Marges

Revue d'art contemporain

07 | 2008

Vies d'artistes

Écriture et peinture dans le Journal de Paul Klee

Writing and Painting in Paul Klee's Diaries (1898-1918)

Florence Rougerie

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/595>

DOI : 10.4000/marges.595

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2008

Pagination : 8-25

ISBN : 978-2-84292-251-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Florence Rougerie, « Écriture et peinture dans le Journal de Paul Klee », *Marges* [En ligne], 07 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/595> ; DOI : 10.4000/marges.595

Écriture et peinture dans le Journal de Paul Klee

¹ Klee, Paul,
Tagebücher 1898-1918,
éd. par Felix Klee, Köln,
Dumont, 1957.
Nouvelle édition critique
par Wolfgang Kersten,
Stuttgart – Teufen, éd.
Paul-Klee-Stiftung Bern,
1988.

² Matthias Bunge,
*Zwischen Intuition
und Ratio. Pole des
bildnerischen Denkens,
bei Kandinsky, Klee
und Beuys*. Stuttgart,
éd. Franz Steiner Verlag,
1996.

³ Cf. Par exemple
Wilhelm Worringer
et ses concepts
d'*Einfühlung*
et d'abstraction
qui s'enracinent
cependant encore
dans le projet d'une
histoire des styles,
ou encore Konrad Fiedler
réfléchissant sur la pure
visibilité de l'œuvre d'art.

⁴ Il cite à ce propos
John Dewey critiquant
cette idée bizarre selon

Parmi les écrits d'artistes qui depuis peu sont lus pour eux-mêmes – non seulement comme documents biographiques, mais aussi pour leur valeur créatrice propre –, le *Journal* de Paul Klee (1898-1940)¹ se distingue en ce qu'il peut être lu à divers titres : soit en tant qu'objet littéraire, pour sa valeur (auto)biographique ou poétique ; soit en tant qu'éclairage des sources de la création plastique de son auteur, comme texte théorique. Dans son ouvrage sur Klee et Beuys², Matthias Bunge fait une différence entre théorie de l'art (qui n'est pas nécessairement produite par des artistes³) et théorie d'artiste, entre *Kunsttheorie* et *Künstlertheorie*⁴. Ces écrits d'artistes revêtent des fonctions soit biographique, soit topographique, ou enfin théorique. Sur ce point, Bunge différencie aussi les aspects ayant trait à la théorie pure ou bien à la technique (*kunsttheoretisch* ou *kunsttechnisch*). C'est pour cette raison qu'ils constituent des sources secondaires de nature littéraire de tout premier ordre, dans la mesure où ils offrent une vue directe dans l'atelier du peintre et dans sa fabrique intime.

Sans verser dans la fiction d'une transparence biographique, ni même autobiographique, nous tenterons de montrer comment la distance du créateur pour lui-même est féconde, conscient qu'il est de son utilisation possible dans la construction d'un mythe auprès du public et des critiques⁵. C'est en mettant l'accent sur la question du statut du *Journal* et de son auteur, que nous tenterons d'élucider le rapport de Klee à l'écriture, la correspondance et les poèmes nous servant à l'occasion de point de comparaison. L'étude de cette écriture subjective doit nous permettre de montrer l'influence

réci-proque et éventuellement la concurrence qui s'exerce entre l'écriture et la peinture, aussi bien en tant que vocation, que genre et que média. Celle-ci fait plus que nous renseigner sur son apprentissage et sur sa pratique, elle contribue à la conception en devenir de l'art auquel Klee choisit de se consacrer, à l'issue de l'évolution retracée par *le Journal*. Il s'agira surtout de déterminer dans quelle mesure le terme d'autobiographie, qui a été avancé par Christian Geelhaar⁶, peut s'appliquer au *Journal* de Paul Klee, pour pouvoir déterminer la ou les fonctions de l'écriture pour son auteur, ce qu'elle lui apporte en regard du média de la peinture. En d'autres termes, comment doit-on lire le *Journal*? Un premier niveau de lecture pourrait le réduire à un simple document, qui s'inscrit dans l'horizon d'attente de tout lecteur curieux d'art, sous un angle d'approche biographique. Indépendamment du fait qu'on puisse attribuer certaines qualités littéraires objectives à ce texte ou qu'il faille en reconnaître les défauts, il s'agit de nous départir de cette valeur documentaire, de la valeur autobiographique décrivant l'évolution psychologique de l'artiste. Il s'agit aussi d'en circonscrire la valeur poétique, au-delà de son ambition avouée ou non de produire de la littérature, dans la mesure où le recours à l'écriture en soi n'est pas complètement anodin pour qui se dit peintre...

Dans l'étude qui suit, nous chercherons à dégager ces différents niveaux de lecture possibles, d'abord en tant que journal d'un peintre, puis comme œuvre autobiographique à part entière, et enfin comme l'esquisse d'une réflexion poétique. L'enjeu étant de voir comment du conflit de deux médias concurrents émerge une réflexion sur l'art qu'il reconnaît finalement comme sien et, partant sur les moyens de la création en art, quel qu'en soit le média.

Le texte comme document dans le *Journal* et la correspondance

La valeur du *Journal* comme document coïncide précisément avec sa vocation première non seulement pour le lecteur, en lui permettant de remettre une œuvre dans son contexte de production mais aussi pour son auteur, qui se « décrit », se raconte, en tant que peintre en devenir, témoignant de sa vie et de son temps. À cette fonction particulière dévolue à l'écriture correspondent des modalités spécifiques au journal intime : les notations au quotidien sont censées rendre compte d'une évolution biographique, celle de l'individu Klee, dans sa dimension psychologique, familiale, professionnelle et sociale, qui est à la fois celle de l'homme et celle du peintre.

laquelle « l'artiste ne penserait pas, tandis que le scientifique ne ferait que cela... ». Pour lui l'artiste « pense tandis qu'il travaille. Sa pensée cependant prend immédiatement forme en l'objet. »

« Peindre... c'est penser, c'est même la pensée dans ses formes les plus profondes et originelles. » (nous traduisons), dans *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt am Main, 1988, p. 23, 24, 59.

⁵ C'est du moins la lecture à tendance matérialiste qu'en font les ouvrages de O.K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*, 1989 et Christiane Hopfengart, *Klee : Vom Sonderfall zum Publikumsliedling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905-1960*, Mainz, von Zabern, 1989.

⁶ Voir Christian Geelhaar, « Journal intime oder Autobiographie ? Über Paul Klees Tagebücher », dans le catalogue d'exposition de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, 1979-1980.

⁷ Le traducteur n'a pas jugé bon de conserver ces numéros dans la version française (Paul Klee, *Journal*, traduction de Pierre Klossowski, Grasset, 1959), paradoxalement pour la même exigence de clarté qui avait motivé le choix de notre auteur.

⁸ Paul Klee, *Journal*, op. cit., p. 247.

⁹ *ibid.*, p. 57. / Tgb. n° 170, p. 67, Berne, 5. 8. 1901.

Les manuscrits se composent de quatre cahiers, divisés en chapitres, précisant les périodes relatées qui sont souvent liées à un lieu de vie, de la même façon qu'une lettre précise toujours le lieu et la date, affirmant ainsi la valeur documentaire de ces écrits, bien ancrés dans une vie réelle, dans l'espace et dans le temps. L'utilisation presque constante de numéros⁷, empruntée au modèle du *Journal* de Friedrich Hebbel, que Klee a lu dans son édition de 1903-1904, témoigne du soin apporté à la tenue de ce journal et peut être mise en parallèle avec la tenue minutieuse de son catalogue d'œuvres. C'est dans une démarche similaire qu'il entreprend de répertorier ses œuvres en respectant l'ordre chronologique de création, l'orientation étant facilitée par la numérotation continue et sans faille de toutes ses œuvres. La mention des titres et des techniques utilisées doit permettre l'identification de chaque œuvre et leur authentification : « Quand on songe à tout ce que doit être un artiste : poète, naturaliste, philosophe ! Et me voici de surcroît devenu bureaucrate du fait d'établir un long et précis catalogue de toute ma production artistique depuis mon enfance, à l'exception des dessins scolaires, des études de nu, etc., qui ne témoignent pas d'une autonomie créatrice⁸. ».

Ce classement systématique n'est pourtant possible qu'après un choix, fondé sur la signification de chaque œuvre évaluée par rapport aux œuvres qui la précèdent ou qui la suivent immédiatement, selon qu'elle est représentative d'un moment de son évolution au regard de l'ensemble. De même, le journal lui permet de s'identifier à chaque moment de sa vie. Il s'assume comme en étant l'auteur authentique, bien que ce journal ne soit pas explicitement destiné à être légué à la postérité, et que sa forme s'en ressente par conséquent. Il reconnaît volontiers lui-même : « Regards rétrospectifs sur ces trois dernières années. Ce qui est confus, trouble et mal développé dans ces journaux, donne à peine une impression aussi répugnante, voire ridicule, que les premières tentatives de transposition de pareils états d'âmes sur le plan artistique. La vérité est qu'un journal intime est une production non pas de l'art, mais du temps. Toutefois il faut me reconnaître un mérite : la volonté de l'authentique était réelle⁹. ».

Le terme de *Zeitleistung* [qui signifie littéralement production du temps] se justifie à la fois par le temps que Klee y consacre, par la période qu'il retrace et par l'époque qui le produit. Cette note traduit en outre le fait qu'il se place dans une logique de transposition entre le moi et l'art, ce qui rend possible la comparaison entre sa production picturale et sa production littéraire.

La transposition de ce système de notation à l'écriture du *Journal* apporte du point de vue formel une certaine unité à un texte dont la forme est fragmentaire par essence, parce qu'il est une simple notation du temps ; mais aussi parce que sa destination varie au cours du temps, ce qui rend la perception de l'unité du texte, aussi bien temporelle que stylistique, assez peu cohérente. Car avec elle varie la forme adoptée : celle-ci oscille entre la narration, la satire, et parfois proche de la prose lyrique, inclut des épigrammes, des aphorismes et des conseils techniques, selon que le peintre relate des souvenirs d'enfance, livre ses carnets de voyage, des extraits de sa correspondance, son journal de guerre ou le registre des œuvres présentées à l'occasion de la première rétrospective en Suisse¹⁰.

¹⁰ *ibid.*, p. 241.

¹¹ *ibid.*, p. 57.

Au moment où Klee écrit le *Journal*, celui-ci a pour vocation de retracer son évolution sur une période formatrice de sa vie, que l'on peut lire à un premier niveau purement biographique : ses origines bernoises, son milieu, les aléas de sa formation d'artiste, les rencontres décisives pour son art, notamment après son installation à Munich, alors en pleine effervescence intellectuelle et politique. Il permet dans un second temps, de décrypter rétrospectivement les moments charnières de cette évolution, la lecture étant alors affinée par une curiosité psychologique, qui est tout autant la sienne que la nôtre. Comme dans ce regard rétrospectif qu'il jette sur ses débuts, parlant de lui à la troisième personne, un « il » dans lequel sont réunis tous ces aspects, comme produit d'une évolution qu'il considère avec un certain recul (notons que Klee écrit à l'imparfait). L'artiste se juge avec une sévérité excessive lisible dans l'emploi d'un vocabulaire à forte connotation morale et témoigne, dans le même temps, d'une certaine indulgence à son égard : « Du fait que l'homme tout entier, au cours de ces trois années tombait temporairement au plus bas, il devenait en revanche désireux et capable de purification. Beaucoup de projets l'attestent. En fin de compte, il n'y manque pas non plus un besoin de la forme absolue. De la sorte l'équilibre commence à s'établir. Que mes fiançailles aient coïncidées avec pareille situation, rien de plus logique¹¹. ».

En leur prêtant une signification par le fait même de les inscrire dans une continuité, le *Journal* rend compte sinon au jour le jour, du moins mois après mois, des événements les plus « marquants » de sa vie. Klee relate aussi bien une promenade, à laquelle il consacre autant de lignes qu'aux conséquences tragiques de la guerre sur son entourage proche (avec la mort de Franz Marc le 4 mars 1916) que des découvertes techniques dans son art, comme le travail à l'aiguille sur plaque de verre enduite de noir. L'importance toute

relative de certains événements par rapport à d'autres – certains passages du *Journal* relevant parfois de la simple anecdote –, amène à s'interroger non sur ce qui fait la valeur de tel ou tel événement. L'idée de valeur, fût-elle inégale, implique un sujet qui juge et qu'il nous faut essayer de cerner, malgré l'objectivité apparente de la forme choisie.

Le regard sur le monde : écrire en peintre

Malgré l'intention de faire coïncider l'instant vécu et le moment de sa transcription, les événements relatés ont une résonance particulière, puisque que nous les lisons à la lumière de notre savoir sur Paul Klee. Or, le *Journal* ne trahit-il pas la même intention du point de vue de son auteur, c'est-à-dire d'écrire un journal en tant que peintre ? Le fait de tenir un journal est déjà en soi une tentative d'ordonner les souvenirs, les impressions, le divers dans un tout plus ou moins cohérent, par le média de l'écriture.

Cette tendance spontanée à assimiler le point de vue de l'auteur à celui du peintre, du fait de leur identité, nous a incité à examiner dans le détail de quelle manière le regard du peintre se traduit dans l'écriture du *Journal*. Ce qui suscite notre interrogation : peut-on « écrire en peintre » ? Le peintre Klee ressent-il le besoin d'écrire ou seulement de « décrire » ses expériences ? Il soulève des questionnements propres à l'apprentissage et à l'exercice de son art, nous permet de considérer qu'il écrit en peintre, ne serait-ce que par l'évocation spatiale qu'il fait d'espaces intérieurs, ou de champs de sa recherche picturale. Ainsi cette métaphore visuelle : « Travailler avec du blanc répond à la peinture dans le plein air. Si, désormais, je sors du domaine très spécifique et rigoureusement graphique du domaine de l'énergie noire, j'ai sans doute conscience de pénétrer dans une vaste région où, de prime abord, une orientation précise sera impossible. Pareille "terra ignota" est sans doute assez inquiétante¹². ».

Il écrit aussi en peintre lorsqu'il relate ses parcours, ses visites, ses stations au cours de ses différents voyages de formation, ou lorsqu'il complète par les mots certains moments purement picturaux en apportant des précisions sur la localisation, un point de vue, une heure, son humeur. C'est le cas du contexte de production de certaines aquarelles qui constituent, plus encore que le *Journal*, un instantané puisqu'il s'agit dans ce cas d'un travail d'après nature. Ne fait-il que les compléter ? Ce sont des moments qui pour le lecteur n'existent que par leur retranscription ; pour leur auteur, c'est une façon d'en garder la mémoire. Mais au-delà de l'aspect anecdotique

d'une péripétie, d'une promenade ou d'un voyage, tous souvenirs qui n'ont d'autre valeur que pour l'individu, nous allons essayer de montrer que pour l'auteur de leur transcription, ils prennent un sens nouveau, précisément parce qu'il donne ainsi à voir son regard sur le monde.

Ses carnets de voyage se prêtent tout particulièrement à cette étude, dans la mesure où le voyage de formation en Italie constitue déjà en soi un *topos* et où il se place explicitement sous l'égide de Goethe¹³. Klee sacrifie volontiers semble-t-il à la narration d'anecdotes liées au voyage, à son confort, aux petits (dé)plaisirs rencontrés, ainsi qu'aux passages obligés de son art. Il relate toutes ses visites à Rome et à Florence, notant ainsi son sentiment contradictoire à l'endroit de Michel-Ange, et se conforme encore au *topos* de la vie de bohème, en racontant les aventures et aussi l'ennui d'un jeune artiste affamé.

Il est donc peintre non seulement par les choses qu'il voit, vit et décrit, mais encore dans sa façon d'en écrire. Tel un caricaturiste, il manifeste au quotidien une aptitude à saisir son environnement sur le vif, à camper en quelques traits les personnages qu'il rencontre, notamment au cours de ses voyages; exploitant le comique de situation lorsqu'il décrit longuement un aubergiste tunisien à Kalaa-srira se battant, tel Don Quichotte, contre des poulets¹⁴.

C'est néanmoins dans ses impressions de voyage au contact de nouveaux horizons, des populations et des paysages d'Italie et de Tunisie qu'il déploie un mode de description particulier: le pittoresque, pris au sens littéral de « pictural », qui correspond à son regard de peintre sur le monde, et qui doit retranscrire par les mots une sensation visuelle, aussi bien une couleur, un éclat, une scène, de même que le ferait une esquisse, un croquis.

Dans le chapitre nommé à juste titre « Impressions italiennes » (octobre 1901 à mai 1902) il décrit l'arrivée au port de Gênes par des notations purement informatives, presque atmosphériques. Les termes choisis, assez convenus en eux-mêmes se contentent de donner une tonalité: « Genova. Arrivée à la nuit. La mer au clair de lune. Air merveilleux du dehors. Atmosphère grave. »; s'y ajoutent en surimpression les informations visuelles et sensorielles qui lui arrivent en masse, englobant le sujet, qui n'est plus que sous-entendu par le participe passé, faisant corps avec cette sensation: « Par mille impressions abruti comme une bête de somme. » Le changement de champ métaphorique peut être lu comme une rupture de style maladroite ou au contraire comme un parti-pris, celui d'imager son propos. C'est par touches successives, dans une kyrielle de phrases nominales, qu'il décrit toutes ses sensations

¹³ *ibid.*, p. 69:
« Dans pareil état /
Il y a de beaux moyens./
Prière et foi / Et force. /
De Goethe aussi
le voyage / En Italie
s'impose ici. Mais avant
tout une heureuse /
Étoile. Je l'ai vue
souvent. / Je saurai
la découvrir
de nouveau. ».

¹⁴ *ibid.*, p. 279.

dans leur simultanéité, dont la perception est rendue tributaire de la dimension temporelle de la langue. Il procède par ordre en allant progressivement jusqu'au détail : d'abord la mer, puis « l'immense port, les gigantesques vaisseaux, les émigrants et les débardeurs. » Le type de « la grande ville méridionale » émerge peu à peu de l'enchevêtrement des détails, rendu aussi bien par le fourmillement humain, les cris, le climat, les odeurs (« D'où vient la frappante odeur d'huile chaude ? ») qui lui arrivent de façon incontrôlée. Puis il réussit à se recentrer sur lui-même en tant que sujet percevant, et à diriger son regard vers ce qui l'intéresse au premier chef : « Et tout d'abord, les gens. Là, les physionomies les plus extravagantes, coiffées du fez. Ici, sur le quai, une masse d'émigrants, Italiens méridionaux, campés, groupés en spirales au soleil, aux gesticulations simiesques ; mères qui allaitent. Les enfants plus âgés jouant se querellant... ».

Il observe des scènes multiples puis, affinant son regard, sa description se fait plus précise, dans des périodes plus longues, qui procèdent toujours de la juxtaposition : « Ensuite, les débardeurs de charbon, à la belle stature, bien proportionnées, souples et agiles, le torse nu, descendant du bateau charbonnier par une longue passerelle, leur charge sur le dos (un mouchoir sur le chef), [...]. Gens évoluant ainsi dans un perpétuel circuit, brunis au soleil, noirs de charbon, sauvages, méprisants. [...] ruelles de plus en plus étroites dans la vieille ville. Fraîches et malodorantes. [...] Langes flottant dans l'air comme autant de drapeaux dans une ville pavoi-sée. Cordes tendues entre les fenêtres qui se font face. De jour, soleil ardent sur ces ruelles, reflets métalliques de la mer là en bas, afflux de lumière de toute part ; éblouissements. À quoi s'ajoutent les résonances d'un orgue de Barbarie, pittoresque métier. Tout autour, ronde d'enfants. Le théâtre dans la réalité. Emporté avec moi assez de mélancolie par delà le Saint-Gothard. L'influence de Dionysos sur moi n'est pas si simple. ».

Cette description de ses premières impressions d'Italie nous a paru exemplaire à plusieurs égards : elle contient à la fois toute la part d'images convenues et verse volontiers dans le pittoresque, tout en portant un regard parfois critique – voire irrité – par certains aspects de cette réalité qui l'assaille de toute part, et probablement contre toute attente. Le pittoresque, au sens littéral de pictural, devient sous sa plume un procédé qui lui permet de s'émanciper de la réalité décrite. Il parvient ainsi à formuler de façon inattendue et prégnante l'impact réel de ces sensations sur lui, moins des couleurs que de la lumière, impact d'autant plus grand qu'il est conditionné par l'enjeu intellectuel et artistique de sa venue en Italie, le climat

et le tempérament lui évoquant toute une culture, qui revêt les traits de Dionysos, par opposition à la Melancholia du Nord. Aussi exprime-t-il de façon sibylline son désir de fusion avec ce nouveau monde, son désir de mourir à soi-même pour mieux le recevoir : « Tel un rêve, Gênes sombre dans la mer ; mort à ce monde, m'évanouissais-je comme la dernière lueur ? Ah ! si cela se pouvait ! Le pourrais-je ? »

¹⁵ *ibid.*, p. 65.

Notons que dans sa comparaison entre Rome et Gênes, Klee emprunte à des genres littéraires pour définir le caractère respectif de ces deux villes : « Rome saisit davantage l'esprit que les sens. Gênes est ville moderne, Rome, ville historique ; Rome est épique, Gênes est dramatique¹⁵. ».

¹⁶ *ibid.*, p. 269.

Sa compréhension de cette sphère culturelle est aussi empreinte d'une culture toute littéraire, de même que la compréhension de son art, renvoyant sans doute à la figure du génie universel qu'incarne Goethe.

Par comparaison avec le voyage en Italie dont il vient d'être question, l'écriture de Klee témoigne d'une plus grande maturité lors son voyage d'études en Tunisie : il parvient à dépasser le pittoresque de l'instant pour saisir le moment pictural. Les frontières entre les genres employés semblent plus clairement tracées, c'est-à-dire que lorsqu'il consacre certaines pages à la narration d'anecdotes, elles prennent toute l'ampleur et la valeur d'épisodes à part entière, écrits dans une veine épique, avec parfois des personnages récurrents. Nous choisissons comme point de comparaison avec le port de Gênes l'approche des côtes africaines : la même scène se rejoue, mais dans une langue paradoxalement moins imagée, et néanmoins plus « picturale » et qui se dit clairement comme telle : « Réveil en vue des côtes de Sardaigne. Les nuances de l'eau et de l'air sont encore plus intenses que la veille. Les couleurs, d'une ardeur plus forte, paraissent davantage opaques. À l'avant du bateau [...] on peut observer les scènes les plus colorées. Le soldat français d'infanterie coloniale y est si merveilleusement à sa place. Dans l'après-midi apparaît la côte africaine. [...] la première cité arabe. Sidi-Bou-Saïd, le dos d'une montagne sur lequel on voit poindre, selon un rythme rigoureux, de blanches formes de maisons. La fable se matérialise, palpable et assez lointaine encore, et toutefois nettement visible. [...] Le soleil d'une sombre force. La clarté nuancée sur le pays, pleine de promesses [...] D'avance nous savons tous deux que nous ferons du bon travail. [...] Matière et rêve coïncident, et mon propre moi s'y absorbe tout entier¹⁶. ».

Le voyage se voit investi d'une fonction symbolique plus forte, dans la mesure où il est encore plus que le voyage en Italie une quête

¹⁷ *ibid.*, p. 282.

¹⁸ *ibid.*, p. 274.

initiatique, au terme de laquelle il se sait peintre, dans une fusion totale des trois termes « Art – Nature – Moi ». « J’abandonne maintenant le travail [...]. 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 peintre¹⁷. ». Même s’il décrit dans ce passage fréquemment cité le moment exact de l’« avènement » de la couleur, ce n’est pas sous le coup d’une impression particulière ressentie au moment où il peint, mais dans une sorte de transcendance du temps et du lieu. À la première impression des sens succède un second travail, inconscient celui-là. La vue cède la place à la « perception » de la couleur qui, ressentie pleinement, lui fait prendre conscience de sa dimension de peintre. Cette vision, c’est bien au seul moyen de mots qu’il peut l’évoquer, voire l’invoquer à loisir, telle la lune à son lever qui symbolise tout ensemble ce sentir et ce voir, cette perception particulière du monde, qui est la sienne, en propre : « La soirée est indescriptible. De surcroît se lève la pleine lune. Louis me stimule : il faut peindre tout de suite. Je lui dis : ce ne sera tout au plus qu’une étude. Bien entendu j’échoue face à pareille nature. Mais j’en sais tout de même un peu plus qu’auparavant. Je sais le chemin à parcourir depuis mon insuffisance jusqu’à la nature. C’est là une affaire intérieure pour les prochaines années. Je n’en suis pas du tout déprimé. On ne saurait se hâter quand on exige autant de soi. Cette soirée est profondément inscrite en moi pour toujours. Maint lever de la blonde lune du Nord, tel un reflet atténué, m’exhortera en silence, ne cessera de m’exhorter. Et cette image sera mon épouse, sera mon autre moi. Le stimulant pour me trouver. Moi-même cependant je suis la lune du Sud à son lever¹⁸. ».

Le pouvoir quasi incantatoire des mots donne à ce passage la force d’un crédo ; la solennité de l’instant dépasse de loin le souvenir d’un moment, devenant un pan fondateur de sa mémoire. Il semble donc que l’écriture rende possible certains moments d’introspection, à la fois leur inscription dans le passé et leur projection dans l’avenir, sous forme d’une promesse faite à soi-même. Les mots possèdent visiblement un pouvoir d’évocation aussi fort que celui des couleurs, immédiatement présentes à la mémoire par leur évocation visuelle.

S’émancipant donc de sa fonction primaire de description factuelle du quotidien (au sens de *Zeitleistung*), fût-il celui d’un peintre, le *Journal* traduit dans sa facture une dimension introspective : Klee porte un regard de peintre sur le monde et sur lui-même, établissant une corrélation explicite entre l’évolution du moi et la maturation de son art.

Le *Journal* comme œuvre autobiographique à part entière.

Nous nous permettons de détourner la citation suivante, à l'origine destinée par Klee à la description d'une œuvre d'art, la statue de Saint-Pierre de Rome, dont la « raideur primitive » émerge de son contexte quotidien « comme un morceau d'éternité dans le tumulte du fortuit¹⁹ ». Il nous semble que le *Journal* pose en effet les jalons d'une vie qui se constitue en mémoire, au fur et à mesure de son écriture, en même temps qu'il retrace l'évolution d'un moi qui se constitue peu à peu en sujet autonome. Nous avons vu dans un premier temps que l'écriture, sans être purement dénotative, revêtait une fonction descriptive, en correspondance avec le regard qu'un peintre peut poser sur le monde. Qu'en est-il du regard qu'il pose sur lui-même, dans la mesure où ce n'est plus le monde qui est vu à travers le prisme d'une subjectivité qui se réapproprie ses expériences par le biais de l'écriture, mais où celle-ci opère un retour réflexif sur elle-même, dans un texte dont le statut semble vaciller, entre le journal intime et l'autobiographie ?

A priori, le *Journal* n'est pas écrit pour être lu par un tiers, en tant que notation intime d'impressions, d'humeurs. On peut supposer qu'à l'origine, Klee tient un journal pour se lire au moins lui-même, dans l'effort de se définir, de donner corps à des pensées informelles, de retenir par les mots ce qui est en train d'advenir. Aussi a-t-il indéniablement un caractère intime, en ce qu'il livre le fruit de l'examen introspectif et continu de son évolution en tant qu'homme et en tant que peintre.

L'appellation même de « journal » (qu'il préfère au terme allemand de *Tagebuch*, sans doute parce qu'il est trop dénotatif) doit nous aider à préciser la nature de cet écrit par rapport à d'autres genres dont il se distingue ouvertement. À la différence des mémoires, il n'embrasse pas du regard les acquis d'une vie entière du point de vue de son terme, mais rend compte de la période 1898-1918, depuis le cœur des événements qui firent son évolution entre 18 et 39 ans. Notons qu'au moins dans un premier temps, Klee jette nécessairement un regard en arrière pour rassembler ses souvenirs d'enfance, dans une partie plus indéterminée temporellement. Les formules teintées d'ironie : « Selon ce qu'on m'a toujours dit, je suppose être né... » ou encore : « Le sentiment esthétique s'était fort tôt développé chez moi²⁰ » qui s'applique en fait à des caleçons trop longs, introduisent une légère distance avec les faits biographiques narrés, qui ne s'insèrent néanmoins pas dans le projet tout à fait conscient d'une « première page ».

¹⁹ Paul Klee, *Journal*, *op. cit.*, p. 66, Rome, 31 octobre 1901.

²⁰ Paul Klee, *Journal*, *op. cit.*, p. 9.

²¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

²² Paul Klee, *Journal*, op. cit., p. 178-179.

Cependant, Klee a aussi repris ses cahiers les uns après les autres en vue de les retravailler pour les rendre plus « lisibles », et donc propres à être publiés : c'est un fait assez rare que ce soit l'artiste qui fournisse lui-même la matière première aux monographies publiées de son vivant ; il semble y avoir accordé beaucoup de temps et d'importance. Néanmoins, même si ce travail de réécriture partielle, ou du moins de relecture du journal, est attesté et témoigne d'une volonté de modifier la portée du projet initial, on peut objecter qu'il n'a pas été entamé dans la même visée qu'une autobiographie qui, selon les critères énoncés par Philippe Lejeune²¹, est nécessairement rétrospective et produite dans une perspective de publication du vivant de l'auteur.

En outre, le *Journal* ne témoigne nulle part de l'intention d'être lu et ne porte que des traces négatives de ce remaniement de la matière autobiographique que fournit le journal intime : c'est-à-dire des coupes, parfois signalées et justifiées par l'auteur, du fait de la médiocre qualité d'une partie de sa production poétique sous l'effet de l'alcool, faisant preuve à son endroit d'une certaine gêne. Le choix de ne pas conserver ces passages induit une certaine idée de la qualité que doit atteindre sa production « littéraire ». Le fait qu'il n'écrive pas du point de vue de la maturité, donne au texte l'avantage d'être plus fidèle qu'une autobiographie, parce qu'il est plus proche d'une écriture de l'instant qui déroule le quotidien dans la succession des jours. Le *Journal* se présente comme une unité de texte constituée au fil du temps, qui entend retracer une évolution dans tous ses méandres, dans l'ignorance du but à atteindre, mais permettant néanmoins de mesurer la distance accomplie. Ce rapport au temps nous semble parfaitement exprimé dans le passage suivant, à la fois bilan et prospective : « Mais la poussée en avant doit être tentée. Peut-être la main de la mère nature, soudain plus rapprochée, m'aidera-t-elle à franchir maint passage difficile. La poussée en avant doit être tentée parce qu'elle se préparait sur beaucoup de points depuis longtemps. Car les quelques gravures sont loin de constituer la totalité du travail de ces deux dernières années. Le fait est qu'une quantité d'esquisses n'étaient pas propres à témoigner d'une conception de la forme rigoureusement abstraite. Ces esquisses ont leur heure. Tout est mûr pour la poussée en avant. [...] Peut-être la compensation de beaucoup d'heures amères est-elle proche²². ».

Klee témoigne de la conscience d'un moment décisif qui est le produit de tout ce qui a été avant et qui ne prend sens que par ce qui va suivre. S'il martèle les mots, c'est que le texte prend pour lui-même une fonction d'exhortation, presque une valeur programmatique,

du fait de la rigueur qu'il affirme dans sa conception de l'abstraction. Ce passage est à rapprocher bien plus du mode de l'incantation : c'est animé d'un espoir inquiet qu'il implore et espère le soutien de la Nature, il se recommande à elle comme avant une quête qu'il sait difficile, la quête du Moi et de sa vocation.

Si Klee assume totalement l'identité en tant qu'auteur et que personne biographique, le statut autobiographique du texte, lui, ne s'impose pas avec autant d'évidence. Doit-on considérer qu'il livre le « récit » de sa vie, alors qu'il ne s'agit pas d'un récit d'un seul tenant, mais de notations du quotidien, même si le récit y a sa place ? Que trahit le texte du rôle que s'assigne en réalité son « auteur » ? Si l'instance de ce discours sur soi est clairement identifiée et assumée, il n'est pas certain que le statut de l'auteur lui apparaisse avec autant d'évidence : Klee est-il alors peintre ou écrivain ? Cette incertitude est explicitement thématifiée dans le jeu constant sur sa double voire triple vocation, si l'on prend en considération son talent de musicien mais cette concurrence se dit surtout dans l'hétérogénéité du texte qui l'actualise.

Le sujet s'actualise par l'instance omniprésente du « Je » dans le *Journal*, même si elle est souvent sous-jacente, masquée par le recours fréquent aux phrases nominales, du fait du style elliptique de Klee et un laconisme certain qui contraste avec la prolixité d'autres passages. Il s'adresse à lui-même sur le mode de l' jonction, de l'exhortation, soit par une tournure impersonnelle : « Y penser le plus souvent possible... », ou sous la forme d'un dédoublement de l'instance du discours : « Prends garde²³ ! ». C'est la situation d'énonciation qui le fait exister ; ce « je » qui s'exprime ne précède pas le texte comme entité constituée, ou alors s'il prétend l'être, il n'est qu'une fiction nécessaire, qui se construit tout au long du *Journal*. Nous avons vu que l'auteur du texte est à la fois le sujet et l'objet du discours. On pourrait donc, conformément à la définition que donne Lejeune, identifier l'auteur, le narrateur et le personnage à la seule personne de Paul Klee.

Suite à leur remaniement, les écrits se voient investis a posteriori de cette fonction autobiographique, visible par endroits dans les jugements que Klee porte sur lui-même, sur son évolution, ce qui implique une dissociation dans le temps de l'auteur, du narrateur et du personnage. Il interrompt alors le flux, rompant l'adéquation de l'instant vécu et du moment de sa retranscription (*erzählte et erzählende Zeit*), supposée parfaite dans un journal, pour accéder à un autre niveau de conscience de soi. Mais même si l'auteur ne se situe pas toujours d'un point de vue rétrospectif dans sa compréhension de soi, à la lumière d'acquis qu'il n'avait pas encore,

²⁴ *ibid.*, Acte V, scène 4.

²⁵ Paul Klee, *Journal*,
op. cit., p. 225, mai 1908.

²⁶ *ibid.*, p. 58.

²⁷ Symbolisée par le vol :
« Pour me dégager
de mes ruines, il me
fallait avoir des ailes.
Et je volai.
Dans ce monde effondré,
je ne m'attarde plus
guère qu'en souvenir,
à la manière dont
on pense parfois
au passé.
Ainsi je suis "abstrait
avec des souvenirs" ».
Journal, op. cit., p. 301.

²⁸ *ibid.*, p. 191 ;
Tgb, n° 693 :
« Dabei erhält
mich vorläufig
ein zuschauerhaftes
Interesse an diesem
Prozess lebendig
und wach.
Ein autobiographisches
Interesse. Fürchterlich,
wenn dies Selbstzweck
würde. ».

²⁹ « Démon » au sens
du terme grec de génie,
et que nous
rapprochions
volontiers du nain
de Zarathoustra.

³⁰ « *Zwei Seelen
kämpfen ach in meiner
Brust* », Acte I, vers 1112.

tout le texte exprime le désir d'entrer en adéquation avec soi, d'atteindre un degré d'intériorité qui coïncide avec un état originel du Moi. Et c'est en cela que le texte manifeste une intention autobiographique.

Le sujet du *Journal* précisément est l'évolution psychologique du Moi, selon le précepte « *Vergleiche Dich! Erkenne, was du bist* » [Compares-toi! Reconnais ce que tu es], inspiré du *Torquato Tasso* de Goethe²⁴. « Celui-là trouve son style qui ne peut autrement, c'est-à-dire qui ne peut faire autre chose. Le chemin qui mène au style : *gnôti seauton*²⁵. ».

L'introspection, considérée comme un chemin vers soi, peut être un moyen de découvrir son style en art, style qu'il faut distinguer de l'autostylisation constante à laquelle se prête le texte, dans sa part de forfanterie, d'exaltation et de détresse. Même si ce penchant est inconscient, il est à l'œuvre lorsque enfant, Klee se décrit rêveur et pervers, alimentant ses rêveries autour du mystère de la sexualité, étroitement lié à l'écriture du Moi, et qui trouve son prolongement dans ses compositions picturales, ainsi qu'il le reconnaît lui-même : « Je ne voulais décrire que des choses contrôlables et m'en tins exclusivement à ma vie intérieure. Dès lors qu'elle offrait avec le temps un aspect de plus en plus complexe, les compositions se faisaient de plus en plus folles. Le désarroi sexuel engendre les monstres de la perversion²⁶. ».

Notons que le choix de traduction de l'allemand *mein Inneres* par « ma vie intérieure » accentue, au détriment de la dimension intime du journal, l'impression d'une observation parfaitement consciente des mécanismes de l'âme, définis comme « choses contrôlables », d'un regard distancié sur lui-même. Il y a toujours un double mouvement dans l'introspection, parce qu'elle est un regard vers l'intérieur, qui nécessite pour revenir sur soi une certaine distance²⁷. « Klee confesse éprouver un intérêt particulier pour sa propre personne : cependant l'intérêt qu'en spectateur je prends à ce processus me tient en vie et en éveil. Intérêt autobiographique. Il serait affreux que ceci devînt une fin en soi²⁸. »

Ce passage montre que l'auteur se dédouble en portant un regard sur lui-même : la fiction de l'auteur comme spectateur trahit la conscience d'une démarche autobiographique et des risques inhérents à en faire une fin en soi. Cette tentation est incarnée dans le *Journal* par un petit démon, niché sur son épaule²⁹, qui représente aussi sa conscience avec laquelle il entre en conflit. En faisant explicitement référence au *Faust I* de Goethe : « Deux âmes se battent, ah dans ma poitrine³⁰ », il se met véritablement en scène aux prises avec cette seconde instance du moi, dans un dialogue théâtralisé

par des didascalies, des indications de style, de rythme, d'action. Dans l'extrait qui suit, le dédoublement de la personne est actualisé notamment par l'apostrophe « t'en souvient-il », faite sur le ton de la provocation : « Un démon de la plus vile espèce me dérange et me veut tourmenter. Se tenant derrière moi, il chuchote sur le ton le plus insinuant du mauvais esprit de Marguerite : "T'en souvient-il ?". Ton opus premier est chose depuis longtemps révolue ? Justifie cela mais non par des paroles. "Je suis le Vieux, si l'action ne me réussit pas." (Prose) : Tu as coupé les ponts ? Où aller dès lors ? Tu coupes les ponts sans briser les barrières qui te sont imposées ainsi qu'à ton talent. (Je saisis l'épée.) Le démon : Combat défensif comme chez les chats... (après une pause) : seul te maintient l'intérêt de savoir jusqu'où cela te mènera et quel aspect, ô autobiographe, prendra dans l'intervalle le rapport de l'homme à l'artiste (après une longue pause) : l'autobiographie serait-elle ton œuvre principale ? (Je me retourne, le spectre a disparu.)³¹. ».

L'ironie contenue dans l'apostrophe « Ô autobiographe » proclame à la fois le statut autobiographique du texte et la limite inhérente à une démarche qui ferait de l'écriture du Moi une fin en soi. Ce n'est pas tant le média de l'écriture en soi qui est mis en cause, que la fonction qui lui est dévolue.

Cette autostylisation trouve un écho dans la thématization du masque dans ses gravures, dont *Der Komiker*, explicitée par une note du *Journal* ; Klee se livrant en quelque sorte à l'exercice de l'*ekphrasis* sur l'une de ses propres œuvres : « On pourrait dire encore du Comique que le masque signifierait l'art et que derrière se cacherait l'homme. Les linéaments du masque achèment à l'analyse de l'œuvre d'art. Le duo des mondes art et homme est organique comme dans une invention de Jean-Sébastien³². »

Notons au passage qu'il est conscient de la limite de cette démarche : « Très séduisant de faire pareilles considérations après coup ». La musique apparaît ici sous les traits de Bach comme un *tertium comparationis*, tandis que le lien des deux mondes mis en miroir, l'art et le moi, est assuré par une métaphore organique. Le masque devient en réalité un second visage, à moins qu'il ne soit le vrai.

Nous avons essayé de lever la contradiction apparente qu'il peut y avoir entre le fait que le *Journal* n'ait pas été écrit pour être lu, même s'il a été remanié dans l'intention d'être publié par fragments, et le fait que Klee s'envisage néanmoins comme autobiographe ; il s'adresse à lui-même dans un dédoublement propre à l'introspection, mais il investit surtout l'écriture d'une fonction autobiographique, impliquant par conséquent la notion d'auteur et

³¹ *ibid.*, p. 190, septembre 1905.

³² *ibid.*, p. 175.

³³ cf. J.M. Brockman, « Die sogenannte Doppelbegabung: zu einer Theorie der multiplen Expression », dans *Actes du colloque international d'esthétique*, Uppsala 1968 ; dans *Figura 10*, p. 789-791.

³⁴ Paul Klee, *Journal*, op. cit., p. 66.

donc d'ethos, ne serait-ce que vis-à-vis de lui-même : il devient son propre *Gegenstand*, littéralement son « vis-à-vis », au double sens d'objet et de sujet dédoublé, qui comme dans la pratique de l'auto-portrait est un autre moi. La conscience de l'acte d'écrire est manifeste : il est une forme de « re-présentation » de soi à soi-même, qui culmine dans l'autostylisation de l'artiste et la raillerie qu'il exerce sur l'homme et ses faiblesses, dans le genre de la satire qu'il s'applique aussi bien à lui-même. Comment dissocier l'intérêt de l'homme pour l'évolution de l'artiste et le regard de l'artiste sur l'évolution de l'homme, dissociation qui donne lieu à une poésie du moi et de ses excès, et aux excès de cette poésie ? Initialement, c'est l'intérêt qu'il porte à son évolution psychologique, en tant qu'artiste, qui prime ; mais cet intérêt prenant bientôt le pas sur cette évolution, il menace de s'épuiser vainement dans cet effort, alors que la source elle-même est tarie depuis bien longtemps. Le *Journal* thématise et actualise donc un conflit latent entre la peinture et l'écriture, qui ne peut être une fin en soi. Cette démarche implique une esthétique propre, une réflexion poétique sur les deux arts en présence dans le *Journal* de Paul Klee et leur influence réciproque.

Le *Journal* comme réflexion poétique

Le *Journal* est le fruit du regard de l'homme sur le peintre, l'évolution du Moi passant essentiellement par la définition d'une vocation. C'est précisément en référence au *Journal*, et aux extraits de prose lyrique que l'on en tire, que Klee est évoqué comme un peintre-poète ; la poésie étant considérée comme un second talent, une seconde langue maternelle, qui lui serait donnée et non acquise. Or, cette vision des choses trahit la part de mythe³³ ; comme si cette coexistence allait de soi, sans envisager les conflits possibles et le rapport fécond des deux.

L'un des principaux thèmes du *Journal* est constitué par la question épineuse de sa vocation, dans la mesure où il tente de façon récurrente de se définir dans le jeu de l'opposition avec d'autres vocations possibles. Cette incertitude est surtout thématisée dans le premier cahier qui retrace ses années de formation (tant au métier de peintre qu'à la vie) au rythme de la valse-hésitation entre les trois muses qui l'inspirent, entre la Musique, la Peinture et la Poésie : « Épigrammes dans les rimes suivantes : / Tout est perdu / Pour la peinture point de sens / Galvaude la bien-aimée musique mon fils / Moquerie³⁴. ».

Il emprunte précisément les voies de la poésie pour exprimer son

désarroi face à un art qui lui oppose la résistance de la matière – la musique lui permettant au moins de la malmener dans l'interprétation – bien qu'il ne conserve que les rimes de ce qui fut peut-être une tentative de poème, inachevée dans sa forme.

Durant cette première période, Klee se consacre à une production poétique intense, essentiellement constituée de poèmes d'amour, de nouvelles, d'esquisses dramatiques, sur lesquelles le *Journal* porte rétrospectivement un jugement assez sévère, comparé aux lettres qui sont plus fidèles à l'enthousiasme du moment, dont il témoigne dans une lettre à sa fiancée : « Je projette aussi d'écrire des romances. Et plus léger, un "Théâtre de mes femmes" et un journal ; je dispose déjà d'esquisses et de notes pour tout cela³⁵. » Malgré le foisonnement des projets, qui tient pour part à son indétermination, Klee reste lucide quant à la qualité de sa production, qu'il met en rapport avec sa conception de l'art en général : tant qu'il crée par compensation à une vie qu'il juge insatisfaisante, il ne peut prétendre à produire des œuvres d'art, quel qu'en soit le domaine ; tout du moins se reconnaît-il le mérite de la sincérité dans sa démarche. Aussi ne se cantonne-t-il bientôt plus qu'aux épi-grammes, dont il ne conserve que les rimes, qui se prêtent aisément à des expérimentations ultérieures. À part les essais de comédie après son voyage en Italie, il n'est plus question de poésie dans le troisième cahier, même si de nombreux passages sont en prose lyrique, empruntant à l'occasion la forme d'un poème. Du point de vue de la production, la poésie ne semble pas faire de concurrence réelle à la peinture : Klee se détourne définitivement après 1902 de l'idée de produire de la littérature fictionnelle ; malgré une production lyrique ou en prose qui se poursuit, les rapports de l'écriture et de la peinture semblent neutralisés.

Pourtant du point de vue de leur auteur, la concurrence entre les deux se pose en d'autres termes. Si l'on étudie les emplois du terme « poète » – et pour lequel on rencontre en allemand les différents termes de *Dichter*, *Lyriker*, *Poet* –, on s'aperçoit que Klee l'investit d'un sens nouveau après le voyage en Italie : « À présent, le poète devait s'effacer dans mon œuvre picturale parce qu'il me faut jouer les puritains. Je ne vois partout qu'architecture, rythmes de lignes, de surfaces. Peut-être le poète finira-t-il par s'atrophier tout à fait³⁶ ? ». On ne sait si l'on doit comprendre cette question comme une crainte ou un souhait, toujours est-il qu'il l'exprime de façon très distanciée, s'appliquant à lui-même cette dérision salutaire que nous avons évoquée ; c'est comme s'il observait le processus d'« atrophie » de la plus faible de ses deux personnalités gemellaires ; le « poète » (*der Dichter*) étant considéré comme une

³⁵ Traduction que nous proposons pour la lettre du 18 octobre 1898, citée par Marianne Vogel, *op. cit.*, p. 83.

« *Ich plane auch Romanzen. Als "leichtere" Ware ein "Theatre de mes femmes" und ein Journal, und besitze Entwürfe und Notizen bereits für alles.* ».

³⁶ « *Nun musste der Dichter in meinem bildnerischen Werk abtreten, weil ich zur Zeit Puritaner spielen muss. Ich sehe überall nur Architektur, Linienrhythmen, Flächenrhythmen. Vielleicht vertrottelt der Dichter nun ganz ?* », Paul Klee, *Journal*, « Voyage en Italie », cité par Marianne Vogel, *op. cit.*, p. 83.

excroissance contre-nature.

Cette interrogation prend sens non seulement parce qu'il abandonne ses ambitions poétiques, mais parce que son image de soi se modifie, dans la mesure où il investit d'autant plus le personnage du peintre, mais aussi parce que sa compréhension de la poésie change. Le rapport de l'écriture et de la peinture chez Paul Klee ne se joue pas seulement sur le plan de deux vocations concurrentes, entre lesquelles il faudrait choisir ; il pressent que les deux médias se contaminent au contact l'un de l'autre, ce qui se traduit par une littérisation croissante de son œuvre peint.

En nous concentrant sur l'étude du *Journal* de Paul Klee – que nous avons tenté d'évaluer par rapport à sa correspondance et à sa production poétique –, nous avons essayé de déterminer quelles étaient les différentes fonctions attribuées à l'écriture par leur auteur. La complexité du statut de ce journal de peintre nous a permis d'établir qu'au-delà de son intérêt documentaire pour le lecteur, il revêt pour son auteur le sens d'une démarche autobiographique, même si celle-ci n'atteint pas sa finalité sous forme d'une publication de son vivant. En outre, l'« écriture » du *Journal*, au double sens de rédaction et de facture, thématise la concurrence qui existe à l'origine entre écriture et peinture chez Paul Klee, non seulement du point de vue d'une définition problématique de sa vocation, mais encore dans la perception de soi par rapport au monde qui l'entoure. L'écriture fonctionne à cet égard plus comme un paradigme du fait de la projection du moi. Celle-ci se veut exemplaire à maints égards dans le rôle de l'auteur qui parle de l'artiste, rejoignant en cela la figure du « poète » (*Dichter*).

Malgré la crainte exprimée de voir s'instaurer une concurrence entre l'écriture autobiographique et son entreprise picturale, Klee prend conscience que l'écriture ne constitue pas en soi une entrave. Dans le *Journal*, elle participe de son appropriation du monde et accompagne un regard, un style qui naît à lui-même. Le mystère de l'art et le mystère de la vie sont intimement liés : il s'agit avant tout d'« être un homme ».

L'un des acquis majeurs de l'écriture est la conscience d'un Moi, non comme pure construction de l'esprit mais saisi dans sa multiplicité, sa force et ses faiblesses ; l'enseignement qu'il en tire pour son art est l'économie des moyens, pour saisir toute la diversité pressentie, et qui tient en un mot : « Réduction ! On voudrait en dire davantage que la nature et l'on commet l'inqualifiable faute de le vouloir dire avec plus de moyens qu'elle ne le fait, au lieu de les restreindre³⁷. ».

Cette leçon, qui vaut autant pour la poésie que pour la peinture,

l'amène à se libérer d'une pensée encore tributaire du parallèle entre les arts, qui implique un choix du point de vue de la vocation, sur la base d'une évaluation des vertus comparées des moyens respectifs de l'écriture et de la peinture ; évaluation qui est à l'origine d'une concurrence entre ces deux médias. Cette contradiction ne peut être résolue, sans renoncer à l'écriture, qu'en la mettant au service d'une réflexion sur les processus de fabrication du sens à l'œuvre en peinture, réflexion qu'il réalise par le texte et par l'image dans les cours qu'il produit à l'occasion de son enseignement dans l'école pionnière du Bauhaus entre 1921 et 1931.

Les implications du rapport de l'écriture à la peinture, ici étudiées dans le cadre strict du *Journal* et sous l'angle de l'(auto)biographie d'artiste, sont multiples pour la compréhension de l'œuvre de Paul Klee, dans laquelle les deux médias concurrents sont directement mis au contact l'un de l'autre. Il les confronte d'abord sous la forme de travaux d'illustration³⁸ ; puis dans l'espace du tableau ou à ses marges (titre, légendes, signatures), sous ses formes les plus diverses – phrases, mots, alphabets, lettres éparses, chiffres, pictogrammes, fragments assimilables à des écritures anciennes et perdues, à des hiéroglyphes, ou encore à des écritures totalement fictives –, se réduisant dans sa forme la plus épurée à l'inscription d'un trait, trace résultant d'un geste expressif³⁹.

³⁸ Livres illustrés de son vivant : Curt Corinth, *Potsdamer Platz, oder die Nächte des neuen Messias: Ekstatische Visionen*, München, 1919 ; Voltaire, *Kandide, oder die beste Welt*, München, 1920.

³⁹ Ce dernier aspect a fait l'objet de recherches approfondies dans le cadre de notre thèse.

Florence Rougerie