

KÄTHE KOLLWITZ

L'avenir de l'homme

Laurent Perez

Käthe Kollwitz

Mais il faut pourtant que je travaille.

Journal, articles, souvenirs

Traduit de l'allemand par Sylvie Pertoci

L'Atelier contemporain, 520 p., 35 euros

Collectif

Käthe Kollwitz. « Je veux agir dans ce temps »

Musées de Strasbourg, 220 p., 35 euros

La traduction intégrale du Journal de Käthe Kollwitz éclaire la vie intérieure de cette artiste majeure du 20^e siècle allemand. Les engagements politiques qui ont fait la notoriété de l'artiste sont en effet nourris de sa vie intime, comme le montre la rétrospective que lui consacre, pour la première fois en France, le musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg (jusqu'au 12 janvier 2020).

■ En Allemagne, le nom de Käthe Kollwitz (1867-1945) appartient à l'histoire. À l'histoire de l'art, bien sûr, comme celui d'une figure majeure et populaire de la première moitié du 20^e siècle, qui excella particulièrement dans la gravure et la sculpture ; mais aussi à l'histoire tout court, ses engagements en faveur de la paix et des déshérités ayant fait d'elle un emblème de l'Allemagne réunifiée : une reproduction agrandie de sa *Pietà* (*Mère avec son fils mort*, 1937-38) trône depuis 1993 à la Neue Wache, mémorial fédéral aux victimes de la guerre et de la tyrannie, à Berlin (1). La vaste rétrospective que lui consacre, pour la première fois en France, le musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, accompagnée d'un remarquable catalogue, articule avec finesse son œuvre sociale et politique aux aspects plus intimes de sa production – en particulier, la centaine d'autoportraits qu'elle réalisa tout au long de sa vie. La traduction intégrale de son journal, commencé en 1908, à l'âge de 41 ans, et qu'elle tient presque jusqu'à sa mort, fournit par ailleurs une documentation irremplaçable sur sa vie intérieure.

LA VOCATION DE L'EMPATHIE

La figure de Käthe Kollwitz est indissociable du motif de la mère avec son enfant mort, ou de la mère protégeant son enfant, traité tantôt dans un humble réalisme, tantôt dans une tonalité vigoureusement tragique.



Käthe Kollwitz. « Autoportrait ». 1934. Lithographie au crayon et au pinceau. Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg. (Pour toutes les images : Ph. Musées de Strasbourg/M. Bertola).

Il s'enracine dans le double traumatisme de la grave maladie dont a souffert son fils aîné, Hans, pendant son adolescence, et surtout de la mort de son deuxième fils, Peter, engagé volontaire alors qu'il est encore mineur, et tombé à Ypres quelques jours après sa montée sur le front. La puissance bouleversante de cette imagerie exprime une empathie que l'artiste élève au niveau d'une vocation : « Tout en dessinant, écrit-elle dans son journal, je sentais monter en moi la peur des enfants et je pleurais

avec eux [...]. Je sentais que je n'avais pas le droit de me soustraire à mon devoir de plaider leur cause. Il faut que j'exprime la souffrance incessante des hommes, cette souffrance devenue aujourd'hui incommensurable. C'est ma mission [...]. »

L'engagement de Kollwitz s'enracine dans l'héritage de la communauté évangélique indépendante fondée par son grand-père, le théologien Julius Rupp, où l'exigence protestante de l'auto-examen est associée à une entière liberté de mœurs. Käthe côtoie très tôt les classes populaires au cours de ses promenades d'adolescente – tout en jouissant d'une éducation artistique à laquelle peu de jeunes bourgeoises peuvent alors prétendre. Son mariage avec Karl Kollwitz,



médecin dans le quartier ouvrier de Prenzlauer Berg, à Berlin, la confronte directement à la misère du prolétariat. Les deux cycles gravés qui lui assurent la célébrité, *Une révolte de tisserands* (1898) et *Guerre des paysans* (1901-08), transposent au présent des épisodes insurrectionnels historiques, avec une sophistication technique impressionnante (dont les procédés résistent encore parfois à la recherche) et une grande force expressive, notamment dans la représentation de femmes, révoltées ou violées et assassinées. Le choix du médium modeste de la gravure reflète les conditions d'exercice de l'artiste au début de sa carrière ;

En haut : Käthe Kollwitz. « Guerre des paysans ». Planche 2. « Violée ». 1907. Technique mixte. Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg.
En bas : Käthe Kollwitz. « Plus jamais la guerre ! ». 1924. Lithographie au crayon et au pinceau. Musée Käthe-Kollwitz, Cologne.

il permet également d'atteindre un plus large public – comme Kollwitz y tient, en collaborant par exemple à l'hebdomadaire satirique *Simplicissimus*.

À ces premiers cycles succède, après la Première Guerre mondiale, une prolifique production d'affiches en faveur de la paix ou de causes humanitaires (*Plus jamais la guerre !*, *Guerre à la guerre*, *Les enfants d'Allemagne meurent de faim !*, *Vienne se meurt, sauvez ses enfants !*). Ce corpus exercera une vaste influence sur l'art politique du siècle, notamment en Chine où son œuvre, introduite par Lu Xun aux côtés de celle de Frans Masereel, demeure une référence pour le régime comme pour ses dissidents (2). Au prix d'efforts immenses, elle entreprend parallèlement un œuvre sculpté qui trouve son principal accomplissement dans son ensemble *les Parents en deuil* (1918-32), au cimetière militaire de Vladslo, en Belgique, où repose son fils.



TÂTONNEMENTS

À la figure quelque peu hiératique de l'artiste engagé, le Journal et les documents de travail exposés à Strasbourg donnent une vraie épaisseur. Loin de toute posture moralisatrice ou doctrinaire, l'art et les prises de position de Kollwitz résultent en effet de tâtonnements et de revirements parfois laborieux, dont l'artiste rend compte avec une sobre sincérité. Son instinct maternel est tout relatif et traverse de longues périodes d'indifférence et d'éloignement, où elle se concentre sur son travail. Son pacifisme même est l'aboutissement de longues tergiversations : abusée, comme beaucoup d'Allemands, par la propagande impériale rejetant sur l'Entente la responsabilité du conflit, elle cède d'abord à l'enthousiasme patriotique. La mort de Peter retarde, plus qu'il ne l'accélère, la prise de conscience, Kollwitz persistant longtemps à défendre fi-



dèlement la noblesse du sacrifice et l'idéalisme de la jeunesse. Aux premiers jours de la révolution, juste après l'armistice et la chute de l'Empire, elle note : « On me prête une conscience politique avisée. J'ai pourtant beaucoup de mal à me forger une opinion et la plupart du temps je répète ce que dit Karl. C'est franchement ridicule. »

Cette indécision s'accompagne d'un goût très faible pour le jugement moral, qui fait de son Journal une merveilleuse chronique de la fin de l'Allemagne wilhelminienne et de la république de Weimar – à l'exclusion presque totale des classes supérieures et du monde de l'art, auquel elle ne participe qu'avec réticence. Appuyée sur sa famille et sur un cercle d'amis proches, Kollwitz exprime à tout propos une étonnante largeur de vues, qui ne considère les options des individus qu'en fonction de la capacité de chacun à réaliser ses aspirations. L'expérience quotidienne de la pauvreté, de la mortalité infantile, des suicides (très fréquents), de la maladie, des avortements, des crises de folie puis de la guerre civile et de la faim, nourrit, certes, son œuvre. Mais son attention s'attarde tout aussi régulièrement sur les aventures de ses garçons – qu'elle dessine constamment et dont elle introduit l'image, aux côtés de la sienne, dans ses affiches – et de son entourage, dont elle consigne les opinions politiques, les interrogations philosophiques et la vie sentimentale et sexuelle passablement complexe.

LA RÉFORME DE LA VIE

Car, en un apparent paradoxe propre aux sociétés protestantes, la morale corsetée de l'Allemagne wilhelminienne cohabite avec les expériences d'une partie de la bourgeoisie engagée dans la *Lebensreform* (Réforme de la vie) – ce long Mai 68 avant l'heure, mêlant libération sexuelle, féminisme, révolution sociale, naturisme, végétarisme et, pour le pire, eugénisme et racisme. Longtemps l'amante du libraire viennois Hugo Heller, parmi les premiers éditeurs de Freud, Kollwitz évoque, dans le style clinique du sexologue, les péripéties que connaissent ses amis, observant avec curiosité la manière dont l'assouvissement ou l'inassouvissement de leurs besoins sexuels favorisent ou freinent leur activité. Le tableau anticipe comiquement celui de l'Europe des années 1970, quand un couple d'amis de Kollwitz observe jusqu'au marasme l'exigence idéologique de polygamie qu'ils se sont imposée sous l'influence d'Otto Gross ; et quand elle doit admettre, contrariée, la jalousie qui l'étreint lorsque son mari entame,

En haut : Käthe Kollwitz. « Scène d'amour ».

Vers 1909-10. Fusain sur papier. Musée Käthe-Kollwitz,

Cologne. En bas : Käthe Kollwitz. « Appel de la mort ».

Planche 8. 1934. Lithographie au crayon.

Musée Käthe-Kollwitz, Cologne.

sur le tard, une liaison avec sa jeune assistante. Très présente dans le Journal, la sexualité fait également l'objet d'une production graphique abondante, qui n'a guère, à ce jour, quitté les réserves des musées.

GRAINES DE SEMENCE

La lucidité de Kollwitz n'est pas en faute lorsqu'elle aborde son propre cas, la mise en œuvre du Journal coïncidant avec la naissance d'une inquiétude face au vieillissement et d'une hantise de la ménopause et de la stérilité artistique. La jeunesse, comme réalité et comme thème, est en effet au cœur de ses interrogations esthétiques et politiques. Observatrice attentive de la vie pulsionnelle de ses fils (envers qui elle ne se dissimule pas, à l'occasion, ses propres tentations incestueuses), elle aime, surtout après la mort de Peter, s'entourer de ses amis et de ceux de Hans, jeunes gens intelligents qui la prennent pour confidente et dont elle souligne à l'occasion la beauté et la séduction, et l'ambiguïté des rapports qu'elle entretient avec eux.

La *Lebensreform* et l'organisation de jeunesse du *Wandervogel* (l'Oiseau de passage) ont précisément engagé la jeunesse allemande dans un mouvement confus mais profond de remise en question de l'ordre bourgeois, au profit d'un retour à la nature et de nouveaux idéaux communautaires. Aussi dubitative devant les revendications de ses fils que devant toute autre forme de militantisme, Kollwitz est cependant trop curieuse et trop agile d'esprit pour y opposer les certitudes de sa génération. Artiste reconnue et installée, elle prête une attention bienveillante aux manifestations de ses cadets expressionnistes, dont l'enseignement est patent dans son cycle gravé *Guerre* (1922). Le rôle formateur que l'artiste assigne à la jeunesse se révèle une clé essentielle de son œuvre. Le sacrifice de millions de jeunes gens sur le front ne signifie pas seulement le triomphe de la barbarie : il remet en cause le renouvellement spirituel de l'humanité. « Les graines de semence ne doivent pas être moulues », écrit-elle, citant Goethe, dans une tribune pacifiste qu'elle signe juste avant la fin du conflit. Mamans et putains à la fois, les mères de Kollwitz veillent sur l'avenir de l'homme. ■

(1) L'inauguration de la Neue Wache donna lieu à de violents débats, son site ayant précédemment été utilisé pour les commémorations du Troisième Reich puis du régime est-allemand, et sa dénomination mêlant de façon indiscriminée victimes et bourreaux. Le choix de l'œuvre de Kollwitz – double symbole de réconciliation, en tant qu'artiste de gauche promue par un gouvernement conservateur, et que personnalité également populaire en Allemagne de l'Ouest et de l'Est – fut également remis en cause, le motif chrétien de la Pietà paraissant exclure les victimes juives et les femmes.

(2) L'influence de Kollwitz sur l'art chinois a fait l'objet d'une exposition à la Fondation Artmia, à Pékin, en 2010.