

WOLDEMAR WINKLER

ou la conscience lumineuse du merveilleux

Par Christophe Guitard

Centenaire...

Les arbres le sont souvent, les idées quelquefois, les hommes rarement! Quant aux artistes, ils le sont tous, et plusieurs fois même. Mais rares le sont ceux de leur vivant, on s'en douterait.

La première fois que je rencontrai Woldemar Winkler, il avait à peine cent ans. La dernière fois il les avait toujours. Son visage émacié, auréolé de sa barbe et de ses cheveux blancs, formait l'écrin de ses yeux d'un bleu profond qui, grands ouverts, ne cessaient de tout observer. La réaction semblait naturelle, si ce n'est que son regard plus lumineux que de coutume, se faisait l'écho de celui d'un voyant.

Plus que tout autre signe, c'est dans l'intensité de cet éveil permanent que Woldemar Winkler a pu transfuser à l'ensemble de son œuvre que l'on se surprendra à traverser avec l'acuité nécessaire, la densité des motifs inextricables aux détails accentués, et l'accumulation des matériaux les plus divers dont sont habités, selon le cas, ses dessins, ses toiles, ses boîtes-reliquaires (Objektkästen), ses assemblages ou ses sculptures. Car le monde que nous décrit Woldemar Winkler ne se laisse pas entrevoir ni saisir aussi facilement.

L'esprit rationnel tenterait en vain d'y trouver quelques directions satisfaisantes, lesquelles consisteraient à choisir un détail, un motif, un thème ou un matériau récurrent afin d'en tirer une formule applicable à l'ensemble.

Cependant, à défaut de concordance, il règne dans ce monde inconnu une certaine cohérence, et de la confusion apparente ressort une étonnante fascination qui ne s'épuise ni dans le temps ni dans l'espace.

Ainsi pour accéder à cet inconnu dont notre perception ne reconnaît ni l'espace ni le temps, dont notre mémoire ne peut que se soustraire à la fragmentation d'éléments mutants, il nous faut, à l'image du regard de Winkler et comme l'écrivait Rimbaud dans sa *Lettre*, en 1871, "*se faire voyant*". En recouvrant cette faculté, l'on doit simultanément délaisser nos paisibles certitudes, nos dogmes déjà obsolètes, nos comportements conformistes qui consistent à "ranger" tel ou tel artiste avec tel ou tel groupe ou «courant» artistique et ne pas seulement se contenter, en cet instant, de revenir au passé, mais de s'étirer sans prétention vers l'avenir.

Ainsi, lorsqu'un artiste comme Woldemar Winkler atteint les cent ans, cette survivance physique devient *a posteriori* un signe prémonitoire qu'il est nécessaire de modérer, car la primale attitude consisterait à inscrire et à réduire son œuvre, à l'image de sa vie, au seul XX^e siècle, temps conventionnel et confortable pour le public comme pour l'historien, alors qu'il n'en est rien!

Il faut croire qu'à l'issue des plus grands drames naissent de nouvelles et fulgurantes maturités et que pour quelques milliers d'individus, leurs destinées sont éprouvées d'emblée en se situant dans "l'œil" du cyclone qui débuta en 1918 et s'acheva en 1939.

Entre 1905 et 1939, l'Allemagne a vu déferler sur son territoire les vagues successives des grands mouvements d'avant-gardes artistiques. Que ce soit en France, en Autriche ou en

Allemagne, il s'est toujours agi de combattre les valeurs officielles représentées par les Académies des Beaux-Arts en exaltant la vision individuelle de l'artiste. Après l'Impressionnisme, le Symbolisme, le Cubisme et l'Art Nouveau, après les Sécessions de Vienne (Klimt, Kokoschka, Gerstl et Schiele) et celle de Berlin, (Corinth, Slevogt, Liebermann) l'Expressionnisme, sous l'initiative des groupes *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* (Bleyl, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Kandinsky, Marc, Macke), s'impose rapidement et se diffuse notamment à travers les revues *Der Sturm* et *Die Aktion*. En avril 1918, Richard Huelsenbeck rédige un manifeste qui diffuse les idées dadaïstes: le groupe Dada-Berlin est formé. Dix, Grosz, Hausmann, Heartfield, Baader, Richter participent à ses activités. Dada c'est la subversion à l'état brut. Les plus virulents, Tzara et Picabia, opèrent en France. En Allemagne, les caricatures de Grosz fustigent la société bourgeoise à la manière de Daumier. On le nomme "Marschalldada". (Winkler n'en dresse-t-il pas lui-même la caricature tardive en 1962, dans l'un de ses très rares dessins "anecdotiques", *Küsse aus dem Todesgrund II?* Un soldat au casque à pointe démesurée, hurle en marchant au pas de l'oie. Le SA d'Hitler le domine d'un pas plus radical. Un personnage en chapeau - le prolétariat? - assiste au défilé, au niveau inférieur).

Les Dadaïstes critiquent les matériaux nobles et prônent l'utilisation de débris, rebuts et matériaux divers à l'image de Schwitters. Les premiers collages et montages de Winkler réalisés à partir de 1920 évoquent ceux de Schwitters, mais sa démarche est plus nuancée car il associe à la conscience poétique de l'objet, qu'il soit naturel ou artificiel, la création graphique et picturale.

«Tandis que grondait le tonnerre dans le lointain, nous autres, de toute notre énergie physique, nous nous occupions de chanter, de peindre, de faire des collages, d'écrire des poèmes. Nous étions en quête d'un art élémentaire qui guérirait l'homme de la folie furieuse de l'époque et permettrait de parvenir à un nouvel ordre où se retrouveraient en équilibre le ciel et l'enfer» (Hans Arp).

On ne peut sciemment négliger le contexte historique et la charge symbolique que revêtent les objets lorsqu'ils se transforment en amas chaotiques après une destruction massive, qu'elle soit naturelle ou humaine, et lorsque l'homme, devenu ruine, n'échappe plus à l'image de ce qui l'entoure, tel *Hommage à Bosch* (1981).

L'humanité quand elle était en faillite, a toujours attendu sa reconstruction alors qu'elle était morcelée, retranchée, réduite à des milliers de résidus à l'image de Kaboul ou de New-York l'année dernière, ou de Londres et de Dresde, en 1945. Dresde, dont Winkler a su, avec pudeur, rendre un hommage saisissant après qu'elle fut entièrement détruite lors des bombardements.

Son témoignage dépasse la simple représentation sculpturale, car rarement le monumental dans ce qu'il représente d'âmes et d'émotions se sera accordé avec tant de puissance, d'évocation, de condensation dans le détail d'une miniature que l'on se refuse presque à vouloir toucher ou à nommer en sa présence : *Mein Dresden, 100 000 Menschen †* (1960). La reconstruction, et non la simple construction, sera à l'origine de toutes les œuvres de Winkler.

En 1923, l'historien de l'art Gustav Hartlaub écrit sur quelques artistes qui ne seraient *«ni impressionnistes ni expressionnistes ni constructivistes, mais qui sont restés fidèles à la réalité positive et saisissable»*. Parmi eux, Beckmann, Dix, Grosz, Kanoldt, Mense, Schad.

Cette nouvelle orientation artistique, "La Nouvelle Objectivité" (*Neue Sachlichkeit*), propose deux pôles distincts. D'une part "le Vérisme" représenté par Grosz, Dix, Schlichter, Scholz que l'historien de l'art Paul Schmidt définit comme *«la prise de position pénétrante, très allemande et très polémique à l'égard de ce qui est l'objet; c'est l'accent mis sur un amour fanatique de la vérité qui ne veut pas de problème de formes, mais veut des énoncés*

*directs sur notre présent, sur l'aspect chaotique d'une époque d'infamie...», d'autre part le "Réalisme Magique" (Magischer Realismus) qu'a évoqué Franz Roh, en 1925 dans son ouvrage éponyme consacré au post-expressionnisme. Il cite à l'appui les directions nouvelles de Derain, de Picasso ou de Giorgio de Chirico. Selon Lionel Richard, auteur de l'ouvrage *D'une apocalypse à l'autre*, «la base de sa réflexion est la même que celle d'Hartlaub : la peinture connaît un retour à la figuration. Simplement, son idée de "Réalisme Magique" suggère que l'insolite, un effet d'étrangeté (...) correspondent à l'essentiel de l'effet produit par cette peinture».*

C'est par cette seconde appellation, à défaut d'une autre, que l'on qualifie encore aujourd'hui l'œuvre de Winkler, alors que celui-ci, se tenant à l'écart, n'a finalement jamais appartenu à l'un de ces pôles artistiques. Winkler s'en explique: «...combien notre jeunesse est déjà marquée par des perceptions imaginaires du futur... bien sûr il aurait été plus opportun, comme mes collègues du même âge, de m'expliquer avec les tendances de l'art contemporain, avec Die Brücke, Der Blaue Reiter, etc... mais cela ne m'intéressait pas, surtout parce que je n'avais pas l'intention de devenir peintre, et enfin n'avais jamais imaginé le devenir».

Woldemar Winkler voulait être architecte.

Si l'art voit se multiplier ses moyens d'expressions, le programme du Bauhaus qui regroupe dès 1919, sous l'impulsion de Walter Gropius, des architectes, des sculpteurs, des peintres théoriciens comme Kandinsky et Klee, propose à tous de revenir à une forme d'artisanat dans l'art. Il faut briser la barrière de classe entre eux afin d'accéder en commun à la construction de l'avenir. Ce concept, artiste = artisan, n'est pas accepté en France, mais il est courant en Allemagne.

A l'image de son homologue Hans Bellmer, dont le père, hostile à sa vocation d'artiste, le fait entrer en 1922 dans une école technique à Berlin où il reçoit une formation professionnelle d'ingénieur et apprend à dessiner, Woldemar Winkler appliquera la proposition du Bauhaus et démontrera qu'elle n'est pas incompatible à l'élaboration d'une œuvre artistique et, *a contrario*, qu'elle peut en souligner la singularité.

En 1917, Winkler a 15 ans, il fait un stage d'étude de stylisme à la fabrique de lustres et de lampes Seifert à Mügeln, près de Dresde. Trois ans plus tard, il est employé comme dessinateur d'étude dans une entreprise d'orfèvrerie à Pforzheim, puis l'année suivante, il retourne à Dresde étudier l'architecture à l'Académie Nationale des Arts et Métiers. En 1922, il y étudie la peinture, alors qu'il est dessinateur scientifique au Musée d'Ethnologie, et y rencontre Carl Rade, théoricien et professeur. Il décrit ainsi cette rencontre décisive: «...en bon psychologue, (Rade) reconnut immédiatement ma naïveté créative qu'il s'efforça de conserver, de soutenir et d'utiliser. Nous étions semblables en de nombreux points et c'est ainsi que deux talents furent confrontés l'un à l'autre, deux talents qui, comme une symbiose, avaient besoin l'un de l'autre. Mon infime connaissance des traditions dans ma jeunesse, qui m'isolait des remplissages intellectuels des peaux vides du passé, me permettait de manière tout à fait inconsciente d'allumer directement ma flamme à l'étincelle du mystère secret de notre vie».

En 1925 Winkler devient son "maître-élève". Ses dessins, à l'image de *Bademotive* (1925) sont des études, où la maîtrise du trait est privilégiée au profit de la couleur qui n'est utilisée que partiellement sur un motif précis. Les sujets sont anecdotiques et de type naturaliste. Ils semblent toutefois échapper à la pesanteur, des phrases sont souvent inscrites les décrivant comme des visions de l'artiste. Ils ressemblent à des "collages dessinés". *Landschaft mit Pferd und Kutsche* (1925) offre une perspective différente. La couleur seule dessine les motifs et les dynamise à la manière du "premier" Kandinsky.

L'utilisation de la couleur pure sans motif est rare chez Winkler qui privilégie la figuration. Elle est cependant présente dans des œuvres tardives dès 1950, ou d'autres en 1957, et en 1989. Elles traduisent sa volonté d'exprimer une sensation pure, sans glisser vers l'informel. Ainsi ces œuvres sont comparables au grossissement flou d'un détail figuratif que l'on éclairerait de l'intérieur.

En devenant l'assistant de Carl Rade, Winkler a la possibilité de s'exercer régulièrement. Il assure ainsi, dès 1927, plusieurs commandes de la municipalité de Dresde: peintures murales et décoration d'une grande horloge. En 1928, Winkler, à la demande du professeur Simonson-Castelli, devient enseignant dans son Académie privée de dessin et de peinture située à Dresde. Il en sera le directeur en 1930 et ce jusqu'au moment où il sera appelé sous les drapeaux, en 1941.

Les autoportraits qui furent exposés à Gütersloh en 2002 faisaient apparaître les styles des nombreux peintres qui l'avaient influencé. Ainsi, Egon Schiele se révélait dans l'étude d'une main aux doigts longilignes, Edvard Munch dans celle d'un chemin tortueux et stylisé ou bien Marc Chagall dans celle d'un paysage onirique.

Cependant, il ne s'agit nullement pour Winkler de plagier ces artistes dont il a le plus grand respect, mais d'assimiler leurs techniques afin de retrouver leur "état créatif", tout en délaissant les aspects politiques et les considérations artistiques de leur recherche.

L'artiste est encore ancré dans une tradition romantique.

En 1928, *Alte Modellpuppe mit Spiegel und Skelett* propose une vision fantastique et cathartique du cycle existentiel (naissance/vie/mort) se répétant à l'infini (miroir). Cette œuvre possède, en outre, les caractéristiques établies à des fins d'interprétations psychanalytiques, cette nouvelle discipline scientifique qui fascine les surréalistes.

Toutefois elle dissimule une question essentielle, celle qui consiste pour le peintre à s'interroger sur la nature de sa vocation, c'est-à-dire la relation entre le sujet et l'objet. Alain Jouffroy, en 1964, dans *Une Révolution du regard* y répond : «*D'un objet, on peut analyser les faces, et les peindre. On peut pulvériser l'objet, et peindre sa poussière. Du sujet, de cette présence que nous portons en nous comme un enfant qui ne naîtra jamais, que peut-on peindre? Chacun des sujets que nous sommes est mystifié, drogué, exilé, méconnu. Pour révéler le sujet à ses propres yeux, il faut inoculer à ce qu'il ignore et pressent obscurément la réalité incontestable d'un squelette ou d'une jungle. A la mythologie du double, au prestige de l'image du miroir auxquels se consacre toute littérature autobiographique, se substitue dans la peinture fantastique moderne la mythologie du moi, la géographie de la vie intérieure*». Cependant, "la mythologie du moi" ne sera pas, pour Winkler, l'expression d'une quête, entièrement vécue de l'intérieur, mais celle d'une initiation répétée, d'une confrontation poétique et interactive entre son univers onirique et les objets dont seul le hasard préludera à la rencontre avec l'artiste: «*Le hasard joue un grand rôle, et il me semble toujours surprenant de voir que le hasard crée des choses déterminées*».

Après son retour de captivité, en 1947, et la découverte de Dresde détruite, Woldemar Winkler part vivre à Gütersloh. Quelques années après, il décide de s'isoler un peu plus en "déplaçant" sa maison dans un sous-bois, à l'écart de la ville et au milieu de la nature; l'osmose semble parfaite.

«*La peur, l'attrait de l'insolite, les chances, le goût du luxe sont les ressorts auxquels on ne fera jamais appel en vain. Il y a des contes à écrire pour les grandes personnes, des contes encore presque bleus*» (André Breton).

L'exploration de la vie intérieure passe par les états du rêve, par les jeux du hasard et de

l'écriture automatique et n'a aucune prétention esthétique. Ces principes essentiels énoncés par André Breton en 1924 définissent en partie le Surréalisme.

Tout individu pratiquant une activité picturale ou autre, selon ces principes est surréaliste. Pour Woldemar Winkler, comme pour d'autres, le Surréalisme est un moyen, une amorce, un passage et non une fin en soi, il surpasse aussi toutes les avant-gardes précédentes en ce sens qu'il offre à l'écrivain, au poète ou à l'artiste une liberté de création presque totale. Le dessin automatique lui permet toutes les audaces allusives, les fécondations impossibles entre les règnes minéral, végétal et animal, mais il ne s'arrête pas là! Il favorise aussi l'incursion de formes nouvelles, l'éclosion de mutations fabuleuses et inédites avec les objets. Toutefois les œuvres de Winkler ne laissent apparaître ces artefacts, ni sous leur aspect initial, ni sous leur fonction d'origine; ce sont des débris, des ruines, des rebuts périlites dont l'homme s'est détourné... mais que l'artiste aura le pouvoir de transformer; ainsi Nature et Culture coexistent. Leur fusion est probable, car l'effusion est constante; elle prospère, s'achemine, se dissémine dans le moindre espace lorsqu'elle est dessinée, dans le moindre interstice lorsqu'elle est dissimulée par un assemblage.

Dissimulations, jeux de cache-cache, animaux bizarres dont les yeux sont le plus souvent exorbités... l'attrance qu'exerce l'œuvre n'est pas fortuite. Elle procède de nombreux stratagèmes Erotiques mis en œuvre volontairement ou inconsciemment par l'artiste, afin que le regardeur devienne voyeur et, s'il persiste, ressente un malaise qui l'incitera à s'imaginer qu'il est lui-même fixé par l'œuvre!

Si l'on observe des situations explicites (coïts; sexes apparents), l'iconographie regorge aussi d'éléments qui, subtilement disposés, élaborent des structures comparables à des "machines-désirantes", qu'elles soient mécaniques, *Lass deinen Mund schmecken und meine Augen sind dir aufgetan* (1974), végétales et frugales, *Vielgesicht* (1985), ou condensées, *Großmogul* (1966).

La surface d'aucun œil ne réfléchit une image sans l'avoir fécondée. De la même façon que les fleurs ont besoin d'être "pollinisées" pour survivre, les œuvres de Winkler ont besoin d'être contaminées par le regard. Les signes se transforment alors en signaux erotiques : utilisation de couleurs vives, d'une encre rosé ou orangée qui dessine et accentue les contours des formes oblongues, phalliques et ovales plus féminines, en les irritant comme une muqueuse, *Laises ätherfernes Mahnen lässt ein Schattenbild mich ahnen* (1981), d'effets prismatiques sur certains motifs comparables à des bijoux, *Schwarzer Flügelschlag* (1966), d'éclats de verre, de miroir, de perles, de coulées de pastels comparables à des laves en fusion, *Glühender Vogel* (1965). Tous ces éléments concourent à ce que Pierre Mabille nomme «*les fusées du désir (impulsions de toute violence, éruptions de flamme)*» sans lesquelles ces œuvres demeureraient morbides et inertes. Cet apport vivifiant de l'érotisme supplante la vision fantastique au profit du merveilleux.

«*C'est que le fantastique est presque toujours de l'ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l'extrême pointe du mouvement vital et engage l'affectivité tout entière*» (André Breton).

L'imagination (*Phantasie*) ne se retient pas. Elle se déverse hors du support, ou d'un premier support (toile, carton, bois, tissus, etc...), et prolifère sur un autre support ou une autre surface, puis sur le cadre réel après avoir échappé quelquefois aux tentatives d'encadrement dessiné.

Chaque œuvre de Winkler est ainsi "parasitée" par un imaginaire débridé qui semble insaisissable! Notre perception est faussée, elle se perd à rechercher un sens qui non seulement lui est inconnu mais n'a de cesse de se modifier! Ces mondes deviennent alors "insensés", par excès de sens; de là, naît l'ambiguïté poétique, la seule à pouvoir

suspendre l'espace et le temps.

L'apparence n'est pas seulement trompeuse, elle est aussi une *façade* pour ce que l'on cherche à occulter. La dissimulation est ubiquiste dans l'œuvre de Winkler, car ses œuvres s'élaborent toujours par stratification. Elle est ainsi visible dans *Über den Wassern* (1965) où seuls les pieds d'un personnage sont apparents.

L'utilisation de matériaux divers et la multiplication des surfaces comme des supports au sein d'une même œuvre, transforment l'illusoire en allusion tactile, créant ainsi une illusion d'optique complexe, car le dessin, la peinture et l'assemblage se superposent et s'entremêlent successivement. L'œuvre revêt alors un caractère ludique et poétique supplémentaire lié à l'épreuve du déplacement.

Woldemar Winkler ne nous incite-t-il pas à nous approcher et à soulever l'extrémité inférieure du tableau afin d'y surprendre, à l'aube d'un rayon de lumière, la gestation magmatique d'un univers prêt à exploser?

Car dans la plupart des œuvres l'explosion est latente. La saturation des motifs, des détails et la stratification des matériaux, la confusion apparente participent toutes de cette imminence. Paradoxalement, ces éléments nous suggèrent que cette explosion a peut être déjà eu lieu, par exemple: lors de la cartographie aérienne d'une Dresde imaginaire, *Windfahnen im verändernden Wandel* (1981), si l'on considère *Neue Gefüge gegen das Blendwerk der Ordnung* (1981) comme son pendant, en représente-t-il sa construction initiale ou sa reconstruction?

Que ce soit dans l'iconographie surchargée de ses plus saisissantes œuvres picturales ou bien celle à peine retouchée de ses montages ou sculptures en matériaux divers, Winkler utilise toujours une matière première qui a déjà vécu et qu'il se proposera de faire revivre. Il érige en totem l'objet sculpté par l'usure du temps et les aléas de la nature, *Oft trägt die Wahrheit nicht nur eine Maske* (1992), le ritualisant à l'aide de peinture, de fil et de métal, *Mumifizierter Ölscheich in kostbarem Gewand* (1952), ne le transformant que superficiellement, lui redonnant étrangement une identité, donc une histoire... le réveillant en quelque sorte. Cette impression est d'autant plus forte que les taches de peinture dont il le pare ont souvent la forme d'yeux, *Wo Fragen ohne Antwort bleiben* (1991). Ainsi l'objet regardé se change en sujet regardant! Les signes descriptifs à l'activité passive sont devenus des signaux, donc des avertissements qui demandent au minimum une attention, au mieux une réaction; la sculpture est vivante, saisie par une sorte de "supernaturalisme" selon le mot défini par Nerval.

L'analogie est un autre moyen de réveiller l'objet naturel; selon le cas il peut être signalisé par la couleur, *Ross und Reiter* (1970), ou simplement exposé tel quel, auquel cas il s'en trouve affaibli par rapport au milieu naturel qui, par mimétisme, le rendait plus mystérieux, moins saisissable.

La couleur apposée sur la plupart des sculptures ou assemblages a une double signification: la séduction et l'avertissement (danger), *Lass deinen Mund schmecken und meine Augen sind dir aufgetan* (1974). Associée à l'image de l'œil, *Heitere Wurzeln ernster Dinge* (1988), elle accentue sa présence et confirme son omnipotence.

Finalement l'œuvre de Woldemar Winkler, entremêlant des matériaux naturels et postconventionnels aux structures de l'aléatoire, se définit simultanément comme une poésie du réel et comme une réalité poétique!

Ainsi, Woldemar Winkler "l'enchanteur", *Begegnung mit dem Selbst II* (1983), passe allègrement du sujet non figuratif à celui du grand bestiaire, celui qui rassemble tous les autres, où chacun trouve ou retrouve sa place dans le cycle des saisons qu'il s'est forgé. Winkler n'agit pas mais réagit selon les objets. L'imaginaire se déploie à partir de la

matière, jamais par elle-même; c'est un point important qui lui permet d'aller et venir sans cesse au cours du temps: *Gefährliche Höhlungen* (1965-1982). Certaines séries d'œuvres récentes nous renvoient à d'autres travaux antérieurs comme certains titres de ses œuvres se répondent, sans se soucier de l'indice chronologique.

Son œuvre, produit d'une métamorphose, demeure instable, car elle présage une autre métamorphose, gigantesque, démesurée et joyeuse, que l'on ne peut que deviner. A l'image de l'oiseau, l'un de ses rares motifs récurrents, *Ganz seltene Vögel, Geheimnisse flüsternd* (1976), qui le rapproche d'un autre "oiseau supérieur", Lolop (Max Ernst), Winkler évolue à la lisière du ciel et de la terre, entre la matière et l'éther, insaisissable.

Depuis quelques années le public découvre, comme certains historiens, des artistes et des œuvres inclassables selon les modèles préétablis et la question se pose : doit-on créer de nouveaux modèles ou considérer ces artistes et leur œuvre à part?

Ces artistes ont le plus souvent choisi d'une part l'isolement non pour s'exclure de la société mais pour en avoir une plus grande conscience individuelle et ressenti d'autre part la nécessité d'exprimer jusqu'à l'incapacité physique une réalité autre que celle que nous connaissons, non mesurable, qui se joue des conventions stylistiques, de l'harmonie ou du succès.

Une réalité qui permet à l'image, support médiatique majeur en ce début de XXI^e siècle, lorsqu'elle est véhiculée par l'art, de retrouver sa richesse intrinsèque : celle de questionner l'homme sur sa nature et sur la Nature, celle de ne pas se laisser abuser par une société conformiste et prévisible. *«La société qui nous a fait ce que nous sommes a cristallisé autour de nous ces épaisses carapaces d'intelligence, a engendré les lois, les organisations, les préjugés, les coutumes, les raisonnements appris, les manuels, les hiérarchies, les habitudes esthétiques; elle est comme une croûte cultivée, stratifiée, qui tend à séparer de plus en plus gravement le feu intérieur de notre être de l'univers qui l'entoure. L'homme aime ce vêtement confortable, il en comprend la valeur, mais il sait aussi qu'il est obstacle à son désir, sclérose et mort. Le Merveilleux résume alors pour lui les possibilités de contact entre ce qui est en lui et ce qui est en dehors de lui. Le Merveilleux exprime le besoin de dépasser les limites imposées, imposées par notre structure, d'atteindre une plus grande beauté, une plus grande puissance, une plus grande jouissance, une plus grande durée. Il veut dépasser les limites de l'espace, celle du temps, il veut détruire les barrières, il est la lutte de la liberté contre tout ce qui la réduit, la détruit et la mutile; il est tension, c'est-à-dire quelque chose de différent du travail régulier et machinal: tension passionnelle et poétique.»*¹

Woldemar Winkler, brocanteur des objets du hasard, architecte des couleurs régénérantes des rêves, sait nous éviter la mémoire futile des échecs passés et à venir de l'homme, pour nous plonger dans une autre mémoire, postérieure et collective, où tout se joue mais où rien n'est encore décidé, alors que les éléments s'interpénètrent et/ou se détachent afin de vivre leur différence.

Gütersloh-Paris, juin-juillet 2002

¹ Pierre Mabille : *Le Merveilleux*, éditions Les Quatre Vents, 1946.