

# LIGNES, LETTRES ET LINÉAMENTS ABSTRAITS PAUL KLEE ET CY TWOMBLY

ANTHI-DANAÉ SPATHONI

## SUMMARY

In Antiquity, the Greeks used the verbs »write« and »draw« as synonyms. Actually, both words have their origin in the word graphé [γραφή] : grapho (to write) and zo-graphizo (to paint / draw) which literally means »to write the living things«. This arti-

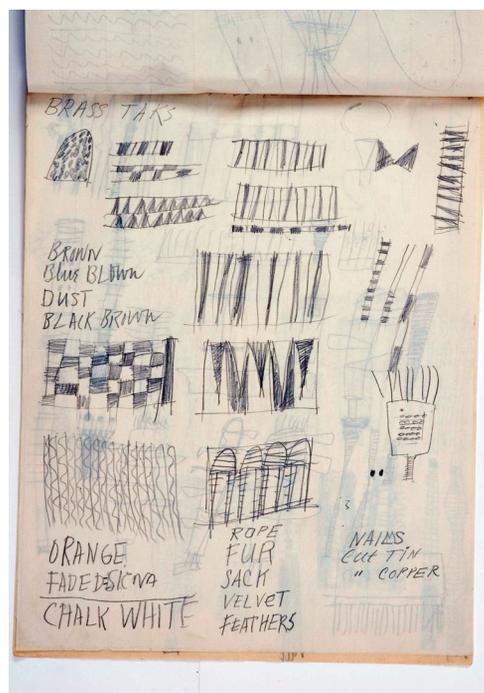
cle explores whether and how these two actions may have had a similar meaning in the 20th century. The works of Paul Klee and Cy Twombly, which can both include painting, writing and poetry, seem ideal examples to answer these questions.

En 1953, au cours de son voyage en Afrique du Nord, le peintre Cy Twombly noircit ses carnets de croquis et notes préparatoires qu'il utilisera pour produire des peintures quelques années plus tard à New York. Les dessins sont en noir et blanc, retracés plusieurs fois par des lignes droites, horizontales et verticales réalisées au crayon. Parmi les dessins, nous retrouvons des mots écrits en majuscule (FIG.1).

thers ») ou de couleurs (« orange, brown »). Le rangement horizontal et vertical des dessins, les grandes lettres majuscules, les motifs biomorphiques semblent provenir des œuvres de Paul Klee. Ils évoquent les formes végétales que Klee crée pour composer ses jardins. Nous avons l'impression que l'artiste Américain copie et agrandit les dessins minuscules ou les constructions d'un format d'échiquier trouvés par exemple dans *Pfeil im Garten* [Flèche dans le jardin], 1929, 97 (FIG.2) et *Rhyth-misches* [Rythmes], 1930, 203 (FIG.3). Twombly mélangera les mots et les images pendant toute sa vie de la même manière que Klee introduit des lettres dans ses dessins. Ces observations nous conduisent au questionnement suivant : l'écriture s'identifie-t-elle ici au dessin ? Dessiner et écrire deviennent-ils alors synonymes dans l'œuvre des deux artistes ?

Ecrire et dessiner partent de fait de la même base : les deux utilisent un instrument manuel pour exécuter une activité où l'œil et le cerveau sont impliqués<sup>1</sup>. D'ailleurs, dans la protoécriture, image et écriture sont complémentaires<sup>2</sup> : les formes graphiques primitives qui représentent des objets ou des conventions sont des messages<sup>3</sup>. Chez les Grecs, les deux verbes tirent leur origine du mot graphé [γραφή] : grapho (écrire) et zo-graphizo (peindre/dessiner, littéralement : « écrire les choses vivantes »). Plutarque em-

Fig. 1, Cy Twombly, *Untitled* (*North African Sketchbook*), page X, 1953, Rome. Crayon sur papier (Pencil on typewriter paper), 22 x 28 cm, Collection Privée, © Cy Twombly Foundation



Ils paraissent prolonger les lignes droites et rigides des dessins en constituant des listes de matériaux (« rope, fur, sack, velvet, fea-

Fig. 2, Paul Klee, *Pfeil im Garten* [*Flèche dans le jardin*], 1929, 97, huile et tempera sur toile de lin, 70 x 50,2 cm, Centre Pompidou, Paris



Fig. 3, Paul Klee, *Rhythmisches* [*En rythme, Rhyth-misches*], 1930, 203, huile sur toile de jute, 69,6 x 50,5 cm © Centre Pompidou, Paris



plio déjà conjointement les deux verbes : *ζωγραφίζω* et *γράφω*<sup>4</sup>. Les peintres de l'Antiquité utilisent le verbe écrire pour signer leur travail comme par exemple dans *Le Vase François* (570 av. JC, Athènes), le peintre Klitias signe avec la phrase : *ΚΛΙΤΙΑΣΜΕΓΡΑΦΕΝ* [Klitias m'a écrit]. Les deux verbes sont utilisés comme synonymes. Les œuvres de Paul Klee et de Cy Twombly, peintres qui semblent comprendre la peinture, l'écriture et la poésie de la même manière, se présentent comme un exemple idéal pour étudier si et comment ces deux actions pouvaient toujours avoir un sens similaire au XX<sup>ème</sup> siècle.

### LA LIGNE D'UNE ÉCRITURE POÉTIQUE

Les deux artistes montrent un intérêt particulier pour la ligne, qui se retrouve au cœur de leur processus créatif. En 1957, Cy Twombly écrit que « chaque ligne est l'expérience de son histoire intrinsèque. Elle n'illustre pas - c'est la sensation de sa propre réalisation »<sup>5</sup>. Cet énoncé de l'artiste, dans le seul texte qu'il n'ait jamais publié, nous renvoie à Paul Klee, qui a voulu prendre la ligne pour une promenade. Et d'ailleurs la première exposition, organisée en 2014, qui s'intéresse à l'importance de l'acte et du geste de l'écriture chez les artistes comme Klee et Twombly, fût intitulée *Taking a line for a walk*<sup>6</sup>. La ligne joue effectivement un rôle fondamental chez tous deux. Ses métamorphoses donnent nais-

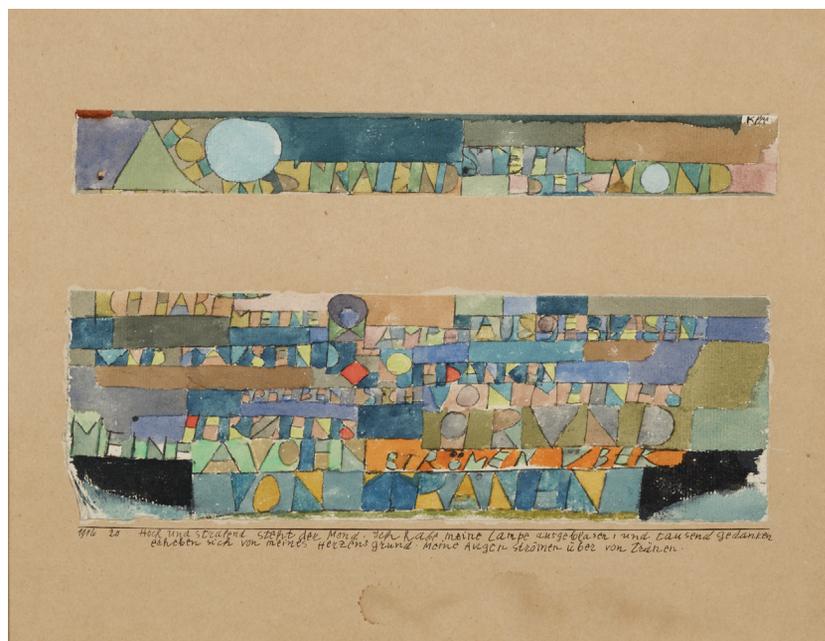
sance à toutes sortes de motifs. Parmi ces transformations, nous retrouvons chez les deux artistes une évolution similaire : la ligne forme des lettres qui, à leur tour, composent des mots, des mots empruntés à des poètes. Cette écriture poétique alimente le long dialogue de la poésie et de la peinture.

Par ailleurs, Klee est lui-même un poète et dans ses peintures, il tente de réconcilier le poétique et le pictural. Les deux arts sont en dialogue constant<sup>7</sup>. Chez Twombly, la poésie est omniprésente. Lecteur avide, les poètes qu'il affectionne sont Archiloque, Sappho, Rilke.... Son œuvre s'attache au domaine poétique, c'est-à-dire aussi bien aux vers, fragments ou même aux lettres qu'au contenu (personnages, histoire, narration) ou même aux titres et aux noms de poètes. La poésie se trouve être un élément fondamental de l'œuvre de Twombly comme Klee, mais le point essentiel qu'ils partagent concerne d'abord le traitement de la poésie qui n'est pas seulement une référence, une source d'inspiration, mais également un élément pictural à part entière de la surface. Cette traitement « physique » de la poésie, l'inscription de vers, met face à face les deux actions, écrire et peindre.

### L'ÉCRITURE POÉTIQUE DE PAUL KLEE

En 1915, Klee lit une traduction allemande des poèmes chinois de Wang Seng Yu<sup>8</sup>. Le

chinois était considéré à cette époque comme une langue purement picturale<sup>9</sup>. Cette fausse idée a été reproduite dans l'introduction de l'édition dont dispose Klee. En découvrant la traduction allemande des poèmes chinois, le peintre trouve que le texte allemand est privé de l'aspect pictural de l'écriture chinoise<sup>10</sup>. Il souhaite créer une version qui le restaurerait. Pour se faire, il introduit le poème en allemand dans un dessin de 1916 qui porte comme titre le poème lui-même (FIG.4).



**Fig. 4, Paul Klee**  
*Hoch und stralend steht der Mond. Ich habe meine Lampe ausgeblasen, und tausend Gedanken erheben sich von meines Herzensgrund. Meine Augen strömen über von Tränen,*  
 1916, 20, Aquarell und Feder auf Papier auf Karton a) 2,7 x 23,8 cm  
 b) 7,7 x 23,8 cm  
 © Fondation Beyeler, Riehen/Basel

*Hoch und stralend steht der Mond. Ich habe meine Lampe ausgeblasen, und tausend Gedanken erheben sich von meines Herzensgrund. Meine Augen strömen über von Tränen.*  
*Hoch und stralend steht der Mond.*

*[La lune est là, haute et resplendissante. J'ai soufflé ma lampe, et mille pensées s'élèvent du fond de mon cœur. Mes yeux sont inondés de larmes].*

L'inscription occupe tout l'espace du dessin. Elle se combine avec les formes de l'arrière-plan qui créent un paysage. Une fois le texte écrit, Klee coupe son aquarelle en deux. Il crée deux parties, l'une étroite et l'autre deux fois plus large. Les deux morceaux sont collés sur un support en carton, l'un au-dessus

de l'autre en laissant au milieu une bande vide entre les deux parties. Au milieu, l'horizon distingue les deux parties : la partie haute, un tiers, correspond au ciel et la partie basse, deux tiers, correspond à la terre. Les lettres sont majuscules, faites par des lignes droites. Leur forme est simplifiée et réduite à de simples formes géométriques, des cercles, des triangles, des carrés. Klee les colorie avec des couleurs différentes. Les lignes qui forment les lettres semblent tracer le contour d'une surface délimitée et remplie de couleur. Les lettres ont un double rôle : constituer des mots et, simultanément, des images. Le « O » du mot « Mond » (la lune) est la voyelle « o ». Il est aussi une forme grande et ronde qui évoque la lune. C'est un mot-image qui exprime visuellement ce que le mot désigne. Klee parvient à créer des « équivalents graphiques des images poétiques »<sup>11</sup>. Loin d'illustrer le poème, il produit des analogies entre l'image du dessin et le contenu du texte. Par exemple, la division du texte en deux correspond « au changement de sujet du poème »<sup>12</sup>, le poète passe du sujet poétique « Mond » au « ich », de la troisième personne du singulier à la première, le « je ». Klee l'explique en faisant passer le spectateur de la partie haute à la partie inférieure.

Parmi les lettres apparaissent d'autres formes qui s'apparentent à des lettres. En haut par exemple, un triangle et un cercle peuvent nous tromper par leur ressemblance avec les lettres. Ils évoquent simultanément une montagne et la lune dessinées par un enfant. Lettres, formes géométriques et paysage coexistent parfois dans la même forme. En écrivant le poème, Klee dessine des éléments d'un paysage. En effet, l'aspect pictural des mots domine l'aspect poétique. La fonction du script pictural en tant qu'écriture devient secondaire. Klee traite les lettres comme des signes picturaux. Ils perdent presque leur fonction alphabétique<sup>13</sup>, l'œil ne distingue pas facilement les lettres ni a fortiori les mots. Même si les lettres sont toujours lisibles, pour y parvenir, il faut les extraire de l'espace autour d'elles, chercher la ligne, le contour et ignorer la couleur.

Fig. 5, Cy Twombly, *Hero and Leandro* (partie 1 à 4), 1984, Bassano in Teverina, peinture industrielle, huile sur toile, [Oil paint, oil based house paint, oil paint [paint stick] on canvas], Partie I : 167,6 x 200,5 cm, Partie II : 155,8 x 204,5 cm, Daros Collection, Switzerland. © Cy Twombly Foundation

### L'ÉCRITURE POÉTIQUE DE CY TWOMBLY

Depuis les années 70, réalisée au crayon graffite ou à la peinture, de petite ou grande taille, l'écriture est un élément substantiel de la toile twomblienne. Un exemple très caractéristique de l'utilisation des inscriptions dans son œuvre vient des années 80. *Hero and Leandro*, 1984 (FIG. 5),<sup>14</sup> est une série de peintures qui combine la poésie antique<sup>15</sup> et romantique avec la mythologie grecque<sup>16</sup>.



La série se compose de trois toiles de grand format et un dernier tableau de plus petit format, un papier millimétré sur lequel apparaît seule une inscription par les mains de l'artiste. Si nous regardons de loin l'ensemble de la série, il nous semble qu'une vague se lève du coin gauche du premier tableau et s'efface progressivement jusqu'à sa disparition complète dans la troisième partie.

Les peintures déploient un récit en quatre parties de gauche à droite dans une narration linéaire qui commence par la réunion fusionnelle de deux amants. Dans le premier tableau, les couleurs, du rose, du rouge, du vert et du blanc, apparaissent mélangées par les mains de l'artiste. Des lettres apparaissent à travers la dernière couche de peinture blanche et l'inscription calligraphique écrit « Leandro ». Puis, dans la deuxième partie, la mer agitée et ses vagues prennent Léandre qui s'y perd et l'immerge. Le tableau est dominé par des nuances de vert, de gris, de marron et de noir qui se mélangent par superposition, la peinture blanche coule sur les couches antérieures. Dans le troisième tableau, la couleur blanche couvre tout. La mer devient le tombeau liquide de Léandre et la mort y domine<sup>17</sup>. La quatrième partie, sur le papier millimétré, nous lisons les derniers vers du poème « On a picture of Leander » (*Sur une image de Léandre*) de Keats : « *He's gone, up bubbles all his amorous breath* », il est parti<sup>18</sup>. Ces vers, bien lisibles, complètent et ponctuent la série. Cela ne vaut plus la peine de « chercher » Léandre sur la surface picturale. Il est couvert par le blanc des vagues.

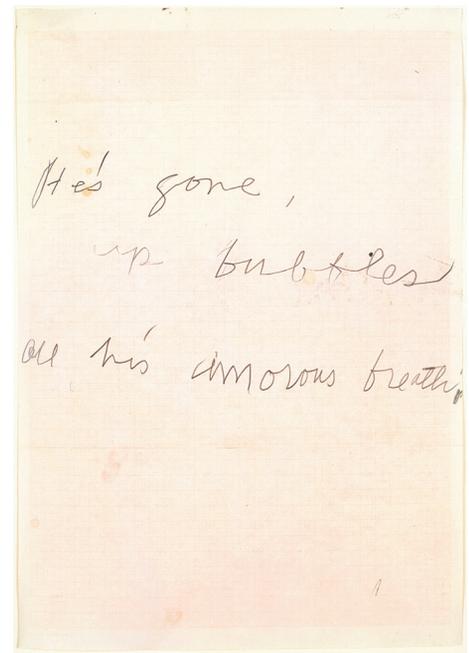
L'artiste nous invite à regarder la quatrième partie comme les autres toiles, malgré le fait qu'il s'agit d'un papier dont le seul « motif » est l'inscription, des mots écrits, un tableau sans image, juste un texte au centre de la surface picturale. Le peintre donne aux mots une valeur picturale<sup>19</sup>. Comme souvent dans son œuvre, les mots sont tracés d'une seule ligne faite d'un seul trait, une inscription en cursive. Les lettres sont grandes et bien formées et contrairement à l'habitude de Twombly d'écrire des inscriptions illisibles, le spectateur peut ici lire



Fig. 5, Cy Twombly, *Hero and Leandro* (partie 1 à 4), 1984, Bassano in Teverina, peinture industrielle, huile sur toile, [oil paint, oil based house paint, oil paint [paint stick] on canvas], Partie III : 156,2 x 204,5 cm, Part IV : 42x 29,5 cm, Daros Collection, Switzerland.  
© Cy Twombly Foundation

chaque mot. Les mots ont leur propre pouvoir sur le spectateur et produiront chez lui ses propres images mentales. L'affirmation puissante « He's gone » annonce une absence et nous place directement dans le contexte mythologique. « He », c'est Léandre, la confirmation de sa perte, « up bubbles ». Nous devinons la figure qui s'immerge dans l'eau et dont le dernier « breath » (souffle) laisse des « bubbles » (bulles) s'échapper vers la surface. C'est son dernier souffle, ce passage de la vie à la mort. Dans son poème, Keats peint avec ses propres moyens, les mots, cette image de la noyade de Léandre<sup>20</sup>. Keats et Twombly se focalisent sur la même image. Nous pouvons alors supposer que c'est ce qui justifie le choix de cet extrait pour conclure la série. Le vers nous confirme ce que déjà le troisième panneau nous annonce, la perte de Léandre<sup>21</sup>.

L'analyse de ces deux exemples nous permet de constater que Klee et Twombly utilisent l'écriture poétique de manière similaire. Elle est toujours chargée de deux fonctions : elle est à la fois une inscription et un motif pictural. Chez Klee, les mots fonctionnent comme des linéaments d'un dessin de paysage tout en restant une transcription lisible du poème chinois. Pour Twombly, les inscriptions paraissent chargées du même rôle que les formes peintes et fonctionner comme un motif pictural<sup>22</sup>. En même temps, le vers poé-



tique reste indispensable pour la narration de l'histoire de la série. Klee et Twombly semblent utiliser la toile comme un support pour écrire, dessiner et peindre, sans faire de distinction : écrire des mots signifie dessiner un motif. Pour le spectateur, l'œil qui voit, lit simultanément. Il est difficile de déterminer quelle activité vient en premier. Le lecteur/spectateur essaie de lire et voir l'œuvre en tant qu'œuvre picturale. Lire active les démarches intellectuelles, pour comprendre et percevoir le sens du tableau. Voir stimule la vision. Il faut donc comprendre la peinture et la poésie comme un ensemble.

#### ENTRE IMAGE ET MOT

Les deux fonctions de l'écriture picturale sont liées et doivent trouver leur place dans un équilibre délicat. Si l'inscription est illisible, sa fonction de mot poétique s'estompe, et celle de dessin/motif domine. Les artistes expérimentent souvent cet équilibre qu'ils testent jusqu'à l'extrême. Nous l'avons vu, Klee est influencé par les langues aux écritures picturales comme le chinois. Il faut y ajouter l'arabe et souligner que le peintre mélange également des systèmes d'écriture différents : dans *Hieroglyph mit Fisch und Vogel* [Hiéroglyphe avec Poisson et Oiseau] 1917, 142, nous trouvons la lettre grecque « π » ainsi que des hiéroglyphes. Il expérimente avec les limites de la langue écrite et

son aspect visuel en réinventant le passé<sup>23</sup> - comme le fait Twombly en mélangeant l'alphabet grec et latin<sup>24</sup>. Par exemple, dans *Ilium (One Morning Ten Years Later), Partie I*, 1964-2000, Twombly écrit le nom d'Achille au crayon rouge et en grec : *Αχιλλεύς*<sup>25</sup>. L'écriture en lettres grecques présente un aspect très pictural. A notre connaissance, Twombly ne lit ni n'écrit le grec. Il retranscrit les lettres d'une écriture qu'il ne maîtrise pas. Ecrire revient alors à dessiner : chaque lettre est traitée comme un dessin, chaque signe est un motif à part entière. Dessiner et écrire sont synonymes. Dans un esprit similaire, Donatello ornait les vêtements de ses statues avec des signes de l'écriture arabe. De fait, le spectateur non hellénophone est placé dans la même situation de ne pouvoir lire l'inscription présentée par Twombly. L'écriture est inaccessible, le contenu reste incommunicable. Il ne peut voir le mot que comme motif.

Klee voit les lettres de l'alphabet latin comme des signes détachés de la fonction graphique ou sonore de l'écriture, elles sont une chose abstraite<sup>26</sup>. Il les traite comme un motif pictural, à la façon de signes abstraits d'une écriture embryonnaire<sup>27</sup>. Les lettres sont transformées en formes purement géométriques ou bien aussi en motifs dansants (*Einst dem Grau der Nacht enttaucht ... [Jadis surgi du gris de la nuit...]*, 1918, 17, *Abstractes Ballett* [Ballet abstrait], 1937, 264). Il construit son propre alphabet figuratif qui prend la forme de figures humaines. Dans *unbekannte Initiale* [Initiale inconnue], 1939, 1089, les lettres sont anthropomorphiques<sup>28</sup>. Le texte ne

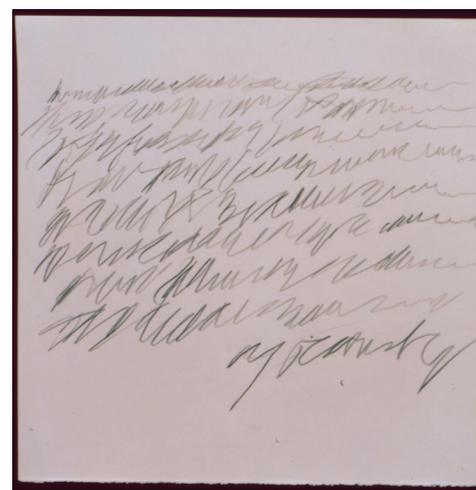
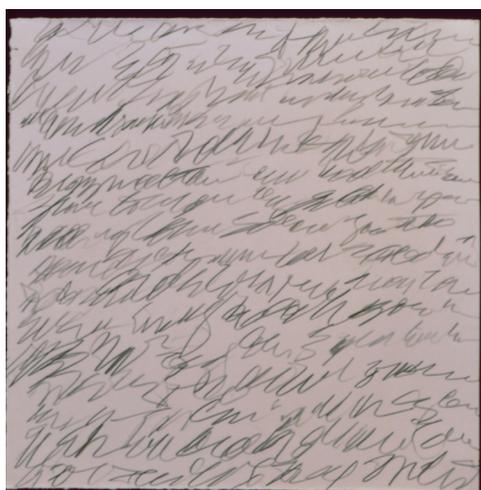
retrouve pas seulement sa dimension visuelle, toute la surface picturale est une aquarelle abstraite de lettres. A la fin de sa carrière, dans *Ohne Titel (Schrift)* [Sans titre (Ecriture)] de 1940, il n'écrit ni ne dessine mais peint une écriture picturale qui devient très abstraite. Elle évolue et s'éloigne de la forme initiale des lettres et des dessins. L'écriture de Klee se situe entre un dessin et une lettre anthropomorphique mais sans être ni l'un ni l'autre.

## L'ÉCRITURE ABSTRAITE

Les expérimentations de Klee et de Twombly avec l'écriture et le dessin parviennent même à bouleverser complètement l'équilibre que nous avons décrit entre les deux fonctions de l'inscription. L'écriture se simplifie jusqu'au point où il ne reste qu'une ligne. L'aspect qui semble attirer davantage les deux peintres est l'écriture en tant que geste et action. En effet, Twombly s'intéresse à ce geste depuis le début de sa carrière. Dans plusieurs œuvres dont le titre renvoie à l'expression écrite (*Poems to the Sea, Letter of Resignation* ou bien *Roman Notes*), Twombly reproduit la forme d'un document et crée ainsi une vaste gamme de variations de l'acte d'écrire.

Plus particulièrement dans la série *Letter of Resignation* (1967), Twombly joue sur l'ambiguïté du mot « lettre » qui désigne les signes graphiques constitutifs de l'alphabet ou bien l'écrit d'une correspondance. Il présente les deux, sauf que sa lettre-signe est un signe crypté (un souvenir peut-être de son service militaire ?<sup>29</sup>). Les premières *Lettres*

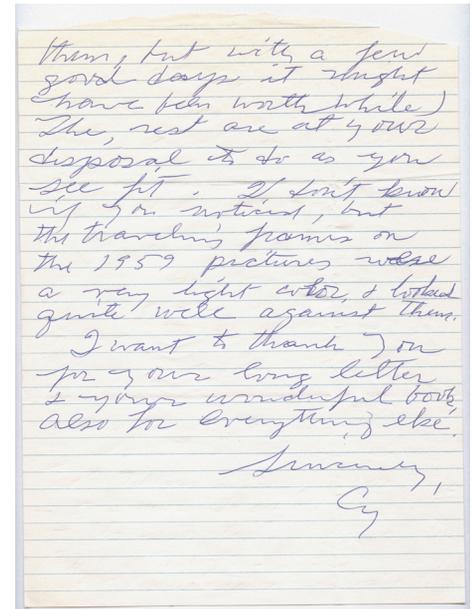
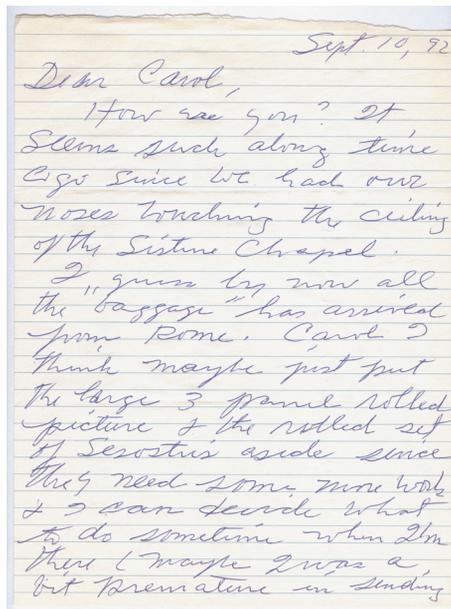
Fig. 6, Cy Twombly, *Letter of Resignation*; Pl. XXXVII et Pl. XXXVIII, 1967. Rome. Crayon sur papier. Pl. XXXVII: 25,1 x 25,3 cm, Pl. XXXVIII: 25 x 25,2 cm Collection privée.  
© Cy Twombly Foundation



nous font plutôt penser à des notes préparatoires ou des brouillons. D'autres *letters of resignation* prennent la forme d'une liste de « mots » abstraits, à la façon d'une liste de choses à faire, parfois rayées. En prenant les planches XXXVI, XXXVII, XXXVIII (FIG.6), l'on se rend compte que les trois pourraient constituer une seule lettre, longue et signée à son

dernier paragraphe plus court de salutations et enfin la signature. En effet, les lettres de la correspondance de Twombly ne se différencient pas de ces planches<sup>30</sup>. Prenons par exemple sa lettre du 10 septembre 1992 à Carol Mancusi-Ungaro (FIG.7), alors conservatrice de la Menil Collection (aujourd'hui conservée aux archives du musée à Houston).

Fig. 7, Lettre de Cy Twombly à Carol Mancusi-Ungaro, 10 septembre 1992, Courtesy of the Menil Archives, The Menil Collection, Houston, Texas, © Cy Twombly Foundation



terme. Il n'y a pas de mots à proprement parler, pas d'espace qui pourrait les faire apparaître. L'artiste remplit ses feuilles de papier de lignes ondulantes d'un bord à l'autre du papier, et répétées plusieurs fois sur le fond blanc. Elles s'allongent à l'horizontale et s'orientent de la gauche vers la droite, comme l'écriture occidentale. Pour les former, Twombly reproduit la gestuelle de l'écriture : il fait le mouvement de la main qui écrit avec un crayon. Il s'agit d'un double mouvement simultané : le geste le plus minuscule des doigts pour écrire une lettre et le mouvement de la main qui traverse la page. Ainsi les lignes écrites se déploient comme des mots enchaînés dans une phrase, dont la multiplication construit un texte. C'est une écriture calligraphique, formée dans un geste ininterrompu. C'est une écriture illisible, sans mots, sans sens, incommunicable. C'est une écriture abstraite : écrire sans rien écrire.

Pourtant Twombly essaie de dire quelque chose. Il imite l'écriture, la forme et la structure d'une lettre avec le corps de la lettre, un

Le corps du texte est compact, sans paragraphes distincts, d'un seul tenant du début à la fin. L'écriture de Twombly est presque illisible, comme son écriture abstraite. Une lecture très attentive est requise, procédant parfois d'un déchiffrement. Les mots sont écrits en cursive, et c'est seulement grâce aux espaces entre les mots que nous nous rendons compte que ce n'est pas une planche de *Letter of Resignation*. Que veut-il exprimer par sa lettre ? A qui sont-elles destinées et de quoi veut-il démissionner ? Twombly garde le contenu de ses lettres pour lui-même, comme une confession cryptée qui ne s'adresse qu'à son auteur.

La ligne d'une écriture abstraite persiste dans l'œuvre twomblienne : elle s'allonge, s'agrandit sur la toile et se déploie en guirlandes. Le geste peut être minuscule, comme le geste de l'écriture, ou bien de grande envergure (comme dans *Camino Real*), réalisé aussi bien avec ses doigts qu'au pinceau. La ligne devient un « w » ou un « l » écrits plusieurs fois en une seule ligne. C'est le motif

de *Blackboards painting* des années 70, qui revient dans les années 2000, dans les *Bacchus paintings* ou les *Notes from Salalah* et la série *Camino Real*. Dans les dernières œuvres, elle évolue autour d'un centre (créant des cercles concentriques), comme dans la série *Untitled (Roses)*, 2008. Bien que le motif reste le même, il se détache de plus en plus de l'écriture et de la poésie. La ligne garde sa « dimension graphique »<sup>31</sup> mais elle est purement décorative.

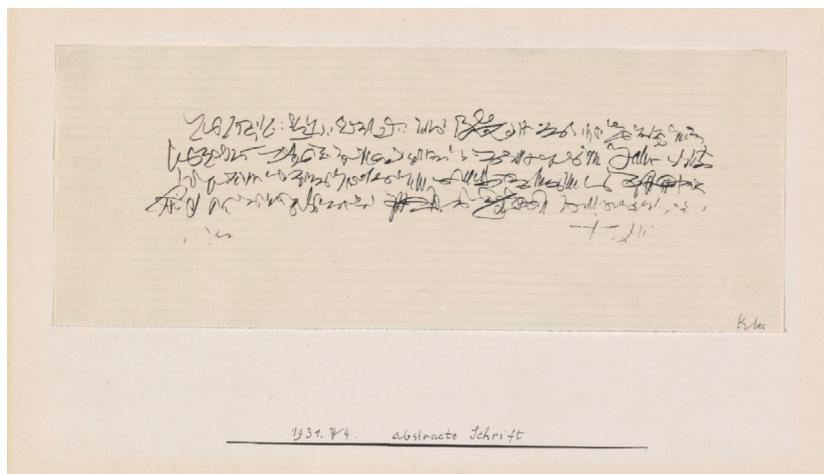


Fig. 8, Paul Klee, *Abstrakte Schrift* [Écriture abstraite], 1931, 284, encre sur papier monté sur carton, 8.4 x 21.9 cm, Zentrum Paul Klee, Berne © Zentrum Paul Klee, Bern, picture archive.

Fig. 9, Paul Klee, *Insula Dulcamara*, 1938, 481, huile et couleur à la colle sur papier journal sur toile de jute sur châssis à clés, 88 x 176 cm, Zentrum Paul Klee, Berne © Zentrum Paul Klee, Bern, picture archive.



Comme chez Twombly, l'écriture de Klee perd son aspect graphique et sa fonction de communication. Son écriture ne doit pas être perçue comme « un poème ou comme des mots isolés ou des lettres mais comme un texte visuel composé par la ligne et la couleur »<sup>32</sup>. Son script pictural est illisible et ressemble parfois à une écriture encore non déchiffrée, comme dans *junge Pflanzung* [Jeunes Plantations], 1929, 98, où le signe graphique se soumet à sa fonction picturale. Parallèle-

ment, des signes constituent des formes organiques qui appartiennent à une imagerie dont la source est la nature<sup>33</sup>. Klee revient aux origines picturales de l'écriture, le dessin. L'artiste s'intéressera même à l'origine commune du dessin et de l'écriture dans les civilisations préhistoriques, et comme Annie Bourneuf nous le rappelle, il consacre son premier cours de « Théorie de la forme picturale » à ce sujet<sup>34</sup>. Dans *Insula Dulcamara*, 1938, 481 (Fig. 9), en dessinant des lignes cursives, le peintre lui-même crée sa propre écriture picturale influencé par le style kufique<sup>35</sup>, un script calligraphique arabe.

*Abstrakte Schrift* [Écriture abstraite], 1931, 284 (Fig. 8), est l'œuvre où l'écriture abstraite de Klee renvoie le plus étroitement à Twombly. Klee y reproduit l'action de l'écriture, une dérivation rapide de la main sur la surface<sup>36</sup>, une écriture en cursive. Il s'agit d'un texte de quelques lignes qui pourrait être une lettre ou une note de l'artiste. Mais comme chez Twombly, l'écriture est indéchiffrable et contient des signes abstraits créés par l'ar-

tiste. Il s'agit de lignes qui tracent le souvenir du geste ou de quelque chose écrit. C'est l'écriture d'un langage créé par l'artiste qui ressemble à une écriture primitive qui « s'adresse à la vue »<sup>37</sup>. Le spectateur de Klee est surpris : l'apparence du dessin (texte bien présenté, écrit proprement à la plume) l'invite à lire le message inscrit sur la note. Le dessin ressemble d'ailleurs à l'écriture manuscrite de Klee. De la même manière que Twombly a dû apprendre à écrire selon

la méthode Palmer<sup>38</sup>, Klee a été obligé d'écrire avec la main droite et a toujours eu des difficultés. Ecrire avec la main gauche lui est plus aisé mais le résultat est indéchiffrable<sup>39</sup>, une écriture littéralement « gauchère », comme Barthes le disait à propos de Twombly<sup>40</sup>. En effet, Klee invitait ses élèves à essayer de pratiquer avec leurs deux mains et, surtout avec la gauche qui était moins douée mais plus « hiéroglyphique »<sup>41</sup>. Pour revenir à *Abstracte Schrift*, le résultat est donc voulu, même si Klee invite son spectateur à lire, il le circonscrit au voir.

La technique de l'automatisme surréaliste est présente plus que jamais dans ces œuvres. Klee laisse son inconscient parler, des sentiments trouvent un chemin pour s'exprimer, des éléments bruts sortent et se traduisent en une écriture abstraite. Cette écriture est incompréhensible car elle ne suit plus aucune règle ni code, elle résulte d'un acte spontané qui reflète par son caractère pictural impulsif l'expression de son « auteur »<sup>42</sup>. La plume obéit à l'esprit et à l'inconscient. Elle se charge de tout dire. Il s'agit d'une écriture dense et intense, avec une pression marquée de la main, d'où se dégage une forte charge émotionnelle. Elle est impulsive et la lettre semble avoir été écrite d'un seul mouvement, rapide et sans interruption. En s'approchant de la fin du texte, l'amplitude de l'ondulation des lignes se renforce, comme si elles exprimaient quelque chose de plus important, une évolution en lien avec l'intensité des sentiments. Son œuvre est le résultat d'une expérience privée<sup>43</sup> : comme Twombly, Klee garde le contenu de son « script » pour lui-même.

Twombly et Klee engagent donc leur spectateur entre le visible et l'illisible. Quand l'écriture se transforme en écriture abstraite, sa fonction de communication en tant que signe graphique s'annule, il ne reste que le signe pictural, le dessin. L'acte d'écrire n'est pas seulement un synonyme de celui de dessiner, mais des gestes identiques. La ligne émerge comme la graine qui renferme toute possibilité en devenir : des lettres, des linéaments qui forment un motif, ou même en restant comme telles, des lignes.

<sup>1</sup> Goody 1987, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 8, 11.

<sup>3</sup> Goody/Zeitlin/Williams 1991, p.71.

<sup>4</sup> Plutarque, *Sur le grand nombre d'amis*, 3 : « Ὅσοπερ οὖν ὁ Ζεῦσις αἰτωμένων αὐτόν τινων ὅτι ζωγραφεῖ βραδέως, «Ὀμολογῶ,» εἶπεν, « ἐν πολλῶ χρόνῳ γράφειν, καὶ γὰρ εἰς πολὺν ».

<sup>5</sup> Varnedoe 1994, p. 27.

<sup>6</sup> Exposition organisée au *Zentrum Paul Klee*, Bern, 16/4–17/8/2014 ; voir catalogue Bern 2014. Comme Martina Dobbe le souligne, l'exposition s'intéresse à l'écriture et, adresse en particulier « la double signification du geste et concept de la peinture et du dessin ». voir Martina Dobbe, «Abstract Writing?», in: Bern 2014, p. 160. Sur Klee et Twombly voir aussi Eggelhöfer 2018.

<sup>7</sup> L'œuvre de Paul Klee n'aborde pas seulement la poésie mais également d'autres arts. Musicien, Klee utilise également la musique comme un modèle structural dans certaines peintures, par exemple dans *Figuren Schrift* [Ecriture faites de figures], 1925, 125. *Der Orden vom hohen C* [L'ordre du contre-ut], 1921, 100 et *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber* [L'étoffe vocale de la cantatrice Rosa Silber], 1922, 126 se réfèrent aussi à l'échelle et à la tonalité musicale. L'opéra lui donne l'occasion de combiner une forme abstraite (la musique) à un contenu narratif (le chant). La danse est une autre expression artistique présente dans son œuvre picturale : par exemple *Abstractes Ballet* [Ballet abstrait], 1937, 264, et *Tänze vor Angst* [Danses sous l'empire de la peur], 1938, 90. Dans ce dernier, les lettres A, B, D, F sont des formes géométriques qui illustrent des lettres dansantes. Lampe 2016, p.191.

<sup>8</sup> Anthologie éditée par Hans Heilmann en 1905.

<sup>9</sup> Aichele 2002, p. 71.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>12</sup> Annie Bourneuf, « Le visible et le lisible chez Klee. *Hoch und Strahlend.* (1916) », in Paris 2016, p. 85.

<sup>13</sup> Aichele 2006, p. 100.

<sup>14</sup> Ce n'est pas dans la peinture des années 80 que Twombly utilise ce mythe pour la première fois. Le premier tableau vient de 1962. Pendant les années 1980, Twombly reprend le même sujet avec un style mature et nous donne une série de trois tableaux entre 1981 et 1984, et un autre tableau en 1985.

<sup>15</sup> Ovide imagine un échange de lettres entre les deux amants dans ses *Héroïdes* (18 et 19). Septimius Severus, Francisco Quevedo, le poète Musaeus et Christopher Marlowe, qui a écrit une longue version du mythe. à laquelle Twombly se réfère en 1985 quand il s'inspire du même mythe : dans le titre, il y a une dédicace « to Christopher Marlowe ».

<sup>16</sup> D'après la narration mythologique, Héro est la prêtresse d'Aphrodite à Sestos, sur la côte européenne de l'Hellespont, et Léandre un jeune homme d'Abidos, sur la rive asiatique. Ils sont amoureux et Léandre traverse chaque nuit à la nage l'Hellespont pour aller la voir. Héro le guide en allumant une lampe. Un soir, lors d'un orage, la lumière de la lampe s'éteint et Léandre se noie. Héro trouve son corps le lendemain et se suicide.

- <sup>17</sup> Eros/Thanatos fait partie des contradictions que nous trouvons constamment présentes dans l'œuvre de Twombly. On la trouve dans la série *Fifty Days at Iliam*, etc. C'est une contradiction parmi d'autres qui dominant l'œuvre du peintre : vie et mort, classique et moderne, etc.
- <sup>18</sup> L'extrait du poème de Keats: "For Hero's cheek, and smiles against her smile, /O horrid dream! see how his body dips, /Dead-heavy; arms and shoulders gleam awhile: /He's gone; up bubbles all his amorous breath!"
- <sup>19</sup> Ce n'est pas la première fois que Twombly utilise l'écriture comme le seul élément de sa grande toile blanche. Il le fait surtout pendant les années 70 (voir par exemple *Thyrsis*, 1977, *Fifty Days at Iliam*, 1978 etc.).
- <sup>20</sup> De manière très descriptive, il nous donne une image puissante et pleine de forts sentiments. Le poème se focalise sur l'image d'un Léandre couvert et emporté par les vagues, c'est sa lutte avec les vagues et la disparition de son corps. Le drame se passe devant les yeux de Héro qui est une figure tragique. Dans le poème, amour, chagrin et deuil qui accompagnent Thanatos, complètent cette image.
- <sup>21</sup> Eros et Thanatos d'ailleurs sont régulièrement le sujet de poèmes de Keats : « Isabella; or, the Pot of Basil », « Bright Star », « The Eve of St. Agnes » et « La Belle Dame sans Merci ». La femme « fatale » apparaît aussi dans « La Belle Dame sans Merci » et « Lamia ».
- <sup>22</sup> Au-delà de la présence physique de la poésie dans sa surface picturale, Klee se réfère également à la poésie de façon indirecte. Par exemple, le tableau *Der Inferner Park, 1939* [Parc des enfers] se réfère à Dante, la *Divine Comédie*, et *Ein Garten für Orpheus, 1926*, [Un jardin pour Orphée], à Rilke. D'après Aichele, la poésie est utilisée par Klee comme un modèle [Klee connaît personnellement le poète (Aichele 2006, p. 110)] en particulier la poésie de Rilke. *Un jardin pour Orphée* présente une structure de paysage qui pourrait avoir des similitudes avec la structure d'un poème, d'un sonnet rythmique comme celui des *Sonnets à Orphée* (*Ibid.*, p. 109).
- <sup>23</sup> Aichele 2002, p. 178.
- <sup>24</sup> L'ajout de l'écriture grecque nous évoque la pratique de Virgil, qui utilise des noms grecs pour ajouter de la noblesse et de l'exotisme à son œuvre.
- <sup>25</sup> L'inscription « Αχλλεύς » se retrouve en haut dans le coin droit de la première partie. Nous retrouvons les noms d'Ajax (partie I), Agamemnon, Patrocle, Ulysse, Kalypso (dispersés dans la partie II). Kalypso est un personnage de l'*Odyssée* et non de l'*Iliade*, ce qui renforce notre hypothèse que la toile évoque aussi l'*Odyssée*. De façon surprenante, nous lisons également le nom d'Archiloque et aussi la couleur λευκο, blanc, écrit en grec-ces deux inscriptions se trouvent dans la première partie, en bas à droite. Il faut préciser que la plupart de ces inscriptions ont été ajoutées par l'artiste en 2000, quand il reprend le tableau, 36 ans après son achèvement.
- <sup>26</sup> « abstrakte Dingen wie...Buchstaben » [des choses abstraites comme les lettres], citation de Paul Klee, citée dans Aichele 2006, p. 100. - original : Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, in: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*, hrsg. v. Kasimir Edschmid, Berlin 1920, S. 28-40, page 36.
- <sup>27</sup> L'écriture embryonnaire est soit picturale (pictogrammes iconographiques ou quasi-picturale) soit arbitraire (idéographiques, abstraite ou non-picturale). Goody 1987, p. 4.
- <sup>28</sup> Aichele 2002, p.167-169.
- <sup>29</sup> Twombly a servi dans le service de cryptologie.
- <sup>30</sup> Dans sa correspondance avec Paul Winkler, directeur de la Menil Collection au moment de la réalisation de la Cy Twombly Gallery, Twombly détaille ses propos et les accompagne de dessins.
- <sup>31</sup> Leeman 2004, p. 88.
- <sup>32</sup> Aichele 2002, p. 77.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, p. 182.
- <sup>34</sup> Il s'agit du séminaire du 14 novembre 1921 ; voir Bourneuf 2015, p. 169 et note 90, voir également le chapitre « A Refuge for Script », p. 141-181.
- <sup>35</sup> Aichele 2002, p. 180.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 193.
- <sup>37</sup> Goody 1987, p. 8.
- <sup>38</sup> La méthode Palmer fût un système uniforme d'écriture cursive à la main très populaire aux Etats-Unis aux 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles.
- <sup>39</sup> Aichele 2002, p. 194.
- <sup>40</sup> Barthes 1992, p. 150.
- <sup>41</sup> Fabienne Eggelhöfer, «The art of merging control and spontaneity», in Bern 2014, p. 20.
- <sup>42</sup> *Ibid.*, p.12.
- <sup>43</sup> Bourneuf 2015, p. 141.

## BIBLIOGRAPHIE

### Aichele 2002

Kathryn Porter Aichele, *Paul Klee's pictorial writing*, New York: Cambridge University Press, 2002.

### Aichele 2006

Kathryn Porter Aichele, *Paul Klee: poet, painter*, Rochester (N.Y.)/Woodbridge (G.B.): Camden House, 2006.

### Barthes 1992

Roland Barthes, «Cy Twombly ou Non multa sed multum», in: *L'obvie et l'obtus*, Paris: Éd. du Seuil, 1992.

### Bern 2014

Fabienne Eggelhöfer (Ed.), *Taking a line for a walk*, cat. exp. [Zentrum Paul Klee, Bern], avec des contributions de Régine Bonnefoit et Martina Dobbe, Köln: Snoeck, 2014.

### Bourneuf 2015

Annie Bourneuf, *Paul Klee: the visible and the legible*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2015.

### Eggelhöfer 2018

Fabienne Eggelhöfer, "Schriftzeichen - Zeichenschrift", in: *Lektüre. Bilder vom Lesen - Vom Lesen der Bilder*, cat. exp. [Franz Marc Museum, Kochel], München: Schirmer/Mosel, 2018, pp. 141 - 147.

### Goody 1987

Jack Goody, *The interface between the written and the oral*, Cambridge/London: Cambridge University Press, 1987.

### Goody/Zeitlin/Williams 1991

Jack Goody, Edith Zeitlin (traducteur) und Raymond Williams (éditeur), «Alphabets et écriture», in: *Réseaux*, 1991, Vol. 9, Nr. 48, pp. 69-93.

**Paris 2016**

Angela Lampe [Ed.], *Paul Klee: l'ironie à l'oeuvre*, cat. exp. [Centre Pompidou, Paris], Munich/London/New York: Prestel, 2016.

**Varnedoe 1994**

Kirk Varnedoe, *Cy Twombly: a retrospective*, cat. exp. [Museum of Modern Art, New York]New York : H.N. Abrams, 1994.

**Leeman 2004**

Richard Leeman, *Cy Twombly: peindre, dessiner, écrire*, Paris : Ed. du Regard, 2004.