



## N°1 En marge

-Florence Rougerie

### *Ad Marginem*, écriture et peinture chez Paul Klee - Aux marges du tableau : titres, légendes, signature

En sa qualité de « pré-texte », le tableau *Ad Marginem* (1930 et 1935-36) doit nous permettre de rendre notre propos sensible, puisqu'il met en scène l'une des rencontres possibles de l'écriture et de la peinture dans l'œuvre de Paul Klee (1879-1940). Des lettres calligraphiées, renvoyées à la périphérie du tableau par une force centrifuge dont rayonne un cercle rouge sombre en son milieu, flottent, éparées, au-dessus d'une faune et d'une flore minuscules et graciles ; elles émergent de toutes parts des marges du tableau, rompant ainsi avec les lois de la gravitation. Les lettres s'inscrivent dans une zone intermédiaire, ce que manifeste le traitement du fond, d'une couleur indéterminée laissant respirer la toile<sup>1</sup>. Bien qu'elles semblent appartenir de plein droit à ce microcosme et jouir de la même existence que l'oiseau figuré par des traits simplifiés, leur mise en scène, leur rapport au fond et aux autres figures posent d'emblée la question de leur statut. Les lettres sont d'une part de simples éléments formels, dans la mesure où elles semblent réduites à leur dimension de signifié, et même dépouillées à dessein de leur sens conventionnel. Elles sont aussi les fragments

---

<sup>1</sup> Comme le décrit H. Michaux à propos de ce qu'il appelle le « véritable Stilleben » : « Grâce aux mouvantes, menues modulations de ses couleurs, qui ne semblaient pas non plus posées, mais exhalées au bon endroit, ou naturellement enracinées comme mousses ou moisissures rares, ses « natures tranquilles » aux tons fins des vieilles choses paraissaient mûries, avoir de l'âge et une lente vie organique, être venues au monde par graduelles émanations », dans Will Grohmann, *Paul Klee*, traduction de J. Descoullayes, et J. Philippon, Flinker, Paris, 1954, avant-propos de H. Michaux « Aventures de lignes », p. 5.

signifiants d'une unité de sens supérieure, dont la signification en tant que telle serait perdue, éclatée dans l'image, mais néanmoins « indiquée » par ces bribes de mots...

Ce tableau fut richement commenté par Louis Marin<sup>2</sup> pour sa valeur exemplaire d'«objet» sémiotique. Venant enrichir le rapport que postule l'axiome de l'*ut pictura poiesis*, l'écriture y est investie comme moyen formel et renvoyée à son origine supposée picturale, tandis que la peinture l'est en miroir à sa dimension scripturale et langagière, comme le ressaisit d'ailleurs Paul Klee dans ses écrits par la formule lapidaire et non moins complexe : « Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond »<sup>3</sup>.

La ou plutôt les dates de la réalisation en deux temps de ce tableau montrent que l'utilisation de lettres et plus généralement de texte dans l'espace pictural est une préoccupation constante chez Klee. Cet emploi particulier n'est qu'un seul des modes possibles du rapport d'intermédialité<sup>4</sup> qui s'établit entre l'écriture et la peinture dans l'œuvre de Klee et qui va du simple mélange des genres à l'interaction, voire à l'interdépendance entre les produits et les procédés propres à chacun des deux *media* impliqués.

Parmi les multiples interactions du texte et de l'image à l'œuvre chez Paul Klee, nous tenterons d'établir en particulier la façon dont se définit la marge dans ses tableaux, le rôle qu'elle y joue, en tant qu'espace et en fonction des inscriptions diverses qu'elle porte ; nous verrons comment s'instaure le jeu entre le dedans et le dehors du tableau, le centre et la périphérie, et dans quelle mesure il est porteur de sens<sup>5</sup>.

En effet, une traduction possible du titre original du tableau *Ad marginem* serait quelque chose comme « Vers la marge ». Il implique une notion de mouvement, une

---

<sup>2</sup> L. Marin, « Aux marges de la peinture : voir la voix » dans *L'Esprit du temps*, n°17, hiver 1988, reproduit dans *De la représentation*, Paris, Gallimard / Seuil, 1994. Également commenté par M. Franciscono dans *Klee, his work and thought*, 1991, pp. 190-191.

<sup>3</sup> « Certes les moyens idéels ne sont pas dépourvus de matière, sinon on ne pourrait pas "écrire". Quand j'écris le mot vin avec de l'encre, celle-ci ne tient pas le rôle principal mais permet la fixation durable de l'idée de vin. L'encre contribue ainsi à nous assurer du vin en permanence. Ecrire et dessiner sont identiques en leur fond », dans P. Klee, « Philosophie de la création », *Théorie de l'art moderne* [1964], trad. de P.-H. Gonthier, Denoël, 1985, p. 58.

<sup>4</sup> Voir la notion d' *Intermedialität* définie ainsi par W. Köster : « *Abhängigkeits-, Mischungs- und Transformationsverhältnis zwischen Produkten und Verfahren unterschiedlicher Medien* » (« Rapport de dépendance, de mélange et de transformation entre des produits et des procédés dans des *media* différents », dans Metzler Lexikon, *Kultur der Gegenwart*, 2000).

<sup>5</sup> Ces notions renvoient chez Klee à la fois à l'organique et au topographique que contient sa peinture, imaginaire du lieu et rêverie de la limite – développés par exemple dans son « Petit voyage au pays de Meilleure Connaissance » (« Credo du créateur », "Théorie de l'art moderne", « Médiations n°19 », Paris, Denoël/Gonthier, 1975) suivant les pérégrinations d'une ligne dans un paysage inventé –. Elles pourraient d'ailleurs faire l'objet d'une suite à cet article.

dynamique, un tropisme, suscités par le différentiel entre l'espace du tableau et son hors champ, qu'instaure une présence accrue des marges chez Klee, y compris dans l'économie du tableau lui-même. Sans nous attarder davantage sur cet exemple précis, parce que nous ne cherchons justement pas à en donner une lecture toute faite, à sens unique, nous pouvons néanmoins formuler les questions suivantes : quelles fonctions revêtent les marges du tableau chez Klee, qu'elles soient situées à l'intérieur ou à l'extérieur du tableau ? Que s'y passe-t-il d'un point de vue sémiotique, selon le type d'inscription – texte ou image – qu'elles portent ? Quelles conclusions peut-on en tirer pour les marges elles-mêmes et la place de leur imaginaire dans la peinture de Klee ?

L'écriture n'est pas qu'une constante de son répertoire pictural et il ne s'agit pas ici d'en relever les occurrences<sup>6</sup>; il n'est pas non plus dans notre intention ni à notre portée d'établir un inventaire de toutes les marges en présence dans son œuvre vaste et disséminée<sup>7</sup> car, comme le rappelle M. Merleau-Ponty :

On ne peut pas plus faire l'inventaire d'une peinture – dire ce qui y est et ce qui n'y est pas – que d'un vocabulaire, et pour la même raison : elle n'est pas une somme de signes, elle est un nouvel organe de la culture humaine qui rend possible non pas un nombre fini de mouvements, mais un type général de conduite et qui ouvre un horizon d'investigations<sup>8</sup>.

C'est plutôt une démarche analogue à celle de L. Marin lecteur de Michel Butor que nous emprunterons : il propose une « autre lecture » des observations consignées dans *Les Mots et la peinture*, en partant à chaque fois d'une brève remarque inspirée par l'étiquette, le titre, la légende, la signature qui sont quelques unes des formes les plus évidentes de manifestation des mots dans la peinture, et plus particulièrement à ses marges.

Il importe donc d'abord d'établir une définition provisoire des marges, éclairant notre choix d'images, avant d'esquisser une typologie des marges en fonction des différentes inscriptions qu'elles portent – titres, légendes, signatures – pour s'intéresser

---

<sup>6</sup> Comme le formule M. Vogel : « [*sie sind*] keine Randerscheinung, sondern ein fester Bestandteil seines Bildrepertoires » (« [elles ne sont pas] que des phénomènes marginaux, mais font partie intégrante de son répertoire pictural »). M. Vogel s'appuie sur une liste exhaustive des œuvres de Klee présentant des signes écrits, au nombre de 314, dans « *Zwischen Wort und Bild* » *Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst*. Munich, 1992.

<sup>7</sup> Plus de 10000 réalisations répertoriées...

<sup>8</sup> M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, 1969, p. 98.

enfin aux marges du tableau lui-même, dont le champ se voit investi par l'écriture. Il se dégage à l'étude de celles-ci une dialectique du centre et de la périphérie dans les tableaux de Klee ; elle rejoint son concept d'un art en perpétuel mouvement, dont la ligne graphique est le vecteur privilégié.

## Marges

Il n'existe pas de rubrique correspondant à la notion de marge dans le dictionnaire du *Vocabulaire esthétique* d'Etienne Souriau<sup>9</sup> : on ne lui porte un intérêt scientifique que depuis une vingtaine d'années, et elle jouit aujourd'hui d'un certain regain. La marge est dans son sens commun un lieu neutre, une réserve ménagée au texte écrit, dont l'appel se fait cependant sentir dès les premières expériences avec le papier et le crayon : elle serait là avant tout pour être transgressée : « Espace interdit, la marge, vierge, est le lieu d'une attente »<sup>10</sup>. Elle a pour fonction principale de constituer un espace d'expression libre, où ne s'exerce pas seulement la censure, mais aussi la critique, source potentielle de remise en cause de l'écrit et *a fortiori* des Ecritures. Elle est aussi le lieu de la réécriture de l'écrivain, par le biais de ratures, de biffures, d'ajouts, de commentaires, c'est par elle que la notion de temps, celui de l'écriture, entre comme par effraction, dans l'illusion du texte comme produit fini. Enfin, elle est aussi un espace où l'on peut laisser libre cours à son imagination, sous forme de gribouillis, de divagations dans un *media* qui peut s'avérer être concurrent en somme. Dans quelle mesure ces observations tirées de l'étude des marges des textes peuvent-elles être appliquées au tableau, lorsque le texte vient redoubler, commenter, perturber l'image ?

La marge est un lieu privilégié, dans la mesure toutefois où elle existe ; en effet, elle est dans sa forme conventionnelle réduite à sa portion congrue, le cadre délimitant le champ du tableau et excluant par contrecoup ce qui se situe hors champ. Celui-ci existe d'autant plus que le tableau est reconnu comme simple convention et qu'il ne

---

<sup>9</sup> E. Souriau, sous la direction d'A. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, « Quadrige », 2004.

<sup>10</sup> F. Marotin, Actes du colloque « La Marge », Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, 1988, préface, p. V.

convient plus de maintenir la fragile illusion de la *mimesis* et de l'optique perspective<sup>11</sup>. Cependant, comme le précise L. Marin au sujet de Klee :

[...] qu'on ne s'y trompe pas, cette mise en question – parce qu'elle est radicale – s'effectue toujours dans les marges du tableau ou du dessin, par un biais. Ce n'est point le représenté du tableau que Klee délie de son appartenance immédiate à la visibilité – au champ réel des apparences. Il n'aurait pu le faire qu'au nom d'une essence cachée des choses, d'un autre monde, dans la description duquel s'engage pour s'y perdre le discours sur la peinture<sup>12</sup>.

Contrairement aux cubistes, Klee n'explore que très peu d'autres formats<sup>13</sup> et reste majoritairement tributaire du format rectangulaire ou carré, comme si la subversion formelle résidait ailleurs et comme s'il reconnaissait implicitement la valeur du tableau comme texte<sup>14</sup>.

La particularité de Klee en la matière est l'espace qu'il réserve aux marges, principalement dans ses œuvres dessinées, aquarellées ou gravées, de petit format, mais pas seulement : la frontière entre les différents types d'œuvres devient de plus en plus floue, à mesure que progresse sa sclérodémie et qu'elle restreint ses capacités d'expression plastique. Le pinceau est alors utilisé à larges traits sur un support papier, venant se mêler aux lignes dessinées et aux taches de couleurs, et caractérisant son style tardif<sup>15</sup>. Ceci explique en outre la surreprésentation des œuvres de cette période (1938-1940), ainsi que des dessins dans le corpus de notre étude.

Plus généralement, par la recherche qu'il mène autour du subjectile, élaborant des supports complexes et plurimatières<sup>16</sup>, Klee rend la dimension matérielle du tableau éminemment sensible, faisant appel à notre sens haptique plus qu'optique. Il accentue souvent l'effet d'encadrement par un jeu de découpes et de superpositions, allant parfois

---

<sup>11</sup> Si l'on pense par exemple à l'exploration de nouveaux formats et de la tridimensionnalité chez les Cubistes, qui intègrent des éléments réels au tableau, comme le fait par exemple Picasso dans sa *Nature Morte à la chaise cannée*, huile sur toile cirée entourée de corde, 1912, Musée national Picasso.

<sup>12</sup> L. Marin, « Klee ou le retour à l'origine », *Revue d'esthétique*, n° 1, janv-mars 1970 (reproduit dans *Etudes sémiologiques, Ecriture-Peinture*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 1971, p. 102).

<sup>13</sup> Deux tableaux ovales nous sont connus : *Ranke* (« Rinceau », 1932, 29), et *Villen zu verkaufen* (« Villas à vendre », 1914, 22).

<sup>14</sup> Sur l'image du livre chez Klee, voir R. Crone et J. L. Körner, *Legends of the sign*, New-York, Columbia U. P., 1991.

<sup>15</sup> Nommé en allemand « *Balkenstrichstil* », littéralement « style aux traits en bâtons ».

<sup>16</sup> L. Marin : « Tout le procès de production est découvert dans les traces laissées par le geste pictural ; le tableau est texte puisqu'il est signifiant dans le matériau même » (*Etudes sémiologiques, op.cit*, p. 103).

jusqu'à insérer trois ou quatre cadres à l'intérieur du cadre. C'est le cas dans les tableaux *Ab ovo* (1917) ou *Mit dem Adler* (« Avec l'aigle », 1918), qui sont des aquarelles, la première sur gaze, l'autre sur fond préparé à la craie sur papier brillant sur carton. Corrélativement, la bidimensionnalité du tableau est renforcée : Klee attire ainsi l'attention sur le statut de ce qui se présente comme œuvre au sens d'ouvrage, d'artefact, et donc simultanément sur le processus de création et sur le processus de lecture à l'œuvre dans sa réception<sup>17</sup>. Les marges prennent alors la valeur d'un dispositif, notamment par le biais de césures ou de coupures qui traversent l'espace de la représentation :

[Klee] disjoint de l'extérieur ce qui était illusoirement continu, l'article arbitrairement en l'intégrant dans la surface seconde qui n'est pas tout à fait celle du tableau mais peut-être encore la nôtre<sup>18</sup>.

C'est tout à fait flagrant dans les aquarelles de Tunisie où les marges mordent sur l'espace du tableau : Klee explore l'effet de *non finito* des œuvres réalisées sur le motif. Il garde apparentes les larges bandes latérales laissées en réserve par les élastiques permettant de fixer la feuille, et venues rompre la continuité du tableau puisqu'elles sont peintes de part et d'autre, comme dans l'aquarelle *Vor den Toren v. Kairuan* (« Devant les portes de Cairouan », 1914). Il semble que ce détail technique le pousse à introduire des césures intentionnelles dans le tableau même, comme l'indique l'aquarelle *Nördlicher Ort* (« Lieu nordique », 1923, 140), qui s'inscrit dans la même série du point de vue stylistique, mais dont les bords ont été séparés et intervertis, en laissant deux bandes blanches apparentes. Klee explore les différentes possibilités qu'offre ce procédé : inversions, rotations, glissements, à l'exemple du dessin à la plume *Der Dampfer fährt am botanischen Garten vorbei* (« Le bateau à vapeur longe le jardin botanique », 1921)<sup>19</sup>. Ce dernier présente la particularité suivante : l'inscription initialement calligraphiée se retrouve au milieu de l'œuvre achevée, et donc redoublée

---

<sup>17</sup> À mettre en corrélation avec ses tableaux thématissant le livre, la page, le document (cf. note 15) : *Ein Blatt aus dem Städtebuch* (« Une page du livre de la cité »), *Offenes Buch* (« Livre ouvert »), *Urkunde* (« Document »), gouache sur fond de plâtre sur gaze sur bois...

<sup>18</sup> L. Marin, *Etudes sémiologiques*, op. cit., p.103.

<sup>19</sup> Également choisi et commenté par M. Butor : « Toute inscription, à l'intérieur du cadre, va attirer le regard, d'autant plus longtemps, donc d'autant plus fortement, qu'elle nous demandera plus d'effort pour la déchiffrer ; le peintre, par sa géométrie, doit intégrer ou au moins compenser cette formidable attraction », *Les Mots dans la Peinture*, Champs Flammarion, Paris, 1969, p. 25.

par le titre manuscrit inscrit en bas à droite de la feuille, dans la marge. Le format étiré en longueur se déroule sur deux registres, les flèches dans le dessin accentuant l'effet de narration et la dynamique du mouvement décrit. Klee applique ce procédé de façon récurrente dans son œuvre<sup>20</sup>, les marges devenant en quelque sorte invisibles, mais bien présentes au cœur du tableau puisqu'elles président à sa création. Ainsi, dans *Doppelzelt* (« Double tente », 1923, 114), l'intervention du ciseau transforme le panneau initial en diptyque, permettant à la fois une interversion latérale, doublée d'un léger décalage des motifs. On remarque l'ajout d'une bande noire dans la partie en haut à gauche pour combler cette différence, sans pour autant que le peintre ait cherché à masquer le dispositif en faisant disparaître les jointures d'un coup de pinceau. Le titre est, lui, inscrit sur une bande ocre continue en bas du tableau, tandis que le redoublement du motif apparaît comme dans un miroir brisé.

Les marges peuvent donc être entendues à la fois comme les marges du tableau, ce qui l'encadre et ce qui se situe donc en marge, en dehors de lui ou qui peut à l'occasion venir mordre sur son espace, mais aussi comme les marges « du » tableau, c'est-à-dire ce qui se situe à ses marges, dans ses zones périphériques. Notons qu'il n'y pas de traduction terme à terme qui soit satisfaisante en allemand, en dehors de *Rand* et de ses composés : *Randbilder*, *Randbemerkung* (pour les *marginaria* selon qu'il s'agit d'images ou d'annotations) et enfin *Randerscheinungen*, qui correspond à la notion de marginalité. Il est donc difficile d'évaluer la fréquence du terme et de son emploi dans les écrits de Klee, puisqu'il ne fait pas l'objet d'une entrée dans l'index de l'édition critique<sup>21</sup>. Les marges enfin ne sont sémantiquement spécifiées que par leur fonction, selon les inscriptions qu'elles portent et dont on n'indique que la position « en bordure ».

Cet état de fait sémantique porte à considérer avant tout la marge comme lieu, avant de relever les types d'écritures ou d'images qu'elle comporte. Il se trouve cependant que chez Klee, les phénomènes de commentaire, sous forme d'images, de petit dessins répondant au grand ou de gribouillages en marge d'écrits, sont assez rares, sauf s'ils remplissent une fonction d'exemplification de la théorie – texte et image

---

<sup>20</sup> Voir W. Kersten, *Zerstörung der Konstruktion zuliebe ?*, Jonas Verlag, Marbourg, 1987.

<sup>21</sup> P. Klee, *Tagebücher 1898-1918* [1957], éd. par Felix Klee, Köln Dumont, 1968. Nouvelle édition Leipzig et Weimar, 1980. Nouvelle édition critique par Wolfgang Kersten, éd. par la Paul-Klee -Stiftung Bern, Stuttgart – Teufen, 1988.

cohabitant naturellement dans ses préparations de cours<sup>22</sup>. Ils caractérisent sinon plutôt les œuvres de jeunesse. Nous nous intéresserons donc essentiellement aux phénomènes d'inscriptions de texte, de mots, de lettres en marge ou dans les marges du tableau, pour essayer de déterminer si le lieu de leur inscription, la marge, joue à cet égard un rôle particulier.

L'écriture est dans un premier temps effectivement « marginalisée » : réservée à la datation, la numérotation et l'identification de l'œuvre par un titre, ainsi qu'à son authentification par l'apposition d'une signature. Les deux *media* sont alors encore strictement séparés, jouant des rôles certes complémentaires mais traditionnels et distincts, comme identification ou comme parole que vient contredire l'image. La marge est exclusivement dévolue à l'écriture. On observe cependant chez Klee un mouvement d'invasion progressive des lettres et des mots qui s'emparent de la surface du tableau, au même titre que les moyens formels : lignes, formes, couleurs. C'est donc en suivant ce mouvement de réduction et de fragmentation des éléments du sens que nous étudierons successivement les titres et légendes, les signatures de Klee, puis l'évolution de lettres laissées en liberté, avant de conclure sur le mode de composition et de réception dynamique de ses tableaux, le sens naissant chez Klee d'une circulation entre centre et périphérie, entre le tableau et ses marges, entre texte et image.

## Titres et légendes

Dans l'espace vierge ménagé par ces marges, Klee inscrit le titre, la date et le numéro de catalogue sur ou parfois sous une fine ligne tracée à la main<sup>23</sup>. Ils sont alors

---

<sup>22</sup> P. Klee, *Das Bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, (première partie), et *Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege. Schriften zur Form- und zur Gestaltungslehre*. (deuxième partie) éd. par Jürg Spiller, Bâle, Schwabe Verlag, 1956 et 1970 ; *Ibid.*, *La Pensée créatrice*, t. 1, et *Histoire naturelle infinie*, t. 2, traduction de Sophie Girard, Dessain et Tolra, 1973 et 1977. Ainsi que les textes regroupés sous Klee, Paul, *Schriften : Rezensionen und Aufsätze*, éd. par Christian Geelhaar, Köln Dumont, 1976 et *ibid.*, *Kunst-Lehre* [1987], nouvelle éd. par Günther Regel, Leipzig, Reclam, 1995 ; traduits en partie dans P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, [1964] de Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël, 1971.

<sup>23</sup> À propos de laquelle L. Marin écrit : « Tout autre est le signe d'écriture hors de cet espace privilégié (...). Klee le savait, qui ménageait entre le tableau et son dehors, l'espace de sa limite pour lieu d'une certaine écriture : car à proprement parler, la limite est sans espace, puisqu'elle est la ligne, sans épaisseur, infiniment réduite où se rencontrent un intérieur et un extérieur : bord extrême d'une cavité, avancée ultime d'un espace, dénivellation sans réalité de deux surfaces, la limite ne se propose que comme



le plus souvent lisibles en même temps que le tableau, sans ce retour irréprouvable et parfois violent au cartel imprimé, pour s'assurer du sens et pouvoir nommer avec certitude ce qui existe devant soi :

Lors de ma visite au musée, à la galerie, à l'exposition, même si pour un certain temps, je réussis à faire taire l'encombrante rumeur qui m'assaille, il en demeure en quelque sorte collée à l'œuvre une partie essentielle. Il s'agit de ce petit rectangle, cuivre, papier doré, plexiglas, sur le cadre ou tout proche sur le mur, que je ne puis m'empêcher d'interroger...<sup>24</sup>.

Le regard peut alors au contraire effectuer un trajet sans heurts du tableau au titre et du titre au tableau, instaurant un jeu de sens, de redondance ou de subtil décalage avec l'image<sup>25</sup>. Les titres de Klee se donnent donc par leur forme expressément à lire comme une *légende* (au sens étymologique de « devant être lu »), en particulier dans ses travaux d'illustration<sup>26</sup>, tout en subvertissant le rapport usuel qui existe entre texte et image<sup>27</sup>.

Les titres se caractérisent par leur richesse et leur invention. Cette association entre titres et poésie a été pressentie par de nombreux auteurs sans que les modalités en soient étudiées<sup>28</sup>. Selon Christina Kröll, le titre est habituellement conçu comme ce qui doit rendre sous forme verbale le contenu effectif ou supposé du tableau, dans la mesure

---

différence et n'est pensable que comme la contiguïté de deux éléments : Elle est l'infinitésimal de leur écart, la métonymie qui discrètement creuse leur continuité» (*Etudes sémiologiques, op. cit.*, p. 65).

<sup>24</sup> M. Butor, « L'Étiquette », dans *Les Mots dans la peinture, op. cit.*, pp. 9-10. Le passage est commenté par L. Marin dans *Etudes sémiologiques (op. cit.)*, p. 66).

<sup>25</sup> Voir ce que dit M. Butor au sujet de Francis Picabia : « Chez Picabia, on voit des titres inscrits, choisis volontairement très loin de ce que le tableau final nous montre, et c'est indépendamment de tout trajet à partir d'un modèle. Le trajet est ici intérieur à la nomination » (*Les Mots dans la peinture, op. cit.*, pp. 62-63).

<sup>26</sup> Livres illustrés de son vivant : C. Corrinth, *Potsdamer Platz, oder die Nächte des neuen Messias : Ekstatische Visionen*, München, 1919 ; Voltaire, *Kandide, oder die beste Welt*, München 1920. Plus une attribution faite par : M. Franciscono, « Paul Klee's lithographic drawings of 1912. Some unsuspected illustrations of Faust », dans *Panthéon*, Vol.41, n°1, janvier / mars 1983.

<sup>27</sup> On pourrait creuser le double sens de « légende », notamment avec les écritures fictives, l'étude du motif du livre dans l'œuvre de Klee, tant sur le plan formel que thématique. Nous ne citerons que quelques exemples dont les titres sont parlants : *Ein Blatt aus dem Städtebuch* (« Une page du livre de la cité »), *Legende vom Nil* (« Légende du Nil »), *Urkunde* (« Document »).

<sup>28</sup> On trouve les affirmations suivantes chez Grohmann : « *Aus Klees Titeln könnte man Gedichte zusammensetzen* » (« On pourrait composer des poèmes à partir de ses titres ») ; Platschek : « *Klees Bildtitel ergeben, für sich gelesen, bereits Essenzen imaginärer Gedichte* » (« Les titres de Klee, lus pour eux-mêmes, produisent déjà l'essence de poèmes imaginaires »). Pour une approche plus générale, voir la thèse d'A.-M. Petit-Emptaz, *La Poésie chez Paul Klee*, Thèse en Etudes Germaniques, Université de Paris X-Nanterre, 1986.

toutefois où il y a adéquation entre le tableau et la chose représentée. C'est seulement lorsque, au cours du XXe siècle, le lien (figuratif) entre le contenu signifié et le contenu de la représentation se distend, voire se rompt, que le titre prend tout son sens dans la perception et la compréhension du tableau et qu'il est appelé à jouer un autre rôle auprès de l'image. La relation entre le texte et l'image n'est toutefois pas totalement arbitraire chez Klee qui maintient d'une certaine manière le figuratif comme agent de liaison entre le titre et l'image. Ou plutôt : il emploie des titres qui eux-mêmes « font image », par leur cocasserie, par l'association surprenante de termes incongrus, ou par leur pure poésie. On peut parler à leur sujet d'« évocation » au sens propre : ils sont l'âme du tableau, musicalement parlant. C'est le titre qui le faisant sonner d'une manière particulière, inattendue, lui confère son individualité propre. À chaque constellation, dans cet univers de formes, correspond une configuration unique de mots, dans une sorte d'acquiescement à l'objet ainsi constitué, l'acte de créer en lui-même consistant pour L. Marin à « tirer des divers éléments de l'ordre général de rangement avec leur place établie pour les élever mutuellement à un ordre nouveau<sup>29</sup> ».

Les ouvrages qui sont consacrés aux titres de Klee<sup>30</sup> explorent davantage leur champ sémantique. Ici, c'est plutôt leur forme concrète ainsi que les mécanismes d'association qui se mettent en place entre le texte et l'image qui nous intéressent. L. Marin fait d'ailleurs une distinction entre ces deux niveaux d'analyse, car il y a pour lui une

différence radicale entre ce titre inscrit sur le cadre et le même dans le catalogue que je tiens à la main devant le tableau : le second est un texte, sans doute analysable par commutation, dans ses éléments composants ; il

---

<sup>29</sup> L. Marin développe ainsi son analyse au sujet du tableau *Ein Blatt aus dem Städtebuch* (« Une page du livre de la cité », 1928) : « Cette combinaison d'éléments toujours nouvelle, toujours imprévisible peut alors accueillir une signification dernière qui n'avait jamais jusqu'ici été proférée dans aucun langage : une page du livre de la Cité. Il aurait été intéressant de montrer comment avec les mêmes éléments primaires autrement combinés de nouvelles significations inouïes naîtraient, deviendraient visibles : de « Mural » de 1924 à « Document » de 1933 en passant par « La ville pavloïse » de 1927, dans « Comment lire un tableau ? », *Noroît*, mai 1969, reproduit dans *Etudes sémiologiques*, *op. cit.*, pp. 99 sq.

<sup>30</sup> C. Kröll, *Die Bildtitel Paul Klees : eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. Thèse, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1968 ; Jakobson, Roman, « On the verbal art of William Blake and other poet-painters », *Linguistic Inquiry*, I, n°1, 1970, pp. 3-23 ; Kühn, Matthias : « Gewagte Symbiosen. Bild und Bildtitel im Spätwerk Klees », cat.d'expo. Kunstmuseum Berne 1990) ; Faust, Manfred, « Entwicklungsstadien der Wortwahl in den Bildtiteln von Paul Klee », dans *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n°48, 1974, pp. 25-46.

caractérise un individu d'une classe par énumération de ses caractères distinctifs. Sorte d'abrégé de définition nominale, c'est une proposition de langage, une articulation de concepts. Le premier est un signe gestuel – un symbole indiciel – qui garde de son appartenance antérieure au langage les signes par lesquels il s'inscrit, mais qui désormais *fait signe* vers le tableau : substitut du nom propre, écriture qui revient, en deçà du langage, qui se libère de sa subordination<sup>31</sup>.

Christina Kröll part dans son introduction d'un exemple : *Lenkbarer Grossvater* (« Grand-père dirigeable »), qui désigne une composition libre de formes. Mais la « désigne »-t-il à proprement parler ? Outre le fait que les associations de Klee reposent souvent sur le grotesque ou du moins sur l'incongruité<sup>32</sup>, il importe de les étudier en même temps que l'image avec laquelle ils entrent en interaction, pour en comprendre le mécanisme.

Dans le dessin à la plume *Rad-Wahn* (« Manie des roues », 1938, 526)<sup>33</sup>, Klee met en scène la littéralité d'une expression courante (« Avoir un vélo dans la tête »), tout en produisant des images, dans deux langues différentes qui plus est, l'équivalent étant en allemand « *einen Vogel haben* ». Cette expression est elle-même détournée dans *Katze und Vogel* (« Chat et oiseau », 1928), où l'idée fixe d'un chat est représentée sous forme d'oiseau dans sa tête. Dans le dessin à la plume *dieser Kopf versteht die Gleichung nicht* (« Cette tête ne comprend pas la comparaison », 1939)<sup>34</sup>, la légende est redondante par rapport à ce qui est représenté. Elle joue sur le double sens du mot « *Gleichung* », à la fois « pesée » et « comparaison, métaphore », et que le français ne nous permet pas de conserver. Il s'agit en quelque sorte d'un « titre-valise », puisqu'il renferme en lui-même une comparaison susceptible d'échapper au spectateur, dans une mise en abîme de l'acte de réception. Dans le tableau *Näherung « Länd »* (« Approximation "paÿs" », 1940, 245)<sup>35</sup>, la faute d'orthographe ou l'erreur typographique renforce le sens d'approximation du titre, non sans humour de la part de Klee sur son art, qui ne « ressemble » que de loin à ce qu'il représente ; d'autant qu'il appartient à une série reposant sur le principe de

---

<sup>31</sup> L. Marin, « Textes en représentation », *Critique*, n°282, nov. 1970, reproduit dans *Etudes sémiologiques*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>32</sup> Comme dans le vers « *Grosspapa fährt Karrussell auf der Pfeffermühle* » (« Grand'papa fait un tour de carrousel sur le moulin à poivre ») cité par A.-M. Petit-Emptaz, *La Poésie chez Paul Klee*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>33</sup> Reproduit dans le catalogue d'exposition *Paul Klee – Kein Tag ohne Linie*, Zentrum Paul Klee de Berne, 20 juin 2005-5 mars 2006, Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 98.

<sup>34</sup> Reproduit dans le catalogue d'exposition *Paul Klee – Kein Tag ohne Linie*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 24.

l'approximation, tous les titres commençant par le mot « *Näherung...* ». Celui-ci en particulier doit être prononcé, au moins mentalement, il doit être entendu pour avoir de l'effet, ce qui renforce l'idée que l'art du peintre est aussi par essence verbal.

Même s'il est assez rare de trouver des commentaires des personnages sur la scène représentée, une phrase peut apparaître dans le tableau, sous forme de phylactères, à laquelle le titre répond. Ainsi dans ce dessin de 1913 : *Listige Werbung* (« Cour rusée »). Le titre correspond au commentaire de l'auteur et souligne le décalage entre ce qui est dit par le personnage masculin, proférant le mot de « *Liebe* » (« amour »), et son intention réelle, manifestement intéressée comme nous le signifie son sexe dressé vers la femme qu'il convoite. C'est par cette inscription que l'auteur introduit une distance ironique, dont la présence est soulignée par le contrepoids qu'apporte la signature au mouvement général du dessin, placée en enfilade sur la ligne figurant le sol sous leurs pieds. Les onomatopées sont une alternative à ce procédé d'oralisation. Elles introduisent le temps dans le tableau à la faveur du déchiffrage de ce qui est aussi un son, comme dans le dessin *Sch ! (Gefahr)* (« Sch ! (danger) »), où les lettres surmontent les figures entremêlées faites apparemment de la même matière.

Dans la plupart des cas, Klee joue sur le registre connotatif : le titre se fait le vecteur d'une dissonance partielle ou totale avec les éléments identifiables du tableau et relance une lecture autre que celle qui semble s'imposer. Il inclut à l'occasion des signes du tableau à la manière d'un rébus, en substituant leurs symboles aux éléments désignés ou en complétant le sens des mots, comme c'est le cas dans *Wandbild des Tempels der Sehnsucht – dorthin*, (« Panneau mural du temple de la nostalgie – là-bas », 1922). Là, le déictique « *dorthin* » est encadré par deux flèches en sens contradictoires, marqueurs de la « *Sehnsucht* » d'un ailleurs qui l'anime, et répondant à celles du tableau qui nous renvoient à ce hors cadre<sup>36</sup>.

La démarche que Klee décrit lui-même dans la conférence *De l'art moderne* semblerait pourtant indiquer que l'association d'images et de mots intervient après la phase de création picturale ; pour nous, Klee souligne alors bien plus les dangers inhérents à l'attribution d'un titre, qui bien que suggéré par la « physionomie » propre du

---

<sup>36</sup> Notamment par J. Laude, « Paul Klee – Lettres ; écriture ; signes », dans *Écritures : systèmes idéographiques et pratiques expressives (I)*, Actes du colloque international de l'Université de Paris VII, éd. A.-M. Christin, 1982.

tableau, n'en est qu'un parmi tant d'autres possibles sous sa forme élaborée, mise en mots :

A mesure que l'ouvrage s'étoffe, il arrive facilement qu'une association d'idées s'y greffe, s'appêtant à jouer les démons de l'interprétation figurative. Car, avec un peu d'imagination, tout agencement un peu poussé prête à une comparaison avec des réalités connues de la nature. Une fois interprété et nommé, pareil ouvrage ne répond plus entièrement au vouloir de l'artiste (du moins pas au plus intense de ce vouloir), et ses propriétés associatives sont à l'origine de malentendus passionnés entre l'artiste et le public<sup>37</sup>.

Il semble que ces « malentendus », qui ne peuvent, comme l'indique leur étymologie, se produire qu'au niveau de l'entendement, ne relèvent pas du tableau en lui-même, qui n'affirme rien, et se contente d'être : « Le débat porte dès lors moins sur la présence de l'objet comme tel que sur son mode d'existence particulier, sur sa présentation »<sup>38</sup>. Tout indique que les malentendus ne naissent que de l'écart interprétatif créé par la confrontation de l'écriture et de la peinture sous la forme du titre. Le titre en lui-même est déjà une proposition de lecture : il induit un recentrage du regard sur certains éléments du tableau au détriment d'autres et il se rapproche d'un processus littéraire, descriptif, narratif, ou poétique dans sa conception<sup>39</sup>.

Cet écart est rendu possible par l'espace de la marge elle-même : le titre passant du verso au recto inscrit la représentation dans un autre espace à l'intérieur du tableau, marqué par une ligne horizontale et la fine écriture de Klee qui donne le nom de la représentation dans ce lieu second, comme une « redondance de la représentation picturale sur elle-même, par laquelle elle se nomme pour ce qu'elle est, non une illusion, mais un simulacre »<sup>40</sup>. Là encore, la présence immédiate du titre dans les marges du tableau renvoie le spectateur au processus de production et de réception à l'œuvre.

---

<sup>37</sup> P. Klee, « De l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 23.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>39</sup> C'est le cas de la série inspirée des contes d'Hoffmann, qui introduit une référence implicite dans le titre au genre dont elle s'inspire, tels : *Hoffmanneske Märchenscene*, ou *Geschichte*.

<sup>40</sup> L. Marin, « Klee ou le retour à l'origine », *Revue d'esthétique*, n°1, janv-mars 1970, reproduit dans *Etudes sémiologiques*, op. cit., p. 103.

## Signature

La signature est traditionnellement la seule inscription admise dans l'espace du tableau, à ses marges. Généralement apposée en bas à droite, comme un paraphe clôt un texte, elle est un pôle d'attraction premier du regard, puisque son inscription de la main du maître permet d'authentifier le tableau<sup>41</sup>. Si sa vocation est avant tout de permettre l'attribution sans ambiguïté possible d'un tableau, tout en lui donnant sa valeur marchande (il rejoint l'ensemble des tableaux de ce maître<sup>42</sup>), elle permet éventuellement un jeu sur l'identité.

Chez Klee, on perçoit une cristallisation très forte autour de l'identité ; elle trouve son écho dans la pratique quotidienne de la tenue d'un journal et dans l'ambition exprimée mais mal assumée d'en faire une autobiographie. En ce qui concerne les variations autour de la signature, Klee emprunte parfois aux pictogrammes. La signature se présente alors sous la forme d'initiales combinées à une feuille de trèfle, jeu de mots à la fois sur la valeur prosaïque (*Klee* signifiant « trèfle »), mais aussi onomastique de son nom, puisqu'elle symbolise la chance dans les croyances populaires. Cette pratique est cependant réservée aux œuvres de jeunesse, par exemple dans la série de gravures des *Inventions*, aux titres explicites. Dans *Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich* (« Deux hommes se rencontrent, chacun supposant que l'autre est d'une position sociale plus élevée », 1903), le titre inscrit à la verticale le long du côté gauche de la gravure accentue le format étiré du tableau et le rapproche du genre de la vignette. Dans *Jungfrau (träumend)* (« Pucelle (rêveuse) », 1903), un des coins semble corné ; il est orné de petits traits et d'un brouillon de tête d'oiseau ayant peut-être servi de modèle.

La signature de Klee revêt plus généralement l'aspect d'une signature manuscrite sinon calligraphiée, qui se suffit à elle-même. Elle est à la fois très reconnaissable mais également très sensible, contrairement à d'autres peintres, Albrecht Dürer, ou après lui Klimt ou encore Egon Schiele, qui se créent un « logo » aisément identifiable, composé de leurs initiales, en apparence imprimées avec un tampon de bois. Klee se rapproche en cela davantage de Rembrandt. Il s'agit certes d'une reconnaissance en paternité, c'est

---

<sup>41</sup> Voir Y.-J. Kang : « La peinture-livre et la signature » et « Question de l'auteur » (*La problématique du signe chez Paul Klee*, Thèse, Paris I-Sorbonne, 1995).

<sup>42</sup> Voir L. Marin, « Textes en représentation », dans *Etudes sémiologiques, op. cit.*, pp. 68 sq.

bien la marque de l'affirmation de l'auteur et de l'acte d'instauration que constitue l'œuvre. La signature joue cependant sur la présence en absence de l'auteur, par une forme de métonymie.

Le choix d'une graphie sensible, manuscrite<sup>43</sup>, n'est donc pas un hasard : elle manifeste la présence auctoriale par quelque chose de très fragile. C'est une écriture qui vit et respire, composées de lettres flottantes, qui étalent plus ou moins leurs pattes, se distendent ou se resserrent. Là encore, l'écriture s'échappe des marges strictes dans lesquelles elle est habituellement confinée et s'émancipe chez Klee pour imprimer une marque dynamique au tableau et entrer en résonance avec ses éléments.

Dans sa thèse consacrée à l'étude du signe chez Paul Klee, Young-Jou Kang distingue trois types de signatures, selon leur emplacement, leur orientation, leur sens. En dehors du rôle traditionnel de la signature et de la place qui lui est assignée, il y a ce qu'il nomme les signatures imprévues, qui se glissent dans le tableau, soit au point de devenir indiscernables du traitement du fond, soit en s'en distanciant. Elles jouent parfois un rôle quasi physique d'impulsion ou de tremplin en influant sur l'équilibre et donc sur la lecture du tableau au même titre que les autres éléments. Elles se voient parfois même investies d'une valeur humoristique.

Dans les deux dessins *Gewaltsamer Tod* (« Mort brutale », 1912, 88) et *Sturz* (« Chute », 1912, 130)<sup>44</sup>, la signature renforce le dynamisme de l'image et redouble son sens, celui d'une chute abrupte d'un signifiant graphique, en accentuant la diagonale en l'occurrence. Le nom est parfois inachevé : Klee l'abrège en « Kl. », comme dans le dessin à la plume *Ausschreitende Figur* (« Figure sortant à grands pas », 1915, 75) : la signature fait écho à la silhouette qui se précipite pour sortir du tableau, en tournant le dos à un nuage de lettres d'imprimerie ; celles-ci apparaissent par transparence à travers le fin papier journal encollé, utilisé comme support, et symbolisent une sombre prémonition à laquelle le personnage tente d'échapper. Cette même signature abrégée est en revanche cachée dans la lithographie de 1915 *Der Tod für die Idee* (« La Mort

---

<sup>43</sup> Nous ne nous sommes intéressé qu'à des écritures autographes ; contrairement à d'autres, Klee ne s'est pas prêté à un jeu de composition à quatre mains comme le feront plus tard Pierre Alechinsky et Christian Dotremont. La notion d'inscription allographe n'est donc pas pertinente dans le cas de Klee. Voir M. Butor et M. Sicard, *Alechinsky dans le texte*, Éditions Galilée, « Écritures – Figures », 1984 ; Catalogue d'exposition *Alechinsky au pays de l'encre*, Maison des arts Georges Pompidou, Centre d'art contemporain, Cajarc, Lot, 20 septembre- 22 novembre 1998, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1998.

<sup>44</sup> Reproduits dans le catalogue *Paul Klee – Kein Tag ohne Linie*, op. cit., p. 22.

pour l'idée »). Elle est dissimulée dans les débris représentés et disparaît presque sous la silhouette du soldat mort à peine griffonnée contrairement au titre qui fait son lit. La frêle construction architecturale en forme de pyramide inversée, caractéristique du passage de Klee à une forme cristalline de l'abstraction, semble émerger du corps sans vie. Son mouvement ascendant attire l'attention sur le titre, qui en est également le projet, la formule condensée, et qui pourrait signifier la mort du sujet au profit d'une conception plus abstraite des moyens plastiques.

La signature s'affirme parfois de façon plus brutale encore, en venant mordre sur l'espace de la représentation, comme dans *Engel, noch hässlich* (« Ange encore laid », 1940). Le K démesuré de Klee, à la manière d'un sceau, griffe d'un trait de crayon rouge contrasté le feuillet collé sur une page. Il est serti de deux traits horizontaux qui cadrent le dessin lui-même constitué d'une ligne presque continue : elle ne subit que quelques arrêts grossièrement crayonnés comme dans les dessins d'enfants. Le jeu des diagonales, des verticales, et des arrondis suffit à suggérer la silhouette contrefaite d'un ange velu à la mine réjouie.

La signature tend à s'extraire de la place conventionnelle qui lui revient, en affirmant la priorité du peintre-auteur sur son œuvre. Souvent, elle se positionne à l'intérieur de l'espace du tableau et requiert alors l'attention du spectateur qui doit la déceler, immergée dans les éléments figuratifs et non-figuratifs du tableau. La lithographie *Ein Genius serviert ein kleines Frühstück* (« Un génie sert le petit déjeuner », 1920, 91) porte cette marque discrète, pourtant placée au cœur du tableau, signe de l'absorption du peintre-auteur dans son œuvre.

L'emplacement et la graphie de la signature de Klee par rapport aux orientations du mouvement du tableau ne sont donc pas anodins : ils fondent en premier la possibilité d'une lecture du tableau, qui se fait traditionnellement de gauche à droite, sur le modèle du texte. Aussi tout déplacement de la signature bouleverse-t-il cet ordre. Celle-ci introduit éventuellement une multiplicité d'orientations de lecture, auxquelles elle donne une impulsion primordiale, au sens poétique comme du point de vue formel, selon l'inclinaison des lettres. L'inversion éventuelle de son sens d'écriture, en miroir, remet également nos habitudes de lecture en question, nous contraignant à y revenir pour la décrypter. La diversité des formes que peut prendre une chose conventionnellement fixe et stable montre toute la portée que prend l'acte de signer chez



Klee ; elle prouve la distance de l'auteur vis-à-vis de son œuvre et de lui-même. Elle crée un jeu de surprise et de décalage qui trouve son prolongement naturel dans les titres.

### **Lettres en liberté**

Qu'en est-il lorsque cette confrontation du texte et de l'image se joue directement dans l'espace de lecture du tableau, et que le texte abandonne ses fonctions conventionnelles d'authentification par le nom de l'auteur et d'identification par le titre du tableau, pour contribuer au sens du tableau autrement que par une donation de sens ? Le texte peut se manifester sous forme de poèmes, de phrases, de mots, d'onomatopées ou d'interjections, réduites parfois à leur plus simple expression (un point d'exclamation, par exemple), de lettres, de fragments de lettres. Quelle est leur répartition dans l'espace du tableau et quel rôle remplissent alors les marges ?

Ce peut être à l'occasion un texte complet comme dans le dessin *Weh mir...* (« Malheur à moi... », 1912, 191/ 131)<sup>45</sup>, où le poème est inscrit en dessous du dessin original : « *Weh mir unter dem Sturmwind / ewig fliehender Zeit // Weh mir in der Verlassenheit / ringsum in der Mitte allein // Weh mir tief unten auf dem vereisten Grunde Wahn* » (« Malheur à moi pris par la tempête / du temps qui éternellement fuit // Malheur à moi dans la solitude / tout autour de moi seul au milieu // Malheur à moi tout en bas sur le fond gelé de la folie »). On remarque en allemand un jeu sur les assonances et le rythme donné par les anaphores qui accentuent le caractère de litanie. Le texte inscrit très à gauche fait contrepoids à une figure aux bras levés au ciel, très ramassée sur elle-même, constituée d'un amas de lignes serpentine. Les deux pôles sont reliés par un axe horizontal formé par des traits figurant le souffle de la tempête dont il est question dans le poème. Le texte lui-même est composé de lignes irrégulières de longueur variable, plus ou moins serrées et convergentes. Sa graphie inclut une rature à la deuxième ligne avant le mot « *Zeit* » et se caractérise par l'inégalité des caractères entre eux : Klee agrandit exagérément les majuscules dans cette écriture cursive et souple, qui fait image, d'autant que la dernière ligne est ponctuée par une étoile. Ce

---

<sup>45</sup> Reproduit dans le recueil constitué par Felix Klee : P. Klee, *Gedichte*, éd. de l'Arche, Zürich, 1960, p. 109.

dernier pictogramme que l'on retrouve fréquemment dans le journal de Klee pour séparer deux paragraphes<sup>46</sup>, en insérant une pause d'une durée indéterminée entre deux aphorismes, confère au message une valeur prophétique et une tonalité funeste<sup>47</sup>. Cette mise en balance du texte et de l'image incarne de façon savamment agencée un équilibre précaire et constamment menacé.

Dans un autre cas de figure, les tableaux-poèmes (« *Schriftbilde* ») mettent en scène des extraits de poèmes chinois ou du *Cantique des Cantiques*, ou bien encore les propres productions de Klee, par exemple dans l'aquarelle *Und ach, was meinen Kummer noch viel bitterer macht ist, dass Du nicht einmal ahnen magst, wie mir ums Herz ist* (« Et las, ce qui rend mon chagrin bien plus amer encore, est que tu ne te doutes pas même de ce qui me crève le cœur », 1916). Ce tableau-poème peut être analysé sur le modèle du tableau plus connu *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...* (« Lors surgit du gris de la nuit... », 1918, 17), qui présente la particularité d'être divisé en son centre par une bande plus claire assimilable à une marge. Les lettres y sont disséminées sur toute la surface du tableau ; le texte enluminé est à peine lisible, accédant par ce défaut de lisibilité à une nouvelle forme de visibilité ; il est redoublé par l'inscription cursive du texte en marge. Là encore, délivre le sens en même temps qu'il dénonce le dispositif pour ce qu'il est et il opère une distinction entre le texte fait pour être lu et celui fait pour être vu. L'utilisation de la lettre en particulier permet de réaliser une sorte de « traversée du sens » ressaisissant cette origine mythique, supposée commune, de l'écriture et de la peinture.

Ce processus va jusqu'à la fusion de la lettre avec les autres moyens graphiques du tableau : elle n'apparaît plus que comme initiale, hypothétiquement liée à un lieu comme dans *Villa R* (1919, 153) mais pas nécessairement, comme le montre le tableau *Ad Marginem*. Le processus culmine dans la mise en scène de l'initiale de son nom, le P ou le K, souvent anthropomorphisés. Dans *Insula Dulcamara* (1938), un grand P doté

---

<sup>46</sup> Dans la page reproduite, Klee ne se sert pas des marges afin de corriger son texte, mais recourt volontiers au collage, pour la formule sibylline : « *Ich Kristall* », en jouant sur les différentes tailles de caractères.

<sup>47</sup> L'étoile est en effet très présente dans l'imaginaire personnel et pictural de Klee, elle est à mettre en relation avec les croyances mystiques très répandues dans la création de l'époque, si l'on s'en réfère à l'œuvre de Else Lasker-Schüler par exemple, qui était très proche de son collègue et ami du Cavalier Bleu, Franz Marc, et qui croyait beaucoup en ces étoiles du destin, « *Sterne des Fatums* » : chaque homme rejoint son étoile après sa mort, accomplissant ainsi sa « *Sternwerdung* », sa transformation en étoile.

d'yeux nous fait face et se substitue à une signature apparente. Dans l'un des tableaux issu de la série des *Eidola*, le K de Klee rappelle la forme du cheval qui se cabre. Dans un autre, sa signature apparaît sous la forme d'un sigle ou plutôt d'un chiffre (*Ziffer*), puisqu'il est crypté et n'a pas pour vocation d'être immédiatement reconnu. Klee entretient le trouble par la polysémie des formes et la pluralité de leurs interprétations possibles, tout en imprimant la marque secrète de l' *auctoritas* au tableau. Peut-être est-ce une figure de l'auteur lui-même, renvoyé sur le même plan que les innombrables créatures qui parsèment sa création ?

### **Centre et périphérie : la circulation du sens**

Dans "*harpia harpiana*", für Tenor und Sopranobimbo (*unisono*) in Ges (« "Harpia harpiana", pour ténor et bimbo<sup>48</sup> soprano (d'une seule voix) en sol bémol », 1938), les deux pans qui constituent le dessin n'en forment qu'un à l'origine ; ils ont été découpés puis intervertis et placés non pas bord à bord, mais en réservant une marge importante et très visible, qui transforme le tableau en diptyque. Le sens de lecture s'en trouve perturbé, les lignes des cordes de l'instrument du personnage à gauche sont brutalement interrompues et le regard est renvoyé à l'extrême bord de droite. Klee a dessiné en dessous une portée musicale. Elle reprend le texte du chant produit par le personnage à la bouche ronde et ouverte et par la forme animale présente à ses pieds ; le livret est lui-même redoublé par le titre-légende. La signature quant à elle se trouve en haut à droite du panneau de gauche ; sa place à l'origine marginale a été bouleversée et elle est désormais au cœur du tableau.

Cette réalisation allie donc à la fois les *media* de l'écriture, du dessin et de la musique, en jouant sur les discontinuités et peut-être sur les dissonances induites par les sons aigus et répétés de cette « *harpia harpiana* », mi-harpe, mi-harpie. Les dispositifs que Klee a trouvés orientent le regard et réintroduisent du temps dans une œuvre plastique réputée être un art de l'espace, du moins dans le système de hiérarchie des arts qu'établit Lessing dans son *Laocoon*<sup>49</sup> en fonction de leurs moyens respectifs. Klee

---

<sup>48</sup> Bimbo est le nom du chat du peintre.

<sup>49</sup> G. E. Lessing, *Laocoon*, trad. française par Courtin (1866), revue par J. F. Groulier, Paris, Hermann, 1990, cité dans *La peinture*, Paris, Larousse, 1997, p. 425.

conteste explicitement ce postulat notamment à l'aide du *tertium comparationis* que constitue la musique pour ce violoniste accompli :

La peinture polyphonique est en ce sens supérieure à la musique que le temporel y est davantage spatial. La notion de simultanéité s'y révèle plus riche encore. Pour bien représenter le mouvement rétrograde que j'imagine en musique, je rappellerai les images reflétées sur les vitres latérales d'un tramway en marche. Aussi cherchant à mettre l'accent sur le temporel à l'exemple d'une fugue dans un tableau, Delaunay choisit-il un format d'une longueur illimitée...<sup>50</sup>.

Klee poursuit en mettant en garde ceux qui tendraient à penser ses tableaux purement décoratifs : ils ont aussi peu à voir avec un ornement qu'une fugue de Bach avec un tapis. Il en est ainsi des marges qui bien qu'ayant trait à la présentation de l'œuvre, à sa mise en espace, n'ont pas une vocation simplement ornementale ; elles exercent une véritable attraction à la fois sur le regard du spectateur et sur les éléments du tableau lui-même.

On s'aperçoit que les marges, en fonction de leurs différentes inscriptions, favorisent un mouvement d'aller-retour entre le texte et l'image ; elles seraient à classer au rang des symboles indiciels de même que le titre, la légende, la signature, dont L. Marin définit le rôle :

Que ce soit au niveau de ce que Klee appelait la production de l'œuvre ou à celui de la réception, la lecture du tableau est ponctuée – travaillée de l'intérieur – par la présence des ces indicateurs et la présente instance du parcours-discours pictural<sup>51</sup>.

D'autant que les places traditionnelles de ces inscriptions et des marges elles-mêmes sont subverties et que le sens de lecture attendu en est perturbé. Leur étude combinée nous permet d'affirmer que le tableau chez Klee est d'autant plus ancré du côté du texte, tout en suscitant une réflexion sur les modes de fabrication et d'apparition du visible, le

---

<sup>50</sup> P. Klee, *Journal*, 1918, p. 313. Il se trouve que le traducteur a choisi d'en faire la note finale du *Journal*, et sans vouloir lui prêter une intention que Klee n'avait peut-être pas, on peut y voir une charnière conceptuelle importante pour la suite de son œuvre, qu'il poursuit sur le plan théorique, sous la forme du discours.

<sup>51</sup> L. Marin, « Eléments pour une sémiologie picturale », dans *Les Sciences Humaines et l'œuvre d'art*, La Connaissance, Bruxelles, 1969 (reproduit dans *Études sémiologiques*, op. cit., p. 35).

support et ses matériaux qui acquiert dès lors une fonction signifiante<sup>52</sup>. En ménageant un espace autour et parfois au cœur du tableau, c'est en réalité du temps qu'il y introduit.

Le mouvement en tant que tel est explicitement thématiquement dans les tableaux de Klee, comme ici dans *Rotierendes Haus* (« Maison giratoire », 1921) qui représente le pictogramme d'une maison ouverte de tout côté, avec un effet de subtil déséquilibre et de formes ouvertes susceptibles de se mettre en mouvement au moindre souffle de vent. L'usage du participe présent est très courant dans les titres de Klee pour décrire un processus en train de se faire. C'est encore plus explicite dans des titres injonctifs tels que *alles läuft nach!* (« Tout suit ! », 1940, 325), où les choses réduites à des signes s'animent et suivent un personnage qui pourrait être le créateur à l'œuvre, ou encore *Vorsicht Schlangen!* (« Attention, serpents ! », 1939, 419)<sup>53</sup>, où le mouvement désordonné et centrifuge de signes suggérant des serpents qui sortent de la page crée une impression de fourmillement. Enfin, des tableaux comme *Bewachung* (« Envahissement », 1938, 266) indiquent par leur titre que c'est le mouvement, le processus de croissance lui-même qui est le sujet du tableau.

Les œuvres de Klee, surtout dans la dernière période, se caractérisent souvent par un grouillement de signes fragmentés, qui reproduisent ou plutôt rendent visibles le bruissement de la vie, la multiplicité de ses formes, le magma initial, au point que certaines des images produites se rapprochent de la connaissance visuelle que nous avons aujourd'hui du génome humain par l'intermédiaire des caryotypes. Henri Michaux, esquissant une typologie des lignes présentes qui se développent librement chez Klee, décrit ce microcosme :

Les [lignes] folles d'énumération, de juxtapositions à perte de vue, de répétition, de rimes, de la note indéfiniment reprise, créant palaces microscopiques de la proliférante vie cellulaire, clochetons innombrables et dans un simple jardinet, aux mille herbes, le labyrinthe de l'éternel retour<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Que Meyer Shapiro appelle les « éléments non-mimétiques du tableau » (« Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », dans *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982).

<sup>53</sup> Reproduit dans le catalogue *Paul Klee – Kein Tag ohne Linie*, op. cit., p. 33.

<sup>54</sup> H. Michaux, op. cit., p. 7.

Même si les éléments respectent strictement le cadrage, il y a toujours une forme de renvoi vers l'extérieur, de tension de la page vers l'espace hors du tableau. Celui-ci prend parfois le sens d'un ailleurs métaphysique, notamment dans la série des anges<sup>55</sup>. Plus généralement, ce renvoi s'effectue au moyen soit d'un format étiré en longueur emprunté à Delaunay, par exemple pour les vues d'Hammamet (*Fremde Stadt*, « Ville étrangère », 1915, 4), soit par le dynamisme des formes elles-mêmes, comme c'est le cas dans un dessin sans titre (1917, 119), réalisé dans le cadre des recherches formelles au Bauhaus : les personnages sont constitués de deux ou trois lignes en zigzag qui se répondent. La ligne en zigzag, dont le tableau *Bunter Blitz* (« Eclair coloré », 1927) donne un bel exemple, est l'expression même d'une énergie toute masculine, tels l'éclair qui vient crever le nuage et se répand en pluie, ou le sperme venant féconder la matrice, ou encore l'idée venant informer la matière, dans une belle dichotomie entre *morphe* et *hyle*. Cette polarité entre le masculin et le féminin est largement théorisée dans les écrits de Klee. Elle correspond à deux principes concurrents et complémentaires : les principes de vie et de mort, à travers des formes soit ouvertes, soit fermées sur elles-mêmes. Klee en fait l'analyse grâce à l'exemple de la spirale qui peut être lue dans deux sens : elle symbolise tantôt une force centrifuge, comme dans le tableau *Rosenwind* (« Vent de rose », 1922, 39), tantôt une force centripète, comme celle de la coquille de l'escargot qui se referme sur elle-même<sup>56</sup>.

Cette conception se ressent jusque dans la classification de Klee entre surfaces actives, médiales et passives ; on pourrait s'en inspirer pour définir la marge comme une surface habituellement passive qui deviendrait active en vertu des inscriptions qu'elle accueille, et qui n'a donc rien du lieu neutre défini en introduction. C'est d'ailleurs l'analyse qu'applique L. Marin à *Ein Blatt aus dem Städtebuch* (« Une page du livre de la cité », 1928). Le tableau se présente comme une partition de signes inconnus inscrits en palimpseste, à la fois structurée par la répétition d'unités linéaires et rythmée par les signes récurrents et variés sur chaque portée. La structure élémentaire du tableau serait

---

<sup>55</sup> I. Riedel, *Engel der Wandlung – Die Engelbilder Paul Klees*, Fribourg en Brisgau, Herder Spektrum, 2000.

<sup>56</sup> À propos du centre, H. Michaux écrit : « Celles [les lignes] qui, au rebours des maniaques du contenant, vase, forme, mont modelé du corps, vêtements, peau des choses (lui déteste cela), cherchent loin du volume, loin des centres, un centre tout de même, un centre moins évident, mais qui davantage soit le maître du mécanisme, l'enchanteur caché. (Curieux parallélisme, il mourut de sclérodémie) » (*op. cit.*, p. 6).

selon lui constituée par la combinaison des lignes parallèles, incarnant une multiplicité d'initiatives, et d'une ligne mélodique représentant l'unité d'une force active. L'opposition entre le plan et les signes qu'il accueille fonderait la signification secondaire du tableau. Cette impression émerge de la rencontre entre des signes graphiques linéaires actifs et une surface neutre et passive, habitée par des surfaces actives, créatrices d'espace ; elle se voit renforcée par les alinéas du « texte » et les marges qui l'entourent et contrastent avec la surface grise et neutre du subjectile proprement dit. C'est seulement dans un troisième temps que des associations figuratives se font, évoquant en l'occurrence

une sorte de plan figuré, hiéroglyphique, d'une ville, avec ses églises, ses palais<sup>57</sup>, ses maisons, ses murs, ses tours, ensemble complexe, ramifié, proliférant, mais en même temps ensemble organique, cohérent, rythmé, structuré, que notre regard domine, ville-plan avec sa double enceinte, avec son archéologie, son histoire, qui s'oppose au monde extérieur, à l'espace vide, à ce soleil angoissant, au désert menaçant<sup>58</sup>.

C'est par ce va-et-vient entre le centre et la périphérie, entre le texte et l'image que se crée un réseau de sens, réalisant un circuit sans fin entre la main qui inscrit, le support qui reçoit et l'œil qui décrypte. Dans le *Credo du créateur*, Klee emploie la métaphore de l'étincelle :

La genèse de l'« écriture » est une très bonne parabole du mouvement. L'œuvre d'art est elle aussi en premier lieu genèse, elle n'est jamais purement vécue comme un produit. / Un certain feu aspirant au devenir s'anime, se transmet à la main qui le conduit, se répand sur la table et s'y propage puis refermant le cercle, puis d'un saut telle une étincelle, retourne là d'où elle vient : dans l'œil et après [regagnant le centre du mouvement, de la volonté, de l'idée]<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Voir le catalogue de l'exposition en cours au Saarländermuseum de Sarrebrück, *Paul Klee – Tempel, Städte, Paläste*, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz Saarländermuseum, éd. Ralph Melchel, 2006.

<sup>58</sup> L. Marin, « Comment lire un tableau ? », dans *Etudes sémiologiques*, op .cit., p. 99.

<sup>59</sup> « Die Genesis der "Schrift" ist ein sehr gutes Gleichnis der Bewegung. Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es [rein] als Produkt erlebt. / Ein gewisses Feuer, zu werden, lebt auf, leitet sich durch die Hand weiter, strömt auf die Tafel und auf der Tafel, sprinkt als Funke, den Kreis schließend, woher es kam : zurück ins Auge und weiter [zurück in ein Zentrum der Bewegung, des Wollens, der Idee] », dans P. Klee, « Schöpferische Konfession », *Kunst-Lehre*, nouvelle édition par G. Regel, Reclam Verlag Leipzig, 1987, 3ème édition, 1995. Avec le problème de traduction que cela comporte : s'agit-il de l'écriture comme métaphore ou de la parabole de la Genèse que délivrent les Saintes Ecritures, comme semble l'indiquer le choix très libre de traduction opéré par P.-H. Gonthier ?

C'est par le détour de la main et peut-être aussi des marges combinées au média de l'écriture que Klee parvient à réaliser cette boucle d'une œuvre conçue en perpétuel mouvement, à la fois en raison du mouvement qui préside à sa création et de celui qui permet sa réception : celui de l'œil qui parcourt (qui « broute » selon le mot de Klee) les chemins aménagés à son intention dans le tableau, l'œuvre ne devant jamais être perçue comme produit fini, mais comme forces agissantes, non comme « *Form-Enden* » mais comme « *formende Kräfte* ». C'est ainsi que l'on peut également comprendre la formule maintes fois citée : « L'art ne reproduit pas le visible, mais rend visible ». Il ne s'agit pas de reproduire la Création dans ses formes achevées, mais de faire de l'art une Création continuée, dont la véritable nature est d'être naturante.

Aussi y a-t-il chez Klee une nécessité de lire le texte « entre les lignes », d'apercevoir non l'entrebâillement barthésien du texte, mais celui du tableau. Car « les coups de ciseaux, les raccords et coutures ne sont invisibles que pour le lecteur qui accepte la fiction du produit fini, c'est-à-dire qui s'est assimilé sa propre marge », qui n'est toujours qu'une fiction<sup>60</sup>. On peut transposer d'ailleurs cette réflexion sur le plan du métatexte que constitue le choix d'accrochage impliqué par toute exposition, et dont le parcours est toujours différent pour chaque visiteur, et le comparer, comme le fait L. Marin, à un « texte déchiré, lacunaire qu'il réécrirait sans cesse et qui sans cesse déplacerait ses énigmes ». D'autant que les mondes intermédiaires revêtent une grande importance dans l'imaginaire de Klee, ce qu'il nomme les « *Zwischenwelten* » ; un peu à la manière des arrières-mondes nietzschéens, ils trouvent à s'incarner dans les limbes, les milieux aériens ou aquatiques, parfois les deux à la fois. Le peintre ancre le but à atteindre<sup>61</sup> dans ce lieu intermédiaire, entre le monde et la peinture, où l'écriture elle-même se substantifie, où les lettres sont à la fois signifiées et signifiantes, entre visible et invisible. Nous reprenons l'intuition de Marcel Franciscono :

L'expérience de ses tableaux nous porte à croire que Klee ne se tenait pas en quelque lieu entre les mondes, comme il le prétendait, regardant ce monde-ci en contrebas et levant les yeux vers un monde plus élevé, mais

---

<sup>60</sup> F. Marotin, introduction aux actes du colloque sur « La Marge », *op. cit.*, p. XII.

<sup>61</sup> M. Baumgartner, « *Das Richtige als Dazwischenliegendes zu treffen* », *Form als Inhalt im Spätwerk von Klee*, Ausstellungskatalog Paul Klee. Spätwerke 1937-1940, Kunstmuseum Bern, 1986.



qu'il se tenait plutôt à leurs marges, en regardant les deux avec la même distance réductrice<sup>62</sup>.

Klee développe en ce sens un imaginaire propre aux marges, une rêverie de la limite dont on peut suivre la trace dans des tableaux constitués d'une superposition de nombreuses couches colorées comme *Monument im Fruchmland* (« Monument dans le pays fertile », 1929) ou *individualisierte Höhenmessung der Lagen* (« Mesure individualisée de la hauteur des couches », 1930). Ces œuvres voient le jour après un séjour avec Kandinsky en Egypte, durant lequel il renouvelle son imaginaire propre au contact d'une civilisation différente, d'un ailleurs rêvé, à la faveur d'un changement de paradigme culturel, placé en marge de lui-même en quelque sorte.

L'utilisation de l'écriture 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 écritures totalement fictives –, en marge ou aux marges du tableau n'a chez Klee en soi rien d'un phénomène marginal, c'est même à notre sens une constante de son art et de sa réflexion, qu'incarne la ligne « ontogénétique », omniprésente. Elle est pour lui non seulement un moyen de penser son art, mais aussi un moyen de l'accomplir, dans une démarche qui veut donner à lire le tableau, dans lequel des chemins sont aménagés pour l'œil, selon les voies du visible et du lisible, toujours intimement entrelacées. Le choix formel de Klee de mettre en évidence les marges du tableau vise donc à la fois à dénoncer les apparences et le tableau comme simulacre, tout en suggérant l'existence d'un monde invisible qu'elles matérialisent, dans une filiation directe avec les Romantiques allemands comme Novalis qui voyait dans la nature un seul et unique calligramme à déchiffrer. Mais par ce procédé, Klee place surtout le spectateur au cœur d'un processus actif qui l'oblige à réfléchir sur les conditions de possibilité de l'apparition de ce qui fait image dans le texte ou dans le tableau, de même que pour l'idéogramme, la différence entre le vide et le plein<sup>63</sup> est la condition même de l'émergence d'une forme, d'une certaine aspiration à être qui ne se réalise que dans un écart à soi-même.

---

<sup>62</sup> « From the experience of his pictures, it might be more accurate to say that Klee did not stand at some point between worlds, as he said he did, looking down on this one and up at a higher one, but rather at the edge, looking at both across the same reducing distance » (M. Franciscono, *Paul Klee, his work and thought*, op. cit. p. 191).

<sup>63</sup> Fr. Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.