



HAL
open science

Lien maternel et sacrifice en temps de guerre : figures de Käthe Kollwitz (version avant publication)

Andréa Lauterwein

► To cite this version:

Andréa Lauterwein. Lien maternel et sacrifice en temps de guerre : figures de Käthe Kollwitz (version avant publication). Les peintres et la Première Guerre Mondiale, A paraître. hal-03920561

HAL Id: hal-03920561

<https://hal.science/hal-03920561v1>

Submitted on 3 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lien maternel et sacrifice en temps de guerre : figures de Käthe Kollwitz

Andréa Lauterwein

Il sera **ici** question de l'effet de la première guerre mondiale sur l'artiste allemande Käthe Kollwitz et, plus largement, sur toutes celles qui se tenaient à « l'arrière ». Avec ce terme, la langue française semble ignorer que la première guerre mondiale ouvre de manière totalement inédite cet autre « front », **qui mobilise** les populations féminines à travers les privations, les réquisitions, le travail, la propagande, la censure et, de manière bien plus surnoise, à travers le lien maternel, afin de soutenir l'effort de guerre des pays engagés dans le conflit. L'anglais et l'allemand ont, eux, adopté des termes plus **belliqueux**, respectivement *the home front* et *die Heimatfront*, que l'on pourrait **traduire** de façon plus adéquate par « le front du/au foyer ».

Au moment où s'ouvre ce front, Kollwitz est déjà une artiste reconnue dans son pays¹. Dessinatrice, graveuse et sculpteuse, **elle se concentre sur la figure humaine**. Au cours de la première guerre mondiale, qui coïncide avec l'exploration de nouvelles techniques comme la gravure sur bois et la sculpture, l'approche naturaliste et narrative des premières œuvres se transforme en une recherche de formes épurées, primitives, chargées d'une religiosité anticléricale. **Mais** en dépit de son travail social et artistique sur ledit *Heimatfront*, en dépit de l'intérêt **suscité auprès** de la critique comme du public, par le journal qu'elle **tient** durant la guerre, **source intarissable d'informations quant au moral** de l'arrière, Kollwitz n'est pas entrée dans l'histoire en tant que *peintre témoin* de la Grande Guerre². Cela **tient peut-être** à la discipline de l'histoire de l'art **elle-même**, dont les **analyses** sont encore dominées par l'exploit militaire et l'expérience au front, **alors que** l'historiographie contemporaine, **elle**, met **l'accent sur** les conditions sociales et anthropologiques **du conflit**, et s'intéresse **par conséquent** aussi à l'arrière. Il arrive par ailleurs que l'œuvre de Kollwitz soit aujourd'hui dépréciée du fait de la grande **émotivité dont elle est empreinte**, de ses élans de commisération perçus comme poussifs, misérabilistes, mièvres, à la limite du kitsch. Il est vrai aussi que c'est une artiste dont l'engagement moral contraste avec le **désenchantement** d'autres artistes de son temps, notamment avec la critique ironique et détachée d'un Otto Dix, ou avec les mondes apocalyptiques d'un Max Beckmann, tous les deux peintres-soldats et témoins directs du front. La rhétorique militante de Kollwitz sollicite la compassion du spectateur, ce qui a pu la faire apparaître comme une artiste chrétienne³. L'ensemble de ces *a priori*

¹ Première femme élue à l'Académie des arts de Prusse en 1919, elle fut nommée professeure **(emploi le terme « auteure » par ailleurs donc par souci de cohérence ?)** la même année. Membre du *Deutscher Künstlerbund* et de la Sécession de Berlin, Kollwitz s'était également engagée au Secours ouvrier international. En 1933, son œuvre sera discréditée, et elle sera empêchée d'enseigner et d'exposer en raison de ses prises de position publiques contre le NSDAP. Pour une introduction à la vie et à l'œuvre de Kollwitz, se reporter à Catherine Kraemer, *Kollwitz*, Reinbek, Rowohlt, 2007.

² Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908-1943*, éd. Jutta Bohnke-Kollwitz, München, btb, 2012. Voir également Ingrid Sharp, « Käthe Kollwitz's Witness to War : Gender, Authority, and Reception », *Women in German Yearbook. Feminist Studies in German Literature*, 2011, p. 88 : « **Un aspect essentiel de son œuvre semble avoir été systématiquement occulté, à savoir que l'on a rarement classé, évoqué, ou exposé Kollwitz en tant qu'artiste témoin de la guerre** » (« An important aspect of the artist's intention has been constantly overlooked : she has rarely been categorized, discussed or exhibited as an artist bearing witness to war »)

³ L'instrumentalisation politique posthume de l'œuvre de Kollwitz n'a rien arrangé, en particulier l'installation après la chute du Mur d'une copie monumentale de sa piéta, *Mère avec fils mort* [*Mutter mit totem Sohn*] de 1937 (le bronze original mesure 38 cm), lors de la transformation de la *Neue Wache* à Berlin en « Mémorial central pour les victimes de la guerre et de la tyrannie ». Cette généralisation abusive par laquelle toutes les victimes du nazisme au sens large

fait que l'œuvre de Kollwitz est actuellement abordée par le biais de ses qualités commémoratives et non **en tant qu'**œuvre-témoin à part entière.

Quand **éclate** la première guerre mondiale, Kollwitz est une femme mûre, elle a 47 ans ; son premier fils, Hans, a 22 ans, son second, Peter, en a presque 18. Dans un élan d'enthousiasme, le petit dernier se porte volontaire et tombe quelques heures plus tard, à **Dixmude** dans les Flandres, le 23 octobre 1914. Nous reviendrons tout au long de cet article sur cet événement, pour ainsi dire *ontologique* dans l'œuvre de Kollwitz. Dix jours après avoir appris la mort de son plus jeune fils, elle note dans son journal : « que tu mettes des bandages aux malades, ou que tu sois au front, ne la traverses-tu pas, cette guerre ? Cette guerre, ne l'avons-nous pas traversée, Karl [son mari, médecin des pauvres] et moi, cent fois plus souvent que ceux qui sont assaillis de grenades⁴ ? » **Kollwitz semble soudain investie du rôle de « mère à l'arrière », rôle dont, comme celui de « père à l'arrière », on ne peut nier ni la réalité ni l'importance déterminante durant la guerre.**

A l'instar de son confrère Otto Dix, Kollwitz a cherché à résumer cette « part de vie comprise entre les années 1914 et 1918⁵ » dans une série de gravures intitulées *La Guerre*. Ce portfolio de sept gravures sur bois, réalisé entre 1919 et 1922, fut d'ailleurs exposé pour la première fois en 1924 à **l'exposition *Nie wieder Krieg [La guerre – plus jamais ça !]***, en même temps que le célèbre cycle d'eaux-fortes de Dix, *La Guerre [Der Krieg]* [...], réalisé entre 1923 et 1924⁶. L'exposition de 1924 au sein de laquelle **les deux artistes incarnent** la gauche pacifiste, eut lieu au Antikriegsmuseum qui venait tout juste d'être inauguré à Berlin-Mitte par le pacifiste Ernst Friedrich. **Aux côtés d'objets reliques de la première guerre mondiale, ce musée exposait des photographies des victimes de la guerre et des œuvres d'artistes⁷.**

L'expérience que Dix et Kollwitz avaient de la guerre n'était pas la même et cela se **perçoit** dans les sujets choisis : Dix restitua son expérience personnelle des fronts de l'Est et de l'Ouest. Il **accompagna** ses 50 dessins de **noms, dates, et annotations attestant sa présence sur le front et conférant à son témoignage valeur d'autorité** : « vu le... » [*gesehen am...*], « trouvé le » [*gefunden am...*]⁸. **Dans** la présentation de la **réédition de l'intégrale des 50 eaux-fortes, édition française anniversaire, parue en 2015, est évoquée** « une chronique visuelle dont la radicalité suffoque et éblouit »⁹. L'éditeur, **Hervé François**, inscrit ces œuvres **dans la lignée des *Désastres de la guerre de Goya***. De l'enthousiasme naïf aux désillusions de l'expérience, le

étaient désignées par un même titre ainsi que la symbolique de l'iconographie chrétienne, inappropriée pour les victimes juives, ont alors fait couler beaucoup d'encre. Par ailleurs, la sculpture de Kollwitz rend compte de son deuil personnel et de son sentiment de culpabilité ; son installation à la *Neue Wache* comme symbole politique de l'unification en fait une *Pathosformel* de commisération nationale. Voir notamment Sigrid Weigel, « Pietà und Mater dolorosa – Trauer, (Selbst-)mitleid und die Universalisierung der Opfer », Sigrid Weigel (éd.), *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzügen und heiligen Kriegern*, Wilhelm Fink, München, 2007, p. 169-172. Pour des interprétations chrétiennes des scènes de deuil de Kollwitz : Susie Paulik Babka, « Käthe Kollwitz, Emmanuel Levinas and Dorothee Sölle » dans Rosemary P. Carbine et Kathleen Dolphin (dir.), *Women, Wisdom and Witness*, Collegeville Minnesota, Liturgical Press, 2007, p. 25-44.

⁴ Note du 10 nov. 1914, Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 175, toutes traductions de l'auteur.

⁵ Lettre de fin décembre 1922 à Erna Krüger (Käthe Kollwitz, *Briefe der Freundschaft und Begegnungen*, Berlin, List, 1966, p. 98).

⁶ Les premières esquisses datent de 1919, juste après la guerre, le portfolio fut imprimé entre 1921 et 1922, publié en 1923.

⁷ Ce musée fut fermé et pillé par les nationaux-socialistes en 1933 ; le bâtiment servit de local à la SA et devint l'une des chambres de torture les plus connues de Berlin. Ernst Friedrich réouvrit son musée à Bruxelles en 1936 où il fut à nouveau détruit en 1940 lors de l'occupation allemande. En 1982, le musée fut réouvert à Berlin-Kreuzberg, voir Tommy Spree, *Ein Museum für den Frieden*, brochure du Anti-Kriegsmuseum, Berlin, 2004.

⁸ Ingrid Sharp, « Käthe Kollwitz's Witness to War », op. cit., p. 90.

⁹ La citation est tirée de la présentation par l'éditeur. Cf. Otto Dix, *La Guerre. L'intégrale des 50 eaux-fortes*, éd. Hervé François, Paris, Gallimard/Historial de la Grande Guerre, 2015.

témoignage de Dix se place clairement dans le cadre d'un **récit au masculin**, celui, héroïque, de son voyage au front en tant que soldat¹⁰.

Kollwitz, restée à Berlin durant toute la guerre, chercha, elle, à représenter les effets collatéraux de la guerre sur les victimes civiles et **les conséquences qui en découlèrent** pour l'ensemble de la société. À Romain Rolland, avec qui elle entretint une correspondance, elle écrivait le 23 octobre 1922 :

J'ai toujours essayé de figurer la guerre. Je n'ai jamais pu comprendre ce qui s'était passé. J'ai enfin fini par achever une suite de gravures sur bois qui disent *approximativement* ce que j'ai voulu dire. Ce sont sept planches, intitulées : *Le Sacrifice* [*Das Opfer*], *Les Volontaires* [*Die Freiwilligen*], *Les Parents* [*Die Eltern*], *La Veuve I* [*Die Witwe I*], *La veuve II* [*Die Witwe II*], *Les Mères* [*Die Mütter*], *Le Peuple* [*Das Volk*]¹¹. Ces planches doivent parcourir le monde entier et dire en résumé à tous les hommes : c'était ainsi – c'est ce que nous tous avons porté à travers ces années indiciblement difficiles¹².

Dans ce portfolio, Kollwitz trouve des formules universelles pour exprimer sa propre vérité de la guerre qu'elle parvient à concentrer en seulement sept images aux titres génériques **(ill. 1-8)**. À l'exception de la deuxième gravure intitulée *Les Volontaires* [*Die Freiwilligen*], sur laquelle nous reviendrons plus en détail, aucune ne représente des combattants sur le front.

« L'attente » dans *Kriegszeit*

Quelques jours après le déclenchement des hostilités, Kollwitz participe à l'effort de guerre en réalisant une lithographie pour le dixième numéro d'une revue d'art propagandiste, *Kriegszeit : Künstlerflugblätter*, littéralement : « Temps de guerre : tracts d'artistes » **(ill. x)**¹³. *Kriegszeit* était publiée par Paul Cassirer, l'éditeur et galeriste des artistes de la Sécession berlinoise, en collaboration avec le journaliste Alfred Gold. Cette revue hebdomadaire était portée par l'enthousiasme patriotique au début de la guerre¹⁴. 65 numéros et environ 260 lithographies originales verront le jour entre le 31 août 1914 et février 1916. Chaque numéro, vendu au grand public contre une somme modique (on pouvait même acheter des pochettes pour les collectionner), était constitué d'un folio recto verso de quatre pages avec autant de lithographies inédites d'artistes de renom, dont Ernst Barlach, Max Beckmann, Georg Kolbe, Max Liebermann ou Max Slevogt¹⁵. Les planches représentaient des scènes de combat, des caricatures de l'ennemi ou des vues esthétisantes de la vie quotidienne dans les tranchées. Elles s'agrémentaient de textes patriotiques de la plume d'auteurs canonisés comme Johann W. von Goethe ou Heinrich von Kleist, ou

¹⁰ Ingrid Sharp, « Käthe Kollwitz's Witness to War », *op. cit.*, p. 91-95.

¹¹ On notera l'ambivalence du mot allemand « *Opfer* » qui désigne à la fois « la victime » et « le sacrifice ».

¹² Lettre du 23 octobre 1922 à Romain Rolland, (Käthe Kollwitz, *Briefe der Freundschaft*, *op. cit.*, p. 56).

¹³ Toutes les planches de la revue sont numérisées et disponibles en ligne : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/feldztgkrzeit1914bis1916>, en ligne depuis le 04/05/2009, dernière consultation le 18/12/2017.

Voir aussi *Kollwitz - Beckmann - Dix - Grosz. Kriegszeit*, cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart du 30 avril au 7 août 2011, Wasmuth, Tübingen, 2011.

¹⁴ Paul Cassirer s'était porté volontaire dès août 1914, à 43 ans ; il revint du front de l'Ouest durablement traumatisé par la guerre et devint alors pacifiste. Ami de l'art moderne avec un important réseau international, rien ne le prédestinait à ce type de propagande patriotique. Il répondait à l'appel de Julius Mayer-Graefe et d'un groupe d'artistes autour du peintre impressionniste Max Liebermann, âgé alors de 67 ans, et s'identifiant à la politique consensuelle du « Burgfrieden », autour du chancelier Bethmann-Hollweg, suite à l'appel philosémite de l'empereur « *An meine lieben Juden* » qui eut pour conséquence l'engagement de nombreux citoyens juifs **références ?**

¹⁵ Voir Stephan Brakensiek, *Kriegszeit : Künstlerflugblätter. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda 1914-1916*, cat. expo. du 19 octobre au 21 décembre 2014, Thermen am Viehmarkt, Trèves, Norderstedt BoD, 2014.

contemporains comme l'écrivain vitaliste Richard Dehmel ou l'auteur dramatique naturaliste Gerhard Hauptmann.

Pour les besoins de la publication, le titre d'origine de la gravure de Kollwitz, plus serein, plus indéterminé, *L'Attente* [*Das Warten*] (ill. 9), fut remplacé par un titre plus expressif : *L'Inquiétude* [*Das Bangen*]. Le mot « *Bangen* » est étymologiquement lié au mot « *Angst* » ; il fait référence à un sentiment d'angoisse et connote l'oppression. Cette manipulation de l'image par le texte était une pratique courante de la première période de *Kriegszeit*, quand ses éditeurs cherchaient avant tout à recruter des artistes de renom, quitte à transformer l'intention du dessin par un changement de titre *ad hoc*¹⁶.

Quoiqu'elle fût membre de la Sécession berlinoise, la présence d'une œuvre de Kollwitz dans cet environnement peut surprendre. Quelle place pouvait-il y avoir pour « l'arrière » dans une publication comme *Kriegszeit* qui exaltait avant tout l'héroïsme du combat armé ? La revue redoublait les clivages stéréo-typiques de genre au sein de la société contemporaine, entre d'une part, l'espace du front, considéré comme naturellement masculin et chargé de protéger la patrie, et, d'autre part, l'arrière, renvoyant aux femmes et aux enfants¹⁷. Dans ce domaine auquel on les cantonnait, non moins touché par les privations de la guerre, la fonction des femmes se limitait alors au maintien de l'ordre familial et à la charité. Le numéro 36 de *Kriegszeit* l'illustre de manière exemplaire : cette édition spéciale parue le 21 avril 1915 fut consacrée au thème des « Femmes en temps de guerre » (ill. 11), avec quatre lithographies de la peintre Hedwig Weiss représentant des scènes du quotidien, les thématiques du travail nourricier à domicile et l'engagement bénévole [*Frauendienst*] dans les ateliers de couture pour l'armée.

La lithographie de Kollwitz, *L'attente (L'inquiétude)* [*Das Warten (Das Bangen)*] (ill. 10)¹⁸ parut au verso du dixième numéro de *Kriegszeit*, le 28 octobre 1914. Invitée fin septembre par Alfred Gold à réaliser un dessin pour *Kriegszeit* sur la mort de Ludwig Frank, un député social-démocrate qui s'était porté volontaire, elle abandonna après plusieurs essais insatisfaisants¹⁹ et se résolut à dessiner une autre réalité, celle de l'attente d'un retour : on y voit un buste aux fortes épaules carrées ; les bras et les mains semblent presque détendus et se croisent au-dessus de l'abdomen, l'une des mains est ouverte et accueille le poignet de l'autre ; les yeux et la bouche sont fermés et se réduisent à des traits. Ce qui frappe d'emblée, c'est l'aspect indéterminé de ce buste : quoique créé dans un contexte autobiographique, il ne s'agit pas d'un autoportrait, mais d'une figuration collective, allégorique de l'attente ; on n'y reconnaît cependant aucune référence mythologique, le personnage est sans âge, même son genre n'est pas clairement déterminé. Par son volume imposant, par sa force méditative, cette figure peut faire penser à un bouddha khmer dans la posture d'éveil, avec juste un peu d'amertume au coin de la bouche. L'attente de l'arrière est ici élevée au rang de combat spirituel, sans occulter toutefois l'ambivalence des sentiments qui animent ce combat.

Cette gravure dotée de deux titres *L'Attente* et *L'Inquiétude*, ([*Das Warten (Das Bangen)*]), traduit l'état d'esprit ambivalent de l'artiste au tout début de la guerre, ses efforts pour se recueillir,

¹⁶ Le sculpteur Ernst Barlach, dans un premier temps réticent à publier dans *Kriegszeit*, s'était indigné de voir son dessin intitulée *Berseker* (une figure de la mythologie nordique et germanique, par référence au guerrier fauve qui entre dans une fureur sacrée au moment du combat,) transformée en *Heiliger Krieg* [*Guerre sainte*] ! Voir Claudia Stefanie Klein, « Paul Cassirer und die *Kriegszeit* – Fundstücke zur Publikationsgeschichte einer Künstlerzeitschrift », Stephan Brakensiek, *Kriegszeit : Künstlerflugblätter*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ Voir Hannah Völker, « Unsichtbar hinter dem Vorhang des Welttheaters. Das Heer hinter dem Heer : Frauen in der *Kriegszeit* », dans Stephan Brakensiek, *Kriegszeit*, *op. cit.*, p. 181-204.

¹⁸ Käthe Kollwitz, *L'Attente (L'inquiétude)* [*Das Warten (Das Bangen)*], lithographie, 1914, 33.5 x 24.5 cm, 1914, dans *Kriegszeit. Künstlerflugblätter*, vol. 1, no. 10 (28 octobre 1914).

¹⁹ Le commentaire de *Journal* mentionne trois essais dont l'un représente « quatre ouvriers qui se penchent timidement et de manière réservée sur le mort » et porte la mention manuscrite de Kollwitz « pas bon ». Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, *op. cit.*, p. 792.

avant que le grand choc de sa vie, la mort de son fils Peter, qu'elle apprendra le 30 octobre, ne vienne progressivement transformer l'attente et l'inquiétude en prise de conscience, puis en pacifisme résolu. Comme beaucoup de ses contemporains, qu'ils soient en armes ou à l'arrière, Kollwitz perçut dans un premier temps la guerre comme un passage obligé pour se libérer d'un modèle de société qui avait fait son temps. Comme beaucoup d'artistes elle était dans l'attente d'une transformation radicale, d'une « purification » - une promesse restée vaine²⁰. Et comme beaucoup d'intellectuels de son temps, elle était préoccupée par l'idée du sacrifice pour un idéal plus grand²¹. Quelques jours après la déclaration de guerre de l'Allemagne à la Russie et à la France, le 6 août 1914, elle écrivait dans son journal :

Dans les premiers jours, j'oubliai souvent la guerre, ou j'avais le sentiment : voilà, c'en est terminé avec la pression, on peut à nouveau se remettre à vivre. Comme si on se réveillait d'un rêve oppressant. Mais à cette époque j'éprouvais aussi une sorte de régénération en moi. Comme si rien des anciens jugements de valeur ne pouvait encore subsister, que tout devait être réévalué. Je faisais l'expérience de la possibilité de sacrifier librement²²

Parallèlement à cette eschatologie de la guerre, solidaire du sacrifice, elle ressent intimement qu'une réalité plus contingente, historique, cauchemardesque, réclamerait son lot de souffrance. Déjà le 27 août 1914, elle notait :

Gabriele Reuter a écrit sur le rôle actuel des femmes dans le *Tag*. Elle a évoqué la volupté du sacrifice – une expression qui m'a beaucoup frappée. D'où toutes ces femmes qui ont pris soin et qui ont veillé à la vie de leurs proches prennent-elles maintenant l'héroïsme de les envoyer au-devant des canons ? Je crains que cette élévation de l'âme ne soit suivie d'un désespoir et d'un découragement d'autant plus noirs²³.

Son journal témoigne alors de son dégoût devant le « regard fixe et héroïque de ce temps de guerre », de cet « état d'âme monté en vrille, presque artificiellement » et note que « l'ambiance de jubilation un peu superficielle [...] s'accorde tellement mal avec les horribles batailles sur les deux fronts, avec les actes effroyables et barbares que l'on apprend de Prusse orientale et de Belgique »²⁴. Le 10 octobre 1914, le jour de la prise d'Anvers, fêtée en grande pompe, Kollwitz confie à son journal son sentiment d'être tiraillée entre la loyauté qu'elle estime devoir à ses fils et ses convictions politiques :

Pour la première fois de notre vie, nous qui sommes des sociaux-démocrates en toute conscience et qui le demeurons, aujourd'hui 10 octobre, nous avons hissé le drapeau noir, blanc et rouge. Depuis la chambre des garçons. C'est destiné à notre Peter, et à Anvers. Mais avant tout, avant tout, à notre fils²⁵.

²⁰ Croyance qu'elle abjurera progressivement jusqu'à arriver au constat suivant en 1918 : « J'ai pensé et j'ai cru aussi que l'époque de 1914 jusqu'à aujourd'hui me purifierait. La douleur a laissé de la fatigue. C'est la guerre qui vous écrase jusqu'au sol ». Note du 1^{er} juillet 1918 (Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 369). (« Ich hab gemeint und auch daran geglaubt, dass die Zeit von 1914 bis jetzt mich läutern würde. Der Schmerz hat Müdigkeit zurückgelassen. Es ist der Krieg der einen bis auf den Boden drückt »).

²¹ Aussi le mot « *Opfer* » ne cesse-t-il de réapparaître dans son journal, dans la double valeur du mot en allemand : « sacrifice », mais aussi « victime ».

²² Note du 6 août 1914 (Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 151).

²³ Note du 27 août 1914 : « Gabriele Reuter schrieb im *Tag* über die Aufgabe der Frauen jetzt. Sie sprach von der Wollust des opfern – ein Ausdruck der mich sehr traf. Wo nehmen alle die Frauen, die aufs Sorgfältigste über das Leben ihrer Lieben gewacht haben den Heroismus her, sie vor die Kanonen zu schicken ? Ich fürchte nach diesem Seelenaufschwung kommt desto schwärzere Verzweiflung und Verzagtheit nach » (Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 158) :

²⁴ Note du 27 août et du 28 août 1914 in Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 158 et 159.

²⁵ Note du 10 octobre 1914 in Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 169.

Kollwitz sent obscurément qu'il lui faut trouver une forme entièrement nouvelle, une forme qui soit adaptée à la guerre et à ses sentiments ambivalents à l'égard de celle-ci. Le jour où paraît la lithographie *L'Attente* [*Das Warten*], le 28 octobre 1914, elle note : « Je raconte [...] que je ne trouve pas de forme pour ce que m'apporte la guerre. Toute forme est déjà trop habituelle, trop typique. Quelque chose d'aussi inédit doit aussi trouver une forme nouvelle. Mon échec sur ce point²⁶ ».

La revue *Kriegszeit* cessa de paraître avec l'essoufflement de la guerre héroïque, et le virage pacifiste de son éditeur Paul Cassirer²⁷. Cassirer tint cependant à poursuivre le principe d'une publication de lithographies originales sous le titre *Der Bildermann*, littéralement « l'homme d'images », sans doute par allusion au paisible *Biedermann* ou *Biedermeier*, personnage fictif très populaire au milieu du XIX^e siècle, retiré des affaires de la cité et dont la naïveté bon-enfant provoquait tantôt la moquerie, tantôt l'identification avec des vertus supposément allemandes²⁸. Cette publication bimensuelle généraliste fut éditée d'avril à décembre 1916 avec le pianiste et pédagogue Leo Kestenberg connu pour ses prises de position pacifistes²⁹. *Der Bildermann* proposait beaucoup d'illustrations animalières d'August Gaul, quelques gravures des expressionnistes issus du groupe *Die Brücke* (**Ernst Ludwig Kirchner**, **Erich Heckel**, **Otto Mueller**), d'**Oskar Kokoschka** et d'**Ernst Barlach**³⁰. Le désintérêt du public auquel s'ajoutaient de nombreux problèmes dus à la censure et à la bureaucratie, conduisirent Cassirer à abandonner cette publication au bout de 18 volumes.

Kollwitz contribua au deuxième numéro du *Bildermann* paru en avril 1916 avec un dessin qu'elle se résolut à faire après « plusieurs tentatives ratées de dessiner quelque chose pour le *Bildermann* de Kestenberg ». Dans un premier temps, elle constate : « Je n'arrive à rien. Défaillance totale³¹ ». Elle finit par dessiner une mère tenant son bambin dans les bras et jouant tendrement avec lui : *Mère avec son enfant dans les bras*, [*Mutter mit Kind auf dem Arm*] (**ill. 12**)³². Dans le contexte de son expérience personnelle de mère ayant perdu un fils au front, en attente de nouvelles de son autre fils, ce dessin naturaliste sur le lien maternel, sans recherche d'innovation formelle, semble d'une surprenante légèreté. On ne peut que le considérer comme une parenthèse régressive, opposée au désespoir que lui inspire sa recherche formelle commémorative en cours.

Les dynamiques du sacrifice et leur forme

Peter, le fils cadet qui venait tout juste d'avoir 18 ans, s'était porté volontaire avec le consentement de sa mère, mais contre l'avis de son père, Karl Kollwitz, un homme droit dans ses bottes, médecin conventionné, conseiller municipal social-démocrate, membre de l'Union internationale socialiste et résolument pacifiste. « Ce sacrifice vers lequel il m'a entraînée, et vers

²⁶ Note du 28 oct. 1914 in Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 174.

²⁷ Dans sa dernière mouture de mars 1916, *Kriegszeit* présentait des gravures intitulées *Es langt nicht mehr* [Cela ne suffit plus], *Verwundeten-Transport* [Transport de blessés] et *Trauernde Frau* [Femme en deuil], **références ?**.

²⁸ Weiland Gottlieb Biedermaier était une figure fictive créée vers 1855 pour l'hebdomadaire satirique de Munich, *Fliegende Blätter* : instituteur d'un village souabe, poète à ses heures, dont la vie quotidienne banale et la naïveté divertissait le lecteur bourgeois.

²⁹ Voir Claudia Stefanie Klein, « Paul Cassirer und die *Kriegszeit* – Fundstücke zur Publikationsgeschichte einer Künstlerzeitschrift », op. cit., p. 11-32.

³⁰ Voir les numéros 1 à 18 sur le site du moma, département des imprimés : https://www.moma.org/s/ge/collection_ge/object/object_objid-15844.html **mise en ligne**, dernière consultation le 21/12/2017.

³¹ Note du 30/31 mars 1916 (Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 232).

³² Käthe Kollwitz, *Mère avec son enfant dans les bras*, lithographie, 27.6 x 18.9 cm, 1916, dans *Der Bildermann*, vol. 1, n° 2 (avril 1916).

lequel nous avons entraîné Karl » deviendra l'une des obsessions principales de Kollwitz³³. Au-delà de l'anecdote, elle cherche à donner forme à un désir de complicité devenu coupable, et par conséquent au deuil innommable qui découle du sacrifice consenti des enfants en temps de guerre. L'événement engage un tournant esthétique dans son œuvre et la conduit à expérimenter de nouvelles techniques comme la sculpture et la gravure sur bois.

Le 1^{er} décembre 1914, cinq semaines après la mort de Peter, Kollwitz envisage déjà de créer un mémorial ; cinq mois plus tard elle se mettra à esquisser les premiers projets³⁴ – pour « se sauver », se rappelle-t-elle rétrospectivement³⁵. Dans une sorte d'union mystique avec son fils mort, elle œuvre avec les outils et les matériaux de Peter qui devait lui-même se destiner à une carrière de peintre avant de s'enflammer pour la cause patriotique : « Tu travailles avec moi à ton [...] mémorial. J'utilise pour ce travail la détrempe que tu t'es préparée, ton châssis, tes matériaux – mon plus cher, mon plus tendre garçon »³⁶. Ce travail cathartique l'aura préoccupée pendant 17 ans et passe par plusieurs phases thématiques, formelles et techniques. Dès le départ, le projet a une double vocation, car il est conçu comme un monument privé qu'une mère érige à la mémoire de son fils, en même temps que comme un mémorial collectif pour les jeunes volontaires tombés au front. Cette « communion avec Peter » se double d'un effort d'universalisation de son expérience³⁷. Dès décembre 1914, elle note :

Je veux t'honorer avec ce monument. [...] Mais je veux aussi t'honorer autrement. C'est la mort de vous tous, jeunes volontaires de guerre, que je veux honorer, par *ta* figure incarnée. Que ce soit coulé dans l'acier ou le bronze et que cela reste là pendant des siècles ». « Tu travailles avec moi à ton – à votre – monument.³⁸

Kollwitz imagine d'abord un emplacement héroïque, loin de la tombe réelle, sur les hauteurs de Schildhorn, un lieu de villégiature au bord de la Havel très apprécié des Berlinoises à la fin du XIX^e siècle. Sur cette colline se trouve une étrange croix de grès, dessinée par l'empereur Frédéric Guillaume IV et réalisée par **Friedrich August Stüler** en 1845, qui commémore la légende du Schildhorn et de la christianisation de la Marche au XII^e siècle. Kollwitz a-t-elle envisagé de le remplacer ou de **Pannuler?/l'effacer?** par son propre mémorial lié à la catastrophe de la **première** guerre mondiale³⁹ ? Quand elle reprend ce travail plastique sur le mémorial en 1925, il n'est plus question de Berlin, mais du cimetière de soldats de Roggevelde. L'œuvre qu'elle considère enfin comme terminée finira par rejoindre le cimetière de Vladslo près de Dixmude en 1932 où sont enterrées les dépouilles de son fils et de ses camarades (**ill. 21**). Le monument conserve ainsi sa double vocation, collective et privée, sans pouvoir être instrumentalisé à des fins patriotiques.

³³ « C'était sans doute ce même jour, le soir, quand Peter a prié Karl de le laisser partir avant l'appel au *landsturm*. Karl trouve des arguments contre, avec tous les moyens possibles. J'éprouve un sentiment de gratitude, qu'il se batte de cette manière pour lui, mais je sais, cela ne changera plus rien. Karl : « La patrie n'a pas encore besoin de toi, sinon elle t'aurait déjà appelé ». Peter, plus doucement, mais fermement : « La patrie n'a pas encore besoin de ma génération, mais elle a besoin de *moi* ». Il ne cesse de se tourner vers moi avec des regards implorants, afin que je parle en sa faveur. Enfin il dit : « Mère, quand tu m'as pris dans tes bras, tu as dit : ne crois pas que je sois lâche, nous sommes prêts ». Je me lève, Peter me suit, nous nous tenons dans la porte, nous prenons dans les bras et nous embrassons et je prie Karl pour Peter. – Cette heure *là*. Ce sacrifice vers lequel il m'a entraîné et vers lequel nous avons entraîné Karl ». Note du 10 août 1914 (Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, *op. cit.*, p. 152).

³⁴ Catherine Krahmer, *Kollwitz*, *op. cit.*, p. 76.

³⁵ Lettre du 21 février 1944 à Ottilie Ehlers-Kollwitz (Käthe Kollwitz, *Briefe an den Sohn 1904-1945*, Berlin, Siedler, 1992, p. 139).

³⁶ Note du 14 avril 1915, Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, *op. cit.*, p. 184.

³⁷ Catherine Krahmer, *Kollwitz*, *op. cit.*, p. 76.

³⁸ Note du 3 décembre 1914 (Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, *op. cit.*, p. 177).

³⁹ Voir note du 1^{er} décembre 1914, *ibid.*, p. 177.

Les nombreux projets et travaux préliminaires de Kollwitz liés à la lente et sinueuse élaboration du mémorial final de 1932, peuvent être regroupés en trois phases qui se distinguent par leur langage symbolique et formel : un premier groupe de travaux tourne autour de l'extase patriotique des jeunes volontaires (de 1914 à 1921/1922), un deuxième groupe d'œuvres se concentre sur la figure de la mère et, plus précisément, sur la menace qui pèse sur le lien maternel (de 1915 à 1942), enfin un troisième groupe réunit père et mère dans le deuil du fils absent (1915 à 1932).

L'extase des volontaires

Avant d'aboutir à la forme accomplie de 1932, Kollwitz expérimenta des formes plus expressives. Elles **attestent le** déchirement intérieur qui accompagne son travail de deuil. Son journal témoigne des raisons de son adhésion première au départ de son fils : elle aurait cédé à sa demande insistante car séduite par sa foi indivise. Dans l'identification positive avec lui⁴⁰, elle exprime sa propre nostalgie d'une unité perdue. Avant le départ de Peter, le 13 août 1914, elle estime que « les hommes qui partent à la guerre laissent la plupart du temps une femme et des enfants, leur cœur est partagé. Les jeunes sont *entiers* dans leur cœur : ils se donnent dans l'allégresse. Ils se donnent comme une flamme *sans scories* qui monte droit au ciel⁴¹ ». Aussi longtemps que son fils est vivant, elle s'interdit de douter : « Parfois l'idée stupide : ils ne vont quand même pas prendre part à ce délire et, aussitôt, comme un rayon froid : ils doivent, doivent. (...) Seul moyen de tout rendre *supportable* : accueillir le sacrifice par la volonté⁴². »

Résolument empathique avant le départ de son fils, elle continue à faire des efforts pour partager son idéalisme bien après la nouvelle de sa mort. Le 15 décembre 1914 : « Mes chers fils, vous mes chères jeunes flammes qui nous conduisez, et nous qui ne vous conduisons point. Issus de nous, nous dépassant, nous entraînant⁴³ ». A la Saint-Sylvestre 1914 : « Mon Peter – *je veux* essayer de rester fidèle. [...] Reconnaître ton testament spirituel, le conserver. Qu'est-ce que c'est ? Aimer ma patrie à ma manière comme tu l'as aimée à la tienne⁴⁴ ». Le 6 octobre 1915 : « Parfois, j'en arrive à ne reconnaître plus que la folie criminelle dans cette guerre. Mais quand je pense à Peter, je ressens à nouveau l'autre chose. Quiconque n'a pas vécu ce que nous avons vécu, et avec nous, tous ceux qui ont donné leurs enfants il y a six mois, ne peut voir que les aspects négatifs de cette guerre. Nous en savons davantage⁴⁵ ». En janvier 1916, elle évaluera l'ambivalence de sa position avec justesse : « Aimer l'Allemagne à ma manière, comme tu l'as fait à la tienne : j'ai des doutes. Je voulais faire mienne ta position sur la guerre. Ma position sur ce sujet n'est toujours pas claire⁴⁶ ». Et le 20 janvier, elle « rationalise », avec Troelsch, le « don » de son fils :

Pour l'Allemand, la liberté est, en bref, une volonté de discipline. Son concept de liberté contient le concept de devoir. Pour lui, l'État ne se compose pas d'individus, il s'identifie avec l'État. La « mystique allemande de l'État ». Johann G. Fichte, Georg W. Hegel, Arthur Bonus ? Une pensée qui me paraît évidente parce que j'en ai les preuves. Cette mystique de l'État se trouvait aussi dans ce que voulait la jeunesse *freideutsch*. Hans et Peter [...] ont en eux la liberté que Troelsch décrit⁴⁷.

⁴⁰ Elle lui lit les chapitres sur la guerre du *Zarathoustra* de Nietzsche et coud les insignes sur son habit. Note du 17 et du 20 août 1914 *ibid.*, p. 154-155.

⁴¹ Note du 13 août 1914, *ibid.*, p. 154.

⁴² Note du 30 septembre 1914, *ibid.*, p. 166.

⁴³ Note du 15 décembre 1914, *ibid.*, p. 178.

⁴⁴ Note du 31 décembre 1914, *ibid.*, p. 180.

⁴⁵ Note du 6 octobre 1915, *ibid.*, p. 200.

⁴⁶ Note du 2 janvier 1916, *ibid.*, p. 207.

⁴⁷ Note du 20 janvier 1916, *ibid.*, p. 215-216.

Dans un tout premier temps, Kollwitz imagine un mémorial avec trois figures, une sorte de « nativité inversée », où les deux parents accompagnent le fils dans le sacrifice de soi : « Peter, étendu, le père à sa tête, la mère à ses pieds⁴⁸ » ; puis ~~investissant~~ ? **elle reprend** un verset biblique central du christianisme qui se trouve dans ce qu'on appelle communément le discours d'adieu de Jésus : « ton effigie en haut, au-dessus des parents. Tu dois être allongé, les mains répondant à l'appel du don de soi : “Je suis là”. » (Évangile selon Saint-Jean 14 :6 : « *ego sum via veritas et vita* »).⁴⁹ Ces notes dans son journal témoignent de la difficulté de surmonter l'absence sans recourir au cadre religieux, notamment au mythe d'Abraham et d'Isaac, dont le sacrifice n'a pas été consommé. En faisant apparaître son fils par le trait, en le modelant, elle le remet au monde, et annule sa décision de partir, le fait renaître, cherche à ranimer sa présence physique, mais aussi à rendre rétroactive la fusion de l'individu avec la masse patriotique : « Ce qui était important était *cette* forme qui se faisait. Cette *personne* unique, vivant une seule fois, cet homme », écrit-elle à Noël 1915⁵⁰.

Fin 1915, elle comprend la **dynamique** qui anime les jeunes volontaires comme une errance mortifère, comme un délire collectif que rien n'atteint plus. Avec beaucoup de clairvoyance, elle reconnaît dans cette aliénation de la jeunesse allemande un mal qui touche toutes les jeunes européennes. Le 11 octobre 1916, elle note : « Les jeunes hommes anglais, russes, français firent la même chose. Il en résulta une fureur fratricide, l'appauvrissement de l'Europe et la perte de ce qu'il y avait de plus beau. La jeunesse de tous ces pays a-t-elle été trompée ? A-t-on utilisé sa faculté à se donner pour faire la guerre ? Où sont les coupables ?⁵¹ ». Les métaphores de la flamme et de la combustion qu'elle avait employées très tôt dans son journal – « en cette époque toute leur vie se comprime, ils anticipent tout pour s'embraser et brûler d'un seul coup⁵² » – vont trouver enfin leur équivalent visuel dans les torsions extatiques et le mouvement dynamique des jeunes volontaires dont rien ne freine la course folle et régressive vers la mort dans le dessin au fusain *Les Volontaires* [*Die Freiwilligen*] de 1920 (ill. 13)⁵³.

Käthe Kollwitz a longtemps lutté pour parvenir à exprimer ce qu'elle ressentait comme une expérience inédite. Elle a essayé différentes techniques, la lithographie, l'eau-forte, le dessin, le relief, la sculpture. Jusqu'ici elle avait un rapport plutôt distancié à l'expressionnisme ; or la découverte du réalisme expressif à tendance religieuse d'Ernst Barlach, dont elle voit une exposition en 1920, va beaucoup l'influencer. A partir de ce moment, elle délaisse les lignes souples du dessin et de la lithographie au profit des lignes anguleuses et du trait abstrait, primitif de la gravure sur bois. La technique de la gravure sur bois lui permettra de simplifier ses compositions et de créer des icônes universelles, immédiatement lisibles⁵⁴.

⁴⁸ Note du 1^{er} décembre 1914, *ibid.*, p. 177 : « Il doit être terminé et inauguré un magnifique jour d'été. Les écoliers de la commune chantent : “Nous commençons à prier” et “Pas de plus belle mort au monde que celui qui meurt par l'ennemi”. Le mémorial doit figurer Peter, étendu, le père à sa tête, la mère à ses pieds, il doit être dédié au sacrifice de la vie des jeunes volontaires de guerre ».

⁴⁹ Note du 9 décembre 1914, *ibid.*, p. 178 : « Mon enfant ! Sur ton mémorial, je veux faire tenir ton effigie en haut, au-dessus des parents. Tu dois être allongé, les mains répondant à l'appel du don de soi : “Je suis là”. Les yeux – peut-être-grands ouverts, pour que tu voies le ciel bleu au-dessus de toi et les nuages et les oiseaux. La bouche souriante. Et sur ta poitrine, l'œillet que je t'ai donné ».

⁵⁰ Note de Noël 1915, *ibid.*, p. 206.

⁵¹ Note du 11 octobre 1916, *ibid.*, p. 279.

⁵² Note du 27 août 1914, *ibid.*, p. 157.

⁵³ Käthe Kollwitz, *Les Volontaires* [*Die Freiwilligen*], gravure sur bois, 34.9 x 49.5 cm, 1920, 2^{ème} planche ?**références ?**

⁵⁴ Catherine Kraemer attribue deux significations distinctes à la gravure sur bois et à la lithographie : la gravure sur bois servirait à révéler des situations de misère extrêmes et à accuser les responsables, alors que la lithographie engagerait à la solidarité et à l'action, ce qui expliquerait aussi l'influence de ce dernier type d'œuvres sur le réalisme socialiste et l'art en RDA après 1945. Les gravures sur bois ont par contre bénéficié de beaucoup d'attention en Chine

Le dessin au fusain de 1920 trouvera sa configuration finale dans une gravure sur bois du portfolio *La Guerre [Der Krieg]*. La gravure fut d'abord nommée *Dixmude [Dixmuiden]*, puis *Les Volontaires [Die Freiwilligen]* (ill 3)⁵⁵. Kollwitz considérait cette gravure sur bois comme un mémorial provisoire : « Si je ne devais pas réussir à terminer le grand travail, ce serait déjà un travail commémoratif pour les garçons⁵⁶ ». Les traits de composition obliques et les demi-cercles dans la partie supérieure soulignent la force aveugle qui draine les jeunes volontaires vers la mort. Entre le dessin de 1920 sur le même thème et la gravure, on peut constater des changements : quand le dessin au fusain soulignait l'innocence des volontaires – le visage de Peter au centre a les traits poupins d'un enfant –, la technique de la gravure sur bois accentue nécessairement les marques des visages. Les visages des « garçons » sont adultes, et traduisent un désir de sacrifice individuel. Alors que le dessin présentait un mouvement collectif, – la mort au tambour qui exhorte les autres est intégrée dans leur rang –, la gravure place Peter juste à côté d'une figuration saillante de la mort qui choisit Peter et le tire hors du rang de ceux qui sont pris dans l'ivresse mortifère. Plus universelle, grâce à l'abstraction induite par la technique de la gravure sur bois, cette « danse macabre moderne » de 1921/1922 exprime tout à la fois l'embrasement des volontaires et les dynamiques révolutionnaires de l'après-guerre, deux extases dans lesquelles Kollwitz voit un danger similaire pour la jeunesse de son temps⁵⁷.

Le repli des mères : de l'offrande au sacrifice

La première guerre mondiale confère une autre actualité à l'un des thèmes de prédilection de Käthe Kollwitz : la relation de la mère à l'enfant⁵⁸. Parallèlement au monument pour les jeunes volontaires, et dès avril 1915, elle entreprend de transposer ?en quoi ? sa lutte intérieure et les sentiments de culpabilité qui la tourmentent depuis son consentement empathique. Cependant, avant même le départ de Peter au front, Kollwitz avait écrit : « Comme si on vous coupait à nouveau le cordon de l'enfant. La première fois pour la vie, la seconde fois pour la mort⁵⁹ ». Son travail de deuil s'accompagne de différents fantasmes de révision qui hantent des rêves coupables. La plupart des scénarios qu'elle consigne dans son journal de guerre la font mourir à la place de son fils pour le faire renaître⁶⁰.

Elle commence par chercher une représentation adéquate du sacrifice patriotique, que ce soit dans le dessin *Le Sacrifice [Das Opfer]* (ill. 14) de 1915 ou dans le buste *Mère avec enfant*

communiste où la tradition centenaire de cette technique rencontrait alors une actualité politique. Voir Catherine Kraemer, *Kollwitz, op. cit.*, p. 104-105.

⁵⁵ Note du 4 mars 1921, Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher, op. cit.*, p. 496.

⁵⁶ Note du 6 février 1921, *ibid.*, p. 494.

⁵⁷ Käthe Kollwitz s'est distancée de toute dynamique révolutionnaire en travaillant sur l'une de ses premières gravures sur bois à la mémoire de Karl Liebknecht pour lequel elle avait des sentiments ambivalents. Dans son journal, en octobre 1920, elle rapproche l'engagement aveugle et mortifère des jeunes volontaires dans la première guerre mondiale, des débordements violents des révolutions communistes : « Au fond je ne suis pas du tout révolutionnaire, mais évolutionnaire. [...] J'ai été révolutionnaire. Mon rêve d'enfance et de jeunesse, c'était la Révolution et les barricades. Si j'étais jeune aujourd'hui, je serais sans doute communiste. Encore maintenant quelque chose me tire de ce côté, mais je suis cinquantenaire, j'ai traversé la guerre et j'ai vu mourir Peter et les mille autres garçons, je suis terrifiée et choquée par toute la haine qui se trouve dans le monde, j'aspire au socialisme qui laisse vivre les hommes et trouve que la terre en a vu assez, de meurtres, de mensonges, de corruptions, de déformations, bref de toutes ces choses diaboliques ». Note d'octobre 1920, *ibid.*, p. 483. Voir aussi Catherine Kraemer, *Kollwitz, op. cit.*, p. 89-96.

⁵⁸ Voir notamment Julia Dech, « Die Kollwitz-Mütter. Rädelsführerin und Mater dolorosa », dans Renate Möhrmann (dir.), *Verklärt, verkitscht, vergessen. Die Mutter als ästhetische Figur*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1996, p. 315-333.

⁵⁹ Note du 5 octobre 1914, Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher, op. cit.*, p. 168.

⁶⁰ Le 8 juillet 1915, elle note : « Il m'arrive de rêver que je mets à nouveau au monde un enfant. Récemment, que je suis enceinte et que je mourrai probablement à l'accouchement. Je disais : l'enfant doit bien entendu s'appeler Peter. » *Ibid.*, p. 191.

sur l'épaule (*Offrande*) [*Mutter mit Kind über der Schulter (Die Darbietung)*] (ill. 15), de la même année :

Je travaille à l'offrande [*Darbietung*]. Je devais – c'était une compulsion immédiate – tout changer. La figure sous mes mains se pliait d'elle-même – comme par sa propre volonté – vers l'avant. Elle n'est plus maintenant une femme debout. Elle se penche très bas et propose son enfant. Avec la plus grande humilité⁶¹.

Le terme d'« offrande » [*Darbietung*] lui vient assurément de son fils Peter, à propos duquel Kollwitz écrit le 27 septembre 1914, avant son départ au front : « Il ne compte pas sur un retour, il n'en veut même pas, le don en serait diminué. On ne peut appeler cela un sacrifice, un sacrifice présuppose un effort sur soi-même. Ceci est une offrande de la vie, rayonnante et fière⁶². » Prise dans l'ambivalence de ses sentiments, la mère brisée de 1915 détourne le regard de l'offrande, le signe de communion avec son fils. Cette offrande ne peut se faire que dans une posture simultanée de deuil et d'auto-commisération, traduite par la main devant la bouche.

Kollwitz est manifestement à la recherche d'une dynamique formelle spécifique induite par la dialectique insoutenable entre don de la vie et don de la mort. Parallèlement à sa position sur la guerre, la posture de l'offrande couplée au geste d'auto-commisération de 1915 va évoluer dans les représentations ultérieures qui traitent du même thème. L'« offrande » devient alors clairement « le sacrifice », voire dans la double signification du mot allemand « la victime ». Il prend forme dans l'encre intitulée *Le Sacrifice* [*Das Opfer*] datant de 1922 (ill. 16)⁶³ puis dans la gravure sur bois du même nom pour le portfolio *La Guerre* [*Der Krieg*] (ill. 2) : un nu féminin, debout, présente son bébé à bout de bras, tout en le retenant dans l'étreinte vigoureuse de son coude. Elle semble avoir les yeux fermés et agir aveuglément, mais son visage, à découvert, traduit une certaine détermination.

Cette pathosformel de l'injonction paradoxale faite aux mères, c'est-à-dire : de protéger la vie et d'être disposées à la sacrifier, va évoluer radicalement en passant du don au retrait complet dans la série de dessins et de gravures *présentant* des mères protectrices, entourant, retenant les enfants de leurs bras et de leurs mains. Le geste de refus qui s'inscrit dans « l'offrande » apparaît déjà dans une lithographie d'abord prévue pour la sixième feuille du portfolio *La Guerre ?* [*Der Krieg*], Mères de 1919 (ill. 17) : elle présente la vue frontale d'un groupe de mères endeuillées, portant dans leurs bras des enfants en bas âge ou les protégeant. Kollwitz note un extrait de poème non-identifié (en est-elle l'auteure ?) à propos des dessins qui se rapportent à cette planche : « que les chéris de nos berceaux / soient couchés sur les champs comme des charognes puantes...⁶⁴ ». La réussite de la figure centrale, la plus fermée et la plus autobiographique, provoque soulagement et gratitude : « j'ai dessiné la mère qui entoure de ses bras ses deux enfants, c'est moi avec mes deux enfants, nés de mon sein, mon Hans et mon Peterchen. [...] Merci⁶⁵ ». Dans la gravure sur bois définitive qui prendra place dans le portfolio *Guerre* [*Krieg*] de 1921/1922, *Mères* [*Die Mütter*] (ill. 7), le groupe frontal a été « compressé sur le plan de la composition » et s'est transformé en une masse compacte, faite de mères solidaires dont les bras se referment sur leurs enfants aux regards curieux tournés vers le monde extérieur⁶⁶. Cette même « tour » se retrouve dans la sculpture en bronze intitulée *Tour des mères* [*Turm der Mütter*] en 1937/38. Fait significatif, cette œuvre en trois dimensions fut refusée par les instances culturelles

⁶¹ Note du 27 avril 1915, *ibid.*, p. 184.

⁶² Note du 27 septembre 1914, *ibid.*, p. 163.

⁶³ **Käthe Kollwitz, *Le Sacrifice*, [*Das Opfer*], dessin au fusain, avril 1915, références ?.**

⁶⁴ Note du 24 mars 1918, *ibid.*, p. 360.

⁶⁵ Note du 6 février 1919, *ibid.*, p. 406.

⁶⁶ Note du 13 octobre 1921, *ibid.*, p. 511.

contemporaines au motif suivant : « Les mères n'ont pas à protéger les enfants dans le Troisième Reich, c'est l'Etat qui s'en charge⁶⁷ ».

Ce qui se présentait au départ comme une aporie entre l'amour maternel et le sacrifice patriotique de la vie, que Kollwitz traduisait par des postures corporelles **écartelées prises dans une double contradiction**, fermées et ouvertes, deviendra de plus en plus clairement une défense de l'amour maternel et de la vie. Le repli de la figure et des membres maternels sur les enfants conduit à une figuration de plus en plus compacte. Mères et enfants ne forment alors plus qu'un seul bloc. Cette chaîne de nouvelles formules du pathétique [**Pathosformel notion récurrente à spécifier**], développée à la suite de la première guerre mondiale, et mise en pratique à de nombreuses reprises dans des figurations de la mère avec son ou ses enfants, échappe à la stéréotypie des codes *iconographiques* chrétiens. La *pietà*, représentation de Marie tenant le cadavre du Christ dans ses bras, est communément **associée** à la scène de la **Nativité** ; le fils mort en martyr est reconduit dans le sein maternel. A l'exception d'une seule sculpture appelée *Pietà* (1937/38)⁶⁸, que Kollwitz percevait comme une *pietà* « non religieuse », la mort de l'enfant reste un scandale et n'est pas investie d'un sens religieux⁶⁹. Chez Kollwitz, l'enfant n'est jamais représenté autrement que vivant et protégé par un corps maternel **qui atteint la valeur ? l'enserrant telle** une enceinte fortifiée, aussi bien dans la sculpture en bronze dédiée à sa belle-fille Ottilie, mère de jumeaux, *Mère avec deux enfants* [*Mutter mit zwei Kindern*](1932-1936) que dans *Tour des mères* (1937/38) ? précédemment évoqué, ou dans ***Mutter schützt ihr Kind I et II*** (1941-1942)⁷⁰.

La **pathosformel** kollwitzienne **de pour l'amour maternel** ? atteindra son paroxysme dans un dessin réalisé durant la deuxième guerre mondiale. Le titre du dessin est une citation du roman ***Wilhelm Meister de Goethe*** qu'elle **considérera comme** son « testament » : *Les Fruits de la semence ne doivent pas être broyés* (ill. 18). Cette phrase, Kollwitz l'avait consignée la première fois cinq mois après la mort de Peter, le jour anniversaire de sa naissance⁷¹. Quelques jours plus tard, la teneur autobiographique de cette déclaration devient encore plus explicite : « Peter était le fruit de la semence qui ne devait pas être broyée⁷². » La même citation de Goethe a servi également de conclusion à la lettre ouverte que Kollwitz publia dans le journal *Vorwärts* le 30 octobre 1918, en réponse à un article du poète vitaliste Richard Dehmel invitant à sacrifier d'ultimes volontaires pour que l'Allemagne capitule « dans l'honneur »⁷³. Le souvenir de cet épisode lui inspirera l'un de ses derniers dessins en décembre 1941 : « C'est étrange, comme les choses se répètent. Je décide encore – pour la troisième fois – de reprendre le même thème [...] : il n'y a rien à faire, c'est mon testament : “Les fruits de la semence ne doivent pas être broyés” ». [...] Une fois de plus je dessinaï la même chose. Des garçons, de vrais garçons berlinois qui flairent le vent, avides

⁶⁷ Otto Nagel cité dans **Martin Fritsch (éd.), Käthe Kollwitz. Zeichnung. Grafik. Plastik**, Leipzig, E. A. Seemann, 1999, p. 356.

⁶⁸ Reproduite dans *ibid.*, p. 361. On notera que dans la *pietà* de Kollwitz, la mère ne tient pas le Christ couché ou assis sur ses genoux, mais entre ses jambes, comme pour le faire renaître de son ventre. Ce geste de réappropriation narcissique de l'objet aimé se lie à la présentation de la mère comme *mater dolorosa*. Avec sa main droite posée sur la bouche, le deuil **obtient revêt** un aspect égo-centré transformant une figure de la compassion universelle en figure de la commisération de soi ou en incarnation du deuil d'un sujet historique, **selon ? vous voulez dire « c'est selon » ?**.

⁶⁹ Note de décembre 1939, Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 697 : « Ma mère est plongée dans ses réflexions et se demande pourquoi son fils n'a pas été accepté par les hommes. C'est une vieille femme solitaire, ruminant de sombres pensées ».

⁷⁰ Reproduits dans **Martin Fritsch (éd.), Käthe Kollwitz**, op. cit., p. 351 et p. 367-369.

⁷¹ Note du 6 février 1915, Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher*, op. cit., p. 182.

⁷² Note du 15 février, *ibid.*, p. 183.

⁷³ L'article de Dehmel – il s'était porté volontaire en 1914 et s'est -bien que blessé - porté volontaire une nouvelle fois en octobre 1918 – , « *Einzige Rettung* » [« Seul secours »] est paru le 22 octobre 1918 dans le journal *Vorwärts*. La lettre ouverte de Kollwitz à Dehmel fut dans un premier temps censurée. Voir notes du 22 au 30 octobre 1918, *ibid.*, p. 376-377 et p. 839-840.

comme de jeunes chevaux, sont retenus par une femme. La femme (c'est une femme âgée) a abrité les jeunes sous elle et son manteau, elle déploie ses bras avec force et autorité⁷⁴ ».

Le poids de la guerre et sa forme

La posture statique, hiératique de la figure impersonnelle sur la lithographie publiée dans la revue *Kriegszeit, Das Warten (Das Bangen)* de 1914 (ill. 9), connaîtra des développements et se chargera d'autres connotations dans une série de dessins réalisés pendant la guerre. Ces dessins représentent les parents du soldat tombé au front, des parents qui portent ostentatoirement les traits de Käthe et Karl Kollwitz. Le dessin *Les Parents au sapin de Noël [Eltern am Weihnachtsbaum]*, réalisé entre 1915 et 1917 (ill. 19), rappelle les premières fêtes familiales sans Peter, que le journal de Kollwitz décrit comme des moments où le manque est ressenti plus fortement et la quête de sens plus pressante. Le sapin, à la fois symbole de vie éternelle et icône politique des nationalistes allemands, ici décoiffé, placé entre les deux parents en détresse, dont les bras se referment sur eux-mêmes, peut être lu comme une figuration de l'absence.

Déjà en décembre 1917, Kollwitz a l'espoir de « faire entrer quelque chose de nouveau dans le dessin et la gravure. Cela ne peut être qu'une plus grande simplicité. Je veux faire ces parents ainsi, simples dans leur expérience des contingences quotidiennes, mais entièrement chagrins⁷⁵ ». La guerre, ressentie de plus en plus comme un poids écrasant, doit être figurée par ce poids paralysant qu'elle semble chercher à contenir et à développer formellement dans la lithographie *Les Parents [Die Eltern]* de 1919⁷⁶ (ill. 20). Pour figurer ce poids, elle s'intéresse tout particulièrement à la position des épaules, du dos, des bras⁷⁷. La troisième gravure sur bois de la série *La Guerre [Der Krieg]* également intitulée *Die Eltern* (ill. 4) et réalisée en 1921/1922, présente une autre version de l'accablement parental. Ici, ils se soutiennent mutuellement, le père se couvrant la face et s'appuyant sur la mère qui, pliée de douleur, enfouit son visage dans ses bras.

La figuration des parents du soldat tombé au front se précise en 1925 : « La mère doit être agenouillée et son regard se porte vers les nombreuses tombes. Elle écarte les bras sur tous ses fils. Le père, également à genoux, les mains cramponnées sur ses genoux⁷⁸ ». Cinq ans plus tard, elle exposera pour la première fois les plâtres du père et de la mère à l'exposition de printemps de l'Académie⁷⁹. Deux sculpteurs sont chargés de les transposer en granit belge, une pierre gris-bleue. En juin 1932, les deux figures sont exposées dans le hall d'accueil de la Nationalgalerie. Kollwitz écrit, enfin satisfaite : « Ils font de l'effet »⁸⁰. En juillet les figures sont transportées en Belgique, six mois avant l'avènement du III^e Troisième Reich (comme à la page 12 ?), elles seront déposées à l'entrée du cimetière militaire de Vladslo près de Dixmude.

⁷⁴ Note de décembre 1941, *ibid.*, p. 704-705.

⁷⁵ Note du 17 décembre 1917, *ibid.*, p. 346.

⁷⁶ Le 31 mars 1916, Kollwitz écrit : « Quand je suis à la Sécession avec les autres artistes qui pensent tous à leur art, je pense aussi au mien. De retour à la maison, il y a de nouveau la terrible et pesante vie qui me pèse de toute sa force. Il y a toujours une et même chose : la guerre ». *Ibid.*, p. 233. Le 1^{er} juillet 1918, Kollwitz écrit : « Alors vint la guerre. Cette manière d'être tirée vers le haut par les jeunes. Le sacrifice de Peter. Mon sacrifice de Peter. Le sacrifice de sa vie. Et puis je tombai, moi aussi. Encore emportée par lui dans les évolutions de la douleur et de l'amour, je plongeai à nouveau dans cette vie. [...] Les pieds sont fatigués et les membres sont lourds et la tête ne se relève pas. [...] Ce n'est pas seulement Peter. C'est la guerre qui vous écrase jusqu'au sol ». *Ibid.*, p. 369.

⁷⁷ Voir notamment la note du 9 septembre 1917 : « Cela fait des semaines maintenant que je travaille uniquement sur les épaules, le dos, les bras de la mère ». *Ibid.*, p. 329-330.

⁷⁸ Note du 13 oct. 1925, *ibid.*, p. 603.

⁷⁹ Note du 22 avril 1931, *ibid.*, p. 654.

⁸⁰ Note du 19 juin 1932, *ibid.*, p. 661.

La posture de l'attente, les bras ouverts, encore dans l'expectative d'un événement, s'est fermée jusqu'à former un seul bloc de résignation et d'humilité concentrée, dans le repli de l'ensemble des membres. La figure du père, qui porte les traits de Karl Kollwitz, toujours resté constant dans ses convictions pacifistes, est moins inclinée et tourne le regard vers la tombe⁸¹. Dans ce deuil qui ne peut se faire qu'individuellement, les parents sont désolidarisés, la responsabilité du sacrifice n'étant pas la même (ill. 21). Dans sa longue recherche, tant personnelle qu'artistique, Kollwitz a trouvé la configuration adéquate pour **commémorer/rendre hommage** à son fils : celle-ci nécessitait non seulement le retrait de toute rhétorique expressive, mais encore la condamnation, l'effacement de l'offrande, la disparition de la figure du fils, désormais intériorisé par les deux parents, devenu partie d'eux-mêmes, et enfin l'acceptation de sa mort dans le regard du père embrassant l'ensemble du cimetière. Agenouillés, les parents ne se consolent pas, mais sont absorbés dans un deuil solitaire, se recueillent.

Les deux dynamiques contraires que nous avons décrites, d'abord l'élévation des fils entraînant les parents avec eux, vers le haut, puis celle de la mère courbée, qui donne à contre-cœur puis protège et reprend, ~~aboutissent dans~~ **culminent** dans cette pétrification statique du deuil. La disposition du monument de Vladslo montre combien Kollwitz s'est éloignée de la représentation sacrificielle et chrétienne du deuil, privilégiant traditionnellement la mère⁸² : ici, père et mère se trouvent côte à côte sur deux socles distincts et sont orientés vers la tombe réelle de leur fils Peter, la neuvième croix de pierre⁸³.

⁸¹ La figure du père devait « exprimer une concentration fortifiée ». Note du 22 octobre 1929, *ibid.*, p. 645.

⁸² Avec la figure de la *Mater dolorosa*, qui devient le modèle de la lamentation au XIV^e et au XVI^e siècles une « chaîne de deuil et de consolation est mise en mouvement qui fonde la culture de l'affect compassionnelle. Dans l'histoire de la musique européenne les pleurs de la mère deviennent une lamentation universelle. Douleur, deuil et attention aimante se joignent à la consolation et à la rédemption ». Sigrid Weigel, « Pietà und Mater dolorosa – Trauer, (Selbst-) mitleid und die Universalisierung der Opfer », *op. cit.*, p. 171.

⁸³ Voir Michael Roper, *The secret Battle. Emotional Survival in the Great War, cultural history of modern war*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2009, p. 221.