

# PAUL KLEE : SURVIVRE DANS LA GUERRE LA CORRESPONDANCE DE L'ARTISTE AVEC SA FAMILLE ENTRE 1916 ET 1918

ANNE-SOPHIE PETIT-EMPTAZ

## SUMMARY

Obwohl bereits 36 Jahre alt wurde Paul Klee 1916 als Soldat eingezogen und diente bis Weihnachten 1918 (fig. 1). Sein Soldaten-Dasein kommentierte der Künstler, wie der vorliegende Beitrag zeigt, im Tagebuch und in Briefen mit erschreckend ironischer Distanz. Nach einer kurzen Rekrutenausbildung in Landshut bei München war sein erster Einsatz in der Fliegerstation in Schleissheim, wo er unter anderem stoffbespannte Teile der Flugzeuge bemalte und deren Erkennungszeichen ausbesserte. Von Schleissheim aus begleitete er Flugzeugtransporte an die

Front, was er als abenteuerliche Abwechslung schätzte. Anfang 1917 wurde er an die Fliegerschule nach Gersthofen versetzt, um dort in der Kassenverwaltung zu wirken. Wie ihn diese Tätigkeiten künstlerisch zu Experimenten mit Stoffen, Buchstabenschablonen und Zahlen inspirierte, und wie ironisch-distanziert sich Paul Klee in Briefen an seine Familie zum Kriegsgeschehen äusserte, zeigt bis zum 3. Juni 2018 die Ausstellung *Klee im Krieg* im Zentrum Paul Klee in Bern.

**P**ourquoi « survivre » quand on n'a jamais été sur le champ de bataille, exposé à la tuerie de masse de 14-18 ? Et que signifie la « guerre » pour Paul Klee qui déclare en 1915 : « J'ai porté cette guerre en moi depuis longtemps. C'est pourquoi elle ne me concerne pas intérieurement<sup>1</sup>. » ? La phrase, quelque peu énigmatique, se trouve explicitée en partie dans une lettre à Franz Marc, datée du 3 février 1915 : « Pour moi, une guerre n'était en fait pas nécessaire [...], le présent s'était déjà effacé et détruit. Avec Voltaire, j'ai vu de fausses beautés vaincues par des vérités [...] ces vérités ne résistaient pas lorsqu'elles nous inquiétaient. Il n'y avait qu'une possibilité de salut : se détourner de ce monde. Abstraction<sup>2</sup>. » Les lettres écrites aux siens montrent que ce postulat, d'abord esthétique, revêt aussi une dimension existentielle – au sens où elle implique le concret de la vie. Se détourner pour survivre. Mais comment ignorer le présent quand l'Histoire



Fig. 1  
Klee, bataillon de réserve de  
l'armée territoriale allemande,  
24.05.1916, Photographie : inconnu,  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Familie Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

vous projette soudain, malgré vous<sup>3</sup>, dans le chaos né de la guerre ?

Se « détourner », ce serait alors surtout

tenter d'instaurer une distance entre soi et le réel. Dans la correspondance qui nous intéresse, Klee se révèle d'abord spectateur : il nous livre des images de la guerre, interprète à sa façon ce qu'il voit. Mais il est aussi devenu militaire malgré lui, acteur, et il lui faut bien faire à sa famille le récit de « sa » vie de soldat, se représenter en quelque sorte dans « sa » guerre au jour le jour. Comment survivre ? À cette question, que le moment historique rend incontournable, se superpose une interrogation, aussi cruciale pour lui, celle qui concerne son art, autrement dit sa « vraie » vie. Et c'est bien toute la stratégie de l'artiste, engagé sur un autre front que celui de la guerre, qui transparaît dans ces lettres – un investissement tactique pour préserver à la fois l'humain et la création, son identité et sa carrière.

### I. (Re-) Présenter La Guerre – Klee spectateur

Comment Klee voit-il la guerre ? Et d'abord, que voit-il ? Au cours des différents voyages en train qu'il est amené à faire, il est frappé par des images qui le sidèrent. La ville de Cologne, métamorphosée par les impératifs de la guerre et par la nuit, offre un spectacle inédit<sup>4</sup>. La description repose sur une énumération d'éléments dont certains – le musée, la cathédrale – apparaissent disproportionnés ; d'autres sont marqués par un certain anthropomorphisme. Klee parvient à rendre l'atmosphère menaçante due aux contrastes entre lumière et obscurité, à la présence inhabituelle du zeppelin et à l'absence paradoxale du pont. Les points de repère ont disparu ; la topographie, artificiellement recomposée, perturbe la saisie du lieu. Le regard de l'artiste interprète ce qui a été vu comme un « cérémonial digne du Malin ». Par certains côtés, sa vision de la ville rejoint celle que propose Georg Heym dans son poème expressionniste *Der Gott der Stadt* : démesure, dimension apocalyptique, intervention d'une puissance diabolique. Arrivé en Belgique, Klee est impressionné par Charleroi et les paysages environnants dont il souligne la noirceur et la laideur (4 décembre 1916). Quand « la nature recule, le diable

prend l'avantage ». Ce qui est vu, à cette période, est saisi comme une expérience particulière, affectée de connotations éthiques et religieuses<sup>5</sup>, quelque chose de « diabolique » et de « lumineux » : l'ambiguïté de la fascination, en somme. Une force de transformation et de destruction est à l'œuvre, une incarnation du mal diversement nommée<sup>6</sup>, que l'artiste sait devoir intégrer dans son processus créateur : « [...] je ne crois pas en elle seule, mais en une divinité duelle » (17 novembre 1916).

Au fil des cartes et des lettres se multiplient aussi les images montrant que l'artiste interprète littéralement l'expression « théâtre de la guerre<sup>7</sup> ». Le terme allemand de « *Schauplatz* » est compris dans sa première acception, celle d'un lieu où se joue une pièce, où est présenté un spectacle. Il n'est pas de meilleure façon pour mettre la réalité à distance. À partir de là, Klee fait défiler sous nos yeux les personnages qu'il est amené à côtoyer ; il décrit les scènes auxquelles il assiste ou participe, selon les cas, et plante à l'occasion le décor de l'intrigue.

Les personnages se distinguent d'abord par leur costume<sup>8</sup> ; il faut soigner les apparences, faire briller bottes et boutons<sup>9</sup>, chercher à faire bonne impression (10 mai 1916) lors de la visite du général (11 mai 1916). Après l'alignement des troupes, le spectacle peut commencer ; Klee utilise le terme ambigu de « représentation » ; l'événement, riche en « images »<sup>10</sup>, se déroule dans un décor propice : par « un magnifique jour de mai, dans une belle région ». Pour les habitants, la sortie des militaires dans Landshut, accompagnés de leur nouvelle fanfare, a tout d'une « fête populaire » (5 avril 1916). Impression forte aussi, à Cologne, lorsque les militaires défilent (17 novembre 1916). Le prestige apparent masque une réalité moins glorieuse. Les simples soldats souffrent de rhumatismes qui les rendent « difformes » (13 avril 1916). L'armée inflige un traitement indigne aux malades envoyés à l'infirmerie : difficile d'« imaginer pire châtiment que de devoir rester enfermé dans cette écurie » (27 mars 1916). L'homme se voit ainsi dégradé au statut d'animal. D'ailleurs le médecin est

appelé « vétérinaire en chef » par « ces bes-  
tiaux de soldats » (19 mai 1916).

Klee cherche aussi à donner une idée du mode de fonctionnement des militaires. Il décrit par exemple la visite médicale en critiquant le protocole sur un mode humoristique. Il faut que Lily puisse « se représenter » la succession des scènes qui s'enchaînent et la « sensation inédite » qu'elles procurent. Ce qui domine, c'est une impression de stagnation, renforcée par l'image d'un collectif anonyme<sup>11</sup>. La logique du quantifiable s'impose, même quand elle échappe à l'entendement. La conclusion de Klee : « impressionnant » ; l'adjectif s'applique bien sûr aussi à la bêtise que révèle ce spectacle. Plus généralement, c'est toute l'existence du soldat que l'artiste englobe sous le vocable de « théâtre », à l'occasion d'un mariage (15 octobre 1918). Un épisode particulier, lié à un retour de permission, est évoqué comme s'il s'agissait d'une représentation théâtrale (9 et 15 juin 1916). Klee restitue notamment « le dernier acte [de ce] drame<sup>12</sup> », l'entrée « en scène » du soldat et le dialogue qui s'ensuit avec le capitaine, ponctué d'effets de surprise et de didascalies expressives. Il livre la trame de l'intrigue qui oppose la bienveillance du capitaine au sadisme de l'adjudant (« le plaisir de me réduire en miettes »). L'auteur, qui prétend d'ailleurs pouvoir « jouer un rôle dans une tragédie patriotique » (31 mars 1916), ne s'en tient pas aux situations plus ou moins comiques. Il décrit les exploits malencontreux de quatre pilotes – leur vol et leur chute – comme un spectacle tragi-comique, haut en couleurs : détails visuels, rythme, phrases nominales traduisent l'immédiateté de la scène et donnent au lecteur l'impression d'y assister (21 février 1918). On hésite entre spectacle de cirque, riche en acrobaties, et spectacle de cinéma, dont Klee apprécie les effets. Le cynisme de ses remarques se fait particulièrement sentir quand il ajoute : « Voilà comment nous avons fêté les noces d'or<sup>13</sup>. » Dans la dernière lettre de cette correspondance, le terme de « représentation » s'impose à nouveau. Klee décide de quitter définitivement la scène en refusant d'obéir

aux ordres<sup>14</sup>. Un dernier coup de théâtre, en quelque sorte, puisqu'il tire sa révérence en citant une réplique extraite d'une pièce de Goethe, *Götz von Berlichingen*. Il fait très certainement allusion au défi lancé par le héros éponyme à l'adresse du capitaine qui doit venir le capturer : « Er aber, sag's ihm, er kann mich im Arsch lecken<sup>15</sup> ! »

La notion de spectacle joué, telle qu'elle était perçue dans ces scènes, permettait de mettre à distance, de tourner en dérision. Elle introduit aussi un doute sur la réalité même de la guerre. Parfois, Klee souligne lui-même l'absence de limites claires entre réel et fiction. L'utilisation d'un terme comme « *Soldatenspiel* » (13 avril 1916) est révélatrice ; Klee l'avait déjà employé à propos de son ami Franz Marc : « Jouer au soldat devrait lui être odieux ou mieux : indifférent<sup>16</sup>. » Le 17 avril, il fait à sa femme le récit d'une séance de tir, qu'il présente comme une activité ludique, entrecoupée de pauses agréables. À d'autres reprises, il qualifie de « distrayants » les exercices ou en parle comme d'une « comédie » pour souligner le caractère factice de la mise en scène : ça « n'était pas déplaisant, on s'y serait même cru ».<sup>17</sup> Le soldat joue donc le jeu et s'en amuse : « [...] nous avons été surpris par un feu nourri. Mais personne n'a été touché. » Cette guerre fictive se poursuit encore quelque temps : il faut partir « à la rencontre de l'ennemi... monter la garde... » (19 avril 1916), attaquer un « ennemi fictif (signaux avec drapeaux) » (23 mai 1916), effectuer une initiation aux tirs de combat (« ça s'est déroulé presque comme au jardin d'enfants », 29 mai 1916)... À Lily, qui n'apprécie guère la mine que fait son mari sur la photo de l'escouade (**fig. 2a,b**), Klee rétorque : « [...] tu prends les militaires trop au sérieux, moi je considère tout cela comme un rêve fantastique. » (31 mars 1916)

Il y aurait presque quelque chose de dérisoire dans cette façon d'appréhender le conflit armé. Comme un problème de crédibilité. Mais à d'autres moments, Klee prend du recul et s'efforce de juger la guerre de manière plus globale, sous un angle politique et philosophique. En tant qu'artiste, il a da-



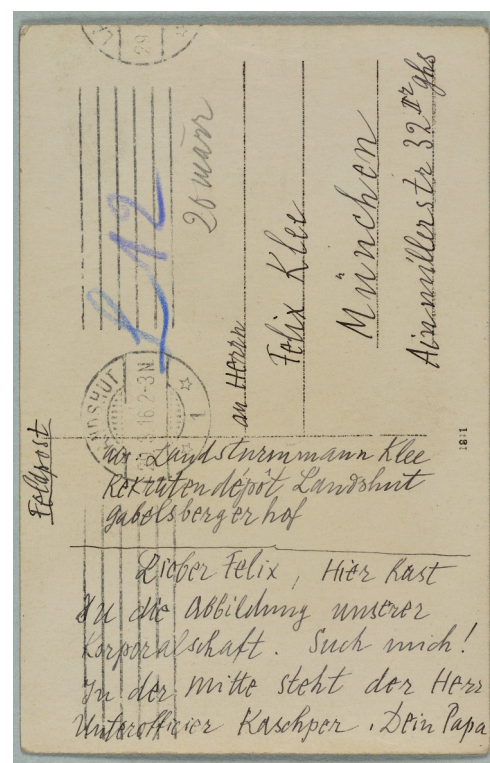


Fig. 2a  
Carte postale de Paul Klee à Felix Klee, recto: une photographie de Paul Klee au milieu de l'escouade à Landshut, troisième rang debout au milieu, 20.3.1916, Photographie : inconnu, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Fig. 2b  
Carte postale de Paul Klee à Felix Klee, verso, 20.3.1916, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee  
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

vantage tendance à adopter le point de vue d'un Européen<sup>18</sup> qu'à défendre des positions nationalistes. Par conséquent, il subit cette guerre, « par laquelle se réalise l'effondrement de l'Europe » (31 janvier 1918). Ce constat amer traduit aussi l'impuissance de l'individu face au pouvoir excessif de l'État. Au départ, la mobilisation des jeunes recrues avait été présentée comme une « fête grandiose et exaltante<sup>19</sup> », un spectacle précisément, dont Klee se fait lui aussi l'écho dans son journal quand il évoque les « stupides réservistes allant chantant dans les rues de Munich<sup>20</sup> » – sans partager leur enthousiasme ni leurs illusions, on l'a compris. Le 3 novembre 1918, il écrit à Felix : « D'ailleurs, c'en est sûrement bientôt fini de la grandeur du soldat. » Mais il ne faut percevoir aucun désenchantement dans sa remarque. Jusque-là, Klee évitait simplement d'écarter la fierté de l'enfant, l'admiration qu'il voue à son père soldat. L'artiste n'a lui-même jamais cru à une quelconque forme d'héroïsme. Sa vision distante des choses, constamment teintée d'ironie, d'humour, voire de cynisme, le prouve assez.

À la lecture des lettres, on comprend que Klee n'a qu'une saisie lacunaire de la situation ; sans cesse alternent les pronostics les plus divers sur le déroulement, la durée, l'issue probable du conflit. Incorporé depuis une quinzaine de jours, il écrit dès le 4 avril 1916 à sa mère : « La guerre touche quand même à sa fin. » Cherche-t-il seulement à la rassurer ou y croit-il vraiment ? Dans la phrase suivante, il nuance son propos : « [...]



tout dépend du temps que prendront les dernières opérations. » Le 13 avril, il se montre déjà plus sceptique, tout en affichant un optimisme relatif : « [...] ce serait une bonne chose que la guerre prenne fin. Mais elle ne semble pas vouloir finir de sitôt. Laissons-lui encore un délai de quelques mois. » En juillet de la même année, il semble plus convaincu quand il déclare à Lily que « la guerre est entrée dans sa dernière phase » ; il réagit alors surtout à une expression traduisant le découragement de son épouse<sup>21</sup>. Neuf mois plus tard, il opte pour une formule moins péremptoire : « Nous n'avons pas encore la paix, même si elle semble s'annoncer. » (4 avril 1917) La question laconique, posée trois semaines plus tôt en fin de lettre – « Révolution à Pétersbourg ? » –, était-elle à l'origine de ces vagues espoirs ? Il n'en aura la confirmation qu'en novembre 1917, lorsque les derniers bulletins de Russie laisseront « présager que l'homme fort est sur son déclin » et qu'il va effectivement chercher à « œuvrer officiellement pour la paix » (20 novembre). Klee ne développe jamais ; les phrases citées ne sont que des spéculations éparpillées, rarement explicitées. On ne saurait dire précisément ce qui filtre des informations reçues, ni faire la part entre propagande, rumeurs qui circulent dans l'armée et

positions respectives des différents journaux. Ce qui ressort de toutes ces affirmations ou suppositions, parfois contradictoires, c'est le désir impérieux de voir cesser le conflit. Dès le mois de mars 1916, il exprime sa lassitude devant une « guerre chronique qui ne mène à rien » ; et il en arrive à souhaiter que l'Allemagne « s'effondre sur le plan économique », sachant très bien que la direction de l'armée « ne recule que devant l'impossible » (22 mars 1916). Même désarroi lorsqu'il s'interroge sur ce paradoxe : « Il nous faudra peut-être en arriver à aimer nos ennemis les Anglais [...]. Ensuite, nous aurons sans doute la paix » (3 janvier 1918), pour confier un peu plus tard à Felix<sup>22</sup> : « Espérons [...] qu'Anglais et Français reçoivent une bonne correction » (24 janvier) ; ou lorsqu'il en vient à déplorer la capacité de résistance des Bulgares (2 octobre 1918). Durant les derniers mois de la guerre, Klee semble d'ailleurs disposer d'informations un peu plus précises : il suit plus ou moins la progression de l'offensive sur le front (21 avril 1918), apprend certaines « choses très intéressantes » (lesquelles ?) sur le front italien, attend la réponse de Wilson (14 et 15 octobre 1918) et comprend que la partie est jouée, l'Empire allemand se trouvant « dans une situation désespérée » (30 octobre 1918).

L'artiste se montre cependant conscient de l'importance de ce qui se joue, conscient de vivre une période historique sans précédent. Quand il évoque cette « formidable tension, en nous et autour de nous », il ajoute pour conclure : « Quel enrichissement de pouvoir vivre ces choses terribles qui arrivent ! » (25 février 1918) Une phrase qui fait écho à ce qu'avaient pu écrire au début de la guerre Otto Dix ou Max Beckmann, lesquels rêvaient alors de pouvoir vivre des situations inédites et extrêmes. Dialoguant avec un officier, Klee fait implicitement le lien entre la forme que prend son art et le bouleversement du monde civilisé, la vision du monde (*Weltanschauung*) qu'il y exprime et les questions métaphysiques (31 janvier 1918)<sup>23</sup>. Peu après, il souligne la nature hybride de l'être humain, « mi racaille, mi dieu » (21 avril), une opposition qui lui permet de définir le tragique de

sa destinée et qu'il reprend pour une part, sous un autre angle, dans ses *Esquisses pédagogiques*<sup>24</sup> : « Cette antinomie de puissance et d'impuissance est le déchirement de la condition humaine. » Et il saisit en même temps toute la profondeur d'une telle conception et ce qu'elle implique pour lui : il lui faut en sonder la portée et lui donner forme dans ses œuvres. S'il parvient à « rendre [cela] visible », il pourra « envisager paisiblement le vide noir de la fin. » (21 avril 1918) En attendant, Klee, fataliste, se résigne car « les choses [...] se terminent toujours comme il se doit » : « Le destin s'accomplira, que nous soyons patients ou non. » (6 janvier 1918)

## II. Se représenter das La Guerre – Klee acteur malgré lui

« Se détourner de ce monde. » Malgré le désir de se soustraire autant que possible à la réalité de la guerre, Klee est conscient des limites de l'expression qu'il emploie. Il s'agit là surtout d'une formule qui définit une posture intellectuelle. Car les « contraintes » de la vie militaire se font sentir au jour le jour. Le terme de « *Zwangslage* » qu'il emploie dans une carte à Lily (12 octobre 1917) renvoie aussi bien aux difficultés du quotidien qu'à la situation imposée par la guerre, en général.

À travers le récit – même distancié – que fait le soldat, le lecteur note un certain décalage entre le vécu et le rendu, la souffrance et le dépassement de soi. Klee, certes, fait l'essentiel de son service dans des camps d'aviation. Mais cela ne l'empêche pas de souffrir, lui aussi, physiquement et moralement. Même à l'arrière, le corps peut être mis à rude épreuve. Ce qu'il redoute dès le début : la faim et le froid. Mais il faut aussi affronter le manque de sommeil et d'hygiène, les problèmes de santé. La nourriture devient en tout cas une préoccupation quasi quotidienne. Cela restera un leitmotiv jusqu'à la fin – « notre éternel sujet », comme le dit Klee lui-même (20 février 1917). On ne compte pas les allusions aux restrictions<sup>25</sup>, aux manques dus à la rareté de certaines denrées, renforcée par les mauvaises ré-

coltes de 1916 qui touchent également les civils. La reconnaissance qu'il exprime vis-à-vis de celui qui lui envoie un colis ou lui fait cadeau d'une pomme « pour [son] ventre affamé » (9 mai 1916) est révélatrice. Il faut s'organiser, envisager des échanges, se débrouiller avec des compléments quand « le menu est fortement réduit » (6 février 1917). Lorsque Klee annonce à sa femme qu'elle va recevoir un rôti, il joint la recette permettant de ne rien en perdre (1<sup>er</sup> avril 1917). En fin de compte, si Felix et Lily sont restés en bonne santé, c'est, dit-il à ses parents, « au prix de gros efforts financiers » (8 juillet 1918). Survivre avant tout : « En ce moment, on doit surtout penser à son corps, on songera à l'esprit quand les temps seront meilleurs. » (1<sup>er</sup> avril 1917) Dans l'urgence, Klee semble faire preuve d'un bon sens terre à terre. Mais aussi d'humour : des lingots en chocolat, « ça vaut de l'or ! » (5 avril 1916). À la cantine, ce « n'est pas de la cuisine française qu'on nous sert<sup>26</sup>, mais c'est copieux... » (14 mars 1916). Le vocabulaire culinaire vient parfois contaminer la réalité, « on patauge dans la semoule au chocolat » (20 février 1917), à moins qu'« une tourmente de neige » ne vous « transforme en sucre » (6 janvier 1918)<sup>27</sup>.

Il ne faut pas s'y tromper : bon nombre d'effets sont induits par la situation d'énonciation. Les exemples cités le montrent pour une part : antiphrases, litotes, euphémismes, comparaisons... servent une rhétorique calculée. Il faut éviter de dramatiser, rassurer et même amuser – l'un des destinataires n'étant qu'un enfant de neuf-dix ans. Klee a souvent recours aux figures de l'atténuation pour convertir en positif ce qui semble a priori préjudiciable ; il commence ainsi, avec beaucoup d'humour, une carte envoyée à sa sœur : « Maintenant que j'ai perdu toute ma graisse et que mon esprit s'est refait une santé... » (13 avril 1916) ; ou écrit à son épouse : « [...] une vie intellectuelle, ça ne vaut rien du point de vue de l'hygiène », ici « je n'ai jamais mal à la tête ! » (22 mars 1916). Si elle s'inquiète de sa santé, il lui affirme : « [...] je suis aussi maigre que j'ai toujours voulu être », présentant la réalité de la perte de poids sous un jour favorable (5

avril 1916). Tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes – Klee connaît l'habileté de Voltaire en la matière ! Optimisme feint ou résignation positive lui permettant de résister à sa manière ? On pourrait multiplier les exemples. Reste que certaines expériences se révèlent particulièrement pénibles. Comme celle de devoir porter « ces fichues bottes » : « [...] j'avais l'impression de ne plus avoir de pieds. » (16 mars 1916) Pour donner la mesure de la douleur tout en l'atténuant avec humour, l'auteur associe un terme abstrait à une réalité physique très concrète : « die Melancholie der Fußschmerzen » (14 mars 1916). Entre le 27 et le 31 mars 1916, il doit garder la chambre car il a de la fièvre et souffre d'ulcères à la bouche ; mais il en dissimule la gravité pour n'exprimer qu'après coup son propre dégoût : « [...] les gencives sont encore sensibles, mais l'inflammation s'est bien résorbée. Une vraie maladie de soldat, répugnant ! »

On retrouve la même ambivalence quand il s'agit de décrire des souffrances psychiques. Ce qui domine dès le départ, c'est une sensation d'enfermement, « l'impression de vivre dans des wagons de chemin de fer, à l'étroit et dans une atmosphère confinée » (12 mars 1916). Le terme « enfermé », utilisé à deux reprises, s'oppose à l'image de l'oiseau qui s'envole<sup>28</sup>, exprimant à la fois sa solitude et ses rêves de liberté. Car le soldat perçoit parfois son service comme une forme d'« esclavage ». Ce désir d'être libre s'exprime, plus ou moins directement, à diverses reprises. « Nous sommes encore au bain. » (4 avril 1917) L'expression traduit le ressenti d'un homme qui se voit condamné aux travaux forcés : « Je suis complètement enchaîné. » (19 septembre 1918) Klee a également du mal à supporter les brimades et les humiliations de l'armée. Se retrouver de garde un dimanche est particulièrement « désespérant » (23 septembre 1918). Le côté cocasse de certaines anecdotes<sup>29</sup> vient tempérer l'humeur maussade et peut laisser penser que le moral est bon.

Les liens que Klee entretient avec ses proches contribuent fortement à sa survie, sur le plan psychologique. Liens maintenus



Fig. 3  
Paul Klee  
*als ich Rekrut war*, 1916, 81  
*Lorsque j'étais une recrue*, plume  
sur papier sur carton, 17,3 x 11 cm,  
Zentrum Paul Klee, Bern,  
Schenkung Livia Klee  
©Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

serrés grâce au courrier et aux permissions. En cela, cette correspondance ne diffère pas vraiment de celle d'un autre soldat éloigné des siens. Nombreuses sont les constantes dues au contexte même de la guerre. Martha Hanna a montré que les lettres constituaient comme un fil invisible tendu entre civils et militaires. Une correspondance régulière, voire quotidienne, comme c'est le cas ici, permet au soldat de « demeurer lié à la routine de la vie domestique ». Certes, il éprouve le besoin de décrire ses expériences, mais il désire tout autant continuer à s'impliquer dans les affaires familiales. Souci de la situation financière des siens, de la santé de sa femme et de ses enfants... C'est bien une forme de conversation qui s'installe<sup>30</sup>. Cela est aussi valable pour Klee. Écrire l'aide donc à « préserver son identité civile de mari et de père<sup>31</sup> ». D'autant plus qu'il s'est beaucoup occupé de son fils auparavant. Il s'adresse à lui en pédagogue – en l'impliquant et en le responsabilisant<sup>32</sup>. En filigrane se dessine un portrait de Felix : celui d'un enfant un peu agité, qu'il faut occuper et aider dans ses devoirs. On trouve dans cette correspondance des consignes qui définissent l'éducation comme un projet global. Il ne s'agit pas seulement de lui enseigner le calcul et l'écriture ; il faut le guider, lui apprendre à être précis et rigoureux dans ce qu'il fait et, surtout, à penser par lui-même (24 octobre 1917) – des qualités qui sont bien évidemment propres à Klee. Cette éducation, basée sur l'exemple et l'identification (22 mars 1916), ne se conçoit pas sans un fort attachement réciproque qui s'exprime constamment (diminutifs affectueux, attention, confiance...).

En représentant la guerre comme un spectacle, Klee met les événements à distance et cela lui permet de faire face, de repousser un tant soit peu les images terrifiantes qui viennent le hanter. Car, même si le terme de *Schreckbilder* n'apparaît pas directement, il est présent de manière implicite. Quand il est incorporé, Franz Marc vient de mourir. Klee ne peut s'empêcher de penser à lui et l'image de son ami, tué sur le coup par un éclat d'obus, revient comme une obsession<sup>33</sup>. Il se trouve maintenant dans une

situation analogue, le fusil à l'épaule. Ces images sont alimentées par les nouvelles que lui donne le galeriste Herwarth Walden et par la lettre bouleversante de Maria Marc qui « m'a encore fait un effet terrible » ; il serait incapable d'aller sur sa tombe, justement parce que sa mort « m'a autant touché et me touche encore » (28 février et 4 avril 1917).

Les deux premiers courriers du soldat Klee évoquent la prise d'uniforme, synonyme pour lui d'une métamorphose angoissante ; la tenue de civil doit « disparaître » (fig. 3). Il



préfère l'envoyer à Lily dans une malle en osier où elle sera mieux protégée. On note une certaine ambiguïté : tout se passe comme si la malle était un cercueil ou comme s'il fallait ménager ce qui reste de l'humain<sup>34</sup>. Là encore, l'angoisse est tempérée par la formule finale : « [...] je vous embrasse fort Felix et toi, et avec humour, ton Paul. » Cette métaphore du changement de peau le tourmente puisque Klee, un peu plus tard, emprunte au corps une expression censée désigner un manteau ; il craint d'ailleurs aussi que l'uniforme sale et gras n'exerce un effet repoussant sur sa femme<sup>35</sup>.

Le spectre du front est manifestement

présent lors d'exercices dans une tranchée, qu'il faut ensuite inspecter. On comprend que Klee est marqué par les récits du sergent-chef et surtout par l'expérience du nouvel instructeur, traumatisé par ce qu'il a vécu et ne parvenant pas à prendre ses distances « après l'effroyable épreuve des faits ». Ceux qui s'en sont sortis ont « échappé à l'enfer », mais l'un d'eux, « complètement perdu dans ses pensées », semble définitivement atteint : « [...] c'est comme s'il était encore au front » (13 et 19 avril 1916). Klee ressent aussi l'atmosphère lugubre et pesante qui règne à Saint-Quentin, où il arrive « en pleine nuit... dans le noir » : le moral des gens est d'autant plus sombre qu'on se rapproche du front (5 décembre 1916). Il ne peut exclure l'éventualité d'y être lui-même envoyé<sup>36</sup>, du jour au lendemain, comme le sera son chef « subitement appelé au front par télégraphe » (31 janvier 1918).

Klee enrôlé est acteur malgré lui, confronté à la mort sans jamais y être lui-même directement exposé. Il ne fait qu'assister aux essais des pilotes pour en faire le rapport, n'est que le témoin de la chute qui leur est fatale (27 octobre 1917). Le cynisme de son commentaire (« Bon appétit pour la séance de vol de demain ») doit aussi être compris comme un mécanisme d'auto-défense et comme une critique de « cette guerre insensée » (16 janvier 1917), une preuve supplémentaire de la folie des hommes.

La mort est de l'ordre de l'image (une hantise) ou du spectacle (obligé) ; la vie, le vécu, pour Klee, relèvent de « l'aventure<sup>37</sup> ». Ce terme, souvent employé à partir du moment où il est muté à Schleißheim<sup>38</sup>, participe du procédé de distanciation auquel il a constamment recours. L'intellectuel sédentaire présente le simple fait de « se retrouver tout à coup ouvrier » sur un chantier comme une « aventure » qui a l'avantage de ne comporter aucun risque (12 août 1916)<sup>39</sup>. Les connotations enfantines de ce terme apparaissent clairement quand il est ensuite chargé de convoyer des avions en train, occasion de faire un clin d'œil à Felix<sup>40</sup>. Ce retour à l'enfance et à ses sensations s'accompagne

d'une certaine impatience et de rêves improbables – « un voyage dans les Balkans » ? (14 novembre 1916) La notion d'aventure est liée au changement, au déplacement<sup>41</sup>. L'enthousiasme qu'elle sous-entend n'est pas totalement simulé : une part de l'artiste s'exprime dans le désir d'échapper au quotidien, à sa routine<sup>42</sup> et à sa discipline, et d'être transporté dans l'inconnu, hors des limites habituelles : près de Cuxhaven, sur la mer du Nord, il s' imagine arrivé « au bout du monde », « un lieu complètement désolé », soulignant l'impact que cette « région fabuleuse, véritable désert » exerce sur lui (8 janvier 1917). Quand il évoque son deuxième convoyage, il emploie même le terme d'*odyssée* (2 et 8 décembre 1916) ; la dimension littéraire, associée au poème épique<sup>43</sup>, rappelle une remarque faite à propos de *Robinson*, livre qui lui « correspond bien » car, dit-il, « je confonds ce qui se passe dans l'œuvre avec ce que je vis réellement » (27 octobre 1918). Dans ces lettres, on perçoit bien une tension entre deux pôles : la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, la résignation et la résistance. Klee aura fait la preuve d'une capacité à dépasser sa condition de soldat en acceptant et en refusant les contraintes de la guerre, à sa façon.

### III. La stratégie de l'artiste soldat – Klee, acteur engagé sur un autre front

Si le soldat ne peut se dérober aux obligations de la vie militaire et au rythme qu'elle impose, il n'a pas pour autant renoncé à son identité d'artiste. Une interrogation demeure présente : celle qui concerne sa création, autrement dit sa « vraie » vie. Et pour la préserver, il faut qu'il puisse se réapproprier son espace intérieur. Indispensable à son humanité, à sa survie en tant qu'humain. L'une de ses préoccupations, dès ses débuts à Schleißheim, sera donc de trouver une chambre à lui, où s'isoler<sup>44</sup>. Cela « alourdit notre budget [...], mais au moins la nuit et à l'heure du déjeuner je me sens à nouveau humain » (17 mars 1916). Les permissions sont aussi une occasion de « méditer sur soi », d'« oublier que nous avons sacrifié l'humain en nous »<sup>45</sup>. Cette possibilité de retrait conditionnera en





**Fig. 4**  
**Paul Klee**  
*Landschaftliches Hieroglyph mit Betonung des Himmelblau, 1917, 104.*  
*Hiéroglyphe scénique avec accentuation du bleu du ciel, aquarelle sur lin préparé sur carton, 16,5 x 17 cm,*  
 Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Schenkung Livia Klee  
 ©Zentrum Paul Klee, Bern,  
 Bildarchiv

grande partie, jusqu'à la fin, son travail artistique (11 novembre 1916 ; 2 octobre 1918).

Klee reconstruit cet espace de vie intérieure en retrouvant l'univers des livres, de la musique et de la peinture. La plupart de ses lectures lui permettent précisément de « se détourner de ce monde » : les contes – chinois, turcs et russes –, *Tschandala*, les *Récits de voyage en Sibérie...* le transportent dans des contrées lointaines, imaginaires, ou dans des époques révolues. Il profite souvent de la soirée pour faire du violon (17 et 28 mars 1916 ; 4 avril 1916) et se met régulièrement à la peinture. Dans ce domaine, l'artiste réagit aux stimuli du monde extérieur et obéit à une nécessité intérieure : « Quelle soirée aujourd'hui, d'une couleur féerique<sup>46</sup>, il a fallu que j'ouvre ma boîte de peinture. » (4 avril 1916) Même fascination devant les couleurs, un autre soir ; elles lui suggèrent « une aquarelle d'un genre nouveau » qu'il peint « allongé dans la forêt » (18 mars 1917). Il renouvelle plus tard cette expérience d'immersion totale, physique, dans la nature, « allongé dans les fourrés verdoyants », ce qui lui offre une perspective inédite, à hauteur du sol, et lui permet de « faire de nouveaux progrès » (30 mai 1918). S'il recherche

cette proximité, c'est pour qu'« un peu de la délicate essence de la nature passe dans l'aquarelle » (25 juillet 1918). Klee se montre par ailleurs sensible à la qualité atmosphérique du paysage, aux variations de lumière, aux contrastes thermiques<sup>47</sup>. Ces notations révèlent un mode de perception qui rejailit sur l'approche synesthésique de son art. Il fait une description très particulière du lieu découvert durant sa promenade, le 28 janvier 1918, et en saisit d'abord la tonalité générale – un paysage, « plongé dans un jaune soufre », duquel ne se détache que le bleu de l'eau, allant en dégradés, du turquoise à l'outremer profond. Pour en indiquer ensuite les composants : l'eau donc, sans davantage de précision, les prairies et les branches. Il est intéressant de noter que l'on ne voit pas le désigné (l'arbre) mais les éléments linéaires qui ressortent. Klee, en effet, ne règle pas sa description sur la topographie ; il a déjà engagé le processus d'abstraction, puisqu'il renvoie implicitement à une opposition surface/touches de couleur : d'un côté les prairies, de l'autre les branches. Par la force de son imagination subjective, il ramène aussi le paysage à une nature élémentaire où terre, eau, feu et air<sup>48</sup> s'interpénètrent. En regardant bon nombre de ses œuvres, on comprend comment se fait ensuite la transposition sur la feuille ou la toile<sup>49</sup>. La satisfaction qu'il exprime devant l'une de ses aquarelles nous éclaire : elle « restitue parfaitement la sonorité des merveilles qui m'entourent... à la fois tout à fait abstraite et tout à fait Lechau » (9 septembre 1917). Le monde extérieur entre en résonance avec son espace intérieur ; l'opposition abstrait/concret est surmontée grâce à une saisie de ce qui fait l'essence des choses, sans gommer la complexité de leurs propriétés sensorielles (fig. 4).

Plus on avance dans le temps, plus Klee s'investit dans son travail. Il l'avoue : « [...] les conditions nécessaires à une production silencieuse se sont nettement améliorées pour moi. » (15 octobre 1918) Et ce, depuis le début de 1918. On constate alors une accélération dans sa production<sup>50</sup>, comme s'il y avait urgence et que s'imposait à lui l'idée d'une ré-

sistance, nécessaire à sa survie d'artiste. Les notations signalant une envie fébrile de travailler se multiplient<sup>51</sup>. Et parallèlement aussi, celles qui soulignent l'abondance de la création, liée à sa capacité à s'extraire du contexte de la guerre : « [...] tout disparaît autour de moi et de bonnes œuvres naissent d'elles-mêmes sous mes yeux. [...] Ma main n'est que l'instrument d'une sphère lointaine [...] » (28 février 1918) L'artiste semble perdre le contrôle, être débordé par son propre pouvoir créateur. Et il ajoute : « Des fruits étonnants me tombent tout mûrs. » L'expression revient plus tard, quand il se remémore « ce fabuleux duo de mendiants tunisiens ». Il avait alors « appris quelque chose de décisif et cela était tombé comme un fruit mûr » (4 juin 1918)<sup>52</sup>.

Cette énergie dépensée dans son travail se conjugue avec les efforts déployés à l'extérieur. Klee mesure l'importance de ses contacts avec le milieu artistique : poètes, autres artistes, collectionneurs, historiens d'art... Les différentes personnes de ce réseau constituent en quelque sorte un trait d'union symbolique entre le passé et le futur, l'avant- et l'après-guerre. Elles témoignent que la vie – de l'art, des idées, de la culture – continue malgré le conflit armé. Dès lors, il ne s'agit plus pour Klee de « se détourner du monde », mais au contraire de rompre l'isolement. Il n'a plus auprès de lui ses amis du Cavalier bleu, ceux dont il se sentait proche. Mais on constate que gravite autour de lui toute une constellation de peintres et de dessinateurs (Moilliet, Kubin et Campendonck), de critiques d'art et de revues (W. Hausenstein, A. Behne et *Die weißen Blätter*, P. Westheim et *l'Illustrierte Zeitung* ; les *Neue Blätter für Kunst und Dichtung...*), de marchands d'art, de collectionneurs et d'institutions muséales (E. Richter, H. Probst, K. E. Osthaus, F. Fries, R. Piper, H. Goltz, la Staatsgalerie), etc. Le courrier échangé avec Lily porte de nombreuses traces de cette correspondance avec les uns et les autres et donne une idée du rayonnement progressif de l'art de Klee, exposé en Allemagne (Munich, Berlin, Dresde, Francfort, Wiesbaden, Hanovre...) et en Suisse (Zurich et Bâle), alors qu'il n'était

connu que d'un cercle restreint de spécialistes auparavant. Mais il lui aura fallu s'impliquer, exploiter autant que possible ce potentiel pour défendre ses œuvres et ses intérêts. D'où les liens privilégiés qu'il entretient avec certains. Parmi eux, une personnalité joue un rôle déterminant durant cette période : Herwarth Walden, pôle d'attraction de la vie intellectuelle à Berlin. Son nom revient sans cesse dans la correspondance : échange de nouvelles, sollicitations diverses, expositions, circulation des œuvres – il apparaît comme une interface extrêmement active et efficace. Klee l'apprécie manifestement ; entre eux s'est établie une relation de confiance (31 mars 1916). Walden ne se contente pas d'exposer les œuvres de l'artiste dans sa galerie berlinoise *Der Sturm* et de faire sa publicité en éditant une carte postale avec sa photo<sup>53</sup> ; il réalise un album rassemblant les dessins de Klee et choisit l'une de ses eaux-fortes pour le tirage de tête de son propre ouvrage *Expressionismus – Die Kunstwende* (7 août 1918), témoignant ainsi de l'intérêt particulier qu'il porte à son art<sup>54</sup>.

On saisit également l'importance des interactions directes existant entre peintres et poètes du *Sturm*, notamment avec un personnage tel que Däubler. Le poète et critique avait déjà soutenu Klee avant la guerre ; en 1917, il le « considère comme le plus important des peintres expressionnistes » (12 février 1917) et commente ses œuvres « en lien avec celles de Marc, Macke et Kokoschka, sur un ton très enthousiaste » (2 mars 1917). Klee a donc de bonnes raisons d'accepter lorsque Däubler lui propose d'illustrer son livre *Mit silberner Sichel*, un poème épique que l'artiste juge « tout à fait exaltant » (7 et 21 janvier 1918). Klee retrace la genèse et l'évolution de ce projet qui le stimule, car il va l'inciter à innover (6 et 13 février 1918). À cette occasion, il rappelle ses profondes affinités avec la poésie<sup>55</sup> et définit sa tâche : en réalité, il ne s'agit pas pour lui d'illustrer, ce qui impliquerait de subordonner l'image aux poèmes, mais de « transposer l'un ou l'autre de [ces] textes dans un graphisme coloré ». Quand il se met au travail, il prend

conscience des difficultés auxquelles il va se heurter – « comme toujours quand je ne peux pas suivre librement mes idées » (17 avril 1918). Malgré tout, il progresse puisqu'il indique quelques mois plus tard à Felix, à propos de ses derniers travaux : « [...] il y en a encore dix nouveaux à maroufler, dont certains pour le recueil de Däubler (*Sichel*)<sup>56</sup>. » (28 juillet 1918)

Un tel engagement n'est donc pas resté sans effet. La stratégie – artistique et commerciale – de Klee s'est révélée très efficace<sup>57</sup>. Il suffirait d'énumérer les ventes et les bénéfices indiqués dans cette correspondance pour s'en convaincre. Il fait d'ailleurs à ses parents un bilan éloquent : « Ces derniers temps, mes ventes ont augmenté. À l'exposition de la Sécession, j'ai vendu quatre peintures à l'huile et quatre aquarelles [...] ; à Dresde, quatre aquarelles à des conditions très favorables. » (8 juillet 1918) Ce qui lui permet aussi d'écrire à Lily : « Tu peux envisager sereinement l'année qui vient. Et on pourra même prendre une bonne, si on y met le prix. » (24 août 1918) Difficile de dissocier situation financière et notoriété : de fait, « le miracle s'est produit, on rend hommage à mon travail » (19 mars 1918). En reconnaître les qualités plastiques, c'est prendre en considération la modernité de l'artiste. Klee s'est fait une place parmi ses collègues avant-gardistes. Et à ce titre, sa réflexion artistique importe. Il est sollicité par Kasimir Edschmid pour définir sa pensée créatrice et parvient effectivement, au bout du parcours, à en formuler l'essentiel : « L'art plastique ne dépend pas du voir. Il demande seulement à être rendu visible. » (10 décembre 1918) L'expression, encore maladroite, sera remaniée quand sera publié le *Credo du créateur*<sup>58</sup> pour aboutir au célèbre incipit : « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. »

Se détourner de la réalité de la guerre, cela signifie donc adopter deux attitudes opposées. L'une qui consiste à se replier sur soi, sur son monde intérieur. L'autre qui vise à s'ouvrir au public. Il s'agit, simultanément, de préserver sa solitude sans négliger les contacts qui lui permettent d'exister pleinement sur la scène artistique. De se déplacer

par rapport au vécu immédiat tout en l'exploitant et en tirant parti des circonstances. Dans les deux cas, Klee refuse d'être réduit à sa situation de soldat.

Pas de survie sans lutte. Le pacifisme de Klee est lié à une forme de résistance qui lui permet de ne pas perdre dans la guerre tout ce qui fait son humanité et sa force. « Patience, stoïcisme, fatalisme. » (8 octobre 1918) Il accepte ce qu'il ne peut éviter – sans se laisser déstabiliser. Sa stratégie lui permet de se retirer à l'écart, non dans un désir de fuite, mais pour mieux mobiliser ses énergies créatrices. S'il cherche un refuge loin de l'agitation du dehors<sup>59</sup>, c'est pour se concentrer sur l'essentiel, son travail. Et le résultat est là<sup>60</sup>. Le regard rétrospectif qu'il porte sur ces trois années correspond bien à ce qu'il recherchait : « Intérieurement, la guerre n'a pas eu prise sur nous ; à l'extérieur, les succès sont venus plus vite que je ne l'espérais. » (8 juillet 1918) Il aura su s'investir pour rendre ses œuvres plus visibles qu'elles ne l'étaient avant la guerre.

S'il a survécu, Klee le doit d'abord à la chance d'avoir été épargné en n'étant pas envoyé au front. Mais aussi à une conception particulière du temps : il considérait la guerre comme une parenthèse (14 janvier 1918) et cherchait à inscrire son existence personnelle et artistique dans la durée. En distinguant l'essentiel de l'accidentel. En cela il est resté fidèle au programme élaboré, dès 1902, dans son journal : « [...] se montrer à la hauteur des enjeux de l'existence avec tout ce qu'elle recèle de conflits [...] viser un stade maximal de développement<sup>61</sup>. » Dans le contexte de 1914-1918, cet objectif tenait du défi. Mais Klee a su le relever.

1. Paul Klee, *Journal*. Trad. P. Klossowski. Grasset, Paris 1959, p. 300.

2. In *Écrits et correspondances*, Franz Marc. ENSBA, Paris 2006. Trad. Thomas de Kayser, p. 439.

3. Ce qu'il redoutait arrive : « Le 11 mars [1916], je fus incorporé comme recrue de trente-cinq ans. » *Journal*, op. cit., p. 308. Klee est d'abord affecté au dépôt des recrues de Landshut pour une formation militaire de quatre mois ; il est ensuite muté à la base aérienne de Schleißheim (où il entretient des avions), avant d'arri-

ver en janvier 1917 à Gersthofen, où il restera jusqu'à la fin de la guerre, dans les services du trésorier-payeur.

4. « Ein solches Stadt-Nacht-Schauspiel [...] noch nicht gesehen. » [17 novembre 1916]

5. Dans une lettre à Kubin, datée du 6 janvier 1918, il écrit : « Cette époque difficile a fortement influencé ma production dans le sens éthique. La dimension religieuse apparaît au grand jour. » In *P. Klee. Das Frühwerk*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1979. S. 92.

6. « Teufel », « böse », « Urian » [17 novembre 1916], « Ahriman » [25 février 1918].

7. *Schauplatz des Krieges*, en allemand.

8. Il se sent lui-même déguisé et parle de son uniforme comme d'un costume [13 avril 1916], faisant à l'occasion directement référence au carnaval (« Maskenkostüm », 4 février 1918).

9. [10 avril 1916]. Dans le dessin à la plume *als ich Rekrut war* (1916, 81), œuvre caricaturale proche de la photo que Klee envoie de son escouade, on croit voir partout des boutons ; leur forme se confond avec les yeux des militaires et avec les insignes de leur calot.

10. « Paradeaufstellung », « große Vorstellung », « reiche militärische Bilder ».

11. Man « steht herum », « sehr langes Herumstehen », « sehr langes Warten », die « im Hof stehenden », « warten im Revier » [27 mars 1916].

12. Klee réutilise ce terme (« Das Drama meiner Reise ») dans la lettre du 5 décembre 1916.

13. Ces incidents se déroulent en Bavière, le jour des noces d'or du couple royal.

14. Il ne sera officiellement libéré qu'en janvier 1919.

15. « Celui-là, il peut aller se faire voir ! »

16. *Journal*, op. cit., n° 962, p. 305 (traduction modifiée).

17. Respectivement 15 juin et 31 mars 1916.

18. Lié, entre autres, à Robert Delaunay et Vassily Kandinsky.

19. 1914. *L'entrée en guerre de quelques philosophes*. Husserl, Bergson, Freud. Hermann, Paris 2014. Textes choisis et présentés par Roger Bruyeron, p. 51.

20. *Journal*, op. cit., n° 956, p. 301.

21. Lily caractérise la situation en utilisant l'adjectif « aussichtslos » [3 juillet 1916].

22. Même s'il ne fait sans doute qu'entrer dans la logique de l'enfant opposant les vainqueurs aux vaincus.

23. À la fin de la guerre, Klee exprime directement ses craintes : « Face aux développements de l'Histoire, on se laisse entraîner sur la pente d'un monde désacra-

lisé. » [30 octobre 1918]

24. *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925. Trad. P. H. Gonthier, in *P. Klee, Théorie de l'art moderne*.

Gonthier/Denoël, 1973, p. 128. Cette opposition s'exprime déjà, d'une certaine manière, à travers le rêve et l'échec du *Héros à l'aile*, une gravure de 1905.

25. Klee mentionne l'introduction des cartes d'alimentation en Bavière (4 mai 1916).

26. En allemand, l'antiphrase est plus percutante : « die Küche ist nicht französisch ».

27. Autre association d'idées symptomatique, cette soirée passée hors de la caserne qui transporte le soldat dans un milieu « féérique », car « appetitlich » (mot à mot : appétissant ; 21 janvier 1918).

28. « eingesperrt » [12 et 14 mars] s'opposant à « Weg [...] leer das Nest » [17 avril 1916].

29. Cours de chant, 5 avril 1916 ; chat caché dans son lit, 20 novembre 1917 ; excursion rocambolesque, 3 juillet 1918...

30. In *La Première Guerre mondiale*, vol. III Sociétés. Sous la dir. Jay Winter, coordonné par Annette Becker, Fayard 2014, p. 29.

31. *Ibid.*

32. Il le charge d'être son messenger auprès de sa mère [7 avril 1916], de tirer des photos [22 février 1917], de recopier les titres de ses œuvres dans son catalogue [4 octobre 1917]...

33. « [...] nur bei dem Worte Marc sehe ich etwas einstürzen. » [16 mars 1916]

34. « die civilen Reste », « schonend » [12 mars 1916].

35. « meine frühere Haut » [16 mars 1916] ; « abschreckt » [18 mars 1916].

36. L'incertitude quant au sort qui va lui être réservé est logiquement plus manifeste dans les périodes de transition [12 juillet 1916 ; 16 janvier 1917].

37. « Abenteuer » ou ses dérivés.

38. Et jusqu'en janvier 1918.

39. Il précise avec son humour habituel : « [...] ce n'est pas dangereux. »

40. « Je suis assis à côté du chef de train et pense souvent à Felix [...] Lui qui hésite entre peindre et conduire un train. » [14 novembre 1916]

41. Elle peut être associée à une mutation, un simple trajet en train [16 janvier 1917] ou un voyage de plusieurs jours. Mais aussi à un écart par rapport au règlement [3 décembre 1917].

42. L'aventure offre à l'adulte comme un surcroît de vie (*beleben*). Sans danger, la mission s'apparente à une distraction qui aurait plutôt tendance à l'« amuser » [13



et 14 novembre 1916). Le mot « Spaß » apparaît trois fois dans ces deux cartes et à nouveau dans celle du 8 décembre 1916.

43. Dans la lettre du 14 janvier 1918, il décrit sa vie comme une épopée, la séparation imposée d'avec sa femme pendant la guerre n'étant qu'« une strophe » dans ce poème épique.

44. Le 27 mars 1916, il parle même de « disparaître » dans [s]on antre ».

45. 13 novembre 1916 ; 17 avril et 16 novembre 1916 ; 10 avril, 2 juillet et 10 décembre 1917.

46. Klee utilise l'adjectif « märchenhaft », dérivé du substantif *Märchen*, le conte.

47. « l'air et les couleurs sont plus marqués » (9 février 1917) ; « le jour était légèrement voilé », (9 septembre 1917) ; « des tons assez chauds et doux [...] flottant sur des fonds froids » (28 janvier 1918).

48. On peut associer le soufre à l'air et au feu ; l'eau évoquée ici, est aussi implicitement présente dans le participe « getaucht » et l'adjectif « saftig » ; les prairies évoquent la terre, le turquoise et l'outremer renvoient au minéral (28 janvier 1918).

49. L'organisation et la transparence des aquarelles tunisiennes par exemple, composées de surfaces géométriques ponctuées d'éléments figuratifs schématisés, le montre bien.

50. Corroborée par les allusions répétées au matériel (peinture, carton, carnet d'esquisses...) dont il a besoin.

51. Après avoir dépassé l'inhibition initiale en adoptant un « style de circonstance », plus léger (28 mars 1916), il « peint et dessine sans réfléchir » (25 février 1918), « travaille sans relâche, sans [se] préoccuper du reste » (4 juin 1918), s'étonne même « d'une telle frénésie de créer » (27 octobre 1918).

52. La musique féconde la peinture ; il le souligne à nouveau le 22 juin, après avoir joué du Bach : « Je me sentais à l'unisson avec ce dieu, et cela va forcément porter des fruits. »

53. « Jusqu'où va ma renommée ! », s'exclame-t-il, amusé, dans une lettre à sa mère, le 12 octobre 1916.

54. Cette estime réciproque n'empêche pas Klee de vouloir garder son indépendance vis-à-vis du marchand (8 juillet 1918).

55. Dont il dit qu'elle est « faite pour lui ».

56. Klee a reçu le livre avec une dédicace manuscrite de Däubler à Noël 1917 et il commence à esquisser des illustrations dans les marges (in *P.K., vie et œuvre*. C. Hopfengart et M. Baumgartner. Hazan 2012, note 7, p. 327). Mais le projet n'est pas allé au-delà de ces quelques essais et des travaux mentionnés dans la lettre.

57. Comme l'a précisément démontré O. K. Werckmeister dans le chapitre « Klee im Ersten Weltkrieg » de son essai *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt/Main. Syndikat, 1981, p. 9-89.

58. *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920.

59. Comme en témoigne l'aquarelle emblématique de 1918 *Gedenkblatt (an Gersthofen)*.

60. Analyser de près les œuvres créées pendant cette période de la guerre ne peut se faire dans le cadre de cette étude. Klee fait néanmoins lui-même un bilan : « [...] j'ai pénétré plus avant dans la poésie de la couleur. » (14 janvier 1918)

61. Notre traduction. L'expression de Klee « den Konfliktstoff des Lebens bewältigen » renvoie bien à l'idée que le conflit est inhérent à la vie, bien avant que la guerre n'éclate. In *Tagebücher 1898-1918*. Hg. von der Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern 1988, S. 148.