

La douleur et la genèse. Des régimes de représentation du corps après 1945

Baptiste Brun et Déborah Laks

« Aussi bien, quand nous prononçons le mot de “vie”, faut-il entendre qu’il ne s’agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s’il est encore quelque chose d’inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c’est de s’attarder artistiquement sur des formes, au lieu d’être comme des suppliciés que l’on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers. »

Antonin Artaud, « Le théâtre et la culture »,
in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964
(*Œuvres complètes*, vol. 4, p. 14)

La pensée totalitaire trouve dans la guerre une épiphanie qui n’est pas sans lever des contradictions : l’idéal d’intégrité du corps, instrumentalisant la conception classique qu’on s’en faisait jusqu’alors, vole en éclats dans les désastres de la guerre. Les corps individuels sont pliés à la gestuelle servant les rites nazis et fascistes¹. Ils deviennent ainsi la matrice d’un nouveau corps social, marqué du sceau du totalitarisme. Face à eux, la marque des impurs, des dégénérés, est traquée sur des corps bientôt déportés. Dans les camps de concentration, la logique de pureté poursuivie par les nazis aboutit non seulement à la ségrégation des corps, mais aussi au traitement différencié de ses parties, cheveux et peaux réutilisés, et jusqu’à la désintégration dans la fosse et les fours². La pensée totalitaire prend les corps jugés déviants comme cible. Leurs limites, les bornes de leur souffrance comme de leur humiliation deviennent terrain d’expérimentations. La technologie, valeur dominante, crée la possibilité de leur anéantissement. Ces attaques se situent ainsi sur une ligne entre altération et disparition, matière et non-matière. Après la Seconde Guerre mondiale, les corps constituent des traces du désastre : cicatrices pour les survivants, empreintes et vides laissés par les morts. Si au fil des ans et particulièrement après la fin des rationnements en 1949, les joues se remplissent et les chairs s’étoffent, les numéros restent inscrits dans les

1 Voir entre autres *Les Années 1930 : la fabrique de « l’homme nouveau »*, cat. exp. Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, Paris Ottawa 2008.

2 Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d’Europe*, Paris 1988 [1961].

peaux des déportés et les brûlures sur celles des irradiés, contribuant à révéler la nécessité d'une redéfinition du corps au prisme de sa fragilité.

Matsumoto Eiichi photographie une ombre à Nagasaki, Éric Schwab le face à face, à Leipzig-Thekla en avril 1945, entre le corps brûlé d'un homme soumis au camp et celui, physiquement sain, d'un homme brisé par cette découverte. Cette mise en regard du corps outragé et de son anéantissement pur montre bien que les coups portés à l'intégrité du corps atteignent aussi l'ontologie. Dans la production artistique des années de guerre et de l'immédiat après-guerre, la représentation et la forme questionnent ces cas-limites, là où la matière leur prête chair. Nous souhaitons ainsi aborder la manière dont certains artistes ont alors pris en charge cette attaque et y ont répliqué.

En travaillant, l'une sur les ruines et la matérialité dans les œuvres d'artistes des années 1940, notamment Fautrier et Wols, et l'autre sur la réception de la notion d'art préhistorique dans le monde de l'art après-guerre et ce qu'il révèle d'une quête réitérée de l'origine³, nous avons identifié au fil de cette année et de nos recherches de groupe différents traitements témoignant d'une mise en crise de la représentation du corps. Deux catégories se dessinent : le corps outragé et le corps genèse. Le premier porte la marque d'un désastre dont les douleurs continuent d'être présentes bien après la fin de la guerre. Le second affirme une renaissance, qui advient non pas malgré les blessures mais à partir d'elles. Ces deux régimes de représentation du corps dans la production artistique de l'après-guerre se constituent à la croisée de l'absence et de la mémoire de corps détruits par la guerre. Là, le vide s'institue comme figure de la résilience, nécessaire au procès de recomposition que l'époque se doit de mener ; il constitue à la fois l'apex de l'outrage et la possibilité de sa résolution.

Les notions d'intégrité et de désintégration, de lisibilité et d'illisibilité, d'histoire et de mémoire, de dégénérescence et de régénérescence se disputent alors et leur lutte, inscrite réellement dans la chair, rend nécessaire la réévaluation de la représentation du corps, et ce faisant, d'une conception de l'être. La lutte formelle, théorique, psychologique qui a lieu dans les ateliers de l'après-guerre conduit à une réévaluation des possibles. L'indétermination est au cœur de la crise de la figuration après la catastrophe. L'artiste étale la matière, la façonne, la creuse, la projette, etc. Il expérimente et compose à partir de la résistance qu'elle lui oppose. La forme échappe désormais à toute définition ou délimitation ; au-delà du trauma, cette transgression de la forme classique,

3 Dans le cadre du programme annuel de recherche 2015–2016 du Centre allemand d'histoire de l'art, Baptiste Brun a intitulé son travail : « 40 000 ans d'art moderne : le monde de l'art contemporain après-guerre face à la Préhistoire (1944–1955) ». Déborah Laks l'a désigné ainsi : « La mémoire des ruines : ténuité, matière et traces dans l'art parisien de l'après-guerre ».

circonscrite, traduit tout le débordement revancharde d'une pulsion de vie. Alors que l'historiographie perçoit bien souvent l'informe comme une régression⁴, nous proposons d'y voir le corps d'un homme déplacé, réduit, pour paraphraser l'intuition poétique de Henri Michaux, à une « humilité de catastrophe⁵ », un homme, post-Shoah et atomique, portant malgré tout en lui sa genèse.

Corps outragé

Daté de 1943, *Sarah*⁶, de Jean Fautrier, présente un corps supplicié, littéralement outragé (ill. 1). L'horreur de cette représentation est dramatisée par l'épaisse matière que l'artiste travaille depuis la fin des années 1920 et dont il précise la technique dans les années 1940. Le papier marouflé est recouvert d'une croûte, dont la texture évoque une terre craquelée, une boue que le sang aurait teintée par endroits, comme ici sur le flanc droit mutilé par le peintre. Fautrier prolonge là ses premières expérimentations matiéristes visibles dans les sanies des grands sangliers noirs de 1929. Sa production de la guerre et de l'après-guerre magnifie paradoxalement cette violence faite à la figure et incarnée dans la matière.

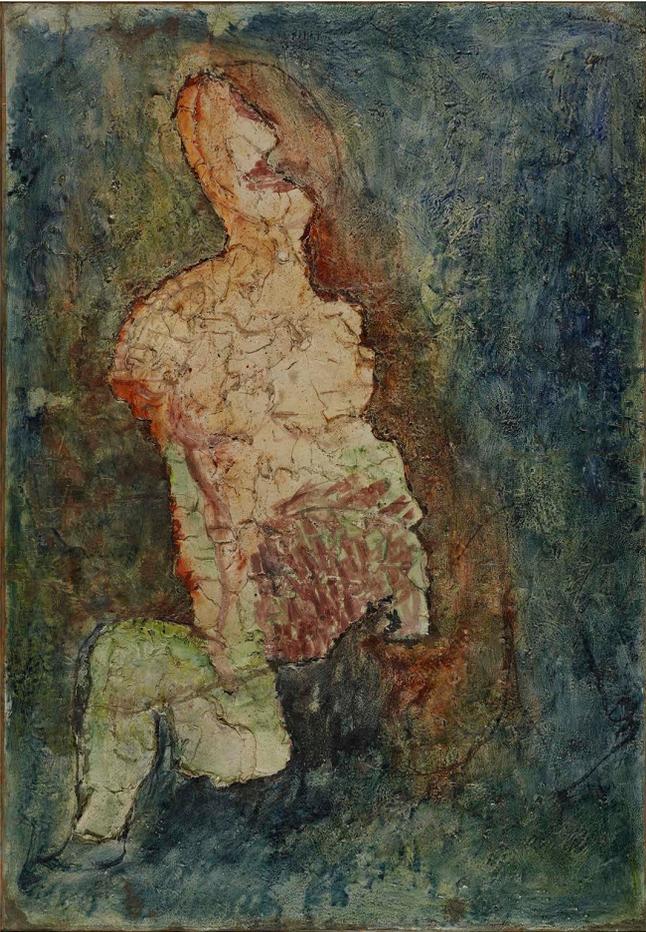
On sait que Fautrier n'a rien vu des massacres. Arrêté par les nazis en 1943, il échappe à la déportation. Le fameux épisode des fusillades derrière le mur de Chatenay-Malabry, dont on a longtemps fait le point de départ de la série des *Otages*, eut lieu après avril 1944, alors que la série débiterait fin 1942⁷. S'il ne constitue pas le choc initial voulu par

4 Récemment encore, Sarah Wilson avance une lecture pessimiste de la figuration du corps en lien avec la notion d'informe, tendant à une interprétation reconduisant cette idée de régression. Ici, l'héritage d'une forme de pessimisme sartrien est patent. Voir notamment Sarah Wilson, « New Images of Man : Postwar Humanism and its Challenges in the West », in Okwui Enwezor (dir.), *Postwar 1945-1965*, cat. exp. Munich, Haus der Kunst, Munich 2016, p. 345-349. A contrario, l'exposition *L'Art en Guerre* présentée en 2012 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris évalue ce recours à l'informe dans une optique plus optimiste. Voir Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), *L'Art en guerre, France 1938-1947*, cat. exp. Paris, Paris Musées, Paris 2012.

5 Henri Michaux, « Clown » (1939), dans *Œuvres complètes* [désormais O. C.], 3 vol., t. 1, Paris 1998, p. 709. Le poème figurait en bonne place dans l'anthologie que fait paraître l'écrivain en 1944 chez Gallimard, *L'Espace du dedans*.

6 Jean Fautrier, *Sarah*, c. 1943, huile et adjuvants sur papier marouflé sur toile, 116 × 81 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art.

7 Selon Rachel E. Perry, Fautrier arrive à Chatenay en avril 1944 et Palma Bucarelli note que la série des *Otages* débute fin 1942 et janvier 1943, cf. Rachel E. Perry, « Jean Fautrier's Jolies Juives », dans *October* 108, printemps 2004, p. 53 ; Palma Bucarelli, dans *Jean Fautrier, rétrospective*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1964, s.p. Plus récemment, voir Gisèle Caumont, « Le genèse des *Otages*, Jean Fautrier à la Vallée-aux-loups, 1943-1944 », dans *Jean Fautrier, la pulsion du trait*, Paris, Lienart, 2014, p. 36-39. Quant aux problèmes relatifs à la datation des œuvres de Fautrier et, plus généralement, à la chronologie : André Berne-Joffroy, « Zigzags pour de petites précisions », dans *Jean Fautrier*, cat. exp. Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1989, p. 33.



1 Jean Fautrier, *Sarah*, c. 1943, huile et adjuvants sur papier marouffé sur toile, 116 × 81 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'art

Fautrier mythographe⁸, cet épisode tient toutefois une place importante dans son expérience de la guerre. L'évocation du regard empêché par ce mur de Chatenay-Malabry éclaire l'exploration et la fascination du mal dont témoignent ses œuvres, à tel point qu'il est possible de maintenir, en la déplaçant, l'importance de cet événement : plus proche de la guerre que jamais, l'artiste en est réduit à écouter. Il éprouve les douleurs de la guerre, les sait mais ne les voit pas. Le témoignage ainsi différé par l'absence de confrontation directe devient un exorcisme pour l'artiste et une catharsis pour le spectateur. Henri Michaux et Antonin Artaud, parmi d'autres, jugent alors ces deux processus nécessaires à la

8 « This one fanned the artist much-mythologized narrative, certainly by himself, has been obsessively reiterated as a means of explaining the genesis of the serie », dans Perry, 2004 (note 8), p. 54.

résilience⁹. Chez Fautrier, les violences de la guerre ne sont pas montrées, elles sont rejouées. Puisqu'il n'a pas été vu, l'outrage n'est en effet pas reproduit mais produit. Cette mise en gestes et en matière vient répondre à une inadéquation dans l'ordre des sens : l'artiste fait pour voir et faire voir.

Dans son œuvre, l'exercice même de la création est aussi chargé d'une forme de délectation déplacée qui confine à la sophistication. Le peintre sculpte la dernière couche de plâtre comme s'il trifouillait la chair même, évacuant la ressemblance pour privilégier une texture rude aux couleurs délicates. André Malraux évoque son trouble :

«Sommes-nous toujours convaincus? Ne sommes-nous pas gênés par certains de ces roses et de ces verts presque tendres, qui semblent appartenir à une complaisance (fréquente chez tous les artistes) de Fautrier pour une autre part de lui-même? Ne nous semble-t-il pas parfois que l'artiste, l'extrême limite atteinte, ait trébuché, soit retombé de "l'autre côté"?¹⁰».

Dans le travail de Fautrier, les «hiéroglyphes de la douleur¹¹» sont tracés avec une délicatesse qui a choqué¹². Si la violence n'est pas incarnée par des explosions de couleur, des gestes vifs et enlevés, elle est néanmoins diffuse et explorée très avant par l'artiste. La complaisance que Malraux croit voir tient aussi peut-être au temps long de la mise en œuvre et à celui, tout aussi long, que chacun des tableaux requiert de la part du spectateur dans l'exercice du regard. Le travail de la matière invite en effet le regard à scruter son épaisseur, offrant ainsi au spectateur l'occa-

9 *Le Théâtre et son double*, publié par Antonin Artaud en 1938 et réédité en 1944, bénéficie d'un véritable pouvoir de fascination dans les milieux d'avant-garde qui excède le seul monde du théâtre. La vertu cathartique du théâtre, mais plus largement de la création artistique, constitue l'un des fils rouges de l'ouvrage. Par exemple, dans «Le théâtre et la culture»: «Si le théâtre est fait pour permettre à nos refoulements de prendre vie, une sorte d'atroce poésie s'exprime par des actes bizarres où les altercations du fait de vivre démontrent que l'intensité de la vie est intacte, et qu'il suffirait de la mieux diriger», dans Antonin Artaud, *O. C.*, t. 4, Paris 1964, p. 11. En 1945, Henri Michaux publie quant à lui un recueil de poèmes composés pendant la guerre sous le titre programmatique *Épreuves, Exorcismes*. Il débute ainsi sa préface: «Il serait bien extraordinaire que des milliers d'événements qui surviennent chaque année résultât une harmonie parfaite. Il y en a toujours qui ne passent pas, et qu'on garde en soi, blessants. / Une des choses à faire: l'exorcisme», dans Michaux, 1998 (note 5), p. 773.

10 André Malraux, préface au catalogue de l'exposition *Les Otages* de Jean Fautrier, galerie René Drouin, Paris, 1945 (s.p.).

11 «Mais peu à peu Fautrier supprime la suggestion directe du sang, la complicité du cadavre. Des couleurs libres de tout lien rationnel avec la torture se substituent aux profils ravagés. Il n'y a plus que des lèvres, qui sont presque des nervures; plus que des yeux qui ne regardent pas. Une hiéroglyphie de la douleur.», dans *ibid.*

12 On retrouve mention de cette dualité chez André Verdet qui voit dans la peinture de Fautrier s'associer «La souillure et le fard», cf. André Verdet, «Jean Fautrier – le Précurseur», 1980, dans *Jean Fautrier Gemälde-Zeichnungen*, galerie Limmer, Freiburg 1981, s.p.

sion de « re-agir » le tableau selon les mots de Jean Dubuffet, et ce faisant de « re-agir » l'outrage jusqu'à le ressentir dans sa chair même¹³.

Plus encore, c'est souvent sur des corps de femmes que Fautrier creuse ces outrages, là où il est plus particulièrement difficile de les regarder car tout galbe entr'aperçu dénonce le regard qui le découvre. Rachel Perry le dit sans détour : « Avec *Sarah*, le regardeur est impliqué, placé dans la position du criminel, de l'exécuteur. Surplombant la femme, gisant ravagée au sol, nos mains sont sales¹⁴ ». Il s'agit en effet d'engager une confrontation, de donner à voir, afin de rendre possible la pulsion scopique de celui qui n'a pas vu et ainsi, peut-être, l'émergence du refoulé. L'exorcisme devient bien catharsis car la purification passe par la reproduction et l'examen, dans le temps de la matière, de la chose crainte. L'appréhension mentale est aussi incorporation ; ressentant cette peinture comme chair, c'est dans la nôtre qu'il nous est donné de la sentir *et* de la comprendre.

Le vide comme figure de la résilience

La crise de la représentation est aussi intimement liée à la destruction même des corps, à leur disparition. À ce titre, la réactivation des politiques monumentales cherche à répondre à la nécessité de constituer une mémoire de l'absence. Ossip Zadkine érige ainsi au martyr de Rotterdam une figure d'orant aux traits désindividualisés, implorant non plus Dieu mais les bombardiers¹⁵. L'épiderme du bronze apparaît comme les parois d'un tank percé par un projectile. La condamnation du progrès technologique est sans équivoque et comme chez Fautrier, l'outrage fait à la matière exorcise celui perpétré à l'endroit des corps des victimes. Le thorax du personnage ouvre sur l'espace, le vide irradie de son cœur. Ainsi traité, ce dernier donne paradoxalement une forme à l'absence placée au cœur de la figure. La vacuité est désignée comme une qualité constitutive de l'homme après 1945, et de sa représentation. Cet appel ou cette réévaluation du vide est sensible aussi dans l'œuvre de Germaine Richier, où l'agrégation de la matière se conjugue avec sa désintégration dans des torsos creusés d'êtres hybrides (ill. 2). Elle y perçoit en effet le pendant nécessaire de la matière, la voie de la libération des formes finies, solides. Elle dit :

13 Dubuffet ajoute : « Toute une mécanique interne doit se mettre en marche chez le regardeur, il gratte où le peintre a gratté, frotte, creuse, mastique, appuie, où le peintre l'a fait. Tous les gestes faits par le peintre, il les sent se reproduire en lui », note intitulée « Cinématique de la peinture » dans Jean Dubuffet, « Notes pour les fins lettrés » [1946], dans id., *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, Paris 1967, p. 72.

14 Perry, 2004 (note 8), p. 23.

15 Ossip Zadkine, *La Ville détruite*, 1949–1951. Le bronze de six mètres de haut est érigé le 13 mai 1953 à Rotterdam.

«Selon moi, ce qui caractérise une sculpture, c'est la manière dont on renonce à la forme solide et pleine. Les trous, les perforations éclairent la matière qui devient organique et ouverte, ils sont partout présents, et c'est par là que la lumière passe. Une forme ne peut exister sans une absence d'expression. Et l'on ne peut nier l'expression humaine comme faisant partie du drame de notre époque¹⁶».

Si la béance laissée par la blessure, voire par la mort, le vide de l'absence traduisent ce drame, ils peuvent devenir le moyen de se libérer des images léguées par la période classique et instrumentalisées par l'ordre totalitaire, là où l'intégrité du corps est la norme.

L'absence après 1945 est aussi celle des corps désintégrés par la bombe atomique. La figure du vide est là inévitable. Les disparus d'Hiroshima



2 Germaine Richier,
Le Berger des Landes,
buste n° 35, 1951,
17,5 × 15 × 14,2 cm,
collection particulière,
en dépôt à la Tate Modern

16 Propos cité dans *New Images of Man*, éd. par Peter Selz, cat. exp. New York, Museum of Modern Art, New York 1959, p. 130, traduit par Valérie Da Costa, *Germaine Richier, un art entre deux mondes*, Paris 2006, p. 66.

font bouger les définitions et l'investissent à leur tour de significations nouvelles. On se souvient de Pollock affirmant « que le peintre moderne ne peut pas exprimer notre époque, l'avion, la bombe atomique, la radio, dans les formes de la Renaissance ou de quelques autres cultures du passé. Chaque époque trouve sa propre technique¹⁷ ». Serge Guilbaut voit dans *Shimmering Substance* et surtout dans *Eyes in the Heat*, œuvres peintes par Pollock en 1946, l'écho imagé des tests de Bikini, prolongements de l'aventure nucléaire initiée dans le martyr des civils japonais¹⁸. Le recours à l'abstraction a souvent été évalué à l'aune d'une obsolescence de l'homme face à la bombe. L'historiographie identifie généralement une négativité dans cette tendance. Pourtant ce pessimisme de référence, qui paraît être l'apanage du dynamitage de la forme, n'exclut pas certaines formes de positivité : dans un contexte où les villes, les choses et les humains sont ruinés, où les corps présents portent l'empreinte physique ou mentale du désastre et où les absents déjouent, par leur nombre, les modalités habituelles du souvenir, ce dynamitage n'est pas seulement une réaction de douleur. Rendre la matière à son organicité, renoncer à la forme solide pour privilégier l'ouverture sont des recherches qui participent aussi chez nombre de créateurs d'après-guerre du désir d'un devenir autre. Il apparaît ainsi nécessaire de ne pas enfermer ces créations dans ce type d'interprétation car les attaques portées à la forme et à la matière sont aussi des gestes de libération, où se lit une certaine jubilation.

Cette dualité, la coexistence entre le désastre et ce devenir autre, se trouve dans de nombreuses démarches. Comme Zadkine et Richier, Wols construit pendant et après la guerre des œuvres évoquant brèches ou fractures. Il travaille alors principalement sur des petits formats, dans un rapport de proximité avec le support que révèlent les photographies plus tardives où on le voit travailler au lit, lové dans les couvertures, concentré sur un geste de création exclusif. L'artiste explore un espace intérieur, comme les surréalistes dont il fut un temps proche. Dans cette production de l'intime, on assiste pourtant à « la fragmentation qui remet le sujet au centre morcelé, du corps comme du monde, dans une histoire "faite de trous, de fosses... et de fosses communes"¹⁹ ». Laszlo

17 Entretien de Jackson Pollock avec William Wright, été 1951, reproduit dans *Jackson Pollock*, cat. exp. Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 1982, p. 284.

18 « Il va sans dire, bien entendu, que ces toiles [de Pollock] ne sont pas la représentation des explosions atomiques, mais plutôt la *mise en forme*, l'équivalent représenté du nouveau monde mis à jour par cet événement, la mise en cadre de l'immense énergie destructrice devenue le symbole de l'époque moderne », Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, trad. de C. Fraixe, Paris 1998, p. 122 (c'est nous qui soulignons).

19 Benjamin Fondane, *Les Cahiers jaunes* 4, 1933, cité par Delphine Bière, « Les dessins et les aquarelles de Wols : l'énigme du réel », dans Delphine Bière-Chauvel, Annie Claustres et Pierre Dhainaut, *Wols, dessins*, cat. exp. Dunkerque, Lieu d'art et action contemporaine, Paris 2012, p. 10.



3 Wols, *Autoportrait*,
1941/1942, encre sur papier,
30,7 × 23,7 cm, coll. priv.

Glozer évoque les « trous, comme des endroits meurtris », qui « suggèrent des blessures dans les corps des tableaux²⁰ ». Dans son œuvre, brèches et fractures ouvrent sur des microcosmes naissant du dessin. La forme s’y contracte et semble palpiter. Le trait incisif est tremblé, l’encre parfois le déborde. Semblant percée jusqu’à la désagrégation, la figure humaine est suggérée à partir de vides ouverts²¹ (ill. 3). Lorsque Wols passe à la peinture à l’huile, autour de 1946, la figure disparaît, les failles s’ouvrent davantage²², le regard circule dans ce qui s’apparente à un champ de forces où le vide joue son rôle²³.

« Lao Tseu, que Wols a tant lu à partir de 1942, sur les conseils de son ami Henri-Pierre Roché, prône l’impermanence du monde maté-

20 Laszlo Glozer, *Wols photographe*, cat. exp. Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris 1980, p. 13.

21 Wols, *Portrait*, 1941–1942, dessin à la plume sur papier, 32,3 × 24,8 cm, coll. privée, et Wols, *Autoportrait*, 1941–1942, dessin à la plume sur papier et aquarelle, 30,7 × 23,7 cm, coll. privée.

22 La Plaie, dans *Wols en personne. Aquarelles et dessins*, Paris 1963.

23 « Il est rare de rencontrer, unis, une telle prolifération et un tel équilibre », Madeleine Bonnard, « Wols », dans *L’Écriture griffée*, dir. Par Maurice Fréchuret, cat. exp. Saint-Étienne, musée d’Art moderne, Saint-Étienne 1993, p. 196.



4 Wols, *Le solitaire / le penseur*, 1943, encre sur papier, 29,2 × 19,7 cm, Hambourg, Kunsthalle

riel, le mouvement incessant de toute entité et l'interdépendance de la vérité et de l'illusion²⁴». Vu de France, ce balancement où le Tao permet de trouver la « Voie » se traduit par l'absence de centre, la suspension du jugement et l'appropriation du vide. En cela, la peinture de Wols contient aussi une promesse. Au lendemain de la guerre, l'humilité, le dérisoire et le décentrement sont les conditions d'un nouveau contrat. L'œuvre dite *Le Suppositoire*²⁵ est pleinement ce lieu d'une ambivalence du vide, à la fois présence et vacuité. Par analogie, la forme blanche convoque tour à tour la bombe, la vulve, la stèle, le phallus, le vide et la plénitude. Les traits fins qui se plissent en son contour apparaissent comme des craquelures, infimes interstices dans la matière. L'ambiguïté de l'œuvre de Wols s'y joue, là où décrépitude, dissolution et fragmen-

24 Annie Claustres, « Quelques dessins de Wols en leur fragilité incisive, hier et aujourd'hui », dans *Wols*, cat. exp. Dunkerque, Lieu d'art et action contemporaine, Paris 2012, p. 21.

25 Les dates, comme les titres, sont apocryphes : « Les titres ne sont pas de Wols. Ils ont été donnés après coup par Madame Gréty Wols, ou par Henri-Pierre Roché. Aucune œuvre n'est datée originalement. La classification chronologique a été faite, stylistiquement par Werner Haftmann en collaboration avec Madame Wols », dans *Wols*, cat. exp. New York Paris, galerie Alexandre Iolas, New York, Paris, Genève 1965, *addendum* « œuvres exposées ». Voir aussi Hélène Cassimatis, *Wols. Chronologie-Expositions-Bibliographie*, Paris 1970, p. 9. Wols, *Le Suppositoire*, 1945-1946, plume, aquarelle et medium (Deckweiss), 24,5 × 16 cm, coll. privée (anciennement coll. Fischer, Krefeld).

tation sont sujets de fascination et peuvent devenir, embrassant la dualité du pharmakon antique, le lieu d'un renouveau. Poison et remède, le vide qui se creuse dans l'être et qui remplace les corps donne lieu et espace, sinon à une reconstruction, à la possibilité d'un devenir.

Corps genèse

Si reconstruction il y a, les artistes ne repartent pas de zéro, ils ne remontent pas le temps et l'histoire, ne souscrivent pas à un primitivisme naïf. Les hiérarchies, les logiques de composition et d'équilibre sont laissées de côté au profit du travail d'une matière picturale épaisse, de tracés indéterminés, d'une indistinction entre la figure et le fond, qui constituent les coordonnées de ce qui a été nommé «art informel²⁶». En s'attaquant à la représentation et à la peinture, certains artistes exorcisent, nous l'avons vu, des scènes de guerre²⁷. L'informe suggère les sols éventrés et les corps détruits, une matière dont l'absence de frontière, de limite réelle correspond aussi à une absence de définition théorique : la destruction des hommes et des choses sape la pensée autant que la forme. La reconstruction se fait donc à partir de matériaux humbles, dans des compositions souvent inarticulées, exemptes de coordonnées claires. Cette exploration de la perte des repères, des formes et des certitudes a pour conséquence d'ouvrir les possibles et les définitions, d'intégrer, et de rendre sa place à l'impensé, au bas et à l'impur. Aussi, l'informe engage-t-il à repenser la représentation du corps car si les outrages les plus forts sont ceux qui en violent les limites et modifient la forme, leur prise en compte engage à l'idée d'une ouverture, d'un devenir. Comme le note Paulhan dans *Fautrier l'enragé*,

«le corps disloqué, le sexe tordu, le coup de couteau dans les fesses, c'était à la fois la pire insulte, la plus immonde – et tout de même la plus nôtre : celle qui pouvait le moins se nier; celle que tout en nous (dès l'instant que nous avons choisi d'avoir un corps) appelait. Ce n'était plus seulement la flétrissure et la décrépitude provoquée, précipitée. Enfin c'est là particulièrement qu'il fallait à chacun de nous se défendre, tenir le coup, transformer tant d'immondices et d'horreur²⁸. »

26 Hubert Damisch, «L'art informel» [1970], dans id., *Fenêtre jaune cadmium*, Paris 1984, p. 131–141.

27 Il ne s'agit pas là d'un «exorcisme par ruse» tel que l'identifiait Michaux chez de nombreux poètes, dans le recours au rêve, cf. Michaux, 1998 (note 5), p. 773, mais d'une position sans doute plus réaliste contrastant avec l'idéalisme du surréalisme bretonnien.

28 Jean Paulhan, *Fautrier l'Enragé*, Paris 1949, p. 35.

Proféré ici par Paulhan, l'appel à la transformation est capital à l'heure de la reconstruction, certes matérielle, mais aussi philosophique, spirituelle et culturelle. Sonder les failles, c'est aussi regarder en face les régimes du corps et de sa représentation et considérer l'horreur, non comme un nouveau point de départ, mais comme un élément de réplique à la crise. À quoi la reconstruction peut-elle ressembler dans ces conditions ? L'interrogation d'André Verdet sur la peinture de Fautrier résonne bien au-delà de la démarche de cet artiste :

« Ces morceaux de corps, de choses ou d'êtres humains, ne pourrait-on les comparer à des tranches de planètes encore saignantes et lancées dans les espaces à la recherche d'un autre corps où venir à nouveau se greffer, se recoller, s'intégrer ?²⁹ »

Sur les toiles d'après-guerre de Wols, de Kemény, de Dubuffet, de Jorn, d'Appel, etc., la matière prête ses textures aux triturations, aux griffures et aux empreintes qui deviennent progressivement des gestes de plaisir. Si *Le Grand Orgasme*³⁰ de Wols n'origine pas son titre dans l'esprit de l'artiste, le choix et la pérennité de cette dénomination montrent bien à quel point et de quelle manière la jouissance, vue comme l'abolition des hiérarchies et des directions, des frontières des corps et des valeurs, est l'une des coordonnées de l'informe à l'heure de la désorientation.

À la suite de Georges Bataille, Hubert Damisch comprend l'informe comme une opération de déclassement, non pour disqualifier les catégories et les valeurs qui fondent la culture mais, les mettant sens dessus dessous, pour les repenser et les redistribuer. C'est cette bataille que l'informe prend à son compte, une lutte pour faire de la ruine des choses et des corps une boue matricielle où l'on glisserait du corps outragé au corps genèse. L'image de la boue, que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les écrits critiques de l'après-guerre notamment chez Ponge, Bachelard ou Limbour, renvoie à deux sous-textes différents³¹. D'une part la boue est limon. Elle renvoie culturellement à la matière originelle et contient en cela la possibilité d'une renaissance. D'autre part, la boue est informe, là où ni le logos ni la pensée n'ont encore investi, ordonné la forme. C'est dans cette dernière perspective que le travail de Dubuffet, ou encore des artistes du mouvement Cobra, au nombre

29 Verdet, 1981 (note 13), s.p.

30 Wols, *Vert cache rouge*. *Le Grand Orgasme. Composition*, 1947, huile sur toile, grattage, empreintes sur toile, 162 × 130 cm, Paris, coll. part.

31 Voir entre autres Francis Ponge, « Ode inachevée à la boue », dans id., *Le Parti pris des choses*, Paris 1945, repris dans id., *O. C.*, t. 1, Paris 1999, p. 729–731 ; Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942, p. 21. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à Baptiste Brun, *Jean Dubuffet et la besogne de l'Art Brut. Critique du primitivisme*, Dijon (à paraître), partie I, chap. 3.



5: Jean Dubuffet, *Archétypes*, mai 1945,
huile et adjuvants sur toile,
100 × 81 cm, New York,
Solomon R. Guggenheim Museum

desquels Zoltán Kemény ou Asger Jorn, a été analysé. Au primitivisme des avant-gardes historiques, ces artistes opposent un pré-historisme. Leur regard rétrospectif ne s'arrête plus à l'enfance d'une humanité supposée « primitive ». Il remonte au big-bang, à la « soupe primordiale »³². La lunette primitiviste a longtemps enfermé leur travail et celui de nombreux artistes dits « informels » dans une image de la régression. Or, nous souhaitons argumenter en faveur d'une libération, d'un renouveau *hic et nunc* et non pas rétrospectif. Les artistes de l'après-guerre disposent en effet de suffisamment de boues, de ruines et de sang pour ne pas aller fouiller les rives ancestrales en reproduisant le schème positiviste. Limbour le subodorait à propos de Dubuffet, notant « qu'il y a en lui un élément primitif non pas au sens de l'histoire de l'art mais selon les ères de la création³³ ».

32 Voir Dubuffet et « la soupe ». Le terme « big-bang » et la théorie qui s'y adosse furent proposés pour la première fois en 1948, par l'astrophysicien britannique Fred Hoyle (1915–2001). L'idée remonte cependant aux années 1930 : on la doit au physicien belge Georges Lemaître (1894–1966), sous l'appellation originelle d'« atome primitif ». Il serait intéressant de travailler la réception de ces théories par les artistes.

33 Georges Limbour, « Jean Dubuffet ou l'imagination de la matière », dans *Servir*, Lausanne, 24 et 31 mai 1945, repris dans *Catalogue des travaux de Jean Dubuffet*, Paris 1993, fasc. I, p. 269.

L'écrivain trouve ici une manière de sortir d'une conception téléologique de l'histoire, celle-là même qui, paradigmatique de la catastrophe, fut portée à l'excès dans l'entre-deux-guerres. Corollaire de l'informe, l'illisibilité semble se constituer en contrepoint d'une conception traditionnelle de la peinture où la lisibilité de la chose représentée fait écho à une lisibilité univoque de l'histoire. Une forme de relativisme historique est ici identifiable. Les *Archétypes* de Dubuffet fraient cette voie³⁴ (ill. 5). Deux corps nus que seules la corpulence et la différenciation sexuelle singularisent émergent du limon. L'histoire y est niée au profit d'une volonté de saisir l'origine de l'homme hors du récit : Adam et Ève ne sont plus, et le titre générique tout comme la nudité renvoient au commun, au vulgaire. Ainsi, un jour de mai 1945, la réduction à une « humilité de catastrophe » invoquée par son ami Michaux apparaît-elle dans l'atelier du peintre. Kent Minturn a vu dans l'œuvre du peintre une « contre-histoire³⁵ », mais ne s'agit-il pas plus d'un en deçà de l'histoire ? Le corps qui se dissout dans le fond, jusqu'à devenir terre, paysage, botanique et géographique, se fait le messenger d'un décentrement, d'un déplacement, là où l'homme n'est plus la mesure de toute chose³⁶. Chez Jorn, Kemény, Wols, Dubuffet, Fautrier et bien d'autres, il y a un continuum entre les hommes et les choses du monde, qui passe par la physicalité, la matière. Où l'humilité de la boue déclamée par Ponge devient exemplaire pour un être humain rendu obsolète par la technologie et par l'histoire, et chargé de retrouver sa place non plus au cœur du monde, mais en son sein. Plus qu'à une reconstruction, c'est à la nécessité de s'originer *hic et nunc* que ces artistes prétendent, en s'affranchissant du Vieux Monde.

34 Jean Dubuffet, *Archétypes*, mai 1945, huile et adjuvants sur toile, 100 × 81 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

35 Kent Minturn, *Contre-Histoire : the Post-War Art and Writings of Jean Dubuffet*, thèse d'histoire de l'art, Columbia University, 2007.

36 Giulio Carlo Argan, « L'anthropologue Dubuffet », dans René Micha (dir.), *Jean Dubuffet. Culture et subversion*, Aix-en-Provence 1968, p. 28.