

Avril 2025

# De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger\*

Frank Darwiche

(Université de Balamand / Université Bourgogne Europe)

**Cet article se propose de démontrer que la différence entre l'œuvre de Cézanne et celle de Klee s'explique par une différence d'ouverture sur le monde dans leur pensée et leurs travaux respectifs. Ce qui m'a permis de déceler et d'examiner cette différence repose sur ma considération méthodique de chacun des deux à partir du concept heideggerien de tonalité fondamentale (*Grundstimmung*).**

Je me demande ici pourquoi Cézanne s'est attaché à exécuter des tableaux liés au géologique et ne s'est pas engagé sur le chemin d'une pensée plus profonde qui l'aurait amené, comme c'est le cas chez Klee, à entrer dans l'ouverture de l'art sur le cosmos. Tout se passe comme si Cézanne ne pouvait ou n'osait entrer dans cette dimension. La réponse à ce questionnement est fournie par ma lecture des travaux des deux artistes, lecture reposant sur l'explication que permet la multiplicité et la diversité du concept de tonalité fondamentale et, plus spécifiquement, de l'ennui (profond), du deuil et de la mélancolie.

L'article décèle l'émergence des peintures de Cézanne à partir de l'ouverture de la tonalité fondamentale de l'ennui (profond), avec ses deux pôles – le tout et le rien – puis son entrée, d'une manière tronquée, dans la tonalité fondamentale du deuil. C'est là, en particulier, que la principale différence entre Cézanne et Klee devient claire, puisque l'entrée de ce dernier dans le deuil ne fut justement pas tronquée : il a pris plutôt sur lui-même l'ouverture de cette tonalité fondamentale, d'une façon qui lui a permis d'entrer dans l'ouverture d'une autre tonalité, à savoir la mélancolie, qui se trouve être le fondement de la pensée philosophique, et donc universelle. Cela explique, enfin, la décision de Klee d'aller au-delà de l'ouverture facticielle des tonalités fondamentales, lorsqu'il emprunte le chemin de la dimension universelle-cosmique, non seulement dans la pensée comme telle, mais aussi dans l'actualisation et l'advenue-à-l'être de la pensée en tant que *telos* ultime de l'art.

L'idée de cet article est née d'une remarque apparemment simple dans l'article de David Krell, « The Way Back Down : Paul Klee's Heights and Depths »<sup>1</sup>, où l'auteur relie l'œuvre et les réflexions de Klee à ce que Heidegger dit de sa propre pensée comme étant « en aval de la métaphysique »<sup>2</sup>. Cette remarque a immédiatement orienté ma réflexion dans deux directions : vers le travail de Cézanne et de Klee, et vers mon intérêt croissant pour les « tonalités fondamentales » (*Grundstimmungen*) de Heidegger. En effet, la descente elle-même, une fois accomplie, trouve un nouvel élan où la pensée peut se produire indépendamment du principe de raison suffisante et à partir d'un non-fondement, où différents rythmes se produisent et donnent à l'artiste et au penseur de nouvelles déterminations. Le terme clé ici est « élan ». Il comprend une force motrice et un mouvement consécutif dans une direction donnée, dans plusieurs directions ou dans un va-et-vient entre deux pôles. Comme le lecteur le verra, chaque élan fonctionne comme point d'appui à partir duquel un nouveau mouvement dans cette étude prend son départ et suit une voie particulière. L'article débutera par l'élan donné par la tonalité fondamentale de l'ennui, partagée par Cézanne et Klee<sup>3</sup> ; il se poursuivra ensuite vers celui donné par la tonalité fondamentale du deuil, où Cézanne semble « coincé » dans la profondeur et où Klee s'élance vers l'ouverture de la joie et de la φύσις.

En dehors des différents élans, l'argument principal de cette étude repose sur un terme : le

\* Traduction par l'auteur d'un article précédemment publié dans *Arab Journal for the Humanities*, n°164, 2023.

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

« point » (*Punkt*), en tant que lieu de décision qui sépare les pensées et les œuvres des deux artistes. Tous deux ont atteint un point, qui est le « nadir » de leur développement. Cependant, leurs pensées respectives ont ensuite divergé. Alors que Cézanne trouve précisément dans le point ce qu'il cherchait, à savoir une stabilité et une sorte de repos qui lui permettent de puiser une force renouvelée pour plonger dans les profondeurs de la terre, rendant ainsi la tonalité visible dans les images, selon les mots de Heidegger à Petzet<sup>4</sup> ; Klee atteint et pénètre la dynamique même du point, comme nous le voyons dans ses notes et comme le souligne Gottfried Bohm,<sup>5</sup> où le *Punkt* n'est plus seulement géométrique, mais l'espace de la pensée, permettant à Klee de faire face au chaos potentiellement productif, ou au conflit « tragique » que Maria Lopez fait ressortir<sup>6</sup>, en occupant activement la mélancolie, c'est-à-dire la tonalité de la philosophie et de la pensée<sup>7</sup>, comme condition de possibilité du mouvement effectué par l'élan qui pousse vers la joie. La dimension tragique, dynamique et conflictuelle ainsi mise en évidence place Klee, comme le souligne à juste titre Stephen Watson<sup>8</sup>, dans le Quadriparti (*Geviert*) de Heidegger, issu de la constellation de quatre tonalités fondamentales – la terre, le ciel, les mortels et les dieux – et donc dans une relation particulière à la technologie qui ne cherche pas à transformer la terre en un stock soumis au calcul. Cependant, comme je le montrerai, Watson, en confondant les deux dimensions de la terre et de la φύσις, manque l'acte de l'« ouvert » dans l'œuvre de Klee et le fondement, entier, qui permet à Klee d'aller vers quelque chose de plus loin que la tonalité fondamentale du deuil. Car, à partir de tels développements ontiques et grâce à eux, Klee prend l'élan vertical qui se dirige vers la dimension cosmique, transcendant l'installation d'un monde.

Enfin, et plus généralement, cet article montre la fonction herméneutique de la notion de tonalité fondamentale, qui permet de comprendre le tournant qu'une œuvre peut prendre. Je dois, avant de poursuivre, indiquer que, tout au long de cette étude, les noms des différentes tonalités en jeu seront clarifiés et gagneront leur sens spécifique, parfois contre-intuitif, mais toujours plus précis.

## Cézanne dans l'ennui

Une première affirmation, à savoir que pénétrer dans l'œuvre de Cézanne nous permet de le voir prendre son élan depuis le mouvement du va-et-vient de « l'ennui profond », nécessite quelques explications. Cela est nécessaire, non seulement parce que les tableaux de Cézanne sont généralement appréciés pour leur vivacité, leur force chromatique et leur rupture avec l'impressionnisme dans leur recherche d'une expression chromatique plus profonde – comme on peut le voir dans les natures mortes tardives ou les paysages de Provence – mais aussi parce qu'il faut comprendre ce que signifie « l'ennui profond », que je prends dans son sens heideggérien, comme tonalité fondamentale, constituant avec d'autres tonalités l'herméneutique propre à cette étude.

Trois principes guideront notre compréhension de l'ennui et des autres tonalités fondamentales.

Premièrement, l'ennui ici, comme tonalité, n'est pas simplement un sentiment – et cela s'applique à toutes les tonalités. L'ennui peut en effet provoquer un *Gefühl* qui peut porter son nom, mais il reste plus fondamental en tant que condition de possibilité du sentiment correspondant.

Deuxièmement, à l'instar de toutes les tonalités fondamentales, l'ennui a deux pôles et possède une oscillation, dans laquelle on peut chercher à se trouver ou à s'insérer.

Troisièmement, et par conséquent, on ne peut jamais considérer l'ennui ou une quelconque tonalité fondamentale de manière statique : elles accordent l'artiste et son œuvre tout en les enracinant, les faisant aller de-ci de-là dans le fond en tant qu'absence-présence, *Grund-Abgrund*, à chaque fois d'une manière spécifique qui caractérise la *Grundstimmung* en question.

Dans le cas de l'ennui, ces deux pôles sont le *Rien* et le *Tout*. Comme dans toutes les tonalités fondamentales, les deux pôles déterminent ce qui arrive au *Dasein* placé en(tre) eux, sans oublier que le *Dasein* se trouve toujours dans la différence ontologique entre l'Être et l'étant<sup>9</sup>. Lorsque le *Dasein* est là, un accord se produit, et selon la manière dont le *Dasein* s'oriente, agit, et,

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

pour nos besoins, pense et/ou produit une œuvre d'art, cet accord peut être déficient ou entier et authentique. L'accord déficient est celui qui s'attache ontiquement aux êtres ou à un être dans le monde. Ainsi, Heidegger explique : « [L'ennui] est encore lointain quand seulement ce livre ou ce jeu, cette affaire ou cette oisiveté nous ennuiant. »<sup>10</sup> Cette *Langeweile* – le terme allemand signifie littéralement « long-moment » – est déficiente en ce qu'elle reste connectée aux entités dans le monde et à leur temps ontique. Elle est donc incapable de donner une expérience du « Rien » et du « Tout » et échappe à la tonalité fondamentale comme telle. En effet, « le rien est la négation complète de la totalité de l'étant »<sup>11</sup>. L'ennui déficient, en s'attachant toujours à quelque chose dans le monde, ne conduit pas à l'expérience de la négation du Tout. L'attachement peut être à n'importe quoi : un objet, l'être d'un film, une relation, un travail ou même des vacances.

L'ennui profond implique une étape supplémentaire qui place l'individu dans l'*Unter-schied*, la dif-férence : « [L'ennui authentique] éclate quand "c'est ennuyeux pour quelqu'un". L'ennui profond, comme un brouillard silencieux tirant d'un côté à l'autre dans les abîmes du Dasein, éloigne toutes choses, les hommes et soi-même avec eux, plaçant tout dans une indifférence remarquable. Cet ennui ouvre/rend manifeste l'être en tant que Tout. »<sup>12</sup> En ne concentrant pas le lent passage du temps sur un étant particulier, l'ennui profond donne la véritable expérience du monde en tant que Tout.

Une compréhension correcte de « *Gleichgültigkeit* », l'indifférence, est essentielle ici. Le terme signifie littéralement « même-valeur/évaluation », mais il doit être compris de manière plus radicale lorsque *Nichts* et *Ganz* sont pris en compte : Le Rien qui est atteint et qui ouvre le Tout de l'étant fait que les choses, toutes les choses, ne sont pas simplement de valeur égale mais en dehors de toute évaluation en tant que telle, de sorte qu'aucune raison suffisante ne pourrait être donnée à quoi que ce soit – la ratio recule. Pourtant, les étants ont encore besoin de fondement, de ce qui les rend des étants se tenant dans le monde en tant que Tout, et cela

se produit depuis l'essence du fond, qui est une oscillation, au double sens du mot, c'est-à-dire en tant que ce fond place des étants spécifiques dans le rythme de l'ennui et en tant qu'il « détient le pouvoir », élève les étants et les rend activement présents, non pas en tant qu'essences statiques mais en tant qu'« essentialisation »<sup>13</sup>.

Cette substitution et ce soulèvement, *Aufhebung*, de la *ratio* est assurée chez Cézanne puisqu'il parvient à se placer lui-même et son œuvre dans l'ennui, laissant ainsi ce dernier éveiller et déterminer l'élan de son œuvre. Cela se fait à travers son utilisation des couleurs et de la représentation. Nous devons, pour voir cela clairement, suivre la pensée et le processus de production, la *ποίησις*, qui sont propres à son activité artistique.

Tout d'abord, en s'adressant à Gasquet, il affirme que « peindre ne représente rien. »<sup>14</sup> Cela reste vrai tout au long de sa production et permet à Maldiney de conclure que le travail de Cézanne traite de « la réalité pré-objective, phénoménale » et que Cézanne parvient, dans son style, à « arracher le voile des objets »<sup>15</sup>. Les objets ne sont donc plus des objets, ils perdent leur valeur telle qu'elle est établie à travers divers systèmes d'évaluation rationnelle ou esthético-rationnelle dans le monde. Ils deviennent comme une seule chose, participant à la même *Gleichgültigkeit*. C'est le secret de cette plénitude que nous observons dans les paysages de Cézanne. Nous la voyons clairement dans le *Paysage bleu* au musée de l'Ermitage, où ce qui est une création humaine, qu'il s'agisse de construction ou d'ordonnancement de la nature, n'est pas seulement indiscernable du reste du paysage, mais forme avec lui un Tout qui incorpore et est lui-même constitué de correspondances et d'accords. Ici, aucune vérité en tant qu'adéquation n'est recherchée, mais plutôt la vérité en tant que devenir phénoménal. Au monde, dans son apparaître, est alors octroyée une liberté vis-à-vis des valeurs, et les différences dans ce qui apparaît sont celles du rythme trouvé dans le *Grund* propre à *Langeweile* dans sa fonction d'accord/tonalité variable. Le Rien dans une œuvre typique de Cézanne est apporté par la négation des objets-valeurs et des étants calculés

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

rationnellement, faisant ainsi apparaître le Tout en tant que tel. Le rationnel n'est pas simplement mis dans ses limites nouménales, comme ce serait le cas dans une perspective kantienne ; plutôt, la pensée qui remplace la *ratio* est celle de l'interaction des couleurs, les transformant, très précisément, en ce que Cézanne lui-même appelle « couleurs en tant que noumènes »<sup>16</sup>. Les couleurs elles-mêmes, dans le Tout qu'elles créent, éveillent l'ennui, dans le sens où elles placent l'artiste et son « pinceau » dans l'acte de création qui produit une œuvre d'art Tout-Rien<sup>17</sup>, un acte qui n'est possible et efficace qu'à partir de cette tonalité fondamentale, appropriant Cézanne, son acte et son œuvre, c'est-à-dire les rendant solidaires dans la production du Tout et du Rien.

Ce que Cézanne dit à propos de la couleur est révélateur. Encore une fois, il place la vision au-dessus de la raison<sup>18</sup>, et plus particulièrement au-dessus du discursif qui est propre au *lógos* philosophique ; et il voit les couleurs comme des noumènes en ce qu'elles sont des « idées physiques » qui apparaissent comme peinture<sup>19</sup>. Le travail de Cézanne implique le dépassement de la raison par le rythme, et ses couleurs fonctionnent comme le devenir de la pensée. En d'autres termes, ce que nous voyons sur la toile n'est pas une représentation mais l'expression du Rien – comme évacuation de toute valorisation rationnelle – et du Tout, comme le Rien ainsi exercé permet à l'expérience du Tout de se produire. Cette expression est réalisée par la couleur en tant que liberté et vérité du Tout, de la totalité de l'étant. Ainsi, Cézanne dit à Gasquet que l'unité est atteinte dans un tableau « lorsque le dessin et les couleurs ne sont plus distincts »<sup>20</sup>. Il ne s'agit pas d'une résurrection de l'ancienne controverse entre le dessin et la couleur, mais d'une fusion de la couleur et des éléments de rationalité dans la peinture, de sorte que la couleur donne l'image complète, et le monde apparaît. De plus, le temps est ici essentiel : le monde que les couleurs montrent émerge de manière rythmique, et le rythme est le don pré-mesuré du temps ; il « réalise, » selon les mots de Maldiney, « la plénitude du temps », et est « articulé comme diastole et systole » dans le travail de Cézanne<sup>21</sup>.

L'émergence des couleurs suit un chemin de l'*Ursprung* – la source *originelle* – au rythme, puis au temps et enfin à l'espace<sup>22</sup>. Les couleurs doivent suivre tout ce chemin et, comme le dit Cézanne à Zola, être « accordées »<sup>23</sup>. Elles doivent aller ensemble dans le bon rythme originel du fond et être son expression dans le tout, dans la totalité, telle qu'elle est donnée dans la plénitude du temps. C'est là le sens même de la technique du « passage, » qui devient, comme le note à juste titre Altieri, « un principe démontrant la manière dont la vie de l'esprit intervient parmi ces divers événements qui composent la scène afin de les moduler/modeler en un tout satisfaisant »<sup>24</sup>.

### Dans le deuil, de manière déficiente : la profondeur de Cézanne

Cézanne oscille alors – encore une fois dans le sens que prend « *wesen* » dans la pensée de Heidegger en tant qu'aller et venir constant vers l'être – dans la tonalité fondamentale de l'ennui, en ce que la direction donnée par l'élan de son acte créateur est une négation, un travail du « *Nichtende* » et un accord avec un rythme pré-fondamental qui donne une expérience temporelle du Tout à travers la pensée pré-rationnelle se faisant en couleur.

Ce que je dois ajouter, c'est que les peintures de Cézanne trouvent leur essence là-dedans, c'est-à-dire dans le conflit entre le Néant et le Tout, les deux pôles, chacun nécessitant l'autre, de l'ennui. Mais les choses ne s'arrêtent pas à ce stade préliminaire, et l'œuvre de Cézanne prend un élan complexe qui la fait entrer dans une autre tonalité fondamentale – bien que, comme nous le verrons, de manière insuffisante, car cet élan ne pousse pas vers un va-et-vient.

La *Grundstimmung* en question est celle du « deuil », « *Trauer* ». Alors que le Néant en tant que *Nichtende*, c'est-à-dire négation active, et le Tout sont les pôles définissant le rythme de l'ennui, ceux du deuil sont le chagrin et la Freude, la joie<sup>25</sup>. L'œuvre de Cézanne est solidement ancrée plutôt dans le premier pôle du deuil, celui qui demande un recul, à savoir le chagrin, et s'accorde à lui de manière pré-fondamentale. L'élan

**De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025**

en jeu dans ce cas est plus complexe, puisqu'il porte trois caractéristiques : sa direction centripète, une limite atteinte et non franchie au point de retour qu'il atteint, et la direction descendante qu'il prend à partir de là. Nous devons tenir compte de cette deuxième tonalité fondamentale et la décrire.

Robert Morris identifie un brin de nostalgie dans les peintures de Cézanne, le regret d'un passé et l'aspiration à « une harmonie perdue »<sup>26</sup>, ou à une « union fusionnelle » pour reprendre l'expression de J. Friedman<sup>27</sup>; et on peut dire que chaque chose qui apparaît dans les couleurs de Cézanne passe d'un certain souci teinté d'anxiété, au deuil<sup>28</sup>. L'ennui s'accompagne de l'élan vers le premier mouvement que le deuil exige dans son oscillation : celui d'un recul, d'un rassemblement des choses vers soi-même, ce qu'exprime au mieux le terme « recueillement ».

Cependant, il y a deux étapes, impliquant deux types de mouvements pris par Cézanne, un mouvement centripète et un mouvement vertical : le premier est le « recueillement », et le second sonde les profondeurs. Cette dualité est au cœur de ce que Cézanne écrit à Zola depuis Aix en 1858 : « Une certaine tristesse intérieure me possède. »<sup>29</sup> Le chagrin s'exprime ici parfaitement. La tristesse en question est un retrait et un recueillement des choses vers soi-même, de la même manière que le dit le grec λέγειν, accompagné de l'expérience d'un intérieur, d'une profondeur de l'âme qui n'est guère différente de la découverte par Augustin d'un royaume intérieur. Le mouvement de « recueillement » vers et dans le chagrin croise, dans son rythme, celui du néant de l'ennui, et Cézanne arrive finalement à un point immatériel, où se produit un glissement vers la profondeur. C'est précisément la direction que prend sa peinture, de telle sorte que le pôle contractant du deuil, à savoir le chagrin, conduit à un point, où l'élan pousse vers la profondeur. Il faut bien noter que la profondeur, qui est apparue pour la première fois à travers l'élan qui s'enfonce dans l'ennui profond, gagne alors en diversité et en dynamisme. Alors que dans l'ennui, la profondeur pousse Cézanne à être témoin du passage du Tout vers le Néant et vice-versa par

une dévalorisation qui fait apparaître la nécessité d'une pensée par la couleur ; la profondeur prend maintenant un nom spécifique et donne un élan qui suscite plusieurs mouvements et moments. Le nom déterminant en question n'est autre que celui de « terre ».

**Cézanne et la terre divine :  
une profondeur déployée**

Alors que la terre se met au premier plan dans les couleurs nouménales de Cézanne, son élan la fait se déployer à son tour dans plusieurs dimensions qui apparaissent comme des rythmes variés qui se croisent et s'harmonisent. Nous pouvons identifier trois mouvements déterminants qui correspondent à trois moments synchrones : la terre conduit au-delà d'elle-même vers un sentiment qui en dépend ; elle s'accorde au divin ; et elle offre un rythme stabilisateur.

Premièrement, « un sentiment profond », dit Gasquet – en le comparant à celui que Renan trouve chez Jésus –, « anime toute la vie de Cézanne et en constitue l'unité »<sup>30</sup>. Dans presque toutes les œuvres de Cézanne, cette profondeur existe ; elle le distingue de tous les autres impressionnistes et l'a conduit à rompre avec le mouvement : il ne s'est pas contenté de fournir des impressions de surfaces chatoyantes, il a plongé plus profondément dans la source, d'où émerge le sentiment qui imprègne et touche le sujet de la manière la plus complète, c'est-à-dire en tant que naturel, en tant qu'artiste, en tant que production et présence de l'œuvre, et en tant qu'observateur faisant l'expérience du tableau – le tout à travers la couleur. Il faut garder cela à l'esprit lorsque nous observons la contradiction apparente entre le « cri » de Cézanne à Gasquet où il dit qu'« un art qui n'a pas l'émotion comme principe n'est pas de l'art », et l'absence apparente d'accès à une émotion du côté du spectateur dans ses peintures matures de maisons et de villages, comme dans *La Maison Bellevue*, la *Vue de L'Estaque* et *Le Château d'If*, ou encore *La Baie de Marseille*. En fait, l'« émotion » de Cézanne est mieux rendue par le terme « sentiment », un *Gefühl* que la tonalité fondamentale dont Cézanne fait l'expérience permet de faire apparaître et



**De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025**

d'imprégner l'ensemble de ce qui est. Il ne s'agit donc pas d'une simple « réponse » émotionnelle, mais de l'expérience d'un sentiment omniprésent auquel un rythme profond spécifique a donné le fondement, la possibilité et l'actualité. C'est ce qui se cache derrière le souci constant de Cézanne de « peindre selon la nature », qu'il assimile au fait de « peindre des sensations »<sup>31</sup>.

Deuxièmement, cette profondeur, d'où naît le sentiment, est celle d'une terre divine. C'est l'une des possibilités centrales de la *Grundstimmung* du deuil. Le divin est ici un élément de stabilité, de structure fournie à toute production, un point de concentration, une base sur laquelle s'établir, d'où son lien avec ce que Heidegger appelle le foyer et la création d'un lieu de résidence<sup>32</sup>. Ce n'est pas si inhabituel, si l'on pense au nombre de divinités qui ont toujours fourni un point de référence, et au grand nombre d'entre elles liées à la terre. De plus, avec cet aspect divin en place, Gasquet raconte également comment Cézanne a cherché à mêler ou « imbriquer » la terre et l'âme. Cette imbrication explique l'appel passionné de Cézanne : « Terre ! Enterre-moi ! Rochers broyez mes os ! »<sup>33</sup> Nous pénétrons ainsi dans la dimension inhérente de la terre telle que Cézanne la voit et qui soulève, une fois de plus, la question de la temporalité : la terre est abordée géologiquement.

Troisièmement, la terre offre un rythme stabilisateur sur le plan géologique. Cela s'ajoute, bien sûr, à la dimension temporelle inhérente à l'ennui et constitue une précision supplémentaire apportée par la tonalité fondamentale. Dans l'ennui, le temps est long, *lang*, à tel point que tout devient néant et que la différence ontologique entre l'Être et l'étant temporel, *Sein und Seiende*, se rencontre dans une disparition de toute mesure du temps et un glissement de celui-ci. Or, aborder la terre divine en tant que géologie signifie temporellement deux choses : une structuration et les couches temporelles et saisonnières qui constituent un dépassement de l'éphémère vécu comme un aller au-delà du temps.

Premièrement, la terre acquiert une structure sur le chaos ; elle devient une base stable pour un édifice sûr. Cela est particulièrement évident dans les paysages de Cézanne et dans ses pein-

tures tardives de la montagne Sainte-Victoire. Les forces élémentaires sont ainsi assimilées de manière ordonnée et exprimées par la couleur.

Deuxièmement, la géologie, ou le temps géologique<sup>34</sup>, offre des couches qui fonctionnent comme des temps et des temporalités stabilisés, comme un dévoilement de l'éphémère sur un terrain concret. Ainsi, au lieu de dire simplement que la géologie dans les œuvres matures de Cézanne va « au-delà du temps », il faut plutôt affirmer qu'elle intègre le temps dans ses replis, à la fois comme un passage vers ses propres possibilités – saisons, ères, époques de l'histoire de la terre à côté de la temporalité de l'homme : la montagne Sainte-Victoire est rarement observée sans constructions humaines à proximité – et comme une constance qui fait signe vers l'éternité dans sa constitution, offrant ainsi à Cézanne la rencontre dans un seul paysage d'un temps relatif et d'un temps absolu. Selon ses propres mots : « Notre art doit présenter la destruction de la permanence, avec les constituants et les apparences de tous ses changements... L'art doit rendre la permanence éternelle. »<sup>35</sup> C'est alors seulement, comme le note István Rácz, que nous pouvons empêcher l'expérience de tomber dans l'oubli<sup>36</sup>.

### **Le point et la terre divine chez Cézanne : une conclusion nuancée**

La dernière observation « positive » concerne le « point » vers lequel le mouvement centripète a orienté l'art de Cézanne. Elle découle directement de l'analyse précédente et de la concentration des mouvements résultant de son élan. La question finale ici est la limite de l'œuvre de Cézanne et le passage vers une résolution dans l'art de Klee. Nous devons comprendre comment le point fonctionne, et donc son essence, si nous voulons comprendre le moment où il devient le passage vers la profondeur et le terrestre, espérant ainsi fournir une structure solide à des couleurs qui, autrement, se dissoudraient, Cézanne opte pour le « monumental » au lieu de l'« instable », pour reprendre les termes de Morris<sup>37</sup>, et assure, en apparence, un chemin sûr vers la nature, celle-ci étant « plus dans les profondeurs

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

qu'en surface », comme il l'a dit à Gasquet<sup>38</sup>. Ce que nous réalisons, à la fin des actions entreprises à partir de l'élan différencié chez Cézanne, c'est deux choses : d'abord, que Cézanne cherchait un « point » fixe et stable ; et ensuite, qu'en trouvant ce point et/ou en l'atteignant, il a résolument cherché la direction verticale de la profondeur, avec toutes les implications d'un tel choix.

En ce qui concerne le « point » lui-même, ce qui le distingue – et malgré ses potentiels – c'est son caractère géométrique. Ce que je veux dire par ce caractère mathématique, c'est qu'il s'agit d'une position abstraite qui ne contient pas de puissance intensive, mais est plutôt réduite à un moment hypo-temporel où une décision est prise indépendamment de ses possibilités. Le point est alors le signe hypostasié de la réduction du Tout par le Néant, qui devient, dans l'œuvre d'art proprement dite, un simple point de départ vers l'expression de la temporalité susmentionnée des profondeurs terrestres divines à travers une couleur rendue solide, que Gasquet a raison d'appeler une « austérité fluide »<sup>39</sup>. En fin de compte, Cézanne abandonne et/ou laisse derrière lui deux choses : la problématique du point et l'autre direction verticale, celle de la φύσις. Nous devons nécessairement traiter de ces deux questions inextricablement liées, car c'est là que réside la divergence entre la décision de Klee et ses travaux ultérieurs et ceux de Cézanne, ainsi que la place que les deux artistes occupent dans les tonalités fondamentales qu'ils ont éveillées.

### Φύσις et le Point

φύσις doit ici être pensée de manière plus radicale, c'est-à-dire de manière qui la rapporte au « commencement »<sup>40</sup>, afin d'éviter toute objection basée sur la confusion courante entre φύσις et la Nature. Si nous réduisons φύσις à *natura*, nous pourrions alors dire que Cézanne ne se limite pas à la terre – que j'ai décrite comme la partie essentielle de l'élément de profondeur – mais peint, suit et parle de la Nature. En effet, lorsque Cézanne défend la primauté des couleurs dans son œuvre, il revendique une parenté avec la nature : « La Nature hait la ligne droite »<sup>41</sup> dit-il

à Gasquet. Il considère l'art lui-même comme une « harmonie parallèle à la nature »<sup>42</sup>. Le contact avec la nature, affirme-t-il également à Charles Camoin, libère de la connaissance nécessaire acquise au Louvre, car cela vivifie nos « instincts et les sensations artistiques qui résident en nous »<sup>43</sup>. Cette libération prend la forme d'une « révolution »<sup>44</sup> – pour utiliser le mot de Cézanne – qui pourrait réconcilier l'homme et la nature. L'art, affirme-t-il, exprime la Nature, et tout dans la peinture est Nature<sup>45</sup>. De plus, et la φύσις mise à part, ce que Cézanne dit à Gasquet dans ce même passage semble miner la façon même dont j'ai traité la direction verticale de Cézanne vers la profondeur ; car il affirme non seulement que la peinture est Nature, mais qu'il est alors nécessaire, si l'on garde cela à l'esprit, de confronter la terre et le ciel<sup>46</sup>. Ce que ces mots semblent nous dire, c'est que la profondeur et la terre n'étaient pas, comme je l'ai montré, ce qui est propre à Cézanne, correspondant au pôle de tristesse de la tonalité fondamentale du deuil, mais aussi la nature ainsi comprise.

Une crise se profile dans cette étude, mais elle sera dissipée assez rapidement, grâce à deux observations : la première est la quasi-absence du deuxième pôle du deuil dans l'œuvre de Cézanne ; et la deuxième est le sens même de φύσις, qui est essentiel à ce même deuxième pôle et à l'essentialisation de la *Grundstimmung* du deuil dans son ensemble. Je commencerai par rendre le second explicite, puis je passerai au premier.

Heidegger est très explicite dans la détermination de φύσις : « φύσις signifie donc originellement le ciel aussi bien que la terre, la pierre aussi bien que la plante, l'animal aussi bien que l'homme et l'histoire de l'homme en tant que travail des hommes et des dieux, puis enfin et principalement les dieux eux-mêmes sous le destin. »<sup>47</sup> Toute mauvaise interprétation est ainsi écartée. En effet, l'autre pôle du deuil n'est pas simplement *natura* comme Cézanne a cherché à y répondre et à le suivre en partie dans sa peinture tout en lui donnant de plus en plus la stabilité et souvent l'austérité des profondeurs et de la terre, comme dans *Les Grandes Baigneuses* par exemple, mais c'est tout ce qui est, *ovς* sous

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

toutes ses formes et manifestations, qu'elles soient physiques, comme dans l'œuvre de Cézanne, ou un désir qui aspire à tout ce qui pourrait être et acquiert une dimension cosmique qui serait le pendant réel du géologique.

Cette dimension de la *Grundstimmung* – et c'est pourquoi j'ai affirmé que Cézanne entre en deuil de manière déficiente – se rencontre chez Cézanne mais est laissée en suspens. Il n'exploite jamais ses possibilités. Deux raisons conjointes expliquent cette absence : la simple considération *géométrique* du point, comme lieu pour partir ou même s'éloigner sans exploiter ses possibilités, et la conséquence de cela, à savoir ne pas habiter le point en tant que lieu où le temps est donné et pris pour entrer dans un autre ajustement au fond qui pourrait fournir la résolution nécessaire pour obtenir l'élan conduisant à un va-et-vient qui implique le deuxième pôle du deuil. Il se trouve que seules les structures stables de la Nature – c'est-à-dire principalement la profondeur en tant que terre – parlent dans l'œuvre de Cézanne, mais pas les humeurs du moment de la journée, ni des saisons et des moments de beauté lyrique. Lorsqu'il fait référence à l'âme et à la terre comme imbriquées, cette imbrication implique davantage la troisième hypostase de Plotin, c'est-à-dire l'âme du monde qui rencontre la matière, que l'ajustement rythmique au sol du deuil, c'est-à-dire la joie. Cette Freude qui, comme nous le percevons, oscille avec et comme φύσις, est timidement abordée et son défi n'est jamais relevé dans l'œuvre de Cézanne. Il revient à Klee de s'y accorder et de lui donner son expression.

## Le « Point » de Klee

Klee prend effectivement une partie de l'élan de son œuvre en partant du premier pôle du deuil, rassemblant les choses dans l'essentialisation, *Wesende*, du chagrin. Lopez, dans sa représentation des dynamiques tragiques de l'œuvre de Klee, parle de « la quête incessante du travail pictural [de Klee] pour présenter ce qui ne pourrait être présenté que comme retraits »<sup>48</sup>, et plus tard de cette tâche qu'il assume « de représenter ce qui ne peut être représenté, ou en d'autres

termes, de présenter le retrait constant qui a lieu au milieu de la présentation (artistique) »<sup>49</sup>. En reculant, Klee, comme Cézanne, découvre la terre comme profondeur et stabilité. Galen Johnson montre cette tendance dans l'œuvre et les carnets de Klee et l'interprète à travers la notion de sol de Merleau-Ponty : il y a « la manière *non optique de contact physique intime* dont parle Klee qui atteint l'œil de l'artiste *d'en bas*, depuis notre enracinement sur la terre, une sensation affective pour notre planète d'origine que Merleau-Ponty appelait le *sol* ou *tronc* de notre pensée comme de notre vie... notre sol natal »<sup>50</sup>. L'ensemble des éléments de la profondeur que nous avons rencontrés chez Cézanne est résumé dans cette dernière phrase. Il y a d'abord une descente en dessous du visible, ce qui est en accord avec l'effort commun de Cézanne et de Klee pour rendre visible l'invisible<sup>51</sup>. Ensuite, la recherche de cette dimension non optique conduit à une fusion quasi totale avec les choses, de telle manière qu'elles deviennent non seulement ce qui est devant l'artiste, mais ce qu'il/elle touche et unit de manière très intime. Cependant, je dois corriger Johnson ici, car réaliser cela ne signifie pas simplement que l'artiste aura alors cette « sensation affective » pour la planète et la terre. Cela signifie aussi quelque chose qui précède cette sensation et la fonde, précisément la tonalité fondamentale du deuil comme chagrin. La profondeur est donc la terre, le Grund qui fonde, le rythme du Grund et un sol, et c'est là que les sentiments deviennent possibles ; car le sol est, selon les mots de Klee, « la force active » dans laquelle « la graine s'ouvre », à travers le complexe de « sol, graine, nourriture, croissance, racines, produisant la forme » qui s'élève ensuite « dans la lumière et à ciel ouvert »<sup>52</sup>. La forme ici est semblable aux couleurs de Cézanne en tant que noumènes, car Klee décrit en outre ces complexes terrestres et la capacité à croître, « en référence à l'idée sous-jacente, logos, mot, au commencement »<sup>53</sup>, bien que la pensée prenne ici, comme nous le verrons, une forme radicalement différente.

Là où les choses deviennent décisives et où les deux artistes adoptent des élans divergents et suivent donc des chemins différents, de sorte



## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

que l'un reste plus proche de la terre dans ses manifestations immédiates et son histoire et l'autre s'étend au-delà, a encore à voir avec ce qui se produit dans le « point ». J'ai démontré, ci-dessus comment la décision finale de Cézanne est prise lorsqu'il atteint le point de recueillement. La nature et les conséquences de sa décision sont triples. Premièrement, il considère le point, comme je l'ai dit précédemment, géométriquement, comme un point mathématique sans caractéristiques. Deuxièmement, il procède, comme je l'ai montré, à partir de ce point vers la profondeur pour en trouver les possibilités à travers la terre et son ouverture – qu'il n'abandonne jamais – comme base, stabilité, géologie, austérité de la ligne et des couleurs en tant que noumènes. Troisièmement, nous devons ajouter ici qu'il ne retourne surtout pas au point, un retour qui aurait pu le faire réfléchir et y entrer différemment. C'est précisément là que Klee devient le défenseur d'une autre direction artistique. Il atteint ce même point par un recueillement similaire et le perçoit d'abord simplement géométriquement, puis il va de là aux profondeurs et à la terre en tant que *Grund-Ungrund*, fondement et ouverture. Cependant, Klee retourne à ce point, qu'il perçoit alors non plus géométriquement mais dynamiquement, tout comme il a réalisé, au-delà de Cézanne, comme nous le rappelle Watson, la temporalité de la profondeur elle-même<sup>54</sup>. Le point se dévoile alors pour lui non pas comme une simple marque géométrique non substantielle mais comme l'origine vivante des possibilités d'entrer dans le rythme de la tonalité fondamentale du deuil, c'est-à-dire un élan qui envoie dans l'oscillation, le va-et-vient, entre la tristesse et la joie.

Cependant, nous ne pouvons pas rester à une simple reconnaissance de cette différence finale et décisive, nous devons aussi en rendre compte. Le fait que Klee ait pris un tel élan, conduisant à un accord complet dans la tonalité deuil, n'est pas du tout fortuit. C'est en fait la conséquence d'une décision spécifique prise lorsque le point est atteint, éveillant ainsi la tonalité fondamentale susmentionnée. Cette décision elle-même est alors la question centrale. J'ai constaté qu'il s'agit clairement du fruit de l'entrée de Klee dans

une autre tonalité, qui n'est ni tonalité fondamentale à part entière ni un sentiment général. Il s'agit de la mélancolie. Nous devons en traiter, afin de comprendre le changement effectué par Klee pour aller vers un point dynamique et un accord complet avec le deuil, avec toutes ses conséquences.

## Le « Point » de Klee : dans la Mélancolie

Heidegger fournit l'essence de la mélancolie dans les *Grundbegriffe der Metaphysik*. Il est impossible de comprendre le terme et ses implications, ainsi que sa pertinence pour la décision de Klee, sans se référer à l'allemand. Mélancolie se traduit par *Schwermut*, qui implique bien plus que son homologue anglais. La signification littéraire nous donne, à partir de *Schwer* et *Mut*, « difficile, pesant » et « courage ». Être en état de *Schwermut* consiste donc d'abord à porter un fardeau. Un poids est ressenti et doit être supporté. Mais qu'est-ce que ce poids précisément ? Nous pouvons déduire la réponse de ce que Heidegger déclare, en passant de *Mut* à la tonalité, *Stimmung*, dans son analyse de la mélancolie :

Il n'y a de liberté que là où il faut porter un fardeau. Dans le travail créatif (*Schaffen*), ce fardeau est toujours, à sa manière, un impératif et un besoin qui pèse lourdement sur l'humeur de l'homme, de sorte qu'il est en mélancolie [littéralement, c'est lourd pour lui]. Toute activité créative est dans la mélancolie – que cela soit clairement connu ou non [...]

La philosophie, en tant qu'activité créatrice et essentielle du *Dasein* humain, se situe dans la tonalité fondamentale de la mélancolie. Cette mélancolie concerne la forme et non le contenu du philosophe.<sup>55</sup>

Le fardeau apporte la légèreté, c'est-à-dire la liberté. En tant que tel, il ne s'agit pas simplement d'une humeur mais devient une harmonisation fondamentale, car il s'agit alors d'une oscillation entre les deux pôles de *Freiheit* et de *Bürde*, et une telle oscillation est celle de la philosophie. La philosophie est ici double : elle est à la fois une pensée fondatrice et une pensée

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

créatrice. En tant que fondatrice, elle pose immédiatement la question du fondement qui se manifeste comme *Heimweh*<sup>56</sup>, une nostalgie qui existe comme une douleur due au poids de la profondeur ; et en tant que créatrice, elle est l'oscillation de et vers la liberté. Cette dernière dimension est particulièrement intéressante pour nous ici. Heidegger poursuit : « [...] la philosophie, tout comme l'art, à sa propre manière, nécessite ce que nous entendons, lorsque nous disons, maladroitement et de manière trompeuse : il faut qu'elle soit créative »<sup>57</sup>, comme en écho à Klee, qui dit que l'artiste est un « philosophe, peut être sans vraiment le vouloir »<sup>58</sup>. Être dans la mélancolie est donc le propre d'une pensée créatrice qui a découvert son fondement. Pour nos propres besoins, entrer dans la mélancolie en tant que *Grundstimmung* signifie cette action de double pensée de la part de Klee. Son art, lorsqu'il atteint le « point », ce pivot auquel nous revenons constamment, avance vers la profondeur et la terre, puis retourne au « point » et devient une pensée sur la profondeur éprouvée et sur une création libre qui la suit.

Que Klee atteigne cette position est évident dans ses cours étendus, son journal et ses carnets. Nous le voyons de manière très représentative dans la transformation du point, où tout cela se produit, d'un simple *Punkt* géométrique à un lieu de pensée. Quelques remarques supplémentaires sur cette transformation peuvent maintenant être fournies. Là où, comme le dit Maldiney, « devenant un avec sa peinture, Cézanne ne pense à rien »<sup>59</sup>, Klee affirme que l'Idée est une « médiation entre la terre et l'univers »<sup>60</sup>. Cette Idée en tant que médiation se trouve dans le « point » lors du nouveau retour vers lui, c'est-à-dire après le *Heimweh*, où le point perd son inertie – partant du *Punkt 1*, le point géométrique, nous retournons à une nouvelle modalité du point, dans le même lieu, *Punkt 2*, le point dynamique. Le point que l'élan du retour permet à Klee d'atteindre est dynamique et à l'origine de la pensée, car *dynamis*, la puissance et la source du mouvement au sens aristotélicien<sup>61</sup>, est l'origine de la vérité<sup>62</sup>. En tant qu'origine, Klee le déclare « l'élément primordial, omniprésent »<sup>63</sup>.

Il prend diverses formes, dont la plus proéminente est la graine ou le sperme<sup>64</sup>. Son opération, ou plutôt sa possibilité, est la genèse, c'est-à-dire la création<sup>65</sup>. L'être de Klee à ce point, expérimentant et pensant le point, est représenté dans la série d'anges qu'il dessine et peint – et qu'il ne faut pas à l'*Angelus Novus*, rendu célèbre par la lecture mystique-historique de Benjamin. Surtout pertinents sont *Daemonie*, *Engel vom Stern*, *Angel Militant*, *Angel Applicant* et *Forgetful Angel* de 1939, *Angel Still Ugly*, *Zweifelder Engel*, de 1940, et surtout *Geht kaum mehr, fliegt noch nicht* de 1927. Ils montrent tous Klee dans la tonalité de la mélancolie – une pensée créatrice du *Grund-Ungrund* et qui progresse. L'ange hésite parfois, comme dans le *Daemonie* bleu, entre rester dans la potentialité et être le messenger positionné entre le terrestre et ce qui est situé au-delà, s'élevant à partir des potentialités du point. Le *Forgetful Angel*, dessiné un an avant la mort de l'artiste, est la tentation constante de regarder vers le bas, comme il le fait, et de revenir au seul mystère de la profondeur et du terrestre. Le plus intéressant pour nous est le *Geht kaum mehr, fliegt noch nicht*, qui représente l'ange comme à peine en marche, pas encore en vol. C'est exactement la position du point dynamique. Nous percevons l'ange couronné d'une flamme, celle de la pensée, de l'élément le plus léger et le plus élevé d'Héraclite, tout en faisant des pas courts et hésitants, craignant ou incapable encore de voler. Ses ailes sont à peine étendues derrière lui, et il ne peut pas vraiment les voir, sauf une petite partie qui dépasse vers l'avant. Ses mains, cependant, sont grandes, ses doigts longs et écartés, presque gracieux – les mains d'un penseur créatif. Enfin, une analyse de l'*Angelus Novus* rassemblera les points principaux ici et nous préparera à la dernière étape de Klee.

Ces anges clairement situés dans la *Grundstimmung* de la mélancolie m'ont conduit à lire l'*Angelus Novus* de 1920 différemment de Benjamin<sup>66</sup>, son ancien propriétaire, et d'autres qui l'ont suivi, c'est-à-dire d'une manière historico-mystique. Examinons de manière plus détaillée cet ange, avec la perspective que nous avons acquise dans cette étude. Les pieds de l'ange

**De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025**

sont petits, ses jambes minces et témoignent d'une grande fragilité ; ses yeux grands, mais à moitié ouverts et légèrement croisés ; ses ailes pointant vers le haut, mais pas complètement déployées ; sa bouche ouverte pour parler, mais semblant ne rien émettre ; ses cheveux bouclés et sauvages comme ses pensées ; et son corps élancé et constituant lien entre une partie inférieure réduite et une partie supérieure aspirante et incertaine. Klee est en plein point là, dans toutes ses possibilités, dans la pensée créative et ses hésitations. Il est toujours attaché à la terre, d'une manière fragile et plus réduite, mais sûrement ; et ses yeux qui louchent expriment l'oscillation-essentialisation, *Wesende*, et le mouvement entre cela et ce qui pourrait venir au-delà. Ses cheveux sont le contenu même du point : des idées en possibilité attendant de s'échapper du chaos, mais un chaos en tant que matière de la pensée et non pas simplement comme absence de rationalité. Klee porte donc le poids et se positionne dans la pensée créative. Il tend vers une ouverture que la mélancolie offre et qui est présente dans le *Mut* en tant que *Schwer-mut* comme son renvoi dans la *Grundstimmung* du deuil. Les rythmes apportés par les élans des deux *Grundstimmungen*, la mélancolie et le deuil, une verticale et une horizontale, se rencontrent enfin au point d'ouverture du *Mut*<sup>67</sup>. Ce n'est pas un hasard, car ce mot est le nom alternatif pour la pensée créative et fondatrice de la mélancolie. *Mut* signifie, originellement et dans l'utilisation par Heidegger pour décrire *Schwer-mut*, « joie », et désigne ainsi à la fois la mélancolie et le deuxième pôle du deuil. Ajoutons que l'utilisation moderne du mot, évidemment connue du philosophe, signifie aussi, comme nous l'avons vu plus tôt, « courage ». On peut alors porter le poids de la pensée et se diriger vers la pensée créative, oscillant entre les deux, puis traverser le rythme, toujours présent, du *Trauer*, les deux *Grundstimmungen* étant destinées à se rencontrer et ne pas rester indifférentes l'une à l'autre ou incommunicables, à travers leur intersection dans la joie. C'est précisément le lieu où Klee est arrivé. Il a alors trouvé un nouveau défi et a assumé l'élan des possibilités et des actualités dynamiques de *φύσις* sans se limiter à sa version limitée en tant

que simple *natura*. Nous pouvons maintenant nous tourner vers les effets de l'élan engageant dans cette *φύσις*, notamment en ce qui concerne la tonalité fondamentale du deuil.

**Klee : dans un deuil entier**

Watson, en traçant la relation *dynamis-stasis* que nous connaissons maintenant comme étant prédominante dans l'œuvre de Klee, relie la forme chez Klee à la *φύσις* développée par Heidegger :

Klee a trouvé dans le dynamisme techniquement articulé en forme ce que Heidegger a trouvé dans la *physis*, rejetant la vision classique de la peinture comme art spatial plutôt que temporel... C'est peut-être ce que [Heidegger] ressent chez Klee, une *physis* qui se manifeste technologiquement, sans occultation, d'une manière qui la « rétablit dans sa vérité non dissimulée ». Ici aussi, il serait au-delà de ce que Heidegger lui-même a décrit comme les simples oppositions qui considéreraient la technologie comme tout à fait mauvaise ou une question de destin, de déclin ou de perte<sup>68</sup>.

Lorsque Klee entre dans l'ouverture de la *φύσις*, il est, selon l'élucidation du terme par Patočka, dans ce qui « finit par indiquer la *Lichtung* et le feu toujours vivant d'Héraclite, celui des contraires unis dans l'Un »<sup>69</sup>. En d'autres termes, dans la vérité en tant que mouvement – car *Lichtung*, l'éclaircie, est l'endroit où la vérité apparaît, et le mouvement est ce que les contraires dans toutes leurs formes expriment dans leur dynamique éternelle – l'art de Klee trouve sa source et son articulation. Ce mouvement s'engage, correspond, s'accorde à la technologie temporellement, non pas dans ses opérations supposément destructrices, mais dans son essence alors qu'elle assume le pouvoir, que nous pouvons maintenant appeler essentialisation (*Wesende*), c'est-à-dire l'avènement même de la présence de la *φύσις* dans le moment extatique-temporel. Klee ne force pas la *φύσις* à se manifester ainsi, mais en étant dans l'ouverture

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

de la φύσις à travers son œuvre picturale, il se tient dans l'essence de la technologie en tant que manifestation répondant au don de la φύσις, sans que ce travail technologique ne devienne un travail calculable, évaluable, soumettant tout l'étant à la trans-rationalité. L'art de Klee, allant du point à la ligne, dans la formation plutôt que dans la forme, dans le temps comme mouvement plutôt que dans une stase unilatérale, est dans l'ouverture libre de la vérité et dans la non-objectivation, qui prend la forme de la non-représentation, ou, pour utiliser les termes très précis de Watson ici, un « modèle de *non-image* modelé d'après un non-concept (à savoir, le mathématique) qui est la dispersion effective (chaotique) ou la *pénétration* figurative et rend visible de la profondeur ou de la transcendance »<sup>70</sup>. Le Tout ou la totalité, qui constituait le deuxième pôle chez Cézanne dans la tonalité fondamentale de la *Langeweile*, se retrouve dans l'œuvre de Klee plutôt dans l'élan conduisant à l'ouverture dynamique de la vérité dans la φύσις, que Cézanne, à mon avis, a timidement suggéré dans sa réalisation que « tout dans la peinture est nature »<sup>71</sup>. C'est ce qui se trouve au fond de l'affirmation souvent répétée par Klee : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. »<sup>72</sup>

Ainsi, Klee achève le mouvement rythmique de la *Grundstimmung* du deuil. Par son adoption de la φύσις, il participe à l'ouverture du deuil en tant que joie. Nous entrevoyons ce dont cette joie est constituée, ainsi qu'une confirmation supplémentaire de la nécessité de passer par la mélancolie pour y revenir, dans l'analyse de *Stimmung* de *Sein und Zeit* : « [...] la tonalité exaltée peut soulager le fardeau manifeste de l'Être ; cette possibilité d'accord ouvre, tout en le soulageant, le caractère pesant du Dasein »<sup>73</sup>. L'exaltation est ce soulèvement, cette aventure dans l'ouverture qui est un endossement du fardeau, similaire à la manière dont un tel fardeau est porté dans la *Schwermut* et provoque la pensée. La forme que prend la joie pour Heidegger est particulièrement visible dans l'ouverture occasionnée par la constellation des Quatre, le *Geviert*, dont ici la terre et le ciel nous intéressent. Nous pourrions suivre le développement de la pensée de ce Quadriparti – mortels, dieux, terre et ciel – à par-

tir des travaux de Heidegger sur les hymnes de Hölderlin, suivis de conférences et de cours ultérieurs, la notion de monde dans « *Der Ursprung des Kunstwerkes* », et les quatre conférences de 1949 qui finissent par introduire le terme *Geviert*<sup>74</sup>, mais il suffit de retenir ici l'interaction entre *Erde* et *Himmel* comme essentielle à l'événement fondateur-appropriant (*Er-eignis*) qui institue un monde. Dans ce *Zusammenspiel*, nous rencontrons une expression dans l'ouverture qui est en parfaite analogie avec le rythme de la *Trauer*, alors que Klee y entre entièrement. Cet *Ausdruck* est la manifestation du conflit entre la joie et la tristesse en tant que naissance d'un monde dans la joie et la souffrance. Tout comme le ciel vient à la terre avec son tonnerre, résonne avec elle et lui permet de s'ouvrir et d'avoir son expression joyeuse – et je suis tenté d'ajouter « exubérante » – dans la φύσις<sup>75</sup> – le conflit étant l'essence même de l'apparition de cette dernière – ainsi aussi la joie et la tristesse entrent en *Streit* et constituent leur rythme accordant au moment où Klee y correspond et répond à son *Anspruch*, son appel et sa revendication. Ce n'est qu'alors que la souffrance devient créatrice, un « *schöpferische Leiden* », dit le cours sur *Der Rhein*<sup>76</sup>. Ce n'est qu'alors que le tragique que Lopez voit chez Klee prend tout son sens et trouve l'artiste entre ciel et terre<sup>77</sup>, et dans ce que Heidegger appelle le *Zwischen*, le cœur de la *Differenz* et de l'*Unterschied* de la différence ontologique.

## Klee : vers le Cosmique

Cependant, nous devons maintenant nous tourner vers un élan supplémentaire, peut-être le plus fort, vers quelque chose de plus large et conséquent. Car bien que Klee atteigne et crée dans la tonalité fondamentale du deuil de Heidegger, dans son rythme et dans l'intersection de ce rythme avec la mélancolie et l'ennui, il n'en reste pas là, mais fait un pas supplémentaire qui le place dans un autre rythme et constitue la dernière marque distinctive de son art. De la *Trauer* et de tout ce qui l'accompagne, Klee se déplace, à travers la *Lichtung* et la φύσις, c'est-à-dire la joie, pour atteindre le cosmique. Les réserves de Heidegger que Watson mentionne, en référence

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

au cours de 1921, *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles*<sup>78</sup>, manquent en partie la dynamique du cosmique en limitant le point à son utilisation géométrique et à son vide relatif, et en lisant Klee dans le cadre du monde et de la vie<sup>79</sup>. Cependant, il n'y a pas seulement un « laisser-le-tout » être vu chez Klee, comme l'observe correctement Heidegger<sup>80</sup>, et un « soi terrestre » se dissolvant « dans le tout », comme nous pouvons le voir, entre autres, dans l'article de Damir Barbarić sur le rythme dans les journaux de Klee<sup>81</sup>, mais plutôt aussi ce que Barbarić saisit à juste titre lorsqu'il dit : « [...] l'artiste s'éveille maintenant et se trouve être un « point de référence cosmique », une « créature neutre » ouverte au monde, » et « un point séparé de la terre »<sup>82</sup>. Klee s'ancre solidement dans un « rythme cosmique », d'où il crée ses œuvres<sup>83</sup>. L'idée, que Klee affirme être la « médiation entre la terre et l'univers »<sup>84</sup> et non seulement entre la terre et le ciel, contient l'élan du mouvement dynamique du point et de son double déplacement : du géométrique au dynamique, de la rencontre du tout et du rien, de l'ennui et de la mélancolie, de l'ouverture de la mélancolie en tant qu'exaltation et de la joie du deuil, à son plus haut statut : une monade spirituelle cosmiquement située et créative. Elle oscille, devient autre, l'autre, et change ainsi, dans son mouvement de production de formes, allant du point à la ligne dans le rythme cosmique, croisant tous les rythmes précédents – ceux de l'ennui, de la mélancolie et du deuil – et conquérant l'infini, faisant de l'imagination son instrument qui est, comme le décrit Marc Richir, « le 'pouvoir' de 'variation' qui ne conduit pas automatiquement à l'identité symbolique de l'*eidōs*, mais qui ouvre à [...] ce qui est capable de faire 'résonner' les couleurs mutuellement, presque musicalement [...] dans une sorte d'unité sans concept, avec sa propre cohésion, que nous pouvons reconnaître, dans un autre type de pensée, à travers son rythme ou son style »<sup>85</sup>. C'est l'essence du travail mature de Klee, avec lequel je termine cet article, et dont ses *Anges* montrent l'impulsion et la décision en faveur du dynamique-cosmique qui ouvre tout le potentiel du point créatif tel que je l'ai décrit à tous les moments conduisant aux inter-

sections rythmiques déterminant l'être de l'art de Klee dans sa tonalité spécifique et au-delà des limites de celle-ci.

## Klee : au-delà du « Monde » de Heidegger

Une observation et une dernière indication serviront à conclure cet article, en ayant présenté un portrait aussi complet que possible de l'art de Klee. Cela concerne les conséquences du choix de Klee de progresser/aller au-delà du « monde », comme je l'ai mentionné précédemment, rompant ainsi avec les limites de la tonalité fondamentale dans son sens heideggérien. L'apogée de la *Grundstimmung* et de ses fonctionnements ultimes se trouve dans la constellation des Quatre que j'ai mentionnée, où la « terre » remplace finalement le « monde », lors des conférences de 1949. Chacun des Quatre du Quadriparti, c'est-à-dire les dieux, les mortels, la terre et le ciel, constitue une tonalité fondamentale, et leur correspondance rythmique crée une harmonie, les rendant également harmoniques, au sens musical<sup>86</sup>. Le résultat est la fondation d'un monde, et cette fondation est elle-même la conséquence de l'événement ap-propriant (*Ereignis*) auquel j'ai fait référence<sup>87</sup>. Ce monde, dans sa détermination finale au-delà de l'espace de vie simple tel que le pense le jeune Heidegger, est ouvert du sol vers le haut, pour ainsi dire. Il faut, cependant, préciser enfin que bien que cette ouverture se produise dans l'œuvre de Klee, Klee fait le pas supplémentaire qui le fait sortir de ce Quadriparti (*Geviert*) pour devenir ce point de vue qui observe ce qu'il a dépassé, à savoir le monde, *die Welt*. Klee expose ensuite l'homme tel qu'« il pourrait être »<sup>88</sup>, un être spirituel-cosmique, au lieu de rester au niveau d'exposition de l'homme tel qu'il était auparavant, c'est-à-dire cette créature mortelle<sup>89</sup>. Les *Grundstimmungen* dans lesquels Klee se trouvait lui ont finalement permis de prendre un élan le conduisant vers un rythme plus élevé, peut-être le plus élevé possible – celui de la création. Semi-dieu, comme les poètes de Heidegger, il était plus proche du pôle supérieur de la divinité cosmique. ■



## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

1. David Krell, « The Way Back Down : Paul Klee's Heights and Depths », *Research in Phenomenology* 43 (2013) : 331-9.
2. *Ibid.*, 331.
3. Joachim Gasquet, *Cézanne* (Paris : Encre Marine, 2012) ; Paul Cézanne, *Correspondance* (Paris : Grasset, 1978).
4. Galen Johnson, « Sur l'origine(s) de la vérité dans l'art : Merleau-Ponty, Klee et Cézanne », *Recherches en phénoménologie* 43 (2013) : 484, 501.
5. Gottfried Boehm, « Genesis : Paul Klee's Temporalization of Form », *Research in Phenomenology* 43 (2013) : 321.
6. Maria Lopez, « Tragic Representation: Paul Klee on Tragedy and Art », *Research in Phenomenology* 43 (2013): 443, 449.
7. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, GA, Bd. 29-30, 270.
8. Stephen Watson, Heidegger, « Paul Klee, and the Origin of the Work of Art », *The Review of Metaphysics* 60 (2006) : 341.
9. Heidegger, GA, Bd. 9, 110.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, 109.
12. *Ibid.*, 110.
13. Il s'agit de la traduction de *Wesen* par un mot indiquant le dynamisme, un *Wesende*.
14. Gasquet, *Cézanne*, 191.
15. Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace* (Paris : Cerf, 2012), 42, 49.
16. Gasquet, *Cézanne*, 170.
17. Il s'agit de la traduction d'Ereignis, prenant en compte la notion du propre, de rendre-propre dans une co appartenance.
18. Charles Altieri, « "Ponderation" in Cézanne and Williams », *Poetics Today* 10 (1989) : 386.
19. *Ibid.*, 170.
20. Gasquet, *Cézanne*, 225.
21. Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, 194, 237, 242.
22. *Ibid.*, 185.
23. Cézanne, *Correspondance*, 269.
24. Altieri, « « Ponderation » », 383.
25. Heidegger, *Hölderlins Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein'*, GA, Bd. 39, 81-2.
26. Robert Morris, « Cézanne's Mountains », *Critical Inquiry*, 3 (1998): 819.
27. Julia Friedman, « Cézanne and the Poetics of Metonymy », *Word and Image : A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 3 (2007) : 332.
28. Morris, « Cézanne's Mountains », 817.
29. Cézanne, *Correspondance*, 30.
30. Gasquet, *Cézanne*, 101.
31. *Ibid.*, 38, 68.
32. Heidegger, GA, Bd. 39, 105, 108, 112, 113, 134. Voir aussi, « Bauen Wohnen Denken », in *Vorträge und Aufsätze*, GA, Bd. 7.
33. Cézanne, *Correspondance*, 74.
34. Morris, « Cézanne's Mountains », 819.
35. Cézanne, *Correspondance*, 201.
36. István Rácz, « Space in Larkin and Cézanne », *Hungarian Journal of English and American Studies* 2 (2003) : 124.
37. Morris, « Cézanne's Mountains », 828.
38. Gasquet, *Cézanne*, 159.
39. *Ibid.*, 76.
40. Pour le « commencement » et « la pensée du commencement », voir Heidegger, GA, Bd. 65, § 20.
41. Gasquet, *Cézanne*, 170, 183.
42. Cézanne, *Correspondance*, 329.
43. *Ibid.*, 371.
44. Gasquet, *Cézanne*, 158.
45. *Ibid.*, 67.
46. *Ibid.*
47. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, GA, Bd. 40, 17.
48. Lopez, « Tragic Representation », 450.
49. *Ibid.*, 458.
50. Johnson, « On the Origin(s) of Truth in Art », 483. Voir aussi M. Merleau-Ponty, « Cézanne's Doubt », *Partisan Review* 4 (1946) : 464-478.
51. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique* (Paris : Flammarion, 2013), 218 ; Lopez, « Tragic Representation », 454 ; Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (Paris: Gallimard, 1998), 34.
52. Paul Klee, *The Thinking Eye* (London : Lund Humphries, 1961), 351.
53. Paul Klee, *The Nature of Nature* (San Francisco, CA : Wittenborn Art Books), 29.
54. Watson, « Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art », 337.
55. Heidegger, *Grundbegriffe der Metaphysik*, GA, Bd. 29-30, 270-1.
56. *Ibid.*, 7, 9, 12. I
57. *Ibid.*, 270.
58. Klee, *The Thinking Eye*, 92.
59. Maldiney, « L'équivoque de l'image dans la peinture », in *Regard, Parole, Espace*, 293.
60. Klee, « La flèche », in *Théorie de l'art moderne*, 129.
61. Aristotle, *Metaphysics*, IX 8, 1049b 13-19.
62. Johnson, « On the Origin(s) of Truth in Art », 488.
63. Klee, *The Thinking Eye*, 125.
64. *Ibid.*, 19, 457.
65. *Ibid.*, 92, 457, 463.
66. Walter Benjamin, « Theses on the Philosophy of History », in *Illuminations*, trad. Harry Zohn (New York : Schocken Books, 1968), 257-8.
67. Klee, *Théorie de l'art moderne*, 80, 94.
68. Watson, « Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art », 339, 345.
69. Jan Patočka, *L'art et le temps*, trans. Erika Abrams (Paris : P.O.L., 1991), 12.
70. Watson, « Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art », 345.
71. Gasquet, *Cézanne*, 67.
72. Klee, « Crédo du créateur », in *Théorie de l'art moderne*, 34.
73. Heidegger, *Sein und Zeit*, GA, Bd. 2, § 29, 134.
74. Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge*, GA, Bd. 79.
75. Heidegger, « Hölderlins 'Erde und Himmel' », in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, GA, Bd. 4, 166.
76. Heidegger, GA, Bd. 39, 176.
77. Lopez, « Tragic Representation : Paul Klee on Tragedy » 444-449.
78. Heidegger, *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles*, GA, Bd. 61.
79. Watson, « Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art », 334.
80. *Ibid.*, 331.
81. Damir Barabrić, « Rhythmic Movement », *Research in Phenomenology* 43 (2013) : 409.
82. *Ibid.*, 409.
83. *Ibid.*, 415, 417.
84. Klee, *Théorie de l'art moderne*, 129.
85. Marc Richir, « Quelques prolégomènes pour une phénoménologie des couleurs », in *La couleur* (Paris : Ousia, 1993).
86. Jean-François Mattéi, *Heidegger et Hölderlin : le Quadriparti* (Paris, Presses Universitaires de France, 2001), 133, 148, 156.
87. *Ibid.*, 133, 148, 156.
88. Klee, « De l'art moderne », *Théorie de l'art moderne*, 31.
89. Heidegger, « *Das Ding* », *Vorträge und Aufsätze*, GA, Bd., 7, 181.

## Annexe

### Œuvres mentionnées dans cet article



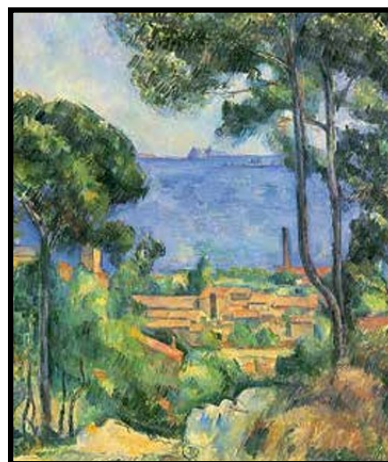
*Paysage bleu, Paul Cézanne.*



*La maison de Bellevue, Paul Cézanne.*



*Paysage : la baie de l'Estaque vue de l'est,  
Paul Cézanne.*



*L'Estaque et le château d'If,  
Paul Cézanne.*



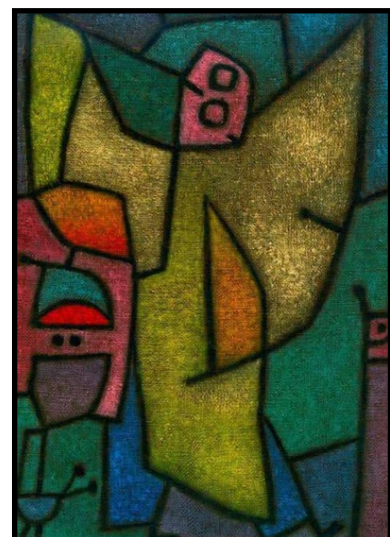
*Le golfe de Marseille vu de l'Estaque, Cézanne.*



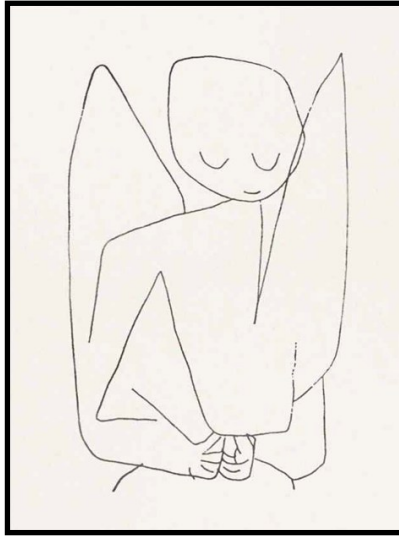
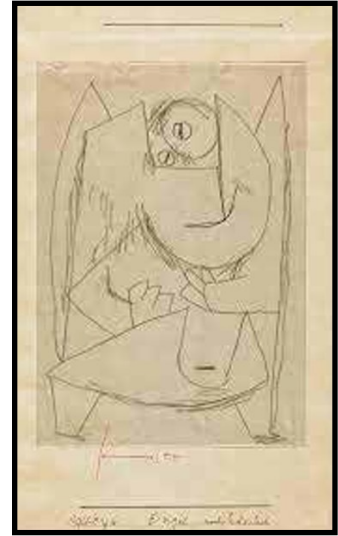
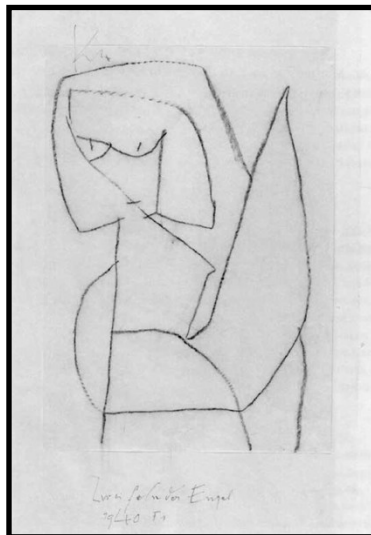
*Nature morte au compotier, Paul Cézanne.*



## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

*Sainte Victoire, Paul Cézanne.**Sainte Victoire, Paul Cézanne.**Angelus Novus, Paul Klee.**Daemonie, Paul Klee.**Engel vom Stern, Paul Klee.**Angel Militant, Paul Klee.*

## De la terre au ciel : Cézanne, Klee et Heidegger / Frank Darwiche / avril 2025

**Angel Applicant, Paul Klee.****Forgetful Angel, Paul Klee.****Angel Still Ugly  
Engel noch hässlich,  
Paul Klee.****Zweifelder Engel, Paul Klee.****Geht kaum mehr,  
fliegt noch nicht, Paul Klee.**