

Communication de Madame le Professeur Marion Créhange



Séance du 19 décembre 2008



Une réflexion sur Paul Klee peintre musicien

N.B. : Un très grand nombre de tableaux de Paul Klee - en particulier ceux qui sont cités dans ce texte, entre accolades - peuvent être contemplés dans des livres tels que *Klee* par J.-L- Chalumeau^[1], des catalogues d'expositions ou le très beau film, sur DVD, *Paul Klee, le silence de l'ange*, de Michaël Gaumnitz^[2] - qui s'appuie sur de nombreux documents et comporte la reproduction de 150 de ses œuvres -, ainsi que sur Internet et tout particulièrement sur le site du *Paul Klee Zentrum* de Berne^[3].

Introduction

Le peintre Paul Klee, dont la carrière débute à l'aube du XX^{ème} siècle, est difficile à classer. Certains le considèrent comme expressionniste, d'autres comme cubiste, d'autres comme surréaliste. Si au cours de sa carrière il a pu avoir des caractéristiques de l'une ou l'autre école, il ne peut - et ne souhaitait sans doute pas - appartenir à aucune. Il était si épris de liberté !

Mon intérêt et ma curiosité pour les œuvres de Klee et ses idées sur l'art et particulièrement la musique ont été éveillés par une exposition présentée au musée de Mannheim en 1996. J'ai découvert depuis que ce sujet avait en fait soulevé de nombreux enthousiasmes et suscité des dizaines d'expositions, conférences et livres, comme : *Paul Klee, l'œil écoute*, de Pierre Boulez, titre inspiré de Paul Claudel ; *Klee, le peintre musicien*, de Jean-Marc Onkelinx ; *Paul Klee : Painting Music*, de Hajo Düchting.

Mais Paul Klee est bien sûr, avant tout, un peintre, grand coloriste. Il qualifie son art d'«abstrait avec des souvenirs» et ce qui est passionnant, c'est la vision qu'il en a : «Autrefois, on représentait les choses qu'on pouvait voir sur terre, qu'on aimait ou aurait aimé voir. Aujourd'hui, la relativité du visible est devenue une évidence, et l'on s'accorde à n'y voir qu'un simple exemple particulier dans la totalité de l'univers qu'habitent d'innombrables vérités latentes»^[4].

Ce qui sous-tend ma communication, c'est la façon dont Klee - après avoir observé - mémorise, digère, assimile, et met en éveil tous ses sens ; puis, à partir de cette abstraction, il produit un tableau qui est une projection sur la toile de tout ce qu'il ressent. Pas étonnant, donc, que nous soyons tentés d'analyser les liens de ses œuvres avec la musique !

J'aborde ce sujet avec une certaine naïveté car je ne suis spécialiste ni de peinture ni de musique ni de poésie ni de philosophie... Et sans doute vais-je apporter plus de questions que de réponses. Mais je ne suis pas la seule, et de nombreux compositeurs se réclament actuellement de principes de composition inspirés par Klee et s'interrogent à leur sujet. Je vais d'abord évoquer mes sources ; elles sont nombreuses, variées, et je les cite souvent ; c'est à leur lumière que j'ai pu me forger une certaine compréhension du mécanisme de création chez Paul Klee et de la nature de son œuvre et de ses rapports à la musique. J'évoque la carrière de Paul Klee, puis son amour et sa culture de la musique, puis des éléments de sa théorie sur l'art. Le cœur de ma communication est, ensuite, l'analyse approfondie des différentes facettes des rapprochements peinture/musique chez ce peintre ; cette approche permet aussi de mieux le connaître. Après avoir évoqué les musiciens inspirés par Paul Klee, je tire une conclusion.

Mes sources

La littérature traitant de Paul Klee et en particulier de son attachement à la musique est foisonnante. En dehors des très nombreux livres, un butinage sur *Internet* permet, avec des centaines de références, de prendre connaissance des facettes multicolores de son œuvre. Malheureusement, ces références se recourent et assez souvent s'empruntent implicitement des citations les unes aux autres. Ce phénomène est fort aggravé par le fait que presque toute la littérature initiale est en allemand et que ce que j'ai pu lire en français ou en anglais est par conséquent souvent une traduction ; inutile de préciser que la traduction dans ce domaine est un exercice non univoque !

L'ouvrage central est *Théorie de l'art moderne*, de Paul Klee^[4]. Il regroupe une grande partie des deux ensembles d'écrits que Klee a produits en plus de son catalogue et de son journal : des textes publiés de son vivant, en allemand, et une masse de notes et schémas destinés à son enseignement.

Pierre Boulez est, depuis qu'il l'a découvert en 1947, un fervent admirateur de Paul Klee, de la dimension musicale de son œuvre et de sa méthodologie. Il s'est attaché à étudier les tableaux et écrits de Klee et a accompagné plusieurs expositions sur le thème *Paul Klee et la musique* : au moins deux à Paris, plusieurs au Centre Paul Klee de Berne, etc. Début 2008, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles a proposé, en collaboration avec ce Centre, une rétrospective *Paul Klee : le théâtre de la vie*, qui comprenait un important volet axé sur les liens de Klee avec la musique, confié à ce commissaire de marque qu'est Boulez, et un autre volet sur les rapports de Klee à l'opéra, au théâtre, aux marionnettes et au cinéma. J'ai emprunté un certain nombre de textes aux annonces et commentaires de cette belle exposition. A propos de l'ouvrage de Boulez *Le Pays fertile*^[5] auquel elle a participé, Paule Thévenin écrit : « Sans être inspiré [...] par lui, Pierre Boulez rencontrera chez Klee une réflexion sur le phénomène de la création qui rejoint ses propres préoccupations. Boulez ne pense pas à une quelconque traduction des formes musicales [...] sous forme picturale. Mais il est persuadé que tel type d'approche, telle manière de résoudre une difficulté [...] peuvent à profit se retrouver dans une autre discipline [...], efficace leçon de composition ». Et Boulez lui-même écrit : « la leçon sur le rapport d'un cercle et d'une droite était prodigieusement intéressante pour moi. Comment les faire se rencontrer tout en les laissant dans l'hétérogénéité, comment leur faire corroborer une forme nouvelle ? C'est une problématique en musique, comment donner à deux objets musicaux une personnalité telle qu'ils en forment un troisième ? Avec Klee, j'ai appris à composer, non pas à juxtaposer »^[5]. Paul Klee et Pierre Boulez ont chacun dans leur domaine marqué le XX^{ème} siècle par la volonté de simplifier la forme pour la rendre plus expressive.

Le compositeur et musicologue Jean-Yves Bosseur, auteur entre autres du superbe *Musique, passion d'artiste*, présente ainsi son ouvrage *Musique et arts plastiques* qui a enrichi ma vision : « Tout au long du XX^{ème} siècle, peintres et musiciens ont multiplié des formes d'échanges qui vont bien au-delà des parallélismes [...]. Ainsi, le temps va devenir une composante concrète d'un travail plastique. L'espace prend forme comme une dimension à part entière d'un projet musical »^[6].

Citons aussi le compositeur Octavio López, qui résume bien la problématique de notre sujet : « *Images sonores, symétries, miroirs, plasticité de l'espace*, ne sont pas pour moi des mots simplement littéraires faisant référence au pictural, mais des objectifs que ma musique veut recréer dans l'écoute »^[7].

Enfin, Daniel Paquette^[8], membre de l'Académie de Mâcon, a présenté une communication qui m'a donné de nombreux éléments et sujets de réflexion, et je le citerai plusieurs fois, de même que Guy Duplat^[9], dans un intéressant article à propos de l'exposition *Paul Klee : le théâtre de la vie*, à Bruxelles en

2008. J'aurais aimé citer *Du spirituel dans l'art, dans la musique en particulier* de Vassily Kandinsky mais il est si riche que cela m'aurait entraînée trop loin.

La carrière de Paul Klee

Paul Klee est né près de Berne le 18 décembre 1879 - la même année que ma grand-mère, Einstein et Staline - et a grandi dans une famille de musiciens professionnels ; lui-même, excellent violoniste dès son enfance, a épousé la pianiste Lily Stumpf. Amateur avide et passionné de musique, pratiquant son instrument tous les jours, il fréquentait assidûment l'opéra et les salles de concert et rédigeait des comptes-rendus d'une grande perspicacité. Et, au moment de choisir une carrière, il a hésité entre peinture et musique. S'il a choisi la peinture, il a toujours gardé une sensibilité musicale que nous allons essayer de mettre en évidence.

Paul Klee était un homme simple, amoureux observateur de la nature. Son succès, de son temps, a été assez marquant, mais perturbé dès la première guerre mondiale, pendant laquelle il a perdu deux de ses amis intimes, Macke et Marc, puis fortement entravé dès 1933 par la poussée du nazisme puis par la seconde guerre mondiale, phénomènes majeurs auxquels se sont ajoutées à partir de 1935 les graves attaques d'une sclérodémie. De nationalité allemande par son père, il est mort le 29 juin 1940 à l'hôpital de Locarno, sans jamais avoir obtenu la nationalité suisse qu'il avait tant désirée. Ironie du sort, ce n'est que le lendemain de sa disparition qu'arrivera l'autorisation d'examiner son cas. Son fils, lui, a pu devenir Suisse dans les années 60.

Revenons à sa vie, décrite à de nombreuses reprises, par exemple sur le site *jesuismort*^[10], mais surtout sur le site du *Paul Klee Zentrum*^[3]. Dès 1902, Paul Klee, dans le fil de ses études, voyage ; il visite l'Italie, où il se laisse prendre par le charme de l'architecture de la Renaissance, de Michel-Ange et des premiers maîtres du Quattrocento [...]. Puis il fait la connaissance des œuvres de van Gogh et surtout de Cézanne, dont l'enseignement lui paraît d'emblée exceptionnel. A cette époque, ses principales sources de revenus sont les engagements qu'il a comme violoniste à la *Bernische Musikgesellschaft*. Pendant ce temps, selon Sophie Flouquet, «Klee met au point son mode d'expression picturale de prédilection, produit d'un dessin presque automatique, réduisant ses tableaux à une construction graphique de lignes et à un jeu de couleurs, dans lesquelles se perdent lettres et phrases»^[11].

Blaue Reiter : pendant l'hiver 1911, il se rapproche du groupe des peintres du Blaue Reiter (Le Cavalier bleu) ; ce nom, reprenant le titre d'un tableau de Kandinsky, rend compte d'une volonté d'évasion par le lyrisme de la couleur. Klee se lie d'amitié avec Vassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke et par-

ticipé à la seconde exposition du groupe. Groupe éphémère mais ô combien important, qui prônait la libération définitive du principe d'imitation sur lequel reposait l'art depuis la Renaissance, et qui a su «rassembler sous son étrange bannière la plupart des créateurs de son temps, unis par une même foi en un renouveau spirituel de notre civilisation et imaginant un art qui ne connaîtrait ni peuple ni frontière mais la seule humanité»^[12].

En 1912, il rencontre Robert Delaunay, qui le marquera pour toujours, et découvre les œuvres d'Henri Rousseau, Picasso, Braque... peintres tous fortement préoccupés par la couleur. Il continue à s'investir dans la pensée et la pratique musicales (chant, violon). C'est à cette époque que Paul Klee commence à répertorier ses œuvres dans un catalogue rédigé à la main.

Un bref voyage en 1914 en Tunisie l'éblouit de lumière et surtout de couleur et le persuade définitivement de choisir la carrière de peintre..., sans renoncer à son amour de la musique.

La guerre est pour lui une période féconde mais très difficile, même s'il n'est mobilisé, dans l'armée allemande, que de 1916 à 1918 et ne va pas au front. C'est après la guerre que voient le jour des œuvres telles que *Rosenwind* et *Paysage* dans lesquelles il commence à arrondir les formes et éviter les angles droits.

Bauhaus : en octobre 1920, l'architecte allemand Walter Gropius l'appelle au *Staatliches Bauhaus*, institut des arts et des métiers qu'il a fondé en 1919 à Weimar. Sa marque est la fusion étroite entre travail d'atelier et enseignement théorique. La présentation du livre *Bauhaus* de Jeannine Fiedler le situe bien : «Foyer du renouveau radical de la vie quotidienne, le Bauhaus devient sous la République de Weimar le catalyseur d'attitudes entièrement neuves à l'égard de l'existence. Son mérite consiste à rassembler des positions artistiques contraires à l'esprit académique et à les intégrer dans une approche pédagogique non conventionnelle»^[13]. En collaboration avec Kandinsky, et s'appuyant sur des cours techniques de tapisserie, peinture sur verre, etc., Klee donne des leçons régulières sur la forme, et expose la première théorie systématique des moyens picturaux. Il peint pour lui-même mais aussi pour préparer ou illustrer ses cours { *La Villa R*; *Le ballon rouge*; *Young lady's adventure* }. Assez vite, le Bauhaus est soumis à d'intenses critiques, concernant en particulier sa non rentabilité, et il est dissous en 1924 avec fin des contrats des enseignants. L'école est alors reprise à Dessau-Roßlau où Klee s'installe dans le même pavillon que Kandinsky. Enfin, après le départ de Gropius de l'école, cette dernière prend une orientation vers l'architecture et l'urbanisme, les peintres étant relégués au second plan, ce que ne manque pas de critiquer Klee, qui démissionne de son poste en avril 1931.

Dernières années : en 1931, Klee est appelé à l'Académie de Düsseldorf, où il peut se consacrer avec plus d'indépendance à son propre travail. Mais avec l'avènement du nazisme, en 1933, l'artiste, qui se place pourtant en dehors de toute politique, est destitué, sa peinture étant classée dans les «arts dégénérés». Il retourne alors, en qualité d'émigrant, dans sa ville natale de Berne. Et c'est là que commence la dernière phase de son art. Le format de ses œuvres s'amplifie, une extrême simplicité le pousse à éliminer tout ce qui est superflu, la légère trame linéaire se renforce de grands signes { *Roses Héroïques, Ghost of a genius* }.

Vers la fin de sa vie, Klee revient aux images inspirées par le langage des malades mentaux (qui l'avait très tôt intéressé de même que les dessins d'enfants) et est inspiré par les monstres, les anges, la mort { *Mort et feu* }. En 1935, il commence à ressentir les premiers effets d'une affection maligne de la peau, la sclérodémie. Il en meurt le 29 juin 1940.

Soixante-cinq ans plus tard, le 20 juin 2005, s'est ouvert à Berne le superbe *Zentrum Paul Klee*, à la fois musée, centre culturel et lieu de concerts, qui abrite quelque quatre mille œuvres, la plus grande collection au monde des productions de Klee. Son architecte est l'italien Renzo Piano, co-auteur notamment du Centre Pompidou, et lié à Jean Prouvé par une amitié profonde qui influencera sa vie et son travail.

Paul Klee laisse un immense héritage. Il figure parmi les plus féconds des créateurs : son catalogue compte plus de neuf mille titres. Il a été aussi un grand pédagogue et un profond théoricien. Lui-même se définira comme un «peintre-poète». Ses écrits couvrent un large éventail : introspection et poésie jusqu'à la première guerre mondiale ; théorie et didactique durant les années du Bauhaus. Il a aussi confectionné des marionnettes, humoristiques mais tristes, pour divertir son fils Félix, qui d'ailleurs deviendra metteur en scène.

L'amour et la culture de Paul Klee pour la musique

L'intérêt pour les croisements entre peinture et musique n'est pas récent, comme le souligne par exemple le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux : «Isaac Newton propose une quantification du spectre des couleurs (1702). Il suggère ensuite que leur séquence spectrale peut être mise en relation avec la gamme musicale quantifiée de Descartes (1650) et propose que l'harmonie des couleurs est analogue à la concordance des sons»^[14].

Klee a toujours été très proche de la musique, dans sa pratique professionnelle et dans sa vie quotidienne { *Rossignols de Perse ; Petit bouffon en transe* }. Et, si la musique faisait intimement partie de lui, il était aussi un exemple particulièrement éclatant de ce qu'explique Valentine Cruse : «La musique, évoluant dans le monde subjectif abstrait, apparaît comme un modèle d'émancipation

pour les peintres souhaitant se libérer de la reproduction»^[15]. Dans la même veine, Vincent Van Gogh écrivait à son frère Théo en 1888 : «Pourquoi est-ce que je comprends mieux le musicien que le peintre ? Pourquoi vois-je mieux en lui le principe vivant d'abstraction ?».

Mais, curieusement, ce n'est pas la musique de son temps que Paul Klee a aimée, ce que traduit le compositeur et ingénieur Jean-Louis Foucart : «Portant Mozart au pinacle, il considérait que les Brückner, Mahler et tout particulièrement Strauss marquaient le déclin de la créativité artistique. Mis à part Paul Hindemith, l'un de ses amis, il considérait que ses contemporains, sous l'influence des théories sclérosantes d'un Schönberg, faisaient une musique très académique. Son dessin *Pianiste en détresse* montrant toute la détresse du pianiste jouant de la musique contemporaine, enchaîné à son piano, témoigne de ses sentiments»^[16]. Dans la notice du CD *Klee et la musique* du Centre Pompidou, on peut lire : «Pour Klee [...], l'essor de la musique commence avec Bach et s'achève avec Beethoven. Depuis cette période de référence, Klee estime qu'elle est entrée dans une phase de régression, malgré les tentatives, plus intellectuelles qu'émotionnelles, de la renouveler. La peinture au contraire a devant elle un plein avenir de découverte et d'expression»^[17] ; et dans cette même notice, on signale des exceptions : «il s'intéressait plus volontiers à Verdi qu'à Wagner, avec une exception notable pour *Tristan et Isolde* et *Parsifal* [...]. *Les Contes d'Hoffmann* constituaient à ses yeux une des plus grandes pages de l'histoire de la musique. Klee a du reste beaucoup argumenté contre les critiques allemands pour qu'Offenbach soit reclassé parmi les grands, y compris en prenant la défense de ses opérettes dont le caractère populaire interdisait aux intellectuels, en raison de leur préjugé aristocratique, aux pseudo savants de la culture, régis par le snobisme des genres, d'apercevoir les incroyables richesses de construction [...]. La représentation des *Contes d'Hoffmann* à laquelle il assista à Berne [...] fut un moment marquant pour Paul Klee. Il se reconnut dans l'essence artistique profonde de l'œuvre d'Offenbach où se mêlent sérieux et insouciance, conte de fée et satire, esprit cartésien et rêve»^[17]. Paul Klee a eu l'occasion de rencontrer Stravinsky et Bartok ; il déclarait qu'il aimait leur musique mais sans éprouver le besoin de la jouer.

Toujours dans cette notice, il est intéressant de relever une lettre que Klee adressait à son épouse pour lui conseiller la manière d'interpréter les œuvres de Mozart «[...] si l'on veut que l'exécution restitue pleinement l'alchimie de la partition où les extrêmes se rassemblent, où les antinomies finissent par s'accorder. Par une sonorité à la fois preste et douce, sans jamais sacrifier à la pure virtuosité, il avait cette façon expressive de rendre la perfection, non pas comme une conquête affirmée de la technique et du jeu, mais comme un sentiment, une grâce touchant presque à la beauté fugitive et incertaine de la

vie. Cette attitude seule permettait d'exprimer la spiritualité mozartienne, de rendre cet équilibre parfait entre l'intellect et l'émotion, de restituer ce mélange de retenue et d'abandon, d'esprit et de désespérance, de vulgaire et de divin dont l'écriture de Mozart avait le secret»^[17].

Quant à l'opéra, forme musicale que Klee aimait par dessus tout, l'artiste plasticien Stéphane Dado (chargé de mission à l'Orchestre Philharmonique de Liège-Wallonie-Bruxelles) explique en outre que «l'opéra est pour cet artiste le summum du théâtre. La modernité de l'opéra tient dans son antiréalisme tant les acteurs sont dans un contexte artificiellement exagéré qui ne rentre pas en concurrence avec le quotidien»^[18].

Éléments de la théorie sur l'art de Paul Klee

Comprendre Klee ?

Une bonne musique est celle qu'on apprécie de plus en plus au fur et à mesure qu'on la réentend, qu'elle ait un abord difficile ou non. Cela peut être transposé aux tableaux de Paul Klee. Mais Klee va plus loin, car il a fait inscrire sur sa tombe : «Je suis insaisissable dans l'immanence. Car je réside aussi bien chez les morts que chez les êtres qui ne sont pas encore nés. Un peu plus proche du cœur de la création qu'il n'est habituel. Et cependant pas autant que je le souhaiterais». Conséquence : une bonne partie des qualités de ses tableaux nous échappe certainement... dommage !

Cette proximité du cœur de la création et cette façon personnelle de filtrer la réalité se manifestent fortement dans les tableaux de Paul Klee. Le psychologue Messaoud Haine le traduit joliment : «La persistance, chez la plupart des artistes de cette première moitié du siècle, à créer un monde particulier à leur usage n'a pas connu d'exemple plus éclatant de poésie féerique que celui de Paul Klee. Mais, ici, le terme féerique doit être entendu exactement dans le sens d'une transformation magique de la réalité, qui tiendrait de la fantasmagorie de la citrouille changée en carrosse et de l'évolution vivante du gland devenant chêne. Et puisque Paul Klee fut un excellent musicien, on pourrait rapprocher son art spontané des improvisations du jazz-hot, dont il possède la pénétrante poésie, le souffle inépuisable de l'invention et cette mystérieuse profondeur qui enthousiasme, émeut et bouleverse»^[19]. En fait, Paul Klee et son œuvre étaient imprégnés de musique { l'ordre du contre-ut }.

Dans sa *Chronique de l'an IV*, l'écrivain Gérard-Georges Lemaire dit de la peinture de Paul Klee : «On éprouve le sentiment qu'elle est sous-tendue par une poésie plus que par une conception de l'art [...]. Klee se plaît à saisir l'éphémère et l'émotion d'un moment précieux mais infime»^[20] { *L'arrivée du marié ; Fête orientale ; La gouvernante* }.

Le film *Paul Klee, le silence de l'ange*, de Michaël Gaumnitz^[2] explicite de façon convaincante le caractère, le style, les vues théoriques de Klee. Ils sont bien résumés, de même que son état d'esprit, lui qui se voulait l'intermédiaire entre l'invisible et le visible, par la «parabole de l'arbre», que Klee nous livre après nous avoir introduits dans l'atelier d'un peintre : «Notre artiste s'est trouvé aux prises avec ce monde multiforme [...]. Le voici à même d'ordonner le flux des apparences et des expériences. Cette orientation dans les choses de la nature et de la vie, cet ordre avec ses embranchements et ses ramifications, je voudrais les comparer aux racines de l'arbre. De cette région afflue vers l'artiste la sève qui le pénètre et qui pénètre ses yeux. L'artiste se trouve ainsi dans la situation du tronc. Sous l'impression de ce courant qui l'assaille, il achemine dans l'œuvre les données de sa Vision. Et comme tout le monde peut voir la ramure d'un arbre s'épanouir simultanément dans toutes les directions, de même en est-il de l'œuvre. Il ne vient à l'idée de personne d'exiger d'un arbre qu'il forme ses branches sur le modèle de ses racines [...]. L'artiste occupe ainsi une place bien modeste. Il ne revendique pas la beauté de la ramure, elle a seulement passé par lui»^[4].

Quelques rudiments de ses cours d'art

Klee considère qu'un tableau recèle trois dimensions plastiques : les lignes, les tonalités ou valeurs du clair-obscur, les couleurs. Il décrit les propriétés de ces dimensions puis en arrive à leur combinaison pour effectuer des constructions : «C'est l'occasion qui décide lesquels d'entre les divers éléments plastiques vont quitter l'ordre général [...] pour s'élever mutuellement à un ordre nouveau, pour œuvrer de concert à cette chose qu'on appelle «forme» ou «objet». Le choix des éléments plastiques et la façon de les combiner présentent jusqu'à un certain point des analogies avec le rapport du motif au thème en musique. A mesure que l'ouvrage s'étoffe, il arrive facilement qu'une association d'idée s'y greffe, s'appropriant à jouer les démons de l'interprétation figurative».

Klee se penche ensuite sur les propriétés d'expression de ces objets, le contenu : il étudie l'effet de divers styles de constructions, de diverses gradations de couleurs et de leur emplacement sur la toile. Il en vient à mettre ses constructions en mouvement, rapide ou lent, terrestre ou surnaturel, morbide ou pas, puis à en concevoir des déformations. Pour toute cette création, il prône la liberté : «Que chacun se dirige selon les battements de son cœur» et il souhaite que les réalités de l'art «élargissent les limites de la vie telle qu'elle apparaît d'ordinaire. Parce qu'elles ne reproduisent pas le visible avec plus ou moins de tempérament, mais **rendent visible une réalité secrète**».

Le poète Henri Michaux évoque joliment le suc d'un tableau de Klee, dans la lettre qu'il écrit à Karl Flinker, galeriste de l'exposition *Paul Klee* à Paris en 1985 : «Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes. Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller, ligne. Points. Poudre de points. Une ligne rêve. On n'avait jusque-là jamais laissé rêver une ligne. Une ligne attend. Une ligne espère. Une ligne repense un visage»^[21].

Gérard-Georges Lemaire avait remarqué à propos des cours de Klee au Bauhaus : «L'artiste s'interroge et partage ses préoccupations avec ses étudiants. Est-ce une théorie ? Il s'agit là plutôt d'une méditation à voix haute où il tente de s'expliquer le processus de la création plastique»^[20]. Il est manifeste que Paul Klee était un pédagogue et un théoricien, mais Pierre Boulez remarque très justement : «il réfléchit de façon abstraite mais, tout à coup, la poésie prend le dessus». Klee le dit lui-même joliment, en prônant : «l'exactitude dotée d'ailles par l'intuition». Grand pragmatique, il trouvait effectivement essentiel d'être complètement tendu sur l'œuvre en cours et de se laisser guider par la nécessité immédiate, ... quitte à réinventer une théorie ?

Klee interprète de la nature

Le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg a organisé mi-2004, une exposition intitulée *Paul Klee et la nature de l'art : une dévotion aux petites choses* ; le CRDP d'Alsace en a repris et complété les thèmes^[22]. Klee était fasciné par la botanique, il parcourait la campagne, un carnet à la main, toujours prêt à noter un détail ou une impression, mais aussi une idée, sous-jacente, que lui inspirait ce qu'il avait observé. Henri Michaux remarque que Klee, sous la peau des choses, cherche «le maître du mécanisme, l'enchanteur caché»^[21] { *Croissance des plantes ; Vent de feu ; Jardin des oiseaux* }. Ce que Guy Duplat confirme : «Sa richesse d'imagination en fait un découvreur de merveilles. Son art, d'apparence simple, est nimbé de tensions, de poésie et de mystères, traquant sans cesse l'énigme du réel»^[9].

Klee amoureux des spectacles

Elisabeth Bouvet, journaliste à Radio France International, à propos de l'exposition *Paul Klee : le théâtre de la vie de Bruxelles*, écrit à propos de la passion de Paul Klee pour les spectacles : «Théâtre, opéra, marionnettes, cirque (une parabole de l'existence), la salle de spectacle fut une source d'inspiration inépuisable pour le peintre. La scène comme allégorie de la comédie humaine [...]. Paul Klee, qui étonnamment n'a jamais créé de décors de théâtre, contrairement à Kandinsky, cherchait moins dans les arts du spectacle, le réalisme que le mouvement, le rythme, les rotations, les lignes. Ce qui le passionne, ce sont les gestes ostentatoires, exagérés, comme par exemple dans *Génies*,

personnages pour un ballet [...]. Toute une gestuelle qui le mène sur les rives de l'abstraction et lui permet d'exprimer ses émotions, ses angoisses. Ainsi de ce tableau de 1938 baptisé *Danses sous l'empire de la peur* [...]. La figure du trapéziste restera, jusqu'à la fin de sa vie, une sorte d'alter ego comme en témoigne ce *Drame au trapèze* de 1939 qui évoque la maladie qui l'empêche de dessiner et l'emportera bientôt^[23]. De même, pour Jean-Marc Onkelinx^[24], le funambule semble symboliser la recherche de l'équilibre utile pour traverser la vie symbolisée par le fil.

Action et réaction

Autre dominante de ce peintre, sa double face : consciemment la plupart du temps mais pas toujours, chacune de ses actions artistiques est accompagnée d'un de ses contraires, ce qui est bien dit par JY Bosseur : « Il instaure un rapport dialectique entre ce qui est mesuré, structurel, quantitatif, et ce qui est mobile, individuel, qualitatif : cela le conduit à ménager des effets de contrastes, à varier les jeux d'équilibre entre plans colorés et motifs linéaires... Et c'est certainement ce dynamisme des contraires et des complémentaires qui a fasciné Klee dans l'œuvre de Mozart, notamment dans ses opéras : l'alliance du tragique et du burlesque, du logos et de l'eros, de la spéculation et du vécu, l'harmonisation de la rigueur formelle et de la sensualité, la douleur mêlée au rire [...]. Ce goût pour l'ambiguïté est peut-être aussi ce qui lui fera apprécier avec autant d'intérêt les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach^[6] ».

En résumé : profondeur, passage par l'abstraction, dualisme et dynamique

Aller au cœur des choses, représenter l'essentiel, transiter par une phase d'abstraction pour aller du modèle à l'œuvre, toujours avoir une vision dualiste, telles sont les premières caractéristiques de Klee.

Celui-ci disait aussi dans son journal : «Ingres aurait, dit-on, introduit l'ordre dans le repos ; moi, je voudrais, au-delà du pathos, introduire l'ordre dans le mouvement». Ainsi, une des idées dominantes chez Paul Klee est que la peinture partage avec la musique le rôle prépondérant que le temps peut y jouer. Il aimait le «faire» et non le «fait», privilégiait la dynamique de la genèse d'un tableau : «la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal». Son amour du geste pictural, il le prolongeait par l'intérêt porté à la dynamique de la lecture du tableau et à celle du sujet représenté sur la toile, depuis la danse jusqu'à la vie elle-même. Voilà qui nous amène plus près encore de la musique...

Les facettes des rapprochements peinture/musique chez Paul Klee

Peinture et musique

Imaginons que nous assistons à un concert symphonique. Le chef d'orchestre dirige le rondo du *triple concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre* de Beethoven. Écoutons-le. Imaginons encore que sa baguette est un pinceau et qu'il a devant lui une toile. Apparaissent sur celle-ci d'abord des petits pointillés par groupes de trois puis plus, de couleur claire et transparente, puis une ligne discontinue de points plus épais et un peu plus sombres, puis, lorsque le piano entre en scène, une pluie d'étincelles brillantes, puis ces lignes se superposent, se répondent et se combinent, zébrées par les zigzags du violon, puis, plus bas, par le gros trait appuyé et foncé du violoncelle : tout ceci sur un mouvement général ondulant et s'épaississant. Puis, à l'entrée générale de l'orchestre, une grande nappe de couleur dense, avec des touches multicolores, plus ou moins vives, certaines argentées, des traits qui la parcourent de place en place et des tons plus ou moins profonds, plus ou moins éclatants ou épais. Le motif des instruments solistes réapparaît et s'éteint... Je vous laisse imaginer la suite.

Mais revenons sur terre ! Hervé Zénouda, dans sa thèse, trace une liste et un bref historique des affinités de l'image et du son. «La musique et les arts plastiques entretiennent une longue histoire de relations faites d'influences mutuelles, de développements parallèles, d'emprunts ou de méfiance teintée de concurrence. Cette influence et cette interpénétration sont présentes à plusieurs niveaux. Pour la peinture, elle va de la représentation d'instruments de musique à l'application de méthodes musicales de composition et d'organisation de l'œuvre, comme les techniques de la fugue et le contrepoint. Pour la musique, on peut souligner le cas de l'imitation sonore d'un élément réaliste. Ici, c'est la valeur iconique du son imité [...]. Mais on peut aussi voir l'influence de concepts plus abstraits comme la notion d'espace, d'éclairage, de trame, de matière et de couleur»^[25]. Nous y reviendrons en détail.

Le compositeur argentin Octavio López est passionné par ces rapprochements qui ont beaucoup inspiré sa musique : «Nombreux sont les compositeurs qui [...] se sont inspirés du travail des peintres : Moussorgski avec Hartmann (*Tableaux d'une exposition*) ; Schönberg, qui a toujours été en étroite relation avec Kandinsky et le mouvement expressionniste ; Pierre Boulez qui a trouvé des similitudes conceptuelles entre sa pièce *Premier cahier de structures* et la peinture de Paul Klee [...]. Olivier Messiaen et Scriabine (dans *Prometheus*) mettent en rapport la couleur et le paramètre harmonique [...]. Déplacement, division, déduction, répétition, permutation, ajout ou retrait [...], créent des figures rythmiques qui peuvent être intégrées sur un support plastique. Cette «mathématique musicale», comme la surnommait Klee, vient de la technique de la variation»^[7].

En plus de ces rapprochements, d'ordre plutôt intellectuel, il en est d'ordre plus perceptif : la synesthésie est le fait de percevoir simultanément des sensations provenant de domaines différents ; ainsi, deux sens entrent d'une certaine façon en résonance. «Le phénomène de synesthésie est très commun de nos jours hélas, avec la drogue. Déjà vers 1960, le compositeur Olivier Messiaen observait que les Indiens absorbant certaines herbes quelques heures durant, voyaient la vue et l'ouïe se confondre [...]. Cognez-vous la tête, vous en voyez «36 chandelles» pendant que «les cloches sonnent»^[8] dit Daniel Paquette qui écrit aussi : «Scriabine possède dès la naissance la faculté d'auditions colorées comme plus tard Olivier Messiaen. Dans sa symphonie *Prométhée ou le Poème du feu*, Scriabine propose un accompagnement de projections colorées suivant la nuance des accords [...]. Quant à Messiaen, il croit fermement à la correspondance son/couleur et voit intérieurement de merveilleuses sinuosités colorées lorsqu'il lit ou entend de la musique»^[8]. Le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux explique que l'on peut même rendre visible par des procédés du genre IRM les effets dans le cerveau de la musique sur ses aires propres mais aussi parfois sur les aires visuelles, et réciproquement.

Qu'en est-il chez Klee, globalement ?

De sa double pratique artistique, Klee retire deux atouts : le sens de l'exercice et la capacité à penser sa propre activité dans un cadre artistique général. Il déclare : «De plus en plus s'imposent à moi les parallèles entre la musique et l'art plastique. Et cependant je n'arrive pas à les analyser. Les deux arts sont certainement d'une nature temporelle [...] : les mouvements d'expression du pinceau, la genèse de l'effet». Paul Klee n'aimait pas beaucoup les analyses qui étaient faites des analogies de ses œuvres avec la musique ; il considérait plutôt que la musique, qui s'était libérée très tôt du joug du réalisme, était un modèle qu'il voulait suivre. D'ailleurs, il aimait citer cette affirmation de Goethe : «la couleur et le son ne supportent pas d'être directement comparés mais tous les deux réfèrent à une formule universelle, tous les deux sont issus, quoique chacun pour soi, d'une loi suprême». Boulez le dit autrement : «Quand j'ai vu les cours donnés par Klee au Bauhaus, j'ai constaté que ce qu'il disait sur la perspective, sur la couleur, sur l'espace, sur la divisibilité ou l'indivisibilité pouvait se rapporter à la musique. La perspective, par exemple, c'est le temps en musique»^[5].

Et le chef d'orchestre János Kovács ajoute à cela la dimension «synesthésie» : «Résonance : le mot est lâché. Boulez ne s'y est pas trompé, percevant la symbiose évidente qui peut se développer entre des compositions graphiques et leurs adaptations mélodiques. Les tracés verticaux soulignent ainsi le temps, les horizontaux l'espace, les registres, les timbres presque. Klee aurait pu dire :

«Jouez-moi ce dessin, voulez-vous mon cher Pierre?» [...]. Remémorons-nous le célèbre *pianocktail* de Boris Vian, qui, dans l'*Ecume des jours*, délivre à la fin d'un morceau le breuvage sophistiqué qui en traduit toutes les saveurs¹»^[26].

Laissons JY Bosseur conclure : «Plutôt que de s'en tenir à des analogies entre des arts dont la spécificité peut difficilement être remise en cause, il semble s'agir pour Klee de déclencher des effets d'écho, croisements de résonance d'un phénomène à un autre, et de faire rebondir certaines problématiques communes à toutes les pratiques artistiques»^[6].

Etude plus détaillée. Diverses facettes des correspondances peinture/musique chez Paul Klee :

De toutes les opinions que nous avons évoquées, ressort l'idée que chacun d'entre nous se fait sa propre image de la correspondance entre peinture et musique et de son occurrence chez Paul Klee. L'essentiel est certainement dans ce que nous avons dit, au début, de l'art de Klee : le passage indéfectible par une phase d'abstraction dans le cheminement allant de l'intention, ou du modèle, à l'œuvre. Ainsi, le concept qui résulte de la phase d'abstraction peut jouer un rôle de pivot et pourrait être incarné aussi bien en une réalisation sonore qu'en une réalisation visuelle. Mais bien sûr la phase d'abstraction, chez Klee, a la richesse voulue, avec entre autres des dimensions visuelle et sonore, pour alimenter cette traduction binaire.

Ce type de passage indirect du son au visuel et réciproquement a été expérimenté dans des écoles, par exemple à l'école élémentaire d'application Clemenceau à Grenoble (par Pauline Boyer) et donne des résultats intéressants, artistiquement et sur le plan général : «rythme, phrasé, gamme, ton(alité), mouvement, vibration, densité, couleur ; ou encore des métaphores : voix claire, couleurs criardes, timbre mat... Ces expressions sont indifféremment utilisées pour qualifier des éléments plastiques ou sonores»^[27].

Essayons de mettre en relief des facettes de cette correspondance. Mais précisons qu'il s'agit d'un panorama brossé personnellement et instantanément...

– **Facette *Lecture d'une œuvre*** : une différence saillante entre une pièce

1 Voici les termes de Boris Vian : «Mon pianocktail [...]. A chaque note [...] je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. Pour l'eau de Seltz, il faut un trille dans le registre aigu. Les quantités sont en raison directe de la durée : à la quadruple croche équivaut le seizième d'unité, à la noire l'unité, à la ronde la quadruple unité».

musicale et un tableau, c'est que la première doit être perçue de façon impérative et linéaire alors qu'un tableau est à perception libre. Paul Klee écrit lui-même, en tête du *Credo du créateur* : «L'œuvre plastique présente pour le profane l'inconvénient de ne savoir où commencer (la lecture), mais, pour l'amateur averti, l'avantage de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et de prendre ainsi conscience de la multiplicité de ses significations [...]. L'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre».

Hervé Zénouda le dit également : «Le rôle des lignes et des courbes ainsi que le jeu sur les nuances de couleurs et sur les masquages permet au peintre d'offrir des niveaux de lecture différenciés avec des éléments directement repérables et d'autres nécessitant un temps de reconnaissance plus long. De plus, le tableau comme moment figé dans le temps, renvoie à un avant et un après de cet instant capté [...]. Avec des écoles comme le cubisme ou le futurisme, le temps est directement représenté dans la peinture en faisant cohabiter différents points de vue, représentant le volume (cubisme) ou le mouvement (futurisme)»^[25].

– **Facette Argument** : la musique et l'opéra ont été une source infinie d'inspiration explicite ou implicite pour Klee. Pour JY Bosseur, la production de Paul Klee «fourmille de dessins qui sont comme des flashes de moments musicaux, saisis souvent avec humour, qui nous font pénétrer dans son existence quasi quotidienne de mélomane ; ce sont des représentations de personnages d'opéra (*Fiordiligi, Lohengrin, Dr Bartolo,...*), de musiciens (*Le Pianiste en détresse, Chanteuse au piano, Joueur de flûte, Mauvais tambour,...*), d'instruments, réels (*Violon et archet*) ou imaginaires (*Instruments pour la nouvelle musique, Appareil pour musique machinale,...*)»^[6]. On peut ajouter : la *Machine à gazouiller*, les *Contes d'Hoffmann, Coups d'archet héroïques* (hommage au violoniste Adolphe Busch), avec notes et pièces de lutherie, ...

En fait, le monde du spectacle tout entier, que Klee adorait, a été prétexte à peindre, comme nous l'avons souligné plus haut. Stéphane Dado l'exprime très bien à propos de l'exposition de Bruxelles : «S'il n'a jamais exercé d'activité pour un théâtre, à part une tentative avortée de mise en scène du *Don Giovanni* de Mozart, Klee s'est approprié les différents arts scéniques dans sa peinture [...]. Il va même jusqu'à étendre le pouvoir du théâtre au monde animal ou végétal { *Animaux jouant la comédie, 1937* } [...]. À l'inverse du théâtre parlé, l'art lyrique l'intéresse pour ses codes particuliers, aux antipodes de l'imitation de la vie quotidienne et des clichés du théâtre bourgeois [...]. L'opéra joue ainsi un rôle fondamental dans la constitution de son imaginaire pictural contrairement au cinéma, trop réaliste [...]. La danse contemporaine fascine également l'artiste. Rejetant l'école Art nouveau d'une Loïe Fuller, trop décorative par ses jeux de voiles [...], la simplicité brute, abstraite de Yakko influence quelques superbes

tableaux parmi lesquels le *Ballet abstrait* (1937), une toile où les danseurs sont réduits à une combinaison stupéfiante de lignes droites»^[18]. Si Klee adore le cirque, ses clowns, ses masques, ses acrobates dont la dynamique l'inspire, il porte aussi un intérêt manifeste au monde des marionnettes. Il en fabriquera pour son fils Félix, appuyant parfois son imagination sur des personnages d'opéra ou des collègues.

Dans ses sources d'inspiration, la nature a joué une partition essentielle. Mais soulignons avec David Meulemans «Paul Klee substitue à l'imitation des objets naturels celle des processus naturels»^[28]. Toujours ce côté mouvant et cette recherche de l'essence des choses.

Terminons cette facette *Argument* en évoquant la question du titre. Pour Klee, les titres des œuvres sont souvent vus comme une sur-couche. Après avoir achevé une œuvre, il attendait plusieurs semaines pour en faire l'inventaire et y ajouter un nom, imaginé seulement à la vision de l'œuvre achevée. Les titres de ses tableaux, originaux, parfois saugrenus ou énigmatiques, pleins d'invention et de musique, témoignent de son humour et de son amplitude poétique : *Carillon de la lune d'argent*, *Doux paysages des tropiques*, *Pailleasse en tranches*, *Croissance des plantes nocturnes*, *Dans le style de Bach*, ...

– **Facette *Vocabulaire*** : les éléments constitutifs des tableaux de Klee sont variés, à dominante soit graphique soit colorée : points, petites hachures, lignes, surfaces, lettres, mots, signes musicaux, partitions musicales, symboles divers (étoiles, arbres, flèches), taches rondes, carrées, etc. Dans *Jeu de Klee*, Pierre Wat dit en substance : chez Klee, «les signes, éléments de base, ne prennent sens - ne deviennent symboles, donc - que lorsqu'ils sont combinés de façon dynamique, à l'instar des différentes parties du monde s'associant en un Grand Tout [...]. L'œil, par exemple, est là en lieu et place de l'être humain, partie valant pour le tout (dans le *Timbalier* par exemple). Ni figuratif ni abstrait, l'artiste cherche les formes qui auront la plus grande puissance d'évocation, et c'est dans ces signes construits sur la réduction du naturel à sa structure élémentaire qu'il trouve son outil»^[29].

Klee se rapproche en quelque sorte des poètes symbolistes qui rêvaient de rapports synesthésiques entre sons, alphabet et couleurs : en particulier Baudelaire, dans son poème *Correspondances* (Les Fleurs du mal, 1857 : «les couleurs, les parfums et les sons se répondent») et Rimbaud, associant des couleurs aux voyelles. Valentine Cruse, du Centre Pompidou, dit encore : «Sur les portées de lignes horizontales : une écriture, des énigmes. La toile devient partition à déchiffrer, une mélodie graphique»^[15].

Nous allons maintenant évoquer la construction d'un tableau et introduire les niveaux harmonie et mélodie, non dans un but de formalisation mais pour structurer notre réflexion. «Les admirables accords de la couleur font souvent rêver d'harmonies et de mélodies» écrit Baudelaire, tandis que Rameau, en amoureux de la mélodie, écrivait «Si l'on demande aux peintres ce que c'est qu'accorder un tableau, on verra que c'est faire pour contenter l'œil ce qu'on fait en musique pour contenter l'oreille».

– **Facette 1^{er} niveau de construction (Harmonie)** : le Larousse donne de l'harmonie son sens spécifique au domaine de la musique : «science de la formation et de l'enchaînement des accords». D'une certaine manière, on peut considérer l'harmonie comme le premier étage de la construction d'une œuvre : la création d'entités qui seront ensuite combinées ; mais tout est relatif, dans les niveaux de granularité et, donc, dans la limite de l'harmonie. Ainsi, un peu arbitrairement, de façon pointilliste, étudions les rapports à la musique du premier étage de la construction d'un tableau de Paul Klee, la mise en œuvre du vocabulaire :

- La couleur d'un élément peut être mise en correspondance avec la hauteur du son.
- L'intensité d'une tache de couleur, avec la nuance (intensité sonore).
- L'étendue de la tache se compare à la durée d'une note ou d'un accord.
- La transparence particulièrement remarquable chez Paul Klee se traduit en musique par un caractère cristallin et léger ; mais, en peinture comme en musique, elle permet aussi des superpositions (accords, arpèges, en musique), amenant à la polyphonie, dont nous reparlerons.
- La lumière, liée au caractère clair ou foncé de la couleur, influe sur l'expressivité et le potentiel émotionnel de la couleur... mais aussi de la musique où cela peut se réaliser entre autres par la hauteur des notes.
- La touche, manière dont l'artiste applique la peinture sur le support, a pour homologue le timbre, la vibration, le vibrato, la sonorité, la présence d'harmoniques. En peinture comme en musique, intervient la nature du matériau, des instruments utilisés et du geste même.
- On peut aussi placer à ce niveau les ornements attachés à des notes ou des accords - trilles, tremolos, appoggiatures -, que Klee a mis en œuvre.

– **Facette 2^{ème} niveau de construction (Mélodie)** :

Venons-en maintenant à diverses manières d'agréger ces constituants, ceci en mettant à profit l'idée de Pierre Boulez : «La ligne mélodique est ce qui se rapproche le plus du dessin». • La mélodie : «Dans sa transposition picturale, la mélodie prend la forme de la ligne, qui déploie sa propre musicalité»^[3] ; toute une variété de mots s'appliquent aussi bien en musique que dans la peinture de Klee : ligne musicale, rythme, phrasé, respiration, structure, contrastes, opposition, montant/descendant, et même pizzicati. • Le motif, la séquence

d'éléments homogènes, hétérogènes, évolutifs ou opposés, groupe, ... Entre ces éléments, le compositeur Sciarrino^[30] voit la discontinuité comme «la déception d'une attente» : cela se ressent bien dans la peinture de Klee.

Essayons de dégager quelques qualifications des assemblages ainsi réalisés :

Tonalité : ce mot est difficile à définir de façon générale. Le Larousse, par exemple, en donne deux définitions : en musique : «ensemble des relations entre les degrés d'une échelle de sons ou d'une gamme, par rapport à la tonique» et en peinture : «couleur dominante, ambiance colorée». Le point commun est qu'il s'agit d'une impression d'ensemble. Paul Klee, lui, la définit comme «valeur du clair-obscur», soit les nombreuses gradations entre blanc et noir, et écrit : «tel degré présente une énergie blanche concentrée ou diffuse, tel autre est plus ou moins alourdi de noir». • Blanc : «Le blanc sonne comme un silence» dit Kandinsky. Sciarrino dira, lui : «Le blanc a des secrets qu'il ne dévoile pas au regard du commun [...]». Le blanc, zéro de la perception visuelle, est associé au silence ou, mieux, au seuil du perceptible, dans la mesure où tous deux sont des impossibles. Le silence, comme le blanc, contient des milliers de souffles, de petits craquements et de sifflements harmoniques^[30]. • On peut parler aussi de dégradé, estompage, crescendo, ... • Et aussi de divisible ou indivisible : Boulez dit de Klee : «ce qu'il appelle le divisible et l'indivisible est une classification importante... Je l'ai traduit par «temps lisse» et «temps strié». Le temps lisse dépend de phénomènes acoustiques sur lesquels vous n'avez aucune prise. Le temps strié est au contraire un temps mesuré, régulier ou irrégulier, mais que l'on peut maîtriser^[5]. Klee donne lui-même un «exemple d'élément spatial indivisible : la tache vaporeuse, en général inégalement chargée, laissée par le pinceau entier».

– Facette 3^{ème} *niveau de construction (combinaison des lignes mélodiques)* :

Dans ses cours du Bauhaus, Klee, qui s'est amusé à réaliser des transcriptions graphiques de partitions à trois voix de Bach, s'exprime sur une sorte d'«algèbre de la composition» pour «élever la construction au rang d'un moyen d'expression». Il construit son œuvre à partir des éléments que nous avons dégagés dans les deux facettes précédentes, en utilisant des opérations qui seraient applicables aussi en musique telles que : associer, transformer, isoler, reproduire. Mais il ne croit pas complètement à cette algèbre puisqu'il déclare : « Si j'ose en inférer de ma propre expérience, c'est l'occasion qui décide lesquels d'entre les divers éléments plastiques vont quitter l'ordre général de rangement avec leur place établie pour s'élever mutuellement à un ordre nouveau ».

Continuons, pour ce niveau de construction, notre examen pointilliste des analogies...

• **Le fond, le support**, qui jouent un rôle important chez Klee. Dans la notice du CDROM du CRDP d'Alsace on peut lire : «Klee fabriquait ses propres outils pour le travail des matières picturales. La facture, c'est-à-dire la trace de fabrication, c'est une vibration, une vie des matériaux. Les supports et les fonds créés par Klee sont célèbres : assemblages et collages de toiles, de cartons, de papiers, fonds de plâtre, enduits diversement texturés»^[22].

• **La combinaison de formes** : les dons de constructeur de Klee, admirés par Boulez, sont bien illustrés dans le film de Gaumnitz^[2]. On y voit un cours sur la rencontre d'une droite et d'un point : on peut les juxtaposer, on joue sur différentes façons pour eux de s'interpénétrer en se déformant ou non, avec hiérarchisation ou, même, sentiments, tels que joie, amour ou tristesse... Mais on peut aussi trouver des séquences, des successions syncopées, parler de texture, de surgissement, de vibration, de changement d'échelle, d'écho et même d'imprévu. • La notion de thème et variations est mise en pratique de façon discrète dans de nombreuses œuvres, par exemple le thème du poisson dans *Fish-magic*. • Klee s'est exercé à traduire sur la toile les notions de simultanéité, fugue { *Fugue en rouge* ; *Présentation du miracle* ; *Le conquérant* }, répétition avec ou sans évolution, périodicité. • Par ailleurs il a beaucoup travaillé la transparence et l'opacité des couches. Pour ceci, il insiste sur l'importance du séchage : «les notes ménagées aux stades antérieurs demeurent intactes durant l'élaboration en cours [...] et je tiens ce dosage «chronographique» pour fondamental». • La forme à fenêtres. Les informaticiens ont l'habitude de découper leurs travaux en sous-travaux plus simples et les plus indépendants possible, et découpent alors l'affichage sur l'écran en sous-fenêtres. Le compositeur Sciarrino^[30] parle de «discontinuité spatio-temporelle» et la met en pratique dans certaines de ses œuvres, mais elle peut s'appliquer en peinture, en particulier chez Klee, plus naturellement qu'en musique.

• **La polyphonie** { *Blanc polyphoniquement serti*, *Polyphonie à trois sujets*, *Groupe dynamiquement polyphonique* }. Là interviennent, comme en musique, les idées de hiérarchie, de couches, de soliste, de recouvrement, de fusion, mais l'idée principale ici est celle de transparence. Le parallèle avec la musique ne peut cependant être poussé jusqu'au bout, comme le souligne D. Paquette : «L'antinomie existe également : des couleurs superposées n'en forment plus qu'une ; mais émettre deux notes en même temps les laisse distinctes à l'oreille (même séparées par le plus petit intervalle audible). *A contrario*, on note que dans la peinture impressionniste la juxtaposition de taches contrastées permet à l'œil d'en faire la synthèse»^[8].

– **Facette Dynamique** : la dynamique est essentielle dans l'œuvre de Paul Klee, tant dans l'importance donnée à la genèse d'une œuvre et à la trace

qu'elle laisse, que dans le rythme qui règne dans l'œuvre accomplie et même dans les séries d'œuvres. Klee tenait aussi beaucoup à la construction de surfaces ou volumes par la trace du déplacement d'une ligne ou d'une surface. D. Paquette fait remarquer que les peintres du Bauhaus appliquent souvent la temporalité de la musique sur la toile. Et P. Wat^[29] va plus loin au sujet de Klee : «Pas de formes sans mouvement. Pas de pouvoir symbolique sans dynamisme, relation, tension, attraction... Ainsi la toupie, le pendule, le cercle, la spirale, la flèche... sont-ils moins des motifs que les moyens plastiques d'une circulation de l'énergie vitale et créatrice [...]. Les «signes noirs» - simples traits de longueur variable - sont les instruments d'une visualisation du rythme, d'une transmutation de la peinture en mouvement, en danse des lignes et des couleurs»^[29]. Florence Rougerie, dans la revue *Textimage*, décrit ainsi le tableau *Ad marginem* : «des lettres calligraphiées, renvoyées à la périphérie du tableau par une force centrifuge [...] flottent éparées au-dessus d'une faune et d'une flore minuscules et graciles [...]. Les lettres sont des fragments 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 [...] ; grouillement de signes fragmentés qui reproduisent ou plutôt rendent visible le bruissement de la vie».

Klee aime aussi représenter des situations de déséquilibre { *Équilibre chancelant* }, en accord avec la dualité de son caractère, action/réaction, poids d'un côté/contreponds de l'autre : «Cette nouvelle pierre semble bien un peu lourde et tire mon affaire trop à gauche ; il me faudra un sérieux contreponds à droite pour rétablir l'équilibre. Et, alternativement, [le peintre] ajoute de chaque côté jusqu'à ce que la balance se stabilise. Et il s'estime comblé si, ayant débuté avec quelques éléments bien choisis, il n'a pas à ébranler la construction primitive plus que ne l'exige un organisme vivant avec ses contradictions, qui sont ici autant de contrastes»^[4].

– Facette *Sémantique*

En contemplant des tableaux de Klee, par exemple *Rosenwind*, *Motion of a landscape*, *Rayé de la liste*, *L'homme rampant*, *Der Hirsch*, on peut qualifier leur sémantique comme on le ferait pour des œuvres musicales. Ainsi :

- abstrait/concret (avec peut-être une certaine différence entre peinture et musique ?) ;
- réalisme, liberté ;
- profondeur, espace, relief, perspective. David Meulemans remarque que «Klee, après son voyage en Tunisie, comprend que les couleurs ont en elles-mêmes une capacité de spatialisation, et que leur effet dynamique s'empare de notre vision»^[28] ;
- temporalité, pulsation, respiration, rythme, vitesse, accélération ;
- chaleur, émotion, l'atmosphère, le climat, le mode mineur/majeur, les tensions, les conflits ;
- caractère, poésie, musicalité,

mystère, humour : chez Klee, l'humour et l'ironie sont presque toujours sous-jacents, plus souvent tristes que gais ; ainsi, souvent, ses masques, ses visages dédoublés sont des «symboles de l'hypocrisie du régime nazi ou expression de la mort»^[18]. • aide à la mémorisation, association et évocation : Proust était un fin mélomane et appréciait le pouvoir évocateur et de rappel de la musique. Dans *A la recherche du temps perdu*, il évoque la capacité de la musique et de la peinture à «stimuler la mémoire instinctive qui réunit le passé et le présent en une même sensation retrouvée».

Une qualité essentielle chez Klee est la transcendance, qui réside dans le fait de prendre de la distance : «d'emmagasiner des réserves et en disposer en temps voulu», disait Klee^[4]. En fait, sa peinture exprimait ses sensations devant l'évolution du monde, souvent bien noire à son époque, et il donnait un exemple frappant du pouvoir qu'a l'art (peinture, musique,...) de remettre en cause notre vision du monde. Citons encore une fois Henri Michaux à propos de Klee : «J'accédais au musical, au véritable silence. 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 de vieilles choses, paraissaient mûries, avoir de l'âge et une lente vie organique, être venues au monde par graduelles émanations. Quelques points rouges chantaient en ténor dans la sourdine générale»^[21].

Enfin, la synesthésie : les œuvres de Klee sont si imprégnées de musique que la synesthésie est omniprésente, que ce soit dans les éléments mis en jeu, la composition, les couleurs ou le titre.

Les musiciens inspirés par Paul Klee

Les compositeurs inspirés par Klee, par son œuvre ou par ses idées sont en nombre impressionnant.

– Pierre Boulez a été marqué par Klee et en particulier a composé la première de ses *Structures pour deux pianos* en référence au peintre. Il a pris possession de ce thème et, outre ses compositions, ses écrits, conférences, organisations d'expositions ne se comptent plus. Même au Louvre en ce moment (décembre 2008).

– Francis Poulenc a consacré en 1956 son dernier cycle de mélodies, *Le travail du peintre*, à la glorification, sur des poèmes de Paul Eluard, de sept de ses artistes d'élection : Picasso, Chagall, Braque, Gris, Klee, Villon et Miro. Nous pouvons écouter la mélodie d'*hommage à Klee*, chantée par la contralto Nathalie Stutzmann^[31].

– Sándor Veress(1907-1992) a participé, par ses œuvres, à au moins deux disques d'hommage à Klee. *Hommage à Paul Klee*, créé en 1952 à Berne : sept fantaisies pour 2 pianos et cordes d'après des tableaux de Klee. Ensuite, en 2005, lors de l'ouverture du Centre Paul Klee à Berne, un disque *Hommage à Paul Klee* a été édité ; trois compositeurs suisses ont écrit chacun une œuvre en l'honneur de Klee. Sándor Veress, le compositeur genevois Eric Gaudibert (un *Jardin pour Orphée*, pour cor et orchestre), et Jean-Luc Darbellay (un *Jardin pour Orphée* pour cor et cor de basset) (Col legno WWE 1CD 20240).

– Georges Aperghis : *Entre chien et loup*, théâtre musical d'après Paul Klee, Goethe et Franz Kafka, pour Soprano, acteur et 5 instrumentistes a été créé en novembre 2002 à l'Opéra National de Nancy et de Lorraine.

– Jean-Claude Risset, compositeur et chercheur en physique acoustique (médaillon d'or 1999 du CNRS, pionnier de l'IRCAM et de l'informatique musicale), emploie des termes très visuels pour décrire sa composition *Aventure de lignes* (1981), pour ensemble d'instruments électroniques, percussion et sons de synthèse. Il illustre bien les facettes que nous avons présentées. «le titre s'inspire d'un beau texte de Passages d'Henri Michaux consacré à Paul Klee [...]. La pièce s'articule en cinq parties enchaînées, correspondant à différents modes de conduite des lignes sonores, modes lointainement inspirés de démarches de peintres comme Klee, Borduas, Denise Estéban, Zao Wou Ki ; l'aventure rebondit au contact des gestes instrumentaux [...]. La ligne droite initiale s'accidente, s'arrondit de battements, de vibratos changeants, elle trmble et s'épaissit d'octaves et d'effets de chœur. On aboutit à une longue pédale grave et statique. De la profondeur émanent volutes harmoniques ou bruitées, roulements, turbulences, vagues liquides. Les lignes s'associent en accords, qui se déploient en guirlandes harmoniques. Puis elles glissent, dérivent vers le bas tout en surgissant de régions de plus en plus hautes [...]. Dans l'aigu se cantonne la coda : ondulations, frémissements, mouvements dans l'espace animent à leur façon des lignes cursives qui ont bien oublié leur rectitude originelle».

– Gunther Schuller, compositeur, corniste et chef d'orchestre américain, auteur d'une Histoire du Jazz, qui a composé *Seven Studies on Themes of Paul Klee* (1959). Il a donné à Washington en 2006 des conférences sur les rapports entre musique et arts plastiques à propos d'une exposition d'œuvres de Klee.

– Salvatore Sciarrino^[30], qui a beaucoup réfléchi aux correspondances entre auditif et visuel, comme par exemple, en 1992, dans un séminaire *Structures perceptives de la musique moderne*, qui a donné naissance à son ouvrage *Les Figures de la Musique de Beethoven à aujourd'hui*. Il a conçu des «diagrammes analytiques» où il emploie des traits et des points d'épaisseur et de couleurs différentes comme moyens de représentation des quatre dimensions du sonore : hauteur, temps, intensité et timbre.

– Octavio López^[7], que j'ai déjà cité, explique : «C'est à partir de la recherche d'un langage musical propre que j'ai découvert une possible convergence entre mes concepts musicaux et la peinture, notamment à travers les œuvres et les écrits de Kandinsky, de Klee, et de Escher [...] ; des tableaux de Jackson Pollock m'ont influencé dans la construction de différentes strates de niveaux perceptifs». Il écrit aussi : «la structure de *Bunter Blitz* (éclair coloré, 1994), pièce pour 13 musiciens inspirée du tableau homonyme de Paul Klee, est basée sur la théorie de la ligne de Klee et sa fonction dans le plan-espace, telle qu'elle est développée dans son *Livre d'esquisses pédagogiques*».

– Blaise Mettraux, né en 1962, a composé un concerto pour violon et orchestre, inspiré par des tableaux de Paul Klee dont il dit qu'il imagine des structures graphiques que l'on peut transcrire en musique, comme si on lisait le tableau.

– Barbara Pentland se produisit en public en octobre 1978 pour interpréter sa composition *Three Duets after Pictures by Paul Klee* à l'Université de Colombie-Britannique.

– La liste continue avec Stravinsky, Webern, Ligeti, Sebastian Rivas, Edison Denisov, Alberto Cruzprieto qui a écrit *5 miniatures de Paul Klee*, Gunther Schuller, *Seven Studies on Themes of Paul Klee* for orchestra, Bruno Mantovani, *Cinq Pièces pour Paul Klee* pour violoncelle et piano, Fabienne Wylér. Et de nombreux autres, sûrement...

Conclusion

Nombre de points de vue resteraient à explorer dans cette rencontre entre Paul Klee et la musique : la physique et les mathématiques de la lumière et du son, la neurophysiologie, etc. D'autres pistes d'exploration restent ouvertes, comme les usages que Klee aurait faits de l'informatique, dans des œuvres mais aussi dans leurs rapports à la musique ; sans aller si loin, ce qu'il aurait produit à l'époque du cinéma moderne. Et comme dans les sujets riches et vivants, je laisse de nombreuses questions et ouvertures.

Par son «romantisme froid», Klee nous interpelle et donne vie à cette remarque de Nicolas Grimaldi (revue *Rehauts*, n°14 automne-hiver 2004) : «ce n'est pas la perception de l'œuvre qui nous émeut, mais l'imagination du monde qu'elle évoque». Poursuivons avec Guy Duplat : «Son art, d'apparence simple, est nimbé de tensions, de poésie et de mystères, traquant sans cesse l'énigme du réel. Klee se retrouve aujourd'hui sur des posters pour chambres à coucher comme chez les théoriciens de l'art. Il est la fantaisie et la rigueur, la recherche et la spontanéité. Jamais il ne fait de portraits au sens propre. Il réinvente ce qu'il a vu [j'ajouterais : «et entendu»] et recrée le théâtre des hommes»^[9].

C'est Elisabeth Bouvet^[23], par sa synthèse, qui nous donne le mot de la fin : «Après Kandinsky qui fut le premier à cette époque à tenter de transposer des éléments musicaux dans le domaine pictural, Paul Klee est probablement l'artiste qui a le mieux réussi à faire la synthèse entre les sons et les couleurs, à construire une œuvre à partir d'une partition, à rendre le rythme, l'impulsion, la ligne mélodique et même l'écho comme dans cette toile appelée *La Fugue* ; il sait composer l'espace, jouer avec les formes, rythmer les couleurs».



Notes

- [1] Chalumeau Jean-Luc. *Klee*. Découvrons l'art : XX^{ème} siècle. Ed Cercles d'art.
- [2] Gaumnitz Michaël. *Paul Klee, le silence de l'ange* ; ARTE Vidéo 2005. Prix du meilleur film éducatif au 24^{ème} Festival International du Film d'Art à Montréal 2006.
- [3] Paul Klee Zentrum, Berne. http://www.zpk.org/ww/fr/pub/web_root/act/wichtigste_etappen2.cfm.
- [4] Klee Paul. *Théorie de l'art moderne* (édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier). Folio/essais, Denoël 1964, 1985.
- [5] Boulez Pierre. *Le pays fertile, Paul Klee*. Gallimard Paris 1989 puis 2008 ; et Boulez, Pierre. *Paul Klee, l'œil écoute*. Connaissance des Arts, avril 2008.
- [6] Bosseur Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^{ème} siècle*. Minerve (Musique ouverte) 1998, 2006.
- [7] López Octavio. *Images sonores, symétries, miroirs*, IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) BRAHMS (Base de documentation sur la musique contemporaine) <http://brahms.ircam.fr/documents/document/6070/>.
- [8] Paquette Daniel. *Le pianooculaire ou à couleurs*. Publié dans *Couleur* n° 141 et 142 - Printemps et été 2000.
- [9] Duplat Guy. Dans http://www.lalibre.be/index.php?view=article&art_id=405158.
- [10] <http://www.jesuismort.com/>
- [11] Flouquet Sophie. *Insaissable monsieur Klee*. L'Oeil - n° 573 - Octobre 2005 (à propos de l'ouverture du Centre Paul Klee à Berne).
- [12] Vezin Annette et Luc. *Kandinsky et le Cavalier Bleu*. Ed Pierre Terrail, 1991.
- [13] Fiedler Jeannine et Feterabend Peter. *Bauhaus (traduction française)*. Könemann Köln 2000.
- [14] Changeux Jean-Pierre. *Éléments de neuro-esthétique ; musique et peinture*. Collège de France 2005.

- [15] Cruse Valentine, professeur relais de l'Éducation Nationale au Centre Pompidou. Catalogue de l'exposition *Sons et Lumières Une histoire du son dans l'art du 20^{me} siècle*, septembre 2004.
- [16] Foucart Jean-Louis. *Le blog du salon de musique de JL Foucart*. <http://www.foucart.net/?2007/01/14/188-paul-kee-musicien>. 2007.
- [17] Notice du CD de l'exposition *Klee et la musique* au Centre Pompidou. Paris, 1985.
- [18] Dado Stéphane. *Paul Klee : un théâtre de la vie au Palais des Beaux-arts de Bruxelles*. Blog, jeudi 6 mars 2008 ; <http://stephanedado.blogspot.com/2008/03/paul-kee-bruxelles-un-thtre-de-la-vie.html>.
- [19] Haine Messaoud. *Paul Klee : Un langage qui ouvre des voies nouvelles à la peinture*. http://www.megapsy.com/Peinture-moderne/pages/Paul_Klee.htm.
- [20] Lemaire Gérard-Georges. *Chronique de l'an IV(3) : Que reste-t-il de l'enseignement du Bauhaus ?* 2004.
- [21] Michaux Henri. *Le plaisir d'être une ligne. Lettre à Karl Flinker*. Nouvel Obs, rubrique *Le musée égoïste*, avril 1985.
- [22] CRDP (Centre Régional de Documentation Pédagogique) d'Alsace. *Paul Klee, chemins de regards*. CDRom, 2004.
- [23] Bouvet Elisabeth. «Théâtre», *le mot-kee*. Article 07/03/2008. http://www.rfi.fr/culturefr/articles/099/article_63631.asp.
- [24] Onkelinx Jean-Marc. *Klee, le peintre musicien*. Blog ; <http://jmomusique.skynet-blogs.be/tag/1/Klee>. mai 2008.
- [25] Zénouda Hervé. *Images et sons dans les hypermédias*. De la correspondance à la fusion ; Thèse le 13 décembre 2006.
- [26] Kovács János. http://www.exporevue.com/magazine/fr/kee_bozar.html.
- [27] Boyer Pauline. *Croiser musique et arts plastiques : quelles contributions à un meilleur enseignement de l'éducation artistique au cycle 3 ?* ; Mémoire CAFIPEMF 2003-2004.
- [28] Meulemans David. *Le Journal de Paul Klee ou comment l'autoanalyse concourt à l'émergence d'un style nouveau*. www.davidmeulemans.info.
- [29] Wat Pierre. *Paul Klee ; Jeu de clés* ; dans http://www.faisceau.com/art_kee.htm.
- [30] Vinay Gianfranco. *Sciarrino : Parcours de l'œuvre* ; IRCAM BRAHMS 2007 ; <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2926/workcourse/>.
- [31] Francis Poulenc. CD *Montparnasse, mélodies (Le travail du peintre : Paul Klee)* par Nathalie Stutzmann, contralto, Inger Södergren, piano. BMG Classics, RCA.