

Résister à l'Histoire

« Contre-espace » et fragment dans l'œuvre de Wols, 1939-1945

Delphine Bière

Univ. Lille, CNRS, UMR 8529 - IRHiS

Institut de Recherches Historiques du Septentrion, F-59000 Lille, France

Mais tu as l'échine brisée,
Mon beau, mon pitoyable siècle !
Faible et cruel en même temps,
Comme un fauve souple autrefois,
Tu regardes stupidement
Les empreintes laissées par toi...¹
Ossip Mandelstam

L'Histoire² du XX^e siècle a imposé à un grand nombre d'artistes et d'intellectuels une situation d'exil dès le début des années Trente. Face à cette situation, ils vont tenter de comprendre cette nouvelle existence et d'y répondre. L'imaginaire des exilés de 1933 à 1945 s'est construit sur la notion de transit, de passage d'une culture à une autre, et sur l'antifascisme. Afin de résister, l'artiste s'invente un nouveau monde, un nouveau chez soi, et « pour qui n'a plus de patrie, il arrive même que l'écriture devienne le lieu où il habite »³. Vivre et subir l'Histoire rend plus prégnante la question de la relation de l'artiste au monde, indissociable de celle de la représentation, faisant surgir le caractère artificiel de la construction de la réalité, et en propulsant le transitoire, l'aléatoire, l'immédiat comme de nouvelles données. L'artiste doit repenser les paramètres et les limites de son identité et de sa pratique, et transforme le statut de l'œuvre plus que jamais composite, et symbolique.

¹ Ossip MANDELSTAM, « Le siècle » (1922), in *Le Deuxième Livre (1916-1925)*, Belfort, Circé, 2002, p. 139-141. Trad. Henri Abril.

² Dans cet article, nous avons choisi la majuscule pour Histoire afin de distinguer l'Histoire, celle des événements subis collectivement (par exemple la seconde guerre mondiale) et l'histoire qui concerne celle des exilés, celle de l'artiste.

³ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia* (1951), Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 118.

De nombreux écrivains et artistes allemands devenus du jour au lendemain des ressortissants « d'un pays ennemi », furent « invités » par des appels officiels dans la presse à se rendre dans des centres de rassemblement où une commission de criblage devait statuer sur leur sort. Parmi ces artistes, Wols⁴, interné à partir dès le début de 1940 au camp des Milles⁵, ancienne briqueterie près d'Aix-en-Provence, où il côtoya des intellectuels et des artistes allemands, parmi lesquels des peintres, Hans Bellmer, Robert Liebknecht, Léo Marschütz, Ferdinand Springer ou Max Ernst. Enfermés dans des camps, après avoir connu la solitude, la précarité, les angoisses et toutes sortes de privations, ces artistes, écrivains et intellectuels, ennemis du nazisme, partagèrent la même expérience et donnèrent *forme* à l'Histoire et à leur histoire. Exilé et apatride, interné, comment vivre cette situation en peintre ? L'errance et l'internement déterritorialisèrent la création et introduisirent une nouvelle temporalité.

Walter Benjamin a analysé le temps de l'interruption dans lequel la question du langage est centrale. En 1940, après des années d'exil et des semaines d'internement dans les camps en France⁶, Walter Benjamin rédige dix-huit thèses *Sur le concept d'histoire*⁷. Sa pensée est liée à l'expérience, et à une critique d'une conception de l'Histoire devenue « intenable »⁸ et incapable de s'acquitter d'un

⁴ Alfred Otto Wolfgang Schultze (1913-1950) adopte le pseudonyme de Wols en 1937. Ce nom est dû à une erreur de transcription de son nom, réduit à Wols, sur un télégramme qui lui a été adressé par la secrétaire du directeur de la maison Lanvin. Le peintre adopta aussitôt ce nom puisque les photographies du « Pavillon de l'Élégance » furent publiées sous le nom de « Wols » en 1937. Après un exil de 1932 à 1939, il est emprisonné neuf jours au stade de Colombes – principal camp de rassemblement dans la région parisienne puis est ballotté de camp en camp à travers la France : Vierzon, Montargis, Neuilly-sur-Barangeon où il passa Noël 1939, puis ce sera les Milles près d'Aix-en-Provence, le camp Saint-Nicolas (près de Nîmes) au printemps 1940 et un retour au camp des Milles de l'été au 29 octobre 1940, date de sa libération. Il obtint la nationalité française après son mariage avec Gréty Dajba qu'il avait rencontrée en 1933.

⁵ André FONTAINE, « L'internement au camp des Milles et dans ses annexes (septembre 1939-mars 1943) », in Jacques GRANDJONC, Theresia GRUNDTNER, dir., *Zones d'ombres 1933-1944*, Aix-en-Provence, Alinea et Erca, 1990, p. 227-267.

⁶ Walter Benjamin a été interné de septembre à novembre 1939 dans les camps de Colombes et de Nevers.

⁷ Pour ce qui concerne le statut textuel problématique des « thèses » et l'histoire de la transmission des manuscrits, cf. Gérard RAULET, « Archéologie d'un mythe. Les thèses "Sur le concept d'histoire" », in Patricia LAVELLE, dir., *Walter Benjamin, Les cahiers de L'Herne*, Paris, L'Herne, 2013, p. 253-258.

⁸ W. BENJAMIN, *Sur le Concept d'histoire*, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 433.

travail de construction, inhérente à toute enquête historique. Élaboré à partir de ce moment tragique de l'histoire, l'éclosion de ce texte-fragments⁹ semble intimement liée aux circonstances historiques : « La guerre et la constellation qui l'a amenée m'ont conduit à mettre par écrit quelques pensées dont je peux dire que je les ai tenues enfermées, oui, enfermées face à moi pendant vingt ans »¹⁰. Leur valeur « expérimentale »¹¹, comme le prouvent les différentes versions, les changements dans l'ordre des paragraphes, mais aussi leur forme fragmentée et leur inachèvement¹², révèlent aussi ce temps des catastrophes dont parle Benjamin. Celles-ci rompent le *continuum* du temps linéaire, qui, brisé, provoque une modification de l'écriture de l'histoire, incapable désormais de suivre le fil continu du temps, puisque sans doute « l'histoire se désagrège en images, et pas en histoires »¹³. Cette forme fragmentaire et cet inachèvement récusent la continuité, mais s'associent à une manière d'être au monde où « le corps sera pensé comme inséparable de l'activité créatrice »¹⁴. Or, le mode d'expression, modifié, perturbé suffit-il à traduire ce qui est de l'ordre de l'impensable, de la mutilation, ou de la perte ? Si « la contrainte de la réalité extérieure sur les sujets est devenue absolue »¹⁵, l'œuvre d'art ne peut pour s'y opposer que « se faire semblable à elle »¹⁶. De même, pour le peintre Wols, si l'œuvre endosse sa propre perte et sa propre ruine, abandonne la forme comme totalité pour affirmer le fragmentaire et le discontinu, elle présente également un imaginaire qui agit, et exprime la perception du peintre, proposant ce que Raoul Ubac nomme un « contre-espace » :

Il faut se persuader qu'un objet peut tour à tour changer de sens et d'aspect suivant que la flamme poétique l'atteint, le consume ou l'épargne. Dans un monde ainsi recréé les rapports de sujet à objet

⁹ G. Raulet les rapproche des fragments de Friedrich Schlegel, *op. cit.*, p. 258.

¹⁰ Lettre de W. Benjamin à Gretel Adorno, fin avril-début mai 1940, *Correspondance (1930-1940)*, Paris, Gallimard, 2007, p.391.

¹¹ *Ibid.*

¹² Écrits dans l'urgence, ces textes ne devaient pas être publiés. Ils furent envoyés à des amis proches (Arendt, Scholem, Adorno et Brecht). W. Benjamin se suicida le 26 septembre 1940.

¹³ W. BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, in *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 494. Pour Benjamin, les images sont des marques historiques où passé et présent s'articulent.

¹⁴ Emmanuel LÉVINAS, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana, 1972, p. 26.

¹⁵ T. W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

sont renversés sinon abolis au point que là, où, auparavant, les objets, la réalité, s'inscrivaient dans un espace passif, ils se tordent maintenant dans la convulsion du *contre-espace poétique*¹⁷.

La création de cet espace est « avant tout ce que l'esprit s'efforce de combler »¹⁸. Seule l'image ou la poésie peuvent retracer « en les illuminant les instants d'une expérience [...] car là où le raisonnement prend fin, l'image se fait signe »¹⁹. Nous verrons comment la création d'un nouvel univers, irréel²⁰ — un « contre-espace » — permet à Wols de mettre à distance le temps et la situation dramatique de l'internement, d'exposer la nature complexe de l'image, ainsi que d'affirmer le fragment comme élément subversif et de résistance à l'Histoire.

« Contre-espace » vs « nulle part »

Les artistes et les écrivains au camp des Milles ont exprimé leur expérience dans de nombreuses œuvres, quoique celles-ci ne constituent pas un témoignage de leur internement où, d'après Max Ernst, « les conditions générales du camp tenaient le juste milieu entre la Pologne, c'est-à-dire le “nulle part” du père Ubu, et les sombres étouffoirs de Kafka »²¹. Wols invente des formes plastiques d'évasion, tels des montgolfières et navires, mais aussi entre le grotesque et de l'hybride. L'artiste développe également un projet d'art total, *Circus Wols*, pour « opérer de manière démocratique l'éducation du goût et de l'opinion publique, en popularisant les domaines qui jusqu'alors étaient réservés à certaines classes seulement ». Il le pense pour « établir une relation entre l'art en général, la science, la philosophie et la vie humaine »²², même s'il sait que son projet « ne sera jamais réalisé » et à jamais qu'« une hypothèse »²³. Formé de trois aquarelles et de quelques pages manuscrites, ce projet montre une expression modifiée qui a pris forme à travers l'imaginaire de l'artiste, modelé par son sentiment d'insécurité et son anxiété, et pose la question

¹⁷ Raoul UBAC, « Le contre-espace », *Messages*, 1942, cahiers I, p. 37.

¹⁸ R. Ubac citant Joë Bousquet, *ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Wols peuple son univers de créatures hybrides, monstrueuses tout en gardant quelques repères ou indices de son environnement, par exemple les murs de briques.

²¹ Patrick WALDBERG, *Max Ernst*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1958, p. 330.

²² WOLS, *Aphorismes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 138.

²³ *Ibid.*, p. 135.

du sujet dans le processus artistique à un moment où l'artiste semble être dépossédé de sa propre histoire. Wols comprend la dualité entre réception et projection mise en place entre le sujet et l'objet et sous-entend cette relation illustrative au monde. Avec *Circus Wols*, l'artiste donne une conception de l'unité, un projet avant-gardiste, utopique et humaniste, « une nouvelle (méthode ? ou manière ?) de démontrer l'homme »²⁴, alors que l'optimisme est hors de propos. Si le concept maintient l'utopie, l'inachèvement du *Circus Wols* atteste la fin d'un rêve avant-gardiste d'un art total mais surprend par sa forme paradoxale de viser l'unité par des fragments. Dans ces trois aquarelles, Wols donne à l'internement une figure reconnaissable : l'arène et le peuple fait de créatures fantastiques et monstrueuses qui peuvent servir de dernier ancrage à la conscience face à un réel perçu comme intolérable et une situation incontrôlable.

À partir de son internement, sa vision des choses se transforme en une attitude à laquelle le monde extérieur n'a rien à opposer. Conçues dans l'immédiateté et le provisoire, ses œuvres ouvrent une nouvelle voie dans sa production artistique. Pour Wols, qui a commencé à boire pendant son internement, épanouissement et destruction se rejoignent : l'alcool modifie aussi bien sa perception que sa maîtrise du dessin en l'éloignant d'un savoir acquis. L'ivresse rend compte de la perméabilité entre l'extérieur et l'intérieur : l'artiste voit sa présence au monde bouleversée par des identifications insupportables venues de cette extériorité et son expression révèle les difficultés vécues. Dans ses aquarelles, qui possèdent quelques indices de son quotidien, il crée des êtres hybrides dans de libres associations qui mettent à distance les événements subis. Pour exemple, dans *Eléphant et bateaux*²⁵ (1939/1940), plusieurs éléments se superposent : si la silhouette de deux bateaux et celle d'un éléphant semblent dans leur ensemble conservées, d'autres formes surgissent à partir de transformations et d'hybridations. Les parois

²⁴ Wols, "Circus Wols", document 5, III in Barbara WUCHERER, *Ein Phänomen des Stolperns – Wols' Bildnisse 1932-51 in den Medien Fotografie, Malerei und Zeichnung. Studien zur Problematik der Porträtdarstellung im 20. Jahrhundert*, Berlin, Gebr. Mann, 1999, p. 153.

²⁵ *Eléphant et bateaux*, vers 1939/1940, aquarelle et encre de chine sur papier Ingres, 36,2 x 27,7 cm, collection Karin Hollweg, Bremen. Il est à noter que Wols ne donnait pas de titre, ni de date à ses œuvres. Les titres ont été données par sa femme Gréty et Henri Pierre Roché, puis par Werner Haftmann.

en briques (murs ou tour, indices récurrents de ses aquarelles) y constituent l'antithèse du bateau avec lequel elles cohabitent. Tandis que dans cette œuvre, la tour prend place sous l'arc de pierre avec un mât et une voile, dans d'autres aquarelles²⁶, elle se place sur un talus ou se cache en partie derrière celui-ci. Cette architecture carcérale apparaît entourée d'objets qui la contredisent mais, isolée ou reliée, elle impose sa présence statique et obsédante : sa forme close reste immuable, alors qu'autour d'elle tout se transforme et évolue dans l'espace du dessin. Cette pratique combinatoire métamorphose les figures du quotidien et les éléments graphiques, favorise l'invention et garantit la liberté de son psychisme face à l'aliénation de l'enfermement par des personnages composites et fantaisistes.

L'imagination est, selon Bachelard, cette capacité à « *déformer* les images fournies par la perception, [...] la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* des images »²⁷ et de « s'élancer vers une vie nouvelle »²⁸. Le jeu des formes, ainsi que celui de leur organisation et de leur association, repoussent les limites du possible pour constituer le dernier rempart contre la submersion du sujet dans l'anxiété et la passivité. L'artiste se sert de la technique peu couvrante de l'aquarelle, de la déformation des lignes, des infimes variations du trait et de l'utilisation subtile des plages de couleurs pour créer des relations non déterminées sur l'espace-plan. Les éléments récurrents, tels que les bateaux-fantômes, les montgolfières, le mur ou l'enceinte de briques, la bouteille, jamais identiques, accompagnent l'instabilité des impressions mentales et concrétisent en images matérielles cet imaginaire. L'apparente spontanéité de l'exécution s'exprime dans le graphisme avec des lignes, des traits incertains qui renforcent la mobilité de l'image.

²⁶ *Sans titre* (1940), 30 x 24 cm, aquarelle et encre de chine sur papier, collection privée, Hamburg ; *Sans titre* (1940), 23,5 x 31 cm, aquarelle et encre de chine, collection privée ; ou encore *Aquarelle, sans titre* (1940), 31 x 23, 8 cm, aquarelle et encre de chine, Galerie Jeanne Bucher, Paris.

²⁷ Gaston BACHELARD, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Livre de Poche, 2010, p. 5.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.



Wols (Alfred Wolfgang Otto Schultze), *Éléphant et bateaux*, c.1939/1940, 36,2 x 27,7 cm, aquarelle et encre de chine sur papier Ingres, collection Karin Hollweg, Bremen, © Adagp, Paris 2018.

Dans *le Pantin* (1940), métaphore de la situation du peintre, Wols présente un personnage amputé et attaché à une structure complexe, tournant le dos aux éléments de la scène. Face à cette déshumanisation de la situation limite vécue par l'artiste, comment se libérer des liens qui le figent — à moins que ce ne soient ceux de l'inconscient du peintre ? Les productions au camp des Milles exposent leur propre nature d'image — double puisque l'image désigne tout en dévoilant son existence. La matérialité du dessin est mise à nu, la ligne ne capte plus les choses, et l'absence volontaire de « maîtrise » des moyens et des fins crée une imagerie troublée. Cette imprécision ne dissimule pas la nature épistémique de la représentation ouverte sur l'espace de l'imaginaire, qui agit et invente le « contre-espace » qu'est la perception de l'artiste. L'image crée son propre lieu mental, aiguë par la vision directe ou sensitive de l'artiste englouti par l'internement, au

point que « la vision du dedans s'extériorisera sur "une toute petite feuille" par une imperceptible agitation des doigts »²⁹.

Après sa libération en octobre 1940, grâce au mariage avec sa compagne Grety Dabija, Wols obtient un passeport français et séjourne à Cassis, où il se concentre sur l'observation de la nature :

A Cassis les pierres, les poissons,
les rochers vus à la loupe
le sel de la mer et le ciel
m'ont fait oublier l'importance humaine m'ont invité à tourner le
dos
au chaos de nos agissements
m'ont montré l'éternité dans les petites vagues du port
qui se répètent sans se répéter.
Rien n'est explicable
nous ne connaissons qu'apparences³⁰.

Cassis est une période de transition, après que sa tentative d'émigrer aux États Unis ait échoué³¹. Parallèlement aux dessins et aux aquarelles, Wols s'est remis à la photographie, observant la nature, la matérialité de son environnement, son immobilité mais aussi les reflets de l'eau, introduisant un temps suspendu à l'abri des contingences et choisissant de gros plans fragmentaires dans des structures homogènes. En optant pour une vie contemplative à Cassis, les photographies de Wols proposent un nouvel univers, où l'instant semble être vécu et saisi par l'artiste qui « aime sincèrement la matière qui nous entoure »³². Il illustre une certaine philosophie de vie, passive et contemplative, et photographie la matière des choses puisque « sans matière, l'unité / ne peut pas se faire »³³. Dans ce temps vécu

²⁹ Jean-Paul SARTRE, « Doigts et non-doigts », préface aux *Aquarelles et Dessins de Wols*, Paris, Delpire, 1963 et repris dans *Situations IV*, Paris, Gallimard, 1964, p. 420.

³⁰ WOLS, *Aphorisme n° 52*, *op. cit.*, p. 25.

³¹ Le comité Varian Fry ne prêta pas attention à sa demande.

³² WOLS, *Aphorisme n° 46*, *op. cit.*, p. 24.

³³ *Id.*, *Aphorisme n° 8*, *op. cit.*, p. 13.

« À chaque instant / dans chaque chose / l'éternité est là »³⁴ et la matière devient « le principe d'un *bon conducteur* qui donne la continuité à un psychisme imaginant »³⁵.

En 1942, à l'approche des troupes d'occupation allemandes, Wols et sa femme quittent Cassis. Ils transportent dans leurs bagages des fragments de cette nature, cailloux et pierres ramassés, et s'installent à Dieulefit³⁶ jusqu'à la fin de la guerre. L'écrivain Henri-Pierre Roché³⁷ observe l'attitude du peintre qui sombre et se détruit dans l'alcool : c'est avec son corps que Wols dit la manière dont il a vécu l'exil, l'isolement et son retrait de la vie artistique « c'est par la médiation du corps que l'esprit heurte le monde extérieur pour substituer la réalité de la vision à la réalité des choses »³⁸. Les dessins et les écrits sur de petits bouts de papiers se présentent alors comme des éléments corpusculaires, subissant changements et participant à la « décomposition » de l'œuvre, comme à celle de l'identité de l'artiste. Il existe une véritable solidarité entre les différentes manifestations artistiques de Wols, des parties/parcelles d'un tout où « le corps sera pensé comme inséparable de l'activité créatrice »³⁹. Sa perception est chaque fois plus influencée par l'alcool, « il boit une toute petite gorgée de temps en temps, régulièrement toute la journée, il s'humecte comme un coton de briquet. C'est une pression qu'il maintient »⁴⁰, puisque, comme le précise Wols :

Pour que ma petite usine marche (Banjo, dessins, etc.)
il faut que je sois constamment dans un état zéro
(neutre ou nul ou vide)
de demi-malade/demi-ivresse
demi-tristesse
folie
demi-sage (demi-folie enchanté)

³⁴ *Id.*, *Aphorisme n° 1*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵ G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 14.

³⁶ Jusqu'au 9 septembre 1943, Dieulefit est sous occupation italienne.

³⁷ Henri-Pierre Roché fait la connaissance de Wols le 21 décembre 1941. Grâce à l'écrivain, Wols rencontrera le directeur de la galerie du même nom, René Drouin, en avril 1945.

³⁸ R. UBAC, *op. cit.*, p. 36.

³⁹ E. LÉVINAS, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁰ Henri-Pierre ROCHÉ, « Souvenirs sur Wols », in *Aquarelles et Dessins de Wols*, Paris, Delpire, 1963, p. 205.

(en évitant tout préméditation)
 le moindre dérangement de cet équilibre
 me dérange ou m'empêche⁴¹

La vision du peintre est prise dans une logique de l'imprégnation des choses. Affecté et ayant « une relation physiologique avec l'indivisible »⁴², Wols transforme cette souffrance de l'extériorité en manière d'être : « ce qu'il veut dire, lui, c'est que les objets le touchent parce qu'il a peur de se toucher sur eux. [...] Il se fascine sur les objets extérieurs quand ceux-ci lui apparaissent comme les produits de son écriture automatique »⁴³, dans une dégradation physique autant que psychique. Sa situation d'exilé a renforcé le sentiment de l'altérité dû à la menace ressentie pendant son internement. Sartre explique que Wols « se subit [...], les choses du dehors le retournent dans la mesure exacte où celle du dedans, l'innommable, l'a projeté sur elles »⁴⁴. À partir de cette identification et de ce que l'objet plastique lui renvoie, alors qu'objet et sujet se rejoignent, Wols décide de récuser tout acte et de développer « cette praxis introvertie que [Sartre] nomme activité passive »⁴⁵. L'autoportrait photographique, *Apatride* (1944)⁴⁶, expose ce repli dans la passivité hermétique de sa sphère privée, et manifeste explicitement son refus de remplir la fonction attendue de l'artiste⁴⁷. L'image affiche aussi l'impuissance et la solitude du peintre qui s'est marginalisé socialement, comme Henri-Pierre Roché l'a constaté : « très vite en ces quatre ans, il pencha du côté *maudit*. Il avait une dévotion croissante pour Artaud et Lautréamont »⁴⁸. Dans cette photographie, Wols souligne la complexité de toute représentation, en y introduisant l'écriture dont la nature

⁴¹ WOLS, *Aphorisme n° 179*, *op. cit.*, p. 68. L'orthographe a été respectée.

⁴² J.-P. SARTRE, « Doigts et non-doigts », *op. cit.*, p. 414.

⁴³ *Ibid.*, p. 421 *sq.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 421.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 419.

⁴⁶ Pour une analyse plus détaillée de cette œuvre, nous nous permettons de renvoyer à notre étude, « Apatride : un autoportrait de Wols (1944). Photographie et altérité de l'image », in Sandrine LASCAUX, Yves OUALLET, dir., *Autoportrait et altérité*, Rouen, PURH, 2014, p. 107-117.

⁴⁷ Satisfaire les besoins élevés de l'esprit, transmettre des contenus et être l'interprète d'une communauté, par exemple. Voir aussi Nathalie HEINICH, pour qui « le partage de l'artiste idéaltypique » s'est fait selon trois polarités à partir du XIX^e siècle : « l'artiste excentrique, l'artiste engagé, l'artiste privilégié » in : *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 329).

⁴⁸ H.-P. ROCHÉ, *op. cit.*, p. 205.

« est autre que celle qui parle à l'œil-autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente »⁴⁹. Son autoportrait porte la trace d'une histoire qui impose au Sujet l'isolement mais aussi la privation de son identité et de la réalité comme l'a analysé Hannah Arendt : « Ce qui rend la désolation si intolérable c'est la perte du moi, qui, s'il peut prendre réalité dans la solitude, ne peut toutefois être confirmé dans son identité que par la présence confiante et digne de foi de mes égaux »⁵⁰. A Dieulefit, Wols réalise des œuvres à l'aide d'une « petite plume (...) toujours rouillée et d'un pinceau pauvre en poils »⁵¹, sur des feuilles de petits formats, et exprime de façon dramatique sa vision fourmillante et chaotique d'un microcosme, reflet de tous les maux du monde. Dans *Constellations*⁵², les lignes se dissolvent sur la surface du papier, elles n'enserrent plus les couleurs. Plus concentrées, les zones rougeâtres créent visuellement un axe vertical autour duquel se s'éparpillent les lignes et se diluent les couleurs, sans fermeté, sans précision : le fourmillement expressif s'absorbe dans la matière et le support. Quelques formes oculaires sans consistance nous égarent sur la surface, révélée en même temps que les traces du geste du peintre. Les formes incertaines pointent le laminage que Wols exécute, rempli de doute et d'angoisse. Le peintre attire le spectateur dans une expérience de l'incertitude au gré des lignes, des entrelacs, des vides et de leurs dispositions, dans un dédale d'évocations où l'imagination tentera de dévoiler les silences puisque « l'expérience que rien n'est explicable mène au rêve »⁵³. L'errance de la pensée et du sens s'associe à une pratique fragmentaire qui menace de sombrer dans le non-sens ; elle propose aussi un vagabondage parmi les couleurs et les lignes et une autre expérience du temps où l'artiste témoigne que dessiner et écrire sont une expérience du corps, qu'elle est le temps de l'extrême passivité – « Ne pas

⁴⁹ W. BENJAMIN, *Petite Histoire de la photographie, Œuvres II*, Paris, Folio essais, Gallimard, 2000, p. 300. Ce texte a été publié la première fois en trois parties dans *Die literarische Welt* les 18 et 25 septembre et le 2 octobre 1931.

⁵⁰ Hannah ARENDT, *Le Système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972, p. 229.

⁵¹ H.-P. ROCHÉ, *op. cit.*, p. 206.

⁵² *Constellations*, c. 1942, aquarelle et encre/papier, 35,9 x 27 cm, Art Institute Chicago.

⁵³ WOLS, *Aphorisme n° 59, op. cit.*, p. 27.

faire / mais être et croire »⁵⁴ et une expérience de l'errance créatrice, à l'instar de sa situation d'exilé et d'apatride. Dessiner reste pour Wols l'« action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut* »⁵⁵ ou selon le conseil d'Artaud : le « miner [...] et le traverser à la lime, lentement et avec patience... »⁵⁶. Le choix d'une forme réduite, voire empêchée, est associé à sa manière d'être au moment où son Moi se détruit. La dislocation de la ligne défait le processus de la représentation et induit des transformations au sein de l'espace-plan dans une variété de relations non déterminées. Cette pratique relation du corps à l'œuvre souligne la fragmentation qui remet le sujet au centre morcelé (du corps comme du monde). Wols déconstruit la réalité sans rompre totalement avec celle-ci mais choisit de démanteler les principes de la représentation, « à la lime », puisque pour « se frayer un passage » à travers l'Histoire, le Sujet se fait en défaisant et en se détruisant plonge dans les territoires de l'imaginaire, dernier rempart face à l'alinéation de l'exil et aux diktats de l'Histoire.



Wols (Alfred Wolfgang Otto Schultze), *Constellations*, c.1942, 35,9 x 27 cm, aquarelle et encre sur papier, Art Institute, Chicago, © Adagp, Paris 2018.

⁵⁴ *Id.*, *Aphorisme n° 23*, op. cit., p. 18.

⁵⁵ Antonin ARTAUD, *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), Paris, Gallimard, 2001, p. 62.

⁵⁶ *Ibid.*

Le fragment : un projet face à l'H/histoire ?

L'« activité passive » de Wols est une manière de faire face aux bouleversements de son existence et à ceux de la représentation. L'artiste refuse l'image unitaire, un imaginaire sédentaire, et choisit le fragment permettant la mobilité de la recherche et de la pensée, un vagabondage créatif qui échappe à la certitude et à la stabilité. En élaborant un art du fragment, il pose la question de son identité (personnelle/artistique) et propose une manière de concevoir le monde.

Est-ce une crise de l'œuvre qui se superpose à la crise du sujet ? Pour Adorno, « le fait de se tourner vers le brisé et le fragmentaire est en vérité une tentative de salut de l'art par le démontage de leur prétention (prétention des œuvres) à être ce qu'elles ne peuvent être et ce qu'elles veulent pourtant devenir ; le fragment renferme ces deux aspects »⁵⁷. Dans ses observations de la nature, Wols tente d'ordonner ses visions et sa faculté de « savoir voir »⁵⁸ se concrétise dans son dessin, livré à l'errance de la main qui « gratte » et hésite, sans connaître son chemin.

Dans *Trois souches dans le vent* (1944-1945)⁵⁹, le geste saccadé provoque l'apparition d'une gerbe de filaments noirs, autour de racines rouges qui semble sortir d'un mouvement primaire et sa pratique reste avant tout un procédé heuristique fiable. Dans le dessin à l'encre, *La grande tête* (1943)⁶⁰, nous retrouvons une « non-forme », des proliférations organiques sans aucun contour marqué, et un espace rempli de traits vermiculaires inscrits frénétiquement. Si les lignes sinueuses et les circonvolutions font apparaître des formes oculaires souples, les hachures et les pointillés brouillent la possibilité d'une lecture cohérente de la composition tout en affirmant la matérialité du dessin par la mise à nu de ses composants. Wols rejette tout projet de représentation achevée ou de figure omniprésente en se servant d'un dessin sans consistance pour exposer une structure qui se délite. Conscient de la présence du dessin, le spectateur fait appel à son imagination pour accéder à l'univers des « formes naturelles » de l'artiste. Le

⁵⁷ T. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 352.

⁵⁸ WOLS, *Aphorisme n° 338*, *op. cit.*, p. 125 : « Pour savoir voir / il ne faut rien savoir / sauf savoir voir ».

⁵⁹ *Trois souches dans le vent*, 1944-45, aquarelle et encre / papier, 15,49 x 10,49 cm, collection privée.

⁶⁰ *La grande tête*, 1943, encre/papier, 30,4 x 25,4 cm, Karin und Uwe Hollweg Stiftung, Bremen.

dessin ne fait pas sens mais il informe sur la présence d'éléments hybrides, proches de certaines formes naturelles (organiques, végétales, rhizomiques ou cosmographiques). Dans *Fou aux cheveux flottants* (c. 1942-1943)⁶¹, la ligne se défait et se fractionne, le trait évoque les antennes ou un œil d'insecte, ou bien se fait tâche, griffure ou point, sans créer de liens entre ces différents éléments pour n'être qu'une « possibilité » (selon l'expression de Paul Valéry⁶²). À partir de moyens simples, Wols développe une « méthode » qui révèle la visibilité des éléments graphiques et affirme une gestualité concentrée : « il faut serrer encore l'espace / les mouvements des doigts et de la main / suffisent pour exprimer tout »⁶³. C'est le geste de la main qui crée le mouvement du dessin et la répartition des couleurs, frottis, taches ou touches. Cette écriture ne représente plus, mais, à partir du dessin (outil de recherche, d'investigation) dont la subjectivité se laisse aisément percevoir, Wols interroge le monde et le graphisme lui-même. La genèse de l'œuvre, les pulsions et les actions visibles, rapprochent le « savoir voir » de l'artiste de son imagination : il suggère le processus « en devenir » de l'œuvre mais aussi l'impossibilité de donner forme à la représentation. Le fragment sollicite l'inconnu, sans rien affirmer hormis sa présence, et renonce à toute forme de pouvoir et d'interprétation :

Difficile de lire mes dessins ?

.....les sentir.....

Pas d'analyses ni d'explications s.v.p.⁶⁴ !

Dans l'aquarelle *Sans titre*⁶⁵, il concentre tous les éléments graphiques et colorés de la composition sur une masse informe. La ligne griffe de nombreux écheveaux de fils, griffonnages et pointillés, répétitions labyrinthiques, d'où émergent des formes oculaires ainsi qu'un cadran (d'une montre ?). Dans ces agrégats de traits, qui tentent d'enserrer les couleurs, la structure globale verticale se désagrège à

⁶¹ *Fou aux cheveux flottants*, c. 1942-1943, encre, aquarelle / papier, 22,8 x 15,2 cm, coll. privée.

⁶² Paul VALÉRY, *Degas Danse Dessin* (1938), Paris, Gallimard, « Idées/Arts », 1965, p. 95 : « les formes informes ne laissent d'autre souvenir que celui d'une possibilité ».

⁶³ WOLS, *Aphorisme n° 73*, op. cit., p. 32.

⁶⁴ Id., *Aphorisme n° 103*, op. cit., p. 41. La transcription de la ponctuation a été respectée.

⁶⁵ *Sans titre*, avril 1943, aquarelle et encre / papier, 10,43 x 7,28 cm, coll. particulière. C'est une des rares œuvres datées du peintre. Le mois et l'année sont indiqués en bas à droite de la composition et sous la signature de l'artiste.

partir de l'accumulation des constituants du dessin. Avec subtilité, le peintre concentre les deux couleurs primaires, rouge et bleu dans la zone centrale, et joue sur les nuances et les tonalités. Si le rouge plus affirmé et compact offre des ancrages au regard, le bleu plus dilué s'évapore et se diffuse davantage vers les périphéries du dessin. Avec le doute, le trauma et l'angoisse, « l'apparence de l'art [...] doit se briser, pendant que l'œuvre admet en elle les ruines littérales et non fictives de l'empirique, reconnaît la rupture et la transforme en effet esthétique »⁶⁶ : le fragment manifeste les fractures subies par l'individu soumis à l'Histoire. Acceptant la perte des certitudes, Wols peut situer le fragmentaire dans un espace de subversion généralisée tout en en appelant à un sujet polyphonique, à une inscription poétique de ce sujet qui, dès lors, peut retrouver une liberté car « ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire et toujours dire, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue dans la chaleur de la rédaction »⁶⁷ ou de la création. Wols pose la question du signe (trait, ligne ou couleur), symptôme de souffrance, qui s'immisce dans la matière et constitue un lien entre ce qui est intérieur et extérieur au corps. Le choix du fragmentaire, avec la dérégulation du peintre, serait, peut-être et paradoxalement, « une méthode-impatiente, mobile-immobile de recherche, et aussi l'affirmation que le sens, l'intégralité du sens ne saurait être immédiatement en nous [...], nous ne le saisissons que comme devenir et avenir de question »⁶⁸.

Si « toute parole de fragment, toute réflexion fragmentaire exigent cela : une réitération et une pluralité infinies »⁶⁹, le fragment n'est pas morcellement d'un ensemble ou d'un tout, mais un « langage autre »⁷⁰, lié à une autre conception du temps « éternelle répétition »⁷¹, ramassé sur lui-même, hors de toute continuité mais menant à une nouvelle expression artistique, proche de celle de la fugue ou des variations en musique. La désintégration de la forme, même si une certaine iconographie peut parfois persister — les racines, les micro-organismes, les villes,

⁶⁶ T. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 207.

⁶⁷ Samuel BECKETT, *Molloy* (1951), Paris, Éditions de Minuit, 2018, p. 36.

⁶⁸ Maurice BLANCHOT, cité in *Revue Lignes*, n°3, 2000, p. 132.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 235.

⁷¹ *Ibid.*, p. 238.

les navires , présente la forme fragmentaire associée à une manière de concevoir le monde et une certaine gestualité. Les villes imaginées par Wols surgissent de réseaux linéaires, comme dans *Faubourg inhospitalier*⁷² (1944-1945) où la verticalité de la structure fait émerger quelques indices formels à partir desquels la ville nous apparaît. À partir d'une tache noire centrale, véritable concentré de lignes et de traits griffonnés serrés, l'ensemble du réseau graphique se diffuse à moins que cette évansion de lignes et d'arêtes ne se résorbe dans un mouvement implosif. Les couleurs légères s'y évaporent indépendamment du dessin, alors que dans d'autres aquarelles, telles *Village au clair de lune*⁷³ (c. 1944) ou *Ville sur pilotis*⁷⁴ (début 1944), le rhizome de lignes et de touches se concentre sur une partie réduite de la surface pour faire surgir des cités, véritables mirages où les couleurs renforcent l'aspect irréel et fantomatique de ces constructions flottantes. Mouvant, le dessin de Wols ouvre l'œuvre à la prolifération des lignes. Moduler et fragmenter permettent l'émergence de l'indicible et offre une autre expérience, sans début ni fin⁷⁵, d'une intrusion dans le corps de l'œuvre sans possibilité aucune de quelque césure entre matière et signe dans l'espace et le temps.

Cette nouvelle expérience du temps témoigne que le fragment n'est pas seulement une expérience du corps fatigué, angoissé et dans l'attente, le temps de l'extrême passivité où le réel est défait, mais un processus, un phénomène en devenir et dynamique dans le rapport du tout aux parties. Telle la contrainte extérieure, l'œuvre de Wols se constitue de parcelles et dessins dont le caractère d'urgence et l'absence volontaire de moyens laissent les constituants lire ouvertement la matérialité, le fonctionnement et le processus de création : « une œuvre est une composition ou même une décomposition du moment, de l'homme et du lieu »⁷⁶. Afin de mettre à distance tout aspect représentatif et illustratif, l'artiste refuse la cohérence, trop artificielle, et préfère les lignes brisées, multiples,

⁷² *Faubourg inhospitalier*, 1944-1945, aquarelle et encre / papier, 17,7 x 10,6 cm, coll. particulière.

⁷³ *Village au clair de lune*, c. 1944, aquarelle et encre / papier, 17,62 x 17,39 cm, coll. particulière.

⁷⁴ *Ville sur pilotis*, 1944, encre et aquarelle / papier, 13,89 x 18,49 cm, coll. particulière.

⁷⁵ Wols ne date pas ses œuvres — une exception pour celle d'avril 1943 — et ne donne pas de titres à ses dessins et à ses aquarelles : il rompt avec le *continuum* de la création et échappe à la temporalité, mais il rend mobile et fluctuante l'approche de l'œuvre.

⁷⁶ WOLS, *Aphorisme n° 115*, op. cit., p. 43.

contournées ainsi qu'un matériau modeste (encre, crayon ou aquarelle) comme ce qui résiste à tout processus d'organisation. En installant la précarité au cœur de la représentation, il donne au fragment la possibilité d'exprimer la perte définitive de la totalité et de présenter les restes significatifs de la modernité ou de son projet utopique parce qu'aucun « progrès n'est possible »⁷⁷.

Après la guerre, le 21 décembre 1945 fut inaugurée l'exposition de dessins et aquarelles de Wols à la galerie Drouin. Le galeriste permit à Wols de se doter de toiles et de peinture à l'huile. Wols avait quitté Dieulefit quelques semaines avant l'exposition et s'était installé à Paris où il poursuivait son travail sur le signe et la matérialité de l'œuvre sur de grands formats, optant pour un « art de la décrépitude »⁷⁸. Sorti de sa situation d'exilé, Wols n'accepterait pas une normalisation de ses conditions de vie.

Ces peintures à l'huile, « nouveau » medium, montrent l'effacement du langage, de l'individu devant la matérialité de la surface picturale. Cependant, il semble que Wols préféra se consacrer à une œuvre « totalisante » sous la forme d'un petit livre, constitué de fragments, de citations, d'aphorismes, d'extraits de romans accompagnés de dessins et d'aquarelles. Ce « petit livre noir » fut publié en décembre 1945 en guise de catalogue de l'exposition à la galerie Drouin, mais

Cette époque malade ne me permet de faire
qu'une suite d'aspects non convenus sans but marchand
un petit livre qui regarde un peu derrière
Le voile de l'aspect superficiel⁷⁹.

Il y donne à voir un rejet de toute culture humaniste et de son concept de totalité, puisqu'« il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie »⁸⁰. Lors de l'exposition de mai 1947 à la galerie

⁷⁷ WOLS, *Aphorisme n° 274*, *op. cit.*, p. 102 : « Depuis 1913 (MDCCCXIII) tout le monde me prouve que ni dans la vie, ni dans les sciences, ni dans les cœurs ou les cerveaux un progrès n'est possible ».

⁷⁸ Serge GUILBAUT, *Voir, ne pas voir, faut voir : essais sur la perception et la non-perception des œuvres*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 80.

⁷⁹ WOLS, *Aphorisme n° 98*, *op. cit.*, p. 40. La transcription de la ponctuation a été respectée.

⁸⁰ W. BENJAMIN, *Sur le Concept d'histoire*, *op. cit.*, p. 433.

Drouin⁸¹, le peintre Mathieu déclara qu'« après Wols, *tout* est à refaire »⁸², soulignant que :

Wols a d'emblée utilisé génialement, irrémédiablement et irréfutablement les moyens de dire qui sont ceux de notre temps et les a portés à leur maximum d'intensité. Qui plus est, ces moyens d'expression sont et ils ne pourraient l'être davantage ceux du vécu⁸³.

⁸¹ L'exposition a lieu du 22 mai au 17 juin 1947 et présente quarante œuvres de Wols.

⁸² MATHIEU, *De la Révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme* (1963), Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972, p. 37.

⁸³ *Ibid.*, p.38.