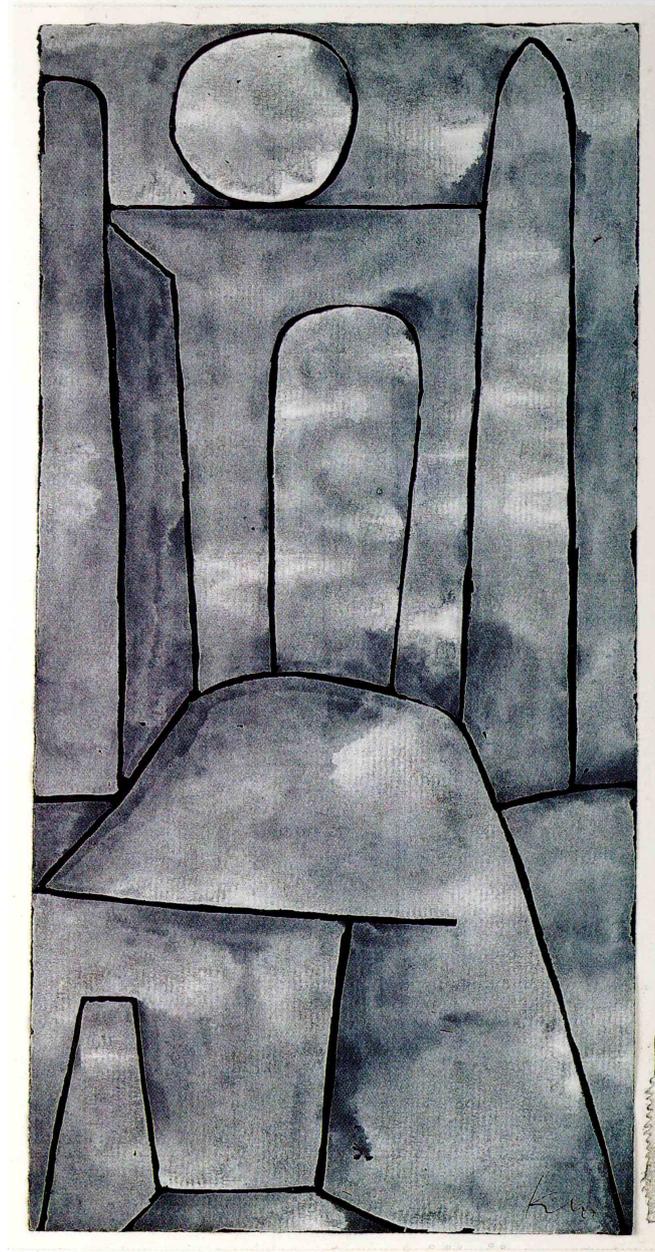


Rondes du monde



Paul Klee, *Une porte*, 1939

Hadrien France-Lanord

« La petite gouache *Une porte*, peinte en 1939, l'année de la mort de Klee, plonge Heidegger dans un profond silence ; puis il dit, très sérieusement : « C'est la porte par laquelle il nous faut tous un jour passer – la mort. » Plus tard, Heidegger se fera plusieurs fois encore montrer cette gouache, car Beyeler, au lieu de la vendre, la garda en sa possession, en souvenir de l'émotion qu'en eut le penseur. »

H. W. Petzet, *La marche à l'étoile*,
trad. inédite, Claude-Nicolas Grimbert.

Pour Marguerite

Rondes du monde (fantaisie chromatique)

C'est seulement quand le monde amonde comme monde – soudain, vraisemblablement, et de manière inapparente – que resplendit l'anneau qui libère dans sa ronde le contour qui recueille terre et ciel, divins et mortels à même la tournure de leur unisson.

Martin Heidegger, *La chose*

Nous ne portons à présent attention qu'aux mots « effectivement / selon l'entier Rapport, y compris le Milieu » (Hölderlin) et, à titre de conjecture, les entendons comme l'entier de terre et ciel, dieu et homme.

Martin Heidegger, *Terre et ciel de Hölderlin*

Dans cette Rome à la fois saisie d'angoisse baroque et triomphante dans sa puissance impériale puis papale, il est quelques abris pour le promeneur un peu abasourdi par tant de souveraine démonstration. Derrière le Colisée, la basilique de saint Clément en est un, où fleurit dans l'abside la mosaïque de l'un des grands poèmes théologiques du XII^e siècle. Dans le décors d'acanthé d'infinis entrelacs, le Christ sur la croix se manifeste comme la vie même en irriguant de son propre sang la vigne qui donne vie à son tour à la Création, aux hommes et à l'esprit. Animaux et plantes en

tout genre, scènes de la vie courante et pères l'Église (de gauche à droite : saint Augustin, saint Jérôme, saint Grégoire et saint Ambroise) prennent ainsi place à même ce fond d'or suivant le rythme en arabesque que déploie la riche profusion de l'ornement des boucles de sarment.



Presque en face de cette mosaïque, à l'autre extrémité de la nef, s'ouvre la chapelle sainte Catherine peinte à l'orée du Quattrocento. Sur le mur de gauche, dans un espace pictural entièrement agencé par la modulation de panneaux colorés et selon une abstraction d'une modernité qui n'a pas fait reculer Masolino da Panicale, la jeune fille qui avait tenu tête à Maxence à coup de syllogismes sur la vérité du Dieu chrétien, bataille ici contre nos universitaires déjà, « tous les grammairiens et rhéteurs du temps », dit *La légende dorée*, que l'empereur avait mandé à Alexandrie pour apporter la contradiction à cette jeune fille « d'une sagesse et d'un esprit

incomparables, qui réfute les savants, et prétend que tous nos dieux ne sont que des démons ». Mais outre la science de la sainte, Jacques de Voragine souligne également la « beauté merveilleuse » de la jeune fille, « que personne ne pouvait voir sans en être ravi » et que Masolino a génialement résumé et comme quintessencié par la majestueuse découpe de cet à-plat de robe noire au milieu de tous les pans d'étendue qui s'ajustent chromatiquement pour donner à l'espace sa parfaite harmonie.



À deux pas du Panthéon, devant l'hôtel où Stendhal aimait à se rendre, dans la basilique de Santa Maria sopra Minerva, autre abri qui est la seule église gothique de Rome et où sont enterrés les deux dominicains Fra

Angelico et sainte Catherine de Sienne, l'abstraction colorée de Masolino si caractéristique des Primitifs italiens et que Matisse admirait tant chez Giotto en particulier (« Giotto est pour moi le sommet de mes désirs », écrit-il à Bonnard le 7 mai 1946, « mais la route qui mène vers un équivalent, à notre époque est trop importante pour une seule vie »), cet usage de la couleur comme « moyen d'expression »¹ a déjà pratiquement disparu, mais la fresque de Filippino Lippi dans la chapelle Carafa n'en a pas moins de gracieuse splendeur, car la couleur s'unit ici au mouvement. Au-dessus d'une *Annonciation* admirable de délicatesse, à laquelle assiste également saint Thomas présentant le cardinal Carafa à la Vierge (quelle audace historique, toujours, dans la peinture chrétienne, sans que jamais l'idée même d'anachronisme ne puisse venir heurter le spectateur – l'histoire sainte est par essence une histoire qui est chaque fois à neuf destination recueillie), se déploie dans une parfaite circularité l'*Assomption*. L'inclinaison de la tête, la tendresse du regard, la presque jonction des mains et l'avancée pleine de retenue du pied gauche figurent la délicieuse pudeur avec laquelle se tient la Mère de Dieu posant sur un nuage qu'entoure l'allégresse pleine d'entrain d'un concert d'anges. Quel miracle de composition, dans l'arrondi de la voûte, que cette symphonie céleste de couleurs où tous les anges jouent dans un mouvement tournoyant pour faire consonner cette ronde d'une divine harmonie ! Véritablement musique est, dans l'élan de cette ronde, la peinture, œuvre des « muses chrétiennes » que sont ici les messagers de Dieu.

¹ Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, édités et présentés par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1991, p. 199 : « DIRE QUE la couleur est redevenue expressive, c'est faire son histoire. Pendant longtemps, elle ne fut qu'un complément du dessin. Raphaël, Mantegna ou Dürer, comme tous les peintres de la Renaissance, construisent par le dessin et ajoutent ensuite la couleur locale. / Au contraire, les Primitifs italiens et surtout les Orientaux avaient fait de la couleur un moyen d'expression. »



*

Une question demeure : où trouver aujourd'hui pareille harmonie ? Est-elle seulement possible ? Est-elle de notre temps cette ronde divine qui emplit d'un cercle parfait la partie supérieure de la fresque ? – Une ronde est possible, mais le centre qui l'ajointe est aujourd'hui béance. Cette béance est l'espace de notre époque, qui se déploie en abîme. Peintre de notre modernité, après Cézanne « le maître *par excellence* »², Paul Klee nomme « point gris » le site de cet abîme autour duquel se déploie « le disque chromatique, reconquête synthétique de l'ordre divin des couleurs »³. Ce point, Klee l'appelle aussi *grauer Schnittpunkt*, « point gris d'intersection », dans la mesure où c'est le point à la croisée duquel tous les mouvements et contre-mouvements des rapports de couleurs arrivent à

² Paul Klee, *Journal*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1992, p. 244.

leur point d'équilibre, de sorte que le « mouvement perpétuel » des rapports qu'entretiennent entre elles les couleurs réparties sur la circonférence du cercle chromatique atteint la plénitude de son mouvement pendulaire. Klee écrit ainsi :

« Nous libérons notre pendule de la pesanteur, nous le laissons partir en trombe centrifuge pour qu'il atteigne le domaine divin, le domaine giratoire, dynamique, le domaine du spirituel, du tour complet et du mouvement intégral avec le symbole du cercle où les couleurs pures sont vraiment chez elles⁴. »

C'est dans ce cercle que « la disposition cosmique des couleurs pures trouve le mode d'exposition qui lui est approprié » et que se révèle, dit encore Klee, « une totalité inconnue » (*unbekannte Totalität*) qui a trait à « l'au-delà d'une entièresité grande » (*das jenseitige grosse Ganze*) qui se réalise synthétiquement « sous nos yeux comme cercle chromatique⁵ ».

Point n'est question de combler artificiellement l'abîme par une quelconque idolâtrie et aucune *forme*, par conséquent, ne saurait plus suffire en soi⁶. Le point gris n'est en effet rien d'étant, mais la croisée de tensions colorées qui se déploient spatialement, et il n'est vivant que

³ Paul Klee, « Esquisse d'une théorie des couleurs », in *Théorie de l'art moderne*, trad. Pierre-Henri Gonthier, Paris, Denoël / Gonthier, coll. « Médiations », Paris, 1973, p. 68.

⁴ Paul Klee, « Beiträge zur bildnerischen Formlehre », in : *Kunst-Lehre*, hrsg. von Günther Regel, Reclam Verlag Leipzig, 1995, pp. 270-271 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 67. Cf. aussi dans la conférence d'Iéna *Sur l'art moderne* : « Quel ordre est désormais approprié à l'essence de la couleur pure ? Selon quel ordre son essence s'exprime-t-elle au mieux ? Dans la surface construite du cercle, dont la forme est au mieux capable de dire l'essentiel sur les rapports mutuels de couleurs. » Voir enfin la Figure 87 des *Esquisses pédagogiques*, accompagnée du texte suivant (*Théorie de l'art moderne*, p. 143) : « Nous sommes parvenus au cercle des couleurs du spectre, à l'éthos chromatique où toute flèche est superflue. Car maintenant, il n'est plus question de "vers-là-bas" mais de "partout" et donc aussi de "là-bas". »

⁵ Cf. Paul Klee, *Kunst-Lehre*, p. 271 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 67.

⁶ Cf. *Théorie de l'art moderne*, p. 60 : « Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme, comme apparence n'est qu'une maligne *apparition*, un dangereux fantôme. »

comme germe de la fameuse « mise en forme » (*Gestaltung*)⁷ qui, dans la « peinture polyphonique » (*polyphone Malerei*)⁸ de Klee, fait de l'œuvre une véritable « genèse »⁹ où une « symphonie de couleurs » (*farbiges Vielklang*)¹⁰, suivant la vibration d'un rythme, n'articule plus rien que des rapports.

C'est cette « liberté de la mouvementation de la genèse in-finie », comme écrit Heidegger en marge de son exemplaire de la conférence *Sur l'art moderne*¹¹, qui conduit à un virage où l'art se met à changer (*ein Wandel der Kunst*), suggère encore Heidegger dans ses notes sur Paul Klee ; virage qui est à penser, précise-t-il, au sens de cet autre changement où c'est l'être, en son inflexion métaphysique, qui vire, dans l'événement de son histoire, à l'estre – donc : *im Sinne der Verwandlung des Seyns*¹². Paul Klee, dont Heinrich Wiegand Petzet souligne qu'il fut « une rencontre d'une importance décisive pour Heidegger¹³ », est alors à mettre au compte de ceux que Heidegger nomme dans les *Apports à la philosophie* (GA 65, § 248) « ceux qui sont à venir » (*die Zukünftigen*), à savoir, ceux – peu nombreux et assez rares – « qui résistent au séisme de l'estre en y faisant face ». Signe du virage où l'art se met à changer, remarque également Heidegger dans ses notes, est le fait que chez Klee, il

⁷ C'est un des termes centraux de toute la pensée picturale de Klee et c'est à partir du début des années 1920 que Klee entreprend de développer dans son enseignement au Bauhaus une *Bildnerische Gestaltungslehre* (Théorie créatrice de la mise en forme).

⁸ Paul Klee, *Journal*, p. 313. Cf. aussi *Kunst-Lehre*, p. 73 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 18.

⁹ Paul Klee, *Kunst-Lehre*, p. 82 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 28. Cf. aussi *Kunst-Lehre*, p. 260 : « Aucune œuvre n'est d'avance produit, œuvre qui *est*, mais bien plutôt d'abord genèse, œuvre qui *devient*. »

¹⁰ Paul Klee, *Kunst-Lehre*, p. 81 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 26.

¹¹ Dans le numéro 9 des *Études heideggeriennes* (1993), Günther Seubold a transcrit les annotations de Heidegger dans ses exemplaires de Klee, ainsi que plusieurs passages extraits des notes posthumes de Heidegger sur Paul Klee. Ces notes attestent le fait qu'avec notamment Van Gogh, Cézanne (qui fut la plus déterminante) et Braque, Klee figure parmi les grandes amitiés picturales de Heidegger. Sur Heidegger et Paul Klee, on lira avec grand profit le chapitre que leur consacre Heinrich Wiegand Petzet dans *Auf einen Stern zugehen* (Societäts-Verlag, 1983, pp. 154-159).

¹² Cf. Günther Seubold, « Heideggers nachgelassene Klee-Notizen », *Études heideggeriennes*, n°9, Berlin, Duncker & Humblot, 1993, p. 11.

¹³ Heinrich Wiegand Petzet dans *Auf einen Stern zugehen*, p. 155.

n'y a « rien qui entre en présence » (*nichts Anwesendes*), ni « aucun objet » (*kein Gegenstand*) qui soit manifesté, de sorte que les œuvres mêmes « ne sont plus simple εἶδος, ni images, mais plutôt des états » (*nicht mehr bloß εἶδος, nicht Bilder, sondern Zustände*). Ces états ne reproduisent pas le visible, mais configurent – c'est-à-dire donnent forme de manière dynamique – le mouvement propre de la genèse et lorsqu'il décrit dans le *Credo du créateur* sa manière de voir un pommier, Klee rassemble de manière très caractéristique tout ce qui fait advenir un pommier sous l'expression suivante : « une structure où s'ajointent des états de croissance » (*ein Gefüge von Zuständen des Wachstums*¹⁴). Le travail de Klee quitte l'horizon métaphysique de l'art qui est celui de l'œuvre comme εἶδος¹⁵, c'est-à-dire comme visage où est montré ce qui est (en particulier sous forme... idéale), et Fabrice Midal écrit en ce sens dans son admirable *Petit traité de la modernité dans l'art* que « Paul Klee porte toute son attention sur la matière du fait pictural et non pas sur le sens ou le sujet qu'il représente. La ligne se montre comme ligne et ne tente pas de disparaître en montrant une fleur ou un visage. Si elle nous montre une fleur, elle le fait en étant d'abord ligne et en se proclamant comme telle. (...) Klee est en rapport à un mystère au cœur de la matière et de la ligne dont la pulsation répond et prolonge celle de la *physis* (la nature comme "ce qui croît de par soi-même")¹⁶. » Dans la langue de Klee, ce mouvement qui, en abandonnant la conception habituelle de l'image, retourne – à même la matière du fait pictural – en amont de l'étant jusqu'à l'éclosion de l'être même, ce mouvement de *genèse* au sens le plus propre – mouvement d'advenue et d'avenance à soi – se formule dans la conférence *Sur l'art moderne* par une injonction que Heidegger a pour sa part soulignée : *Vom*

¹⁴ Paul Klee, *Kunst-Lehre*, p. 65 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 40.

¹⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage qu'Erwin Panofsky a eu le bon goût d'intituler, précisément : *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.

¹⁶ Fabrice Midal, *Petit traité de la modernité dans l'art*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2007, p. 104-105.

Vorbildlichen zum Urbildlichen! – c'est-à-dire littéralement : « Du modèle à l'original ! », ou, plutôt, comme traduit Pierre-Henri Gonthier : « Remonter du Modèle à la Matrice ! » Disons : détourner le regard de ce qui est là, devant, sous nos yeux, pour prendre en vue, dans une très singulière ouverture du regard – *die Erblickung* dit Heidegger¹⁷ – ce qui, en amont de toute image et n'étant soi-même pas imageable (parce que ce n'est RIEN), laisse seul se configurer, par la mouvementation incessante de tous les rapports, l'œuvre accomplie dont le caractère essentiel est *cheminement*¹⁸. L'art, dit Heidegger, serait ainsi « élané dans ce mouvement de tournement qui tourne pour aller se loger au cœur de l'*Ereignis* » (*in die Kehre zur Einkehr in das Ereignis gewiesen*)¹⁹. Par sa conception de l'œuvre comme genèse in-finie, Paul Klee serait un des *signes*, note Heidegger, de cette nouvelle orientation que prend l'art en dehors de la métaphysique. Mais l'in-fini de cette genèse est à bien comprendre. Si la genèse est in-finie, en effet, c'est parce qu'elle advient à partir de *la totalité cosmique* dont Klee dit dans *Das bildnerische Denken* qu'elle est un « dynamisme sans commencement ni fin²⁰ ». L'in-fini est en ce sens la négation de la staticité qui se fixe dans une forme – ainsi, dit Klee : « La *forme* est fin, mort. La *formation* (*die Gestaltung*) est Vie²¹. » Cette vie génétique de la mise en forme n'est peut-être pas sans rapport – malgré la grande prudence qu'il faut observer dans ce type de rapprochements – avec le « sens vivant » dont parle Hölderlin dans les *Remarques sur Œdipe*, et qui, « dans la cohésion d'un entre-tien infini mais de part en part déterminé » (*im unendlichen, aber durchgängig*

¹⁷ « Heideggers nachgelassene Klee-Notizen », *Études heideggeriennes*, n°9, p. 11.

¹⁸ Cf. *Théorie de l'art moderne* : « ...la marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La formation [*Gestaltung*] détermine la forme et prime en conséquence sur celle-ci. »

¹⁹ « Heideggers nachgelassene Klee-Notizen », *Études heideggeriennes*, n°9, p. 12.

²⁰ *Théorie de l'art moderne*, p. 47.

²¹ *Ibid.*, p. 60.

bestimmten Zusammenhang) est « mis en relation avec le statut calculable » (*mit dem kalkulablen Geseze*)²² de l'œuvre. Notons bien que l'infini dont parle Hölderlin *va de pair* avec une détermination stricte, de même que l'in-fini évoqué par Heidegger à propos de Klee n'est pas l'illimitation éternelle d'une transcendance, mais le mouvement polyphonique du jeu des rapports qui adviennent dans la genèse qu'est la peinture – « l'œuvre *est* son histoire » écrit incidemment Klee²³ – et qui sont pris dans la dynamique d'un ré-apport mutuel incessant, chacun des éléments picturaux étant porté vers l'autre dans une multiplicité jamais unilatérale de sens. C'est pourquoi dans le *Credo du créateur*, Klee évoque l'avantage qu'offre l'œuvre picturale « à ceux qui y entendent quelque chose de pouvoir abondamment varier l'ordre de lecture et d'en discerner ainsi seulement pour de bon la plurivocité ». C'est cette plurivocité mobile et non hiérarchisée des rapports qui est in-finie – comme Klee l'écrit lui-même :

« À travers un tel enrichissement de la symphonie des formes, les possibilités de variations, et avec elles les possibilités idéelles d'expression, croissent jusqu'à l'innombrable²⁴. »

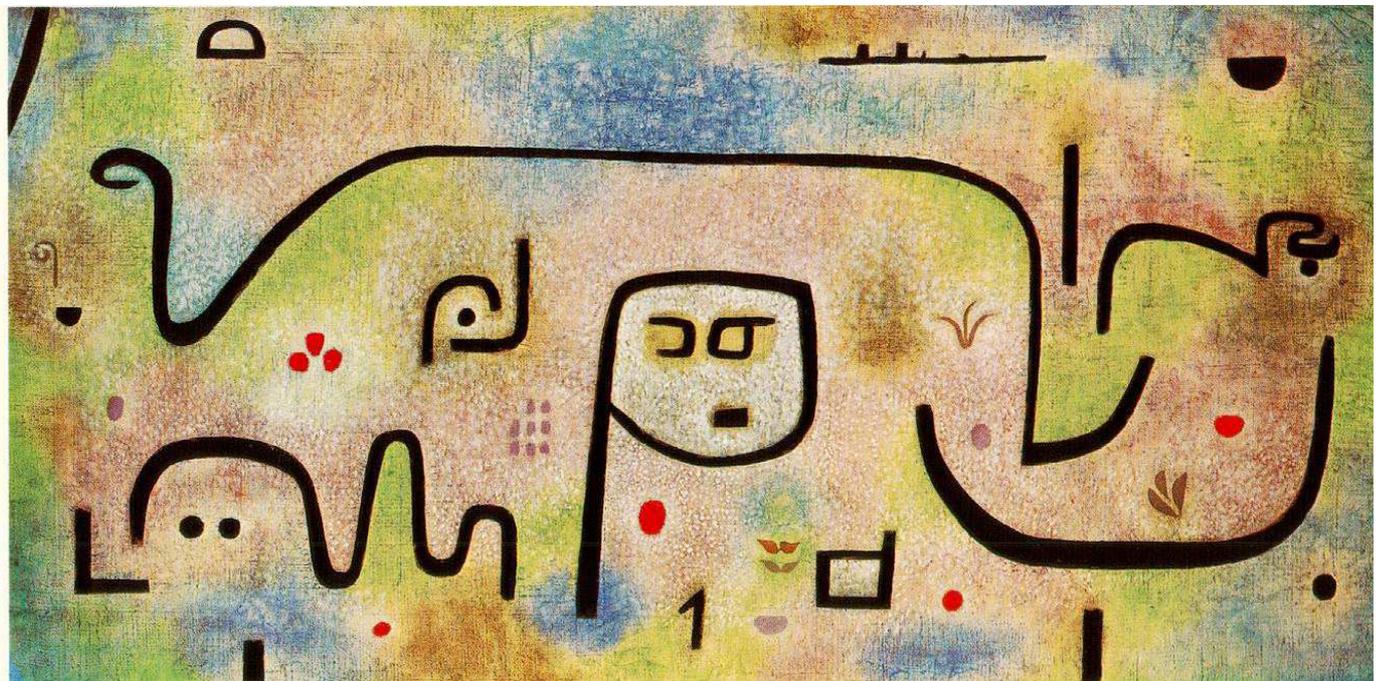
Au cœur de cette sym-phonie, dont Heidegger invite à penser la tonalité à partir de « l'unisson des rapports qu'entre-tient le quatuor des Quatre »

²² Cf. Hölderlin, *Remarques sur Œdipe/ Remarques sur Antigone*, trad. François Fédier, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1965, p. 47-49. L'examen du statut calculable ressortit pour Hölderlin dans les *Remarques sur Œdipe* à la quête pour la poésie moderne (à laquelle manque « la solidité d'un fond » dit-il) de « principes et de délimitations sûres et caractéristiques. » Avec une grande prudence, toujours, et à titre peut-être simplement heuristique, il vaudrait la peine de mettre en corrélation cette exigence proprement hölderlinienne d'une démarche (*Verfahren*) avec ce qu'il est arrivé à Klee d'appeler des *Recherches exactes dans le domaine de l'art*.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ Paul Klee, *Kunst-Lehre*, p. 62 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 36.

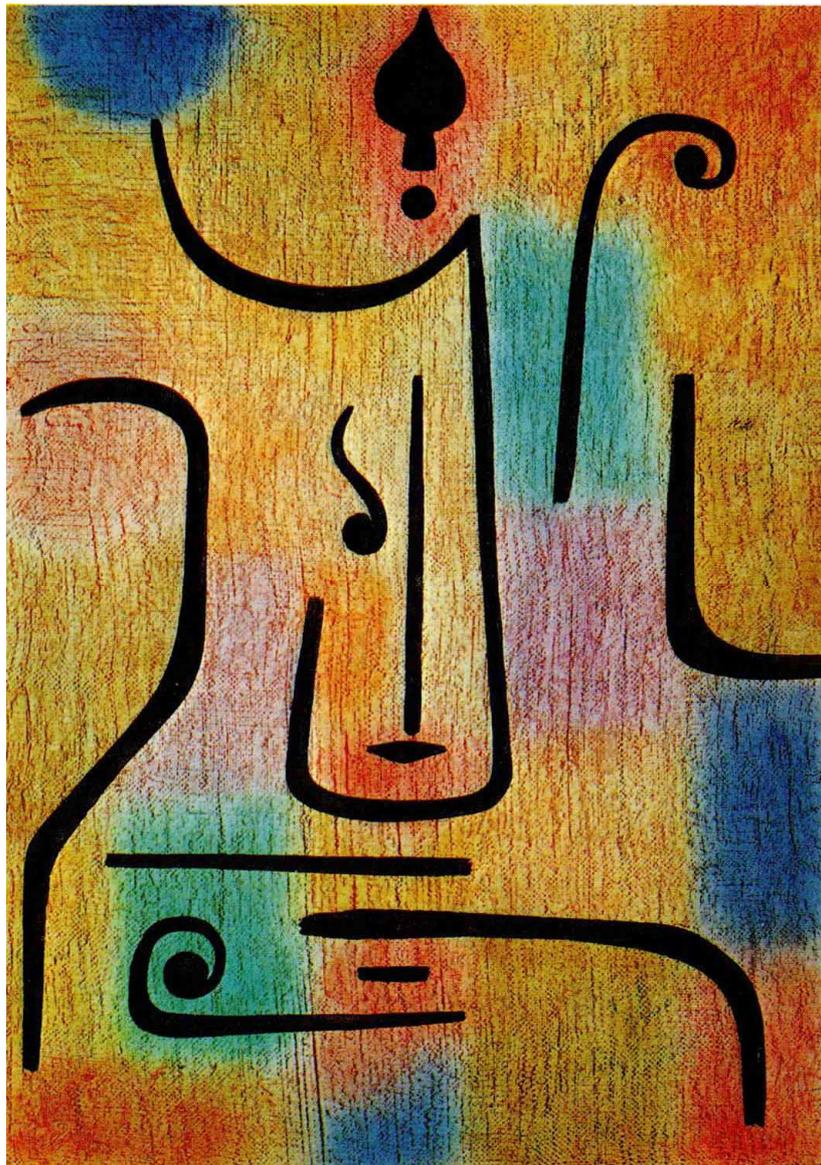
(aus *Einfalt des Ver-hältnisses des Ge-Vierths*²⁵), c'est à partir de la dimension inapparente qui se tisse *entre* les éléments picturaux, à la croisée de tous les rapports, qu'amonde le monde. Et c'est dans l'entre-deux de ces rapports que la ronde du monde surgit de l'abîme que Klee nomme aussi « chaos » – « non pas le chaos incompréhensible », précise le peintre, « mais le chaos comme concept, comme logos.²⁶ » Le logos recueille ce qui est, et en tant que tel, le chaos est l'espace à partir duquel le cosmos s'ouvre à la présence. C'est parce qu'il habite ce chaos que l'art de Klee est « cosmogénèse ». Le messenger du monde qui advient à partir de l'harmonie moderne de ce chaos est peut-être chez Klee l'*Archange* de 1938 exposé dans la galerie de la Lenbachhaus à Munich – messenger dont la figure, en tant que mouvement de mise en forme, se fait pure émergence, comme dans la sublime *Insula Dulcamara* de Berne, selon le rythme d'une vibration de toutes parts ouverte – sans dedans ni dehors, dans un mouvement in-fini – à même la polyphonie chromatique.



Insula Dulcamara, 1938

²⁵ « Heideggers nachgelassene Klee-Notizen », *Études heideggeriennes*, n°9, p. 12. Nous reconnaissons ici la langue de la conférence sur *La chose*, un des textes les plus inouïs de Heidegger.

²⁶ Paul Klee, *Écrits sur l'art*, t. II, *Histoire naturelle infinie*, trad. Sylvie Girard, Paris, Dessain et Tolra, 1977, Introduction, p. 15.



Erzengel, 1938

Penseur d'un semblable chaos, est aussi Heidegger, en dialogue avec Hölderlin. Dans l'interprétation de *Comme au jour de fête...*, il écrit ainsi ces lignes éclairantes :

« Et pourtant la Nature est “tirée du Chaos sacré”. Comment “Chaos” et “Nomos” (“statut”) vont-ils ensemble ? “Chaos” ne signifie-t-il pas pour nous l'absence de statut et la confusion ? Hölderlin dit lui-même : “et elle pousse ses racines, riche en prémices, la sauvagerie sacrée” (*Les Titans*, IV, 208) ; il parle des “sauvageries sacrées” (IV, 250, 341) et aussi de la “gauche sauvagerie”

(IV, 216) et de l'“antique confusion” (*Le Rhin*, IV, 180). Pourtant, *χάος* signifie avant tout le Béant, la faille qui se creuse, l'Oouvert tel qu'il s'ouvre d'abord pour se saisir de tout. La faille refuse tout appui dans l'étant pour n'importe quoi qui prétende, en se différenciant, s'y fonder. C'est pourquoi, pour toute expérience qui ne connaît que le médiat, le *Chaos* paraît être l'indifférencié et ainsi la confusion pure. Le *Chaotique*, pris en ce sens, n'est cependant que le dévoiement de ce que veut dire *Chaos*. Pensé à partir de l'éclosion des choses (*physis*), le Chaos demeure cette faille béante d'où s'ouvre l'Oouvert pour accorder à tout étant différencié sa présence entre des limites. C'est pourquoi Hölderlin nomme “le Chaos” et sa “sauveté” : *sacrés*. Le Chaos est le sacré lui-même. Il n'est rien d'étant qui précède cette béance où rien ne fait jamais qu'entrer. Tout ce qui apparaît est à chaque fois devancé en elle²⁷. »

Le chaos, en tant que lieu où s'ouvre la sauve-entière du sacré (*das Heilige*), est la dimension au sein de laquelle s'articulent les rapports qui esquissent l'éclosion du monde dans l'entière de sa ronde chromatique. Il est ce qui donne leur mesure à toutes les « dimensions du tableau » que Klee s'emploie à redéfinir dans la conférence *Sur l'art moderne*. Ce chaos – pour nous autres modernes dont le destin, dit Hölderlin dans la lettre du 4 décembre 1801 à Böhlendorf, « n'est pas aussi imposant » que le destin grec, mais « plus abyssal » – il nous faut apprendre à y séjourner. À l'époque du défaut de dieux, c'est dans l'abîme d'un tel chaos que nous pouvons apprendre à voir, dans son évanescence, la trace d'une sauve-entière, sacrée. Dans cette lumière nocturne de la nuit des dieux, lisons

²⁷ Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, GA 4, 62-63 ; trad. de Jean Beaufret, dans le texte admirable « Heidegger et la théologie », *Dialogue avec Heidegger*, t. IV, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1986, pp. 45-46.

pour finir une des grandes pages de notre modernité poétique, qui institue le vrai lieu d'un *commencement* :

« En tant que pôle négatif, le chaos n'est pas, à proprement parler, le chaos intrinsèque, mais il représente une notion qui occupe un emplacement plus précis, défini par rapport à la notion de cosmos. Le chaos au sens propre du terme ne pourra jamais prendre place sur le plateau de la balance, il restera éternellement impondérable et incommensurable. Il peut n'être rien ou être "quelque chose" à l'état de demi-sommeil, mort ou naissance selon les données : intention ou absence d'intention, volonté ou négation de la volonté. Le symbole de cette "non-notion" est le point. Celui-ci n'est, à vrai dire, pas un point réel mais le point mathématique. Ce quelque-chose-néant, ou encore néant-matérialisé, est un concept inconcevable caractérisé par l'absence de contraste. Si on lui donne une signification perceptible (c'est-à-dire si l'on introduit une finalité à l'intérieur du chaos), on obtient le concept de Gris, point décisif, point décisif du devenir de l'évolution : en d'autres termes, le point gris.

Ce point est gris parce qu'il n'est ni blanc ni noir et parce qu'il est aussi bien blanc que noir.

Il est gris parce qu'il n'est placé ni en haut ni en bas et parce qu'il est placé aussi bien en haut qu'en bas. Il est gris parce qu'il n'est ni chaud ni froid ; il est gris parce que c'est un point non-dimensionnel, un point *entre* les dimensions et à leur intersection, au croisement des chemins.

Établir un point dans le chaos, c'est le reconnaître nécessairement gris en raison de sa concentration principielle et lui conférer le caractère d'un centre originel d'où l'ordre de l'univers va jaillir et rayonner dans toutes les dimensions. Affecter un point d'une vertu

centrale, c'est en faire le lieu de la cosmogénèse. À cet avènement correspond l'idée de tout Commencement...²⁸ »

Hadrien France-Lanord

²⁸ Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, p. 3-4 ; *Théorie de l'art moderne*, p. 56.