve » ? se demandait Segalen, cet exote, grand voyageur de la pensée et de la différence. L'Égypte, en 1928, où Klee part pour les vacances du Bauhaus, ne sera pas une autre Tunisie. Plutôt un moment de son œuvre, consacré à ce qu'il appelle lui-même *die Gliederung*, l'articulation, et plus particulièrement celle de ces chemins géométrisés dans des parallèles horizontales propres à la vallée du Nil. Une vision d'en haut que j'avais appelée un œil icarien, et qu'il décrit en ces termes dans une lettre à sa femme : « Je peins le paysage à peu près comme je peins le regard qui vient des montagnes. » Ce regard de et dans l'immanence du cosmos, ce regard aérien, se retrouve dans un des tableaux qu'il juge les plus importants : *Route principale et routes secondaires*. Des bandes harmonieuses et claires, des chemins qui ne mènent nulle part, un réseau flottant éclairé par un rayon de lumière : une sorte de tableau manifeste d'un paradigme de base, celui des strates, que l'on retrouve dans *Soirée en Égypte* (1929), *Le Soleil effleure la plaine* (1929) et *Mesures individualisées* (1930).

Voir d'en haut en s'identifiant au regard de la montagne sur la vallée du Nil, c'est aussi accueillir un mode de vision inversé, qui



Explosion de peur III. 1939, aquarelle sur papier préparé sur carton, 63,5 x 48,1 cm. Zentrum Paul Klee, Berne, Suisse.

monte vers le ciel, comme dans la pyramide d'*Ad Parnassum*. Mais c'est peut-être aussi laisser flotter des motifs, explorer un temps de suspens et faire que «le terrestre le cède en moi à la pensée cosmique». Celle du «grand tout» où lune, étoile ou fleur peuvent flotter et laisser place à un Orient «non optique», plus insaisissable et plus mystérieux. Un Orient du mythe et du rêve, dans un regard immémorial qui défie le temps, où «le devenir est notre seule éternité».

Aussi, à la question initiale : «Qu'est-ce qu'avoir l'Orient en soi-même?», on pourrait tenter de répondre qu'il s'agit d'une force intérieure créatrice, mais aussi de quelque chose de plus fantasmé et de plus secret, proche de ce que Abd el-Kader appelait «l'œil de l'œil». Et, comme l'écrivait Klee, «La force du pouvoir créateur ne peut être nommée. Elle reste en fin de compte pleine de mystère. Car n'est pas mystère ce qui ne nous ébranle pas au plus profond de nous-mêmes. Jusque dans la moindre de nos particules, nous sommes nous-mêmes chargés de cette force.»

Cette force de tous les entre-deux et «entremondes» sera dans l'année 1939, précédant sa mort, celle des Anges : *Pauvre Ange*, *Ange oublié*, *Ange vigilant*, *De la nature angélique*, *Ange aux grelots*, *Ange au jardin*, *Ange encore femme* et même *Ange de la mort*. 35 anges en tout, avec leur trait léger. Sans oublier un autre Ange qui accompagna Walter Benjamin toute sa vie depuis 1921 : *Angelus Novus*, exposé pour la première fois au Centre Pompidou avec *Présentation du miracle* (1916), que sa femme lui avait offert pour son anniversaire. *Angelus Novus*, cet «Ange de l'histoire» qui voit de ses yeux écarquillés son envers : celui des sans-noms, et de cette «tempête du progrès»⁴. Avec le mystère et l'ironie propres aux Anges : «Le sérieux va de pair avec le fou rire des anges à l'endroit des doctes et des poncifs.» Un fou rire venu aussi d'Orient, un fou rire ironique qui traverse toute son œuvre et dont témoigne l'exposition du Centre Pompidou. Des premières satires à *Candide*, d'*Angelus Novus* à *L'Explosion de peur* (1939), on en parcourt toutes les formes. Satires de la jeunesse, ironie joueuse et légère des marionnettes, poupées, masques et «petites choses de rien», parodies de visages et de paysages, ironie douce-amère comme *Insula Dulcamara* ou ironie plus angoissée, au trait noir, épais et pictural des dernières années. Deux anges encore : *Erzengel* (*L'Archange*, 1938), avec ses pseudo-graphèmes venus de loin, des



Angelus novus. 1920, huile et aquarelle sur papier sur carton, 31,8 × 24,2 cm. The Israel Museum, Jérusalem.

calligraphies musulmane et chinoise sans doute, et cet immense *Angelus* militant aux ailes jaunes déployées, mi-guerrier mi-ange gardien. Dans le dernier tableau, resté sur le chevalet après sa mort, on peut encore voir, dans cette nature morte disloquée et dépecée par l'histoire et la maladie, un ange perdu, flottant en bas, sur la gauche...

Entre ciel et terre, vie et mort, immémorial et éphémère, cosmos et histoire, les Anges sont peut-être la figure intermédiaire de cette belle auto-ironie que Klee revendiquait. Une ironie secrète de destruction/création, dans cette «temporalité stratifiée et mouvante» qui le caractérise⁵. La quête d'un mystère au plus près de la Création : être insaisissable dans l'immanence. ■

Cet article reprend et développe l'intervention de Christine Buci-Glucksmann au Colloque Paul Klee de Kairouan les 14-16 avril 2014, dirigé par Khaleb Abida.

1. Hans Belting, *Florence et Bagdad*, Gallimard, 2012, p. 130 sqq

2. Jenny Anger, *Paul Klee and the decorative in Modern Art*, Cambridge University Press, 2004, p. 55 et 65

3. Oleg Grabar, *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*, Albin Michel, p. 189.

Sur ce «mode ornemental», cf. notre livre : *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Galilée, 2008

4. Voir notre chapitre consacré à Paul Klee et Benjamin : *Une archéologie du moderne. Angelus Novus. La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Galilée, 1984. Réédition : *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Galilée, 2002

5. Cf. Regards en arrière dans le catalogue du Centre Pompidou : *Paul Klee. L'ironie à l'œuvre et la contribution de Rémi Labrusse* : «La matière du temps», p. 168