

Le lieu de Paul Klee

Constance Naubert-Riser

Volume 31, Number 126, March–Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53954ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Naubert-Riser, C. (1987). Le lieu de Paul Klee. *Vie des arts*, 31(126), 40–60.

Le Musée d'Art Moderne de New-York présente actuellement une importante rétrospective de l'œuvre graphique et pictural de Paul Klee. Le côté exceptionnel de cette manifestation tient à la fragilité des œuvres qui ne voyagent pas fréquemment. La sélection a été effectuée avec beaucoup de discernement, afin de montrer non seulement les œuvres les plus significatives, mais certains aspects moins connus de son travail. L'exposition privilégie, du moins en nombre, les années que Klee consacra à l'enseignement au Bauhaus de Weimar et de Dessau, puis à l'Académie de Düsseldorf. Le présent article cherche à mettre en lumière comment l'importance de cet œuvre est fondée sur sa différence. Tous les exemples sont tirés d'œuvres faisant partie de la présente rétrospective.

Mort en 1940, au début de la Seconde Guerre mondiale, Paul Klee est le prototype de l'artiste éminemment personnel qui a su se développer dans le contexte des ruptures et des provocations réitérées par les différents tenants des *abstractions*. Sa peinture se situe à la conjonction de ce que le public qualifie arbitrairement de figuratif ou d'abstrait. Elle dénonce, par le fait même, le caractère relatif de cette disjonction. Et elle amène à l'évidence la racine commune de l'une et de l'autre catégorie: la genèse et la formation d'une *forme en fonctionnement*.

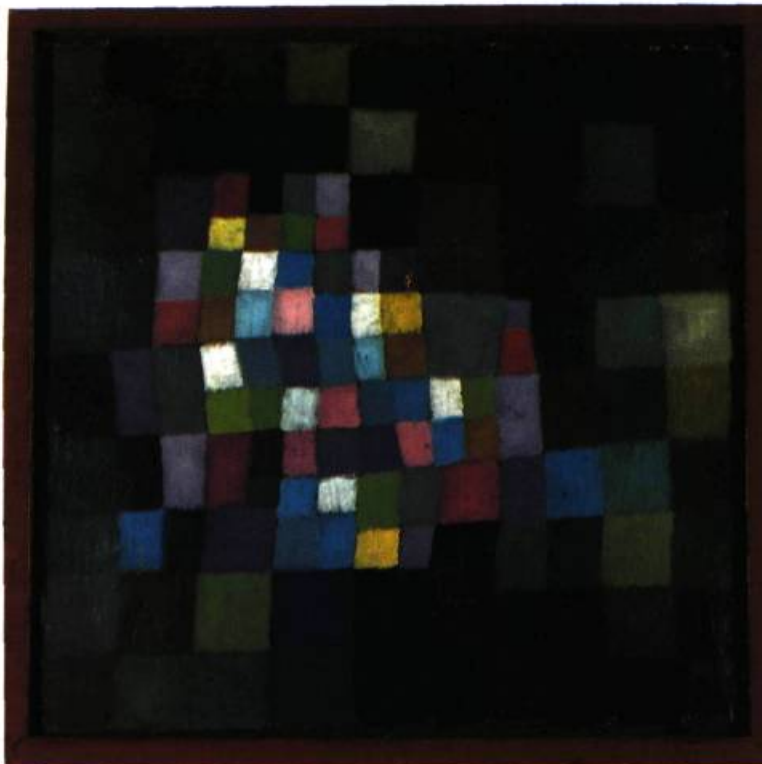
L'œuvre de Klee comporte trois temps forts, qui sont reliés à des événements politiques déterminants: la guerre de 1914-1918, la création du Bauhaus et la montée du nazisme, qui le força à s'exiler en Suisse. Nous avons étudié ailleurs les principaux jalons de son œuvre antérieure à sa nomination au Bauhaus, en 1920¹. Qu'il suffise de rappeler que Klee, d'abord dessinateur et travaillant à Munich dans un isolement relatif, fit deux rencontres décisives, celle de Kandinsky, en 1911, et celle de Delaunay, à Paris, en 1912. Vint la Guerre de 1914, qui le coupa d'une partie de ses amis et le força à préciser et à approfondir sa position théorique. Le résultat de ses réflexions est consigné dans un *Journal*² et repris, en 1918, dans un texte synthétique et dense, *Confession du créateur*³. Le problème fondamental de la constitution de la forme y est abordé dans toutes ses composantes: celle des éléments premiers signifiants, celle du passage de l'élément à la forme, celle de la forme conçue d'abord comme *formation*, et celle du mouvement dans la peinture. Ce texte lui servira de base pour ses premiers cours au Bauhaus.

LE LIEU DE PAUL KLEE

Constance NAUBERT-RISER

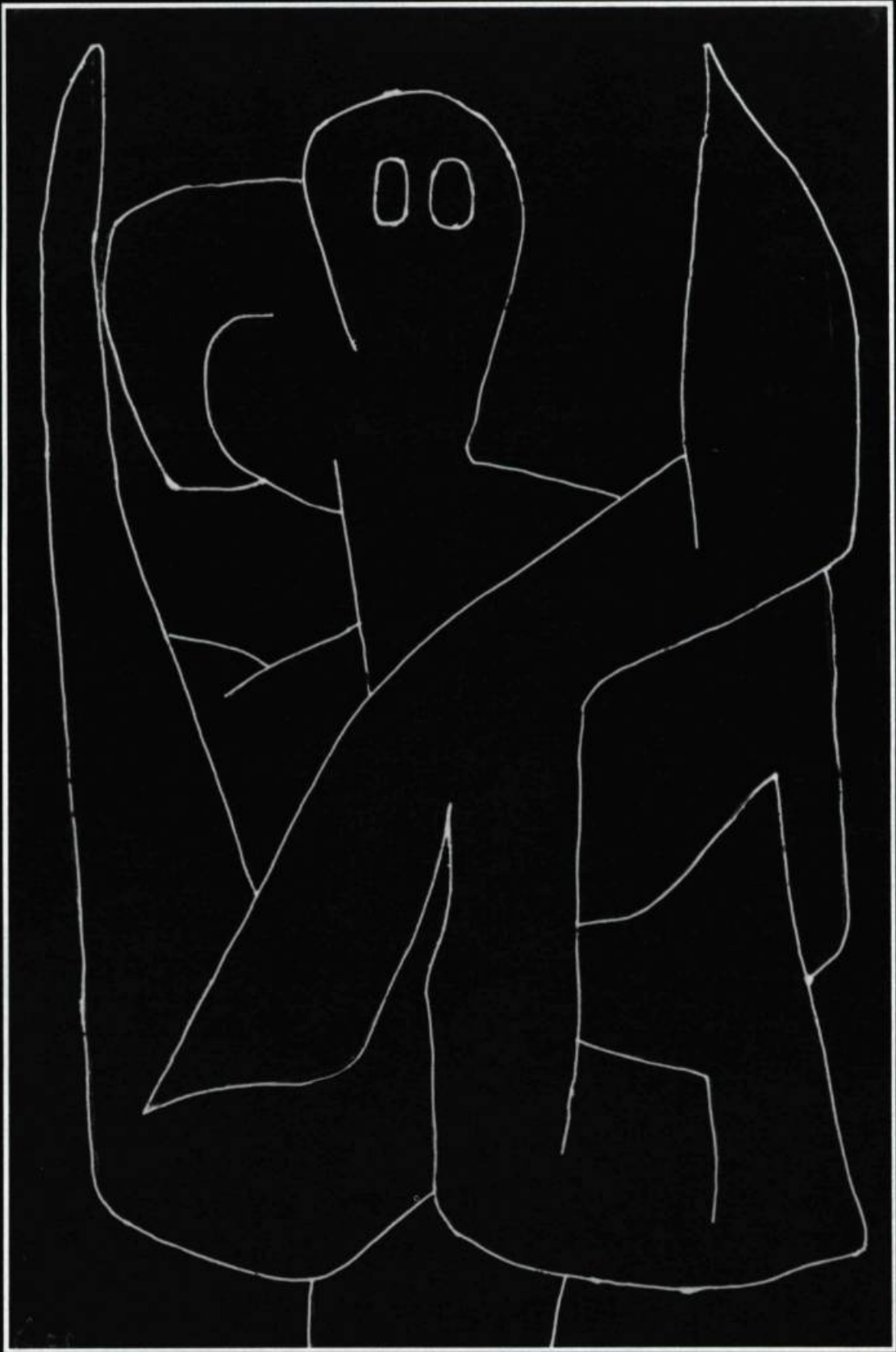
Si on examine attentivement un tableau de 1919, tel que *Palmiers et sapins dans un paysage rocheux* (fig. 6), qui résume bien son travail antérieur, il apparaît clairement qu'il faut aborder l'œuvre non comme une représentation figée du monde, mais comme un monde en fonctionnement. Et que, picturalement, l'articulation consiste en une série de ruptures dans le tracé ou dans la position des taches, auxquelles doit s'accorder la vision. Ce qui est fixé pour toujours dans l'œuvre, ce sont les centres d'énergie visuelle. L'interaction de leurs tensions recèle, à l'intérieur de son fonctionnement, la capacité de remettre l'œuvre en mouvement pour l'œil du spectateur. En 1914, Klee notait déjà dans son *Journal*: «Ingres, dit-on, aurait organisé le repos. J'aimerais, au delà du pathos, organiser le mouvement»⁴. C'est à la réalisation de ce projet en peinture qu'il consacra désormais l'essentiel de ses énergies. Comme nous tenterons de le montrer, c'est également à la poursuite de cet objectif qu'il doit sa différence, voire sa marginalité, durant la période du Bauhaus, au sein d'un corps professoral de plus en plus dominé par les impératifs d'un fonctionnalisme orienté vers la production industrielle.

A l'origine de la fondation du Bauhaus, à Weimar, en 1919, la proposition de son premier directeur, Walter Gropius, d'unifier tous les arts sous la primauté de l'architecture et de revaloriser les métiers d'art, était issue d'une forme de socialisme mystique, qui recoupaient les aspirations de toute une génération pour qui l'après-guerre devait aboutir à un renouvellement de l'humanité. L'idéal révolutionnaire de Gropius reposait sur une forme de messianisme utopisant qui annonçait un monde nouveau.



1. Paul KLEE
Abstrait avec référence au mouvement d'un arbre en train de fleurir, 1925/119.
Huile sur carton; 38 cm x 39.
Suisse, Collection particulière.

2. *Ange vigilant*, 1939/859.
Plume et détrempe sur papier journal préparé en noir;
48 cm x 33.
Suisse, Collection particulière.



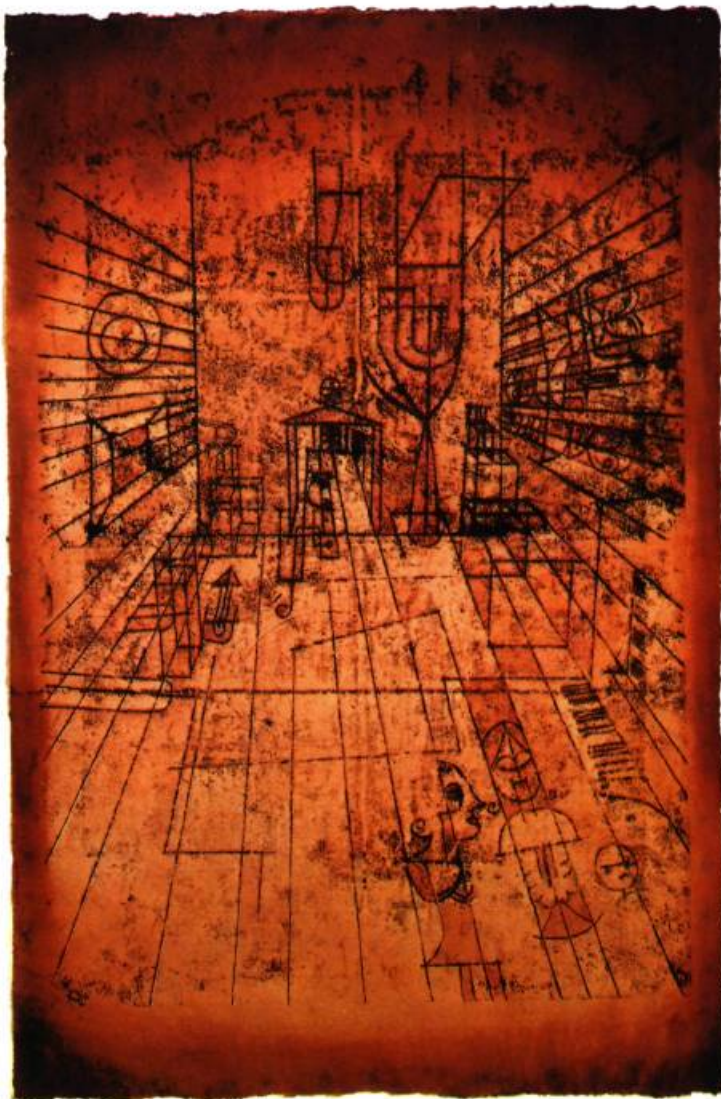
Ces idées étaient largement diffusées par les principaux écrivains expressionnistes auxquels Klee n'était pas insensible. Comme nous l'avons montré ailleurs⁵, on retrouve indiscutablement, dans ses images de 1918-1920, une thématique de la régénération. Il est donc compréhensible qu'en dépit du côté apparemment fantaisiste de ses œuvres Gropius ait choisi de l'associer à son projet.

A son arrivée au Bauhaus, en 1921, Klee y trouve déjà en fonction les peintres Itten, Feininger et Muche. Au début de 1922, après un séjour de sept ans en Russie, Kandinsky vient se joindre à eux; il ajoute ainsi un élément de plus à la tendance que certains critiques dénomment «expressionniste» et «spiritualiste». Le principal adversaire de cette tendance expressionniste est l'éditeur de la revue hollandaise *De Stijl*, Théo Van Doesburg. Depuis 1919, il publie une série d'articles critiquant ouvertement la tendance expressionniste du Bauhaus. Associé à Mondrian et à l'architecte Oud, il est à l'origine d'une démarche créatrice radicale, fondée sur la purification des moyens d'expression, démarche qui, selon lui, était en conformité avec une intention d'ordre éthique à portée sociale. Son discours est traversé par une volonté de négation de l'artisanat au profit de l'affirmation de la machine. Par le recours exclusif au plan et à la ligne droite, il cherche à supprimer dans la peinture et dans l'architecture l'individuel au profit du collectif (fig. 8).

Au début des années 20, un deuxième élément vient bientôt se superposer à la controverse suscitée par la présence de Van Doesburg à Weimar. C'est l'inclusion, à l'intérieur du corps professoral, du jeune artiste d'origine hongroise, Moholy-Nagy. Venant de Berlin, où il avait été mis en contact avec les théories constructivistes de Rodtchenko et avec sa proposition radicale de l'artiste/ingénieur, Moholy-Nagy se situe résolument du côté de l'abstraction géométrique. Il donne à ses toiles une allure scientifique en substituant au titre une identification au moyen de lettres et de chiffres: *C-VII*, *Z-VIII* ou comme dans cet exemple *A-II*, de 1924 (fig. 7); il procède par superposition de formes géométriques en transparence; il défend également une forme d'art élémentaire, se détournant de l'*arbitraire-individuel* au profit d'un contenu plus universel. Enfin, le *tableau de chevalet*, considéré comme irrémédiablement statique, sera progressivement amené à disparaître de son œuvre, dès qu'il pourra être remplacé par une expression plus directe du mouvement et de la lumière. Ce projet ne fut réalisé qu'en 1930 par le *Modulateur Espace/Lumière*, genre de sculpture lumino-cinétique, issu d'expériences d'ordre strictement technique.

C'est donc à un réseau d'interférences particulièrement dense et contenant les propositions les plus extrémistes des avant-gardes européennes, que Klee sera confronté durant ses années au Bauhaus. Les conflits internes de cet établissement ont beaucoup contribué au développement de sa problématique picturale. C'est pourquoi nous pensons qu'au lieu de toujours considérer Klee comme l'«heureux marginal» qui traversa la tempête, il est plus pertinent et plus révélateur de tenter une relecture de certaines œuvres, afin d'y relever les traces d'une interaction avec un carrefour où se recoupent les tendances les plus avancées de l'entre-deux guerres.

Commençons par examiner une œuvre de 1921, *Chambre habitée - Vue perspective* (fig. 3). Un fin réseau de lignes forme une structure ouverte de toutes parts. Klee opère ainsi une déconstruction du système perspectif traditionnel. En associant ce réseau à un espace coloré non descriptif, il transforme le plan en espace flottant, incertain, produisant ainsi un renversement du sentiment d'immobilité lié à l'espace perspectif classique, sans pour autant abandonner l'effet de creusement au profit d'une restriction à la bidimensionnalité exigée par Van Doesburg pour la constitution d'un tableau moderne. De plus, à titre de commentaire ironique sur le caractère absolu de toute loi utilisée de



3



4





5

manière trop rigide, il force les personnages à se plier aux lois de la perspective au point d'être aplatis contre les murs ou le plancher, irrémédiablement subordonnés à la structure. En d'autres termes, là où la loi est plus forte que les individus, les figures humaines n'occupent plus un espace, mais sont les habitants d'une perspective. Une telle relecture permet de constater que cette œuvre n'est pas pure fantaisie,

mais contient un commentaire subtil, voire cinglant, de certaines *exclusions* dans la constitution de l'espace pictural, exigées par Van Doesburg, dont la présence à Weimar suscitait alors de vives discussions.

Une autre contre-proposition de la part de Klee, *Fugue en rouge*, 1921 (fig. 4), peut être tirée de l'importante série des *Gradations de couleurs* qu'il exécuta sur une période de deux ans. Ici, l'ambiguïté d'un

espace se mouvant simultanément en profondeur et en surface le long du plan est obtenue par un système de variations de figures de dimensions et de tonalités décroissantes; variations qui ne sont pas sans analogie avec la composition musicale et avec les expériences exécutées au Bauhaus par L. Hirschfeld et Marck pour produire sur un écran des compositions abstraites au

Suite à la page 61



6

3. *Chambre habitée, vue perspective*, 1921/24.
Dessin à l'huile et aquarelle sur papier;
48 cm 5 x 31,7.
Berne, Kunstmuseum;
Fondation Paul-Klee.

4. *Fugue en rouge*, 1921/69.
Aquarelle sur papier;
24 cm 3 x 37,2.
Suisse, Collection particulière.

5. *Insula dulcarama*, 1938/481.
Huile et peinture à la colle (dessin noir) sur papier journal marouflé sur jute; 88 cm x 176.
Berne, Kunstmuseum;
Fondation Paul-Klee.

6. *Palmiers et sapins dans un paysage rocheux*, 1919/155.
Huile sur carton;
42 cm x 51,5.
Suisse, Collection particulière.

C'est cette même préoccupation qui implique que les éléments de ses pièces soient *grandeur nature*: entrer dans le temps... C'est ce même projet qui a supposé la référence à Edward Hopper: l'arrêt sur le temps...

Et toujours ce même problème du regard réservé à l'art. Hopper l'avait résolu du point de vue du spectateur: celui-ci regarde à travers la fenêtre, assigné au rôle de voyeur, et traduit en terme de lumière une atmosphère émotionnelle. Dauriac reprend un secret de même nature émotionnelle et le révèle dans une absence totale d'ombre pour n'en mieux montrer que l'absence. A la lumière, elle oppose la négation de l'ombre. A l'émotion, le vide, la sensibilité blanche de l'indifférence. Il s'agit d'un charme à la puissance duquel elle tente de donner une clarté, à partir d'un travail réfléchi qui refuse de tenir sa poésie du mystère et met en évidence l'attention qu'elle porte au fait de créer

LE LIEU DE PAUL KLEE

Suite de la page 43

moyen de lumières réfléchies sur des formes colorées en mouvement. Cette série constitue un plaidoyer pour la peinture plus individualiste et plus personnelle, face à l'anonymat et au dépouillement requis par l'affirmation radicale du plan. De plus, au moyen de formes à connotations plus neutres, Klee tente de constituer, avec les seuls moyens du peintre, un espace mobile, dynamique, cherchant à démontrer que le tableau n'est pas irrémédiablement statique comme le prétendent certains de ses collègues.

Ultimement, c'est la série des Plans quadrillés qui constitue l'exemple le plus pertinent d'une réponse de Klee, d'une part à l'esthétique de *De Stijl*, d'autre part à la position de Moholy-Nagy. Une critique mal informée au sujet de l'interaction entre Klee et l'art qui se faisait autour de lui a longtemps regroupé ces œuvres sous le terme fantaisiste de Carrés magiques, leur conférant ainsi le statut de jeu gratuit. Il convient plutôt de les replacer, non seulement dans le contexte de son enseignement, mais aussi dans celui des tensions politiques et des querelles artistiques qui étaient au centre du Bauhaus.

A titre d'exemple, examinons *Abstrait avec référence au mouvement d'un arbre en train de fleurir*, de 1925 (fig. 1). Les éléments *plastiquement purs* sont ici des carrés ou des rectangles de couleur. Le thème est le mouvement de l'espace effectué par l'entremise du mouvement de la couleur. Deux facteurs contribuent à la genèse du mouvement. D'abord, les couches de couleurs sont superposées du plus sombre au plus clair, ce qui produit un mouvement d'expansion-contraction de l'espace du tableau. Ensuite, ces couleurs sont posées dans un quadrillage souple dont les éléments ne sont pas rectilignes. Au moyen d'une légère déviation de la verticale, Klee provoque un jeu subtil de diagonales assurant la mobilité lente de l'ensemble, de manière à induire en rythme notre vision, en l'accordant au rythme d'une éclosion et d'une expansion du centre vers l'extérieur.

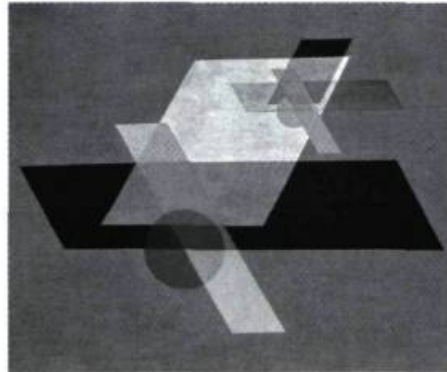
Au terme de la période du Bauhaus, on constate que Klee avait résolu pour lui-même le conflit entre les différentes formes d'abstraction, en ne se rangeant ni d'un côté ni de l'autre, tout en assignant à son art une position détachée de tout engagement social axé sur une production industrielle. D'autre part, le côté exclusivement rationnel de la théorie de Van Doesburg ainsi que son dogmatisme, lui paraissent imposer à l'homme des limites étroites et inutiles. En prohibant toute déviation de la forme géométrique, Van Doesburg cherche à éliminer toute ambiguïté de la démarche créatrice. Or, pour Klee - et de nombreuses réflexions contenues dans ses cours le prouvent - cette ambiguïté est au centre même de l'homme.

Au moment de la prise de pouvoir par Hitler, la lutte contre l'art moderne, qualifié de «dégénéré», s'intensifia. Klee dut mettre fin brusquement à sa carrière d'enseignant et s'exiler, dès 1933, en Suisse, plus précisément à Berne, sa ville d'origine. Il est bientôt

et au rôle de l'artiste. Lequel doit «trouver une nouvelle strate, un nouvel emploi de la sensibilité», étant préalablement admis que l'histoire de l'art aurait développé une autocensure du regard: «On regarde l'art en faisant l'impasse sur certaines réalités»... Le problème devenant alors de savoir regarder la réalité comme de l'art. Pour elle, la question reste toujours aussi brûlante, aucune réponse ne s'avérant pleinement satisfaisante, fût-ce chez ceux dont elle se reconnaît.

Il en va ainsi de la pureté d'une artiste qui figure intentionnellement, dans ses œuvres, ses paradoxes et ses contradictions. Elle tente ainsi de mettre du sens et de la rigueur dans cette puissance mystérieuse, en perpétuelle métamorphose, qu'est la perception de l'art. Où? Là où l'exigence rencontre la confusion; la raison, la déraison. Au point le plus exact que seul l'artiste sait mettre en forme. Car, à force de s'en donner les moyens, il trouve... quitte à signifier le défi lui-même: «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard».

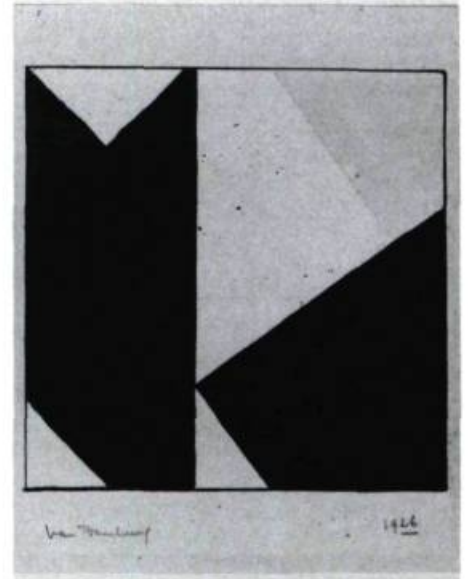
N.D.L.R. - Jacqueline Dauriac présentera une exposition particulière, à la Galerie René Blouin de Montréal, au cours de 1987.



7. Lazlo MOHOLY-NAGY *Composition A-II*, 1924. Huile sur toile; 116cm x 136,5. New-York, Solomon R. Guggenheim

atteint d'une grave maladie, qui ralentit sa production jusqu'en 1937 et qui explique partiellement le changement de style très apparent dans les œuvres exécutées entre 1937 et 1940. Le côté irréversible de cette maladie est sans doute responsable de l'introduction d'une nouvelle thématique qui devient de plus en plus récurrente: celle de la mort. Or, comme le dit Maurice Blanchot de l'écrivain, dans une telle situation «on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on établit avec elle des rapports de souveraineté»⁶. Pour ce faire, le peintre Klee met au point une espèce d'écriture hiéroglyphique mi-figurative, mi-abstraite. L'articulation du tableau s'effectue alors par la conjonction d'un réseau de signes noirs et d'un réseau de taches de couleur aux tonalités consonnantes ou dissonnantes, posées en rythme. *Insula dulcamara*, de 1938 (fig. 5), est une des œuvres maîtresses de cette série. «Dulcamara» associe deux mots latins «dulcis» (doux, suave) et «amarus» (amer). A la douceur des tonalités s'associe l'amertume des éléments tirés de l'iconographie personnelle de Klee. Dans la partie supérieure du tableau, on peut reconnaître deux signes astraux qui évoquent le destin, ainsi que la ligne sinueuse de la côte d'une île au large de laquelle passe un bateau, symbole de fragilité. Dans la partie inférieure, le profil d'un serpent introduit le sens d'une menace, laquelle se précise dans la figure centrale: une tête blanchâtre qui fait surgir le spectre de la mort⁷.

Après s'être efforcé, sa vie durant, d'élucider en termes picturaux le fonctionnement des lois dans la nature, voici son œuvre aux prises avec l'énigme dernière, celle avec laquelle il n'y a pas de compromis possible. En 1939, Klee s'engage résolument dans la direction d'un *entre-monde* par la production d'une série sur le thème de l'ange. C'est alors qu'il nous présente, avec une grande simplicité de moyens, des êtres en transformation qui gardent des caractères humains. Qu'elles s'appellent *Ange*, *encore féminin*, *Ange oublieux* ou *Ange vigilant* (fig. 2), ces figures cherchent à traduire sur le plan pictural les métamorphoses de l'ultime transition, celle qui fait passer du côté de l'invisible. Les minces contours blancs sur fond noir don-



8. Theo Van DOESBURG *Sans titre (Étude pour la contre-composition XIII)*, 1926. Encre, gouache et crayon sur papier; 22 cm x 17,3. Montréal, Musée d'Art Contemporain.

nent naissance à une forme fragile, presque en voie de disparition. Fidèle à son projet initial de ne pas choisir entre abstraction et figuration, Klee nous en présente ainsi un accomplissement supérieur. Et il témoigne avec force de la pleine extension du sens contenue dans cette phrase de la *Confession du créateur*: «L'art joue, sans le savoir, un jeu avec les réalités ultimes qu'il ignore et, malgré tout, il les atteint»⁸.

1. C. Naubert-Riser, *La Création chez Paul Klee*. Paris, Klincksieck, 1978.
 2. P. Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 1982.
 3. P. Klee, *Confession du créateur*, dans *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gonthier (Bibl. Médiations), 1971, p. 34-42. Retraduit dans Naubert-Riser, *op. cit.*, p. 127-131.
 4. A la page 298.
 5. C. Naubert-Riser, *Paul Klee et la Chine*, dans *Revue de l'art*, Paris, n° 63, 1984, p. 47-56.
 6. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1955, p. 107.
 7. Le bateau, symbole de fragilité, se retrouve très fréquemment dans l'œuvre de Klee depuis 1917. Le serpent également. Mais, en 1940, l'idéogramme du serpent revient plus souvent comme symbole de la créature mourante. Pour ce qui est de la tête blanchâtre, il suffit de la comparer avec celle de *Mine grave*, 1939, ou avec celle de *La Mort et le feu*, 1940, (N° 294, dans le catalogue qui accompagne l'exposition).
 8. P. Klee, *Confession du créateur*. P. 42.
 N.D.L.R. - L'exposition Paul Klee est présentée au Musée d'Art Moderne, de New-York, du 9 février au 5 mai 1987.

Constance Naubert-Riser est professeure agrégée d'histoire et de théorie de l'art, au Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Montréal. Elle est, également, critique d'art et membre de l'Association Internationale des Critiques d'Art. Enfin, elle est l'auteure de *La Création chez Paul Klee*, Paris, Klincksieck, 1978.