Traces traumatiques, à distance du trauma

Germain ROESZ

Université de Strasbourg- ACCRA-UR3402

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9995

Résumé : Une œuvre est dans le même temps une construction, une épopée intime, une fiction, une trace, une archive, une transmission. Doit-on penser que toute œuvre se fonde, s'édifie à partir d'un trauma, d'un oubli, d'une manifestation de l'inconscient ? C'est ce que je veux analyser en y ajoutant la dimension volontaire et la distance qu'une œuvre doit entretenir avec la biographie de l'auteur. Distance parce qu'elle permet précisément de partager la trace avec l'autre, ce qu'on pourrait nommer un universel. Distance parce qu'il faudrait y insérer la part d'oubli même du trauma. Cette interrogation se fondera sur les œuvres de Beuys, de Zangs, pour les arts plastiques, de Erwan Rougé, Christophe Manon et surtout Claudine Bohi pour la poésie, et sur ma propre activité d'artiste peintre.

Mots-clés : trauma – coma – trace – oubli – poésie – peinture

Abstract: A work of art is at once a construction, an intimate epic, a fiction, a trace, an archive, a transmission. Are we to believe that every work of art is founded and built on trauma, oblivion or a manifestation of the unconscious? This is what I want to analyse, adding the voluntary dimension and the distance that a work must maintain from the author's biography. Distance because it allows the trace to be shared with others, what we might call a universal. Distance because the very forgettability of the trauma must be included. This questioning will be based on the works of Beuys and Zangs in the visual arts, Erwan Rougé, Christophe Manon and especially Claudine Bohi in poetry, and my own work as a painter.

Keywords: trauma – coma – trace – oblivion – poetry – painting

1 Introduction

Une œuvre est dans le même temps une construction, une épopée intime, une fiction, une trace, une archive, un fragment, une transmission. Doit-on penser que toute œuvre se fonde, s'édifie à partir d'un trauma, d'un oubli, d'une perte de mémoire, d'une manifestation de l'inconscient ? C'est ce que je veux analyser en y ajoutant la dimension volontaire et la distance qu'une œuvre doit entretenir avec la biographie de l'auteur. Distance parce qu'elle permet précisément de partager la trace avec l'autre, ce qu'on pourrait nommer un universel. Distance parce qu'il faudrait y insérer la part d'oubli même du trauma. Cette distance contient la possibilité de parler d'un ave-

nir, et de le partager dans un présent. Mon interrogation se fonde sur les œuvres de Joseph Beuys, de Herbert Zangs pour les arts plastiques, des poètes Erwan Rougé, Christophe Manon et Claudine Bohi – cette dernière particulièrement pour son livre *Un couteau dans la tête* (2023) –, puis je conclurai sur ma propre activité/pratique d'artiste peintre. À chaque fois cela repose sur un traumatisme originel et fondateur, pas seulement de l'œuvre de l'artiste mais de ses constantes préoccupations.

Le trauma est un trou dans lequel on ne voit pas. Peut-être fouille-t-on en ramenant à la lumière ce que nous croyons être le trauma lui-même ? Nous fouillons parce que nous pensons que la vérité se tient dans la mémoire. Un trou ne se pense que dans ce qu'il a d'extérieur.

2 La proëlla

La proëlla est une petite croix en cire qui symbolise dans le rite religieux ouessantin le corps d'un marin disparu. Cette petite croix est veillée au domicile du défunt, ensuite portée à l'église puis transférée au cimetière. Voilà ce que cette pratique inspire au poète Erwan Rougé.

> Vingt heures trente de dimanche soir
>
> Lui et sept nuits durant
> derrière les arbres
> les collines le pas lent
>
> lui et le long détour
> dans l'enfance des ruptures
> et des vêtements noirs

Il y a toujours le chemin *de* l'enfance et celui *dans* l'enfance où s'articulent une infinité de bribes – traumatiques aussi – qui rendent parfois le présent compréhensible, ou plus justement qui permettent de saisir un peu ce que (nous) fait le temps présent.

> vient
>
> l'air de dire autre chose
> un doigt sur la bouche.
>
> la peur mure la peur
> siffle et sifflera « juste une balle
> et on n'en parlera plus ».

Le dit est en sorte muet, comme ce que signifie le blanc dans le poème, muet mais incroyablement présent à la situation de l'événement et du ressenti.

> lui et la vague dans la vague d'après
> dure ce que dure la dérive.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

c'est autrement si autre
l'arrêt sur silence
la spirale noire de l'eau.

la vague clappe passe la gorge.
il n'y a pas d'autre drap pour dormir.

Entrer dans le poème fait ici comme l'eau fait au corps, comme un saisissement où dormir est la mort certaine.

[…]
il n'y avait pas assez de place à bord du canot parti dimanche
ou lundi de Sabratha, dans le nord-ouest de la Libye, et avec
les vagues et le poids il a commencé à prendre l'eau. au bout
de quelques heures a coulé en Méditerranée.

Le problème, ce soir-là il n'y eut aucune tempête et aucun
secours.

(Rougé 2020 : 16-18)

Il faut l'incise non pas pour éclairer ce que le poème dit avec force mais pour saisir les temporalités, pour justement comprendre comment les traumas *s'originent* aussi dans les événements que nous subissons, que nous observons. Ils sont également, pour peu que nous en fassions le moteur de notre art et de nos réflexions, comme la conscience d'un être-là au monde, d'un participer, jusqu'au silence tonitruant de l'évocation.

Le poème d'Erwan Rougé parle de tous les marins, de ceux aussi qui s'improvisent marins en fuyant leur misère pour un avenir dont ils pensent qu'il sera meilleur ! Nous savons ce qu'il en est. Nous en connaissons les causes, les détours, les cécités politiques et les humiliations historiques. C'est un premier trauma. Celui du monde qui nous environne. Puis c'est un second trauma celui de la mort presque certaine et qui résonne comme une impuissance. Cette impuissance, disons à agir, trouve dans la poésie, dans l'art en général une assomption. Le trauma dit alors ce qu'il en est, c'est le constat, et nous laisse ensuite dans cette liberté épuisante parce qu'elle doit agir en conscience. Il s'agit de retrouver ce qui justement ne peut pas se toucher ni se dire. Et c'est une lutte pour l'humanité que nous sommes. Nous brodons autour du trou qu'est le trauma – le trou de mémoire – pour remplir au fond un autre trou que nous rendons visible.

Le poète Christophe Manon ne dit rien d'autre sinon cet instant qui se dérobe, ce passé qui nous tient et cet avenir qui nous effraye.

Ce que le regard attend
toujours
se dérobe
et c'est peut-être
un sommeil très ancien
qui vient

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Il y a ici une incroyable contraction de nature phénoménologique où ce qui arrive advient entre ce qu'on attend – comme un projet de voir – et ce qu'il en est vraiment – l'invu, l'inconscient. Cet *entre* est bien alors le possible d'un surgissement de lointains – ceux qu'on a oubliés, ceux qu'on a déjà inventés.

> le souvenir d'une étreinte
> ou d'un baiser
> cette part inflammable de soi
> *qui relance le corps*
> une chose et son ombre
> qui se dissolvent dans la lumière

C'est un lieu en quelque sorte qui se produit en soi, entre le monde et l'affleurement des sentiments, entre l'intime et l'extime.

> et font basculer l'instant
> comme une plume tombe
> dans cette peur intime
> soumise à la poussière.
> (Manon 2022 : 11)

Pourtant dans l'acte d'écrire, dans l'acte de peindre il y a précisément un futur qui s'invente à partir de l'oubli, à partir même de la modification de la réalité que nous avions vécue. De la poussière de la mémoire nous faisons une histoire. Mais parlons-nous de ce qui est arrivé autrefois, de ce qui nous est arrivé ? Ou bien simplement ne soumettons-nous pas seulement au présent ce qui se joue à partir d'un passé fragmenté et d'un futur évanoui[1] ?

3 Josef Beuys ou ambigüité, mensonge et nécessité de la construction fictionnelle

Josef Beuys (1921-1986) nous dit, nous donne sa version biographique. Je vous la résume.

Il nait en 1921 à Krefeld. Foyer du mysticisme allemand. Éducation rigoriste d'un catholicisme sévère. Jeune, grand intérêt pour les sciences naturelles, lecture intensive de philosophie, de mythologie, d'anthropologie. Pratique le violoncelle, le piano. Collectionne des oiseaux, des insectes, des minéraux, des plantes, des outils qu'il présente sous forme d'expositions – sous des tentes précaires faites de chiffons – au voisinage. En 1938, il est incorporé dans les jeunesses hitlériennes. Il assiste à l'incendie de la bibliothèque de son lycée par les autorités et sauve du feu *Le système de la nature* du botaniste suédois Carl Von Linné. Il conserve cet ouvrage comme un talisman. Il s'intéresse à tout ce qui est proscrit par le nazisme. Veut être médecin. Alors qu'il est en classe préparatoire il est incorporé dans l'armée de l'air de l'unité « Sturzkampfflieger » de la Luftwaffe. En 1943, son avion est touché par un obus. Beuys parvient à

[1] Toute trace est une question.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

rejoindre les lignes arrière allemandes mais son avion est déstabilisé par une tempête de neige. Il est retrouvé inanimé dans sa carlingue par les membres d'une tribu tatare qui le recueillent et le soignent. Un commando le retrouve et le transfère dans un hôpital militaire. Rétabli, il est blessé une cinquième fois avant d'être fait prisonnier par les Anglais. Entre 1946 et 1951 il est inscrit à l'académie de Düsseldorf et commence à nourrir son inclination véritable pour l'art. Il obtiendra le titre de *Meister-Schüler* qui lui donne droit à un atelier personnel dans l'académie (jusqu'en 1954). De nombreux dessins d'une grande force sont produits durant cette période. Entre 1955 et 1958 il traverse une dépression grave – avec une inactivité complète – dont il dit que c'est là que tout a commencé. Sortant de cette dépression il élabore – et certainement au cours même de cette dépression – ce qu'on appelle son inventaire des matériaux (feutre, cuivre, bois, soufre, miel, graisse, os, etc.). Puis il cherche à produire une réconciliation symbolique de l'art et de la science – une sorte d'œuvre totale – qui le conduira à ce qu'il appellera une sculpture sociale. Cela signifie que ça ne se passe pas réellement dans l'objet – dans son esthétique – mais dans un rapport où toutes les procédures – la construction, le collage des éléments, la prise en compte d'une pensée philosophique, son propre corps – d'élaboration de l'œuvre sont prises en compte. Je précise que les matériaux qu'il utilise sont des sortes de conducteurs d'énergie et des supports des soins que lui accordèrent les membres de la tribu tatare – ce qui donne cette dimension de chaman qu'il revendique.

Dans cette première histoire biographique – que tous ses exégètes ont plutôt prise à la lettre – il y a des ambigüités, voire des mensonges. Ainsi, la chute de son avion se fait dans un décollage raté au début de la guerre et il est immédiatement récupéré par la Luftwaffe[2]. L'histoire des Tatares est donc peut-être une histoire inventée ! L'affabulation[3] de Beuys produit donc une mythologie individuelle. On doit noter qu'au moment de l'invention de cette mythologie un mouvement artistique se développe qui prend en compte l'autobiographie comme œuvre, l'intime contre l'extime, et d'une certaine manière le déplacement de l'œuvre comme objet vers l'œuvre d'un corps devenant le propre outil de l'artiste. Je ne veux pas rentrer dans les polémiques qui condamnent Beuys au nom de ce mensonge. Il est fort probable aussi que c'est lui qui entre dans la jeunesse hitlérienne tout en combattant immédiatement cette idéologie. Cette période du nazisme, pour qui la vit et veut la penser n'est que traumatisante – éradication de la culture, abolition des libertés, génocide des juifs dans une articulation *machinique* terrifiante. De ces traumas Beuys fabrique une mythologie individuelle – et j'affirme qu'il n'est pas mythomane – pour pouvoir opérer un déplacement de l'art, des questions de l'art et des fonctions de l'art. Son projet est immense au sens où il propose ce qu'il appelle une sculpture sociale, travailler dans le même temps avec une autre forme de symbolisation pour produire des objets qui n'ont de sens que dans et par la performance – ce que joue Beuys, ce qu'il déclare,

[2] Il est par contre attesté que Beuys subira d'autres accidents d'avion. Ce que nous ne savons pas c'est si la version de son recueillement par les tatares est exact. On peut aussi rappeler les dires de Caroline Tysdall qui a travaillé avec Beuys. Elle confirme qu'on ne sait pas si l'histoire de Beuys est vraie. Elle dit que ça n'a pas d'importance. Ce qui est sûr c'est que ça a à voir avec une expérience fondatrice de la mort.

[3] Je tiens aussi à insister sur la dépression qu'a connue Beuys avec arrêt de sa pratique artistique. Une dépression est un effondrement, une chute (tout comme s'écrase un avion). Sortir d'une telle chute ne peut se faire qu'en conciliant la douleur et l'action vers un à-venir engagé. C'est ce qu'il engage en construisant sa mythologie. C'est une réparation à l'œuvre, pour l'œuvre comme un corps.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

ce qu'il promeut – qui les questionne, les assemble. Au fond, l'œuvre de Beuys tient dans l'écart des traumas qu'il a subis – clairement celui du nazisme, de l'échec du matérialisme et de celui du capitalisme[4], et peut-être même du ratage du décollage de son avion au début de la guerre. Quand il dit :

> l'objectif principal est de libérer la culture du gouvernement et de l'état. Si l'on considère d'une part que la culture est le champ de production le plus important, et que, d'autre part, la conception et la pratique doivent être développées pour tous dans les écoles, les universités et les institutions. Il est impossible de le faire si les écoles sont nationalisées. Nous avons dans le système occidental capitaliste et privé, une économie nationalisée. […] en élargissant ces idées de corps social, de liberté et de culture, d'égalité et de démocratie, de fraternité et d'économie, cela signifie en même temps élargir cette idée de culture à une dimension anthropologique. Alors, les collectivités de travail, les institutions culturelles, les écoles, les universités ne peuvent être appréhendées en dehors de l'économie. Donc la culture et l'économique sont une seule et même chose et, dans notre société, les plus importants moyens de production, les plus importantes usines qui créent le capital sont les écoles et les universités. C'est pourquoi elles sont entre les mains de l'État et pourquoi nous devons les libérer. Cela veut dire l'établissement d'une constitution par le peuple. Cela signifie là une démocratie au sens le plus élémentaire. Cela implique un nouveau rôle de l'argent et un autre système bancaire » (Beuys 1985 : 97).

Vous voyez bien que l'invention d'une mythologie individuelle est comme la seule nécessité possible pour penser l'art en d'autres points esthétiques que là où il se tenait jusqu'alors. Pour Beuys c'est bien en partant de quelques événements de sa vie – en en gardant le souvenir –, en les aménageant, et puis d'une certaine manière en les transformant, en les grossissant pour appuyer d'un côté sur ce qui est originaire, jusqu'à oublier la réalité, que peut naître du sens saisissable par chacun. Et, d'une certaine manière, on doit y voir un oubli de l'auteur – le chaman dont on a voulu habiller Beuys et qu'il accepte, n'est-il pas une sorte de médiateur, d'homme médecine qui doit s'oublier, souffrir peut-être pour guérir les autres. Cela me conduit à penser que pour être à distance du trauma il faut *trafiquer* ce qu'il en reste comme séquelles, comme souvenirs. Le trauma ne s'efface pas. Mais il est dans une nuit que l'artiste seul peut transformer en chose réelle et tangible.

4 Herbert Zangs ou le suaire blanc de la rédemption

Herbert Zangs (1923-2003), est né à Krefeld. Rappeler très rapidement son itinéraire explique assez bien à mon sens ce que nous questionnons ici. À l'âge de 12 ans il entre dans une école d'aéronautique et apprend à voler sur un planeur. Cette expérience le conduira à devenir pilote en 1941. Il est envoyé sur le front en Norvège et en Finlande.

[4] Il comprend rapidement que dans l'idéologie matérialiste et capitaliste se manifeste une éradication de la liberté individuelle. Toute l'œuvre de Beuys cherche réellement une émancipation sociale individuelle et collective. On peut établir un rapport avec ce que thématisait le poète et critique Alain Jouffroy d'un individualisme révolutionnaire.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

En 1943 à la suite d'un incident technique son avion s'écrase et Zangs est retrouvé, trois jours plus tard, dans la neige. Il était recroquevillé dans son parachute, au bord de la mort. Il expliquera plus tard qu'au moment de son réveil à l'hôpital la vue d'un champ labouré recouvert d'une pellicule de neige aura un grand impact sur lui. Sa détermination de devenir artiste date de ce moment-là mais ce qui est à considérer c'est que la peinture blanche – la couleur blanche – jouera un rôle essentiel dans son œuvre. Il récupérera de nombreux objets ou supports souvent ordinaires qu'il recouvrira de peinture blanche. Je ne peux m'empêcher de penser que lorsqu'on le retrouve dans la neige il est enroulé dans son parachute. C'est une sorte de double linceul (le parachute et le blanc de la neige). Cela curieusement a protégé le corps de Zangs dont on sait qu'il a souvent fait des performances, donc utilisé son corps par la suite. L'événement extérieur, circonstanciel, offre un espace de création insoupçonné au départ. Et pour en ajouter à ce contexte inaugural de l'œuvre de Zangs, quand on sait qu'à la fin de sa vie et pour un diabète mal soigné on l'amputera des deux jambes, et bien cela ne l'empêchera pas de poursuivre sa création. Il peindra avec les roues de son fauteuil roulant. On peut considérer que l'incident technique qui fit tomber son avion se *résout* ici avec l'usage de la machine qu'est le fauteuil roulant pour se déplacer sur une feuille blanche et y provoquer des traces. Comme chez Beuys, il y a recherche d'autres outils que ceux utilisés habituellement pour la peinture. Le trauma incarné dans le corps demande au corps de produire des gestes à partir d'une extériorité (comme une théorie, comme une distance de l'auteur lui-même, comme une genèse). Chercher un trésor ne se fait pas qu'avec la seule vue. Il faut une pelle pour creuser et le trouver, peut-être.

Je me permets aussi de rappeler que Zangs se noua d'amitié avec Joseph Beuys à l'école des beaux arts de Düsseldorf où ils s'inscrivirent comme étudiants après leur retour de la guerre. L'histoire de Beuys est au fond assez proche. Mais ce dernier en fait une sorte de catalyse biographique quand pour Zangs ce ne serait qu'écho d'un traumatisme fondateur. À la fin de sa vie Zangs passe dans la peinture avec son fauteuil roulant et continue de créer, de se déplacer, de faire trace. Dans la pièce de Beuys *Is it about a bicycle,* ce dernier résume sur des tableaux noirs les axes essentiels de sa pensée, de sa pratique artistique. Les plaques sont posées au sol et il les traverse en trempant les roues de la bicyclette dans une peinture blanche.

Cette ligne qui n'est pas une surface tout comme chez Zangs relie tous les fragments d'une mémoire inachevée, d'une construction en devenir et d'une transmission en acte.

5 Claudine Bohi : *Un couteau dans la tête.*

Un couteau dans la tête est un livre de poésie de Claudine Bohi de 2023.

La poète opère à mes yeux dans trois territoires que je vais résumer rapidement.

L'un de ces territoires concerne ce moment où nait une langue – elle appelle cela *ce qui porte une parole* –, où l'enfant, qui n'est qu'un paquet de ressentis, de perceptions, qui n'est qu'une boule de sensations, invente ce qui fait de lui un humain dans sa complexité, dans son questionnement, dans ses bouleversements. C'est une parole avant la langue que nous ne savons pas vraiment déchiffrer – elle développe cela aussi

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

dans d'autres livres : *Avant les mots* (2012)[5], *Mettre au monde* (2018)[6] –, que nous avons oubliée.

Le second territoire concerne le regard, celui qui reçoit le sens du monde, des images et essentiellement de la peinture – qui pour moi n'est pas une image.

Le troisième territoire dont au premier regard on pourrait penser qu'il est autobiographique ne l'est jamais. Je vais essayer de montrer pourquoi. En tous les cas ce territoire, chez la poète, clôt – mais rien n'est jamais achevé – un cycle qui démarra avec *Mère la seule* (2015)[7], *Un père* (2015)[8] – avec cette question qu'est-ce qu'un père au juste ? –, et qui s'achève avec *Un couteau dans la tête* (2023)[9]. C'est ce livre qui m'intéresse aujourd'hui.

Dès le début du livre C. Bohi nous prévient :

> Il n'y a sans doute que la parole poétique, celle
> où les mots sont aussi musique,
> pour que puisse enfin surgir ce qui laissa sans
> voix

La parole poétique donc pour ne pas être narrative, pour ne pas être impudique, pour ne pas être autobiographique[10] ! Ce livre *Un couteau dans la tête* dont j'ai pu mesurer la genèse complexe, douloureuse est à mon sens l'ouvrage final d'un triptyque comme je l'ai dit plus haut.

Je crois que l'urgence de dire la sauvagerie – du monde, du temps et de ce qui est fait aux femmes je dirai depuis toujours – nécessite un temps long, celui de l'analyse bien sûr mais aussi de pouvoir mettre un mot sur ce qui nous ensauvage, je veux dire la vie de ceux qui nous sont proches, qui nous ont été proches, mais avec des vies que nous n'apercevions pas en profondeur. Vies dont nous avions des intuitions quant à la souffrance, des défis pour que la mémoire surgisse enfin, et que des désirs puissent se reformuler.

Il s'agit bien d'accueillir une parole oubliée qui, comme le dit aussi l'écrivain Yannick Haenel, a sauté des générations. Ce point me paraît fondamental dans le travail de Claudine Bohi, je veux dire comment pouvons-nous exercer le présent, vivre au présent sans comprendre ces faisceaux de sens qui viennent des profondeurs de l'histoire, et bien entendu des frontières de l'inconscient.

[5] Éditions Erès, coll. « Po&psy ».
[6] Éditions l'Herbe qui tremble.
[7] Éditions Le bruit des autres.
[8] Les Lieux Dits éditions.
[9] Éditions L'herbe qui tremble.
[10] Cela renvoie au terme de distance que j'ai utilisé au début de mon analyse. Distance nécessaire pour que l'élaboration de l'œuvre aille à la réception de celle-ci, autrement dit que l'œuvre puisse être entendue et partagée.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Ici l'histoire est implacable : Il s'agit d'un jeune homme, qui deviendra le grand père d'une petite fille.

Cette douleur qu'on te donna
jeune homme dans la guerre

cette douleur que tu donnas
à ton tour comme un rendu

très loin là-bas
et dans l'obligation des armes

cette douleur ne finit pas
jamais

une petite fille dorée blondie
comme un soleil en son premier matin
la porte dans les yeux
sans en avoir rien vu

ce couteau nu
tout au fond de ces chairs
sanglantes

où meurent tes camarades

ce dur couteau obligé à ta main
et le fusil du capitaine te guette
si jamais tu dis non

ce couteau-là tu l'as conservé

au milieu de ton crâne
il s'est planté fiché

sans que jamais personne
n'ait pu le voir

sans que jamais
personne n'ait pu
le retirer

ce couteau en toi est resté
ainsi il y a longtemps
tu es mort toi aussi

tu es mort
à tout ce que tu étais

achever les blessés
on te l'ordonnait

L'horreur de la guerre, 14-18, la traversée de l'enfer.

Ce qui est à noter c'est que la forme – je dirai le souffle – poétique conduit alors la plus grande douleur, la plus grande souffrance dans un lieu où se formule un universel pour

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

chacun – cet universel partage la souffrance mais aussi la rédemption. Jean-Luc Nancy appelait cela si justement un « singulier pluriel ». En disant ainsi on comprend mieux la formule que dit parfois Claudine Bohi, « la poésie est la chair de la philosophie », c'est-à-dire que la poésie ne fonde pas de théorie et ne fait pas simplement qu'enregistrer une réalité. Mais elle arrive bien au contraire à nous arrimer à l'espace d'un dévoilement infini, à envisager justement ce que j'appellerai volontiers un universel singulier. Partir de ce que nous sommes, et de tout ce qui manque – nous manque – pour être dans le séjour d'une confrontation à l'essentiel. La poésie de Claudine Bohi permet précisément de partager cela avec le lecteur qui découvre alors sa propre singularité.

ce couteau dans ta tête
secrètement porté

il s'enfonce partout
s'enfonce dans ta vie

s'enfonce dans tes yeux
et dans tes mains de père

et dans tes mains d'amant
dans toutes tes mains d'homme

il s'enfonce profond
il étend la blessure

il la répand partout

ce couteau de violence
il continue sa guerre

il roule et saute
dans les générations

la blessure est profonde
qui ne se connaît pas

la blessure est cachée
celle que tu transmets

de père en fille
jusqu'en petite fille

Ce jeune homme / grand père viole la mère sous les yeux de la petite fille. Une « petite fille silence » n'a pas de souvenir. Elle a peur, a peur à l'intérieur de tout. Elle ne sait de quoi.

Un couteau dans la tête pourrait être juste sidérant mais il allume, cependant, tant de lumière en nous pour nous rendre conscient de la réalité de l'horreur de la guerre, de ce que cela fait aux hommes, et nous dit que cette réalité ne doit pas être oubliée, et que le pardon pourtant, cette forme de l'amour, permet de mesurer pour aller plus loin, pour recommencer le combat de vivre.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

la petite fille sourit
ne voit pas le couteau

il a pourtant tranché
dans la maman violée

[…]
la petite fille a peur
ses larmes sont gelées

la petite fille sourit
comme font les petites filles

le couteau a tranché
la petite fille s'en va

elle est partie là bas
dans ces glaces si dures

dans ces glaces lointaines
où il n'y a plus rien

la petite fille sourit
du sourire de personne

Le poème parle de lui-même[11]. Il fait venir à la surface un souvenir qui vient de si loin qu'il explose, et cela ne vient pas du grossissement du souvenir par la poète, cela vient d'un innommable, d'un impensé qui fait une trouée dans le trou de la mémoire.

6 Ce que le trauma trace et efface.

Il faut saisir la trace dans la trace. Je veux dire que la trace n'est qu'un fruit tombé – presqu'au hasard –, n'est que le signe fugace, incertain et fragile d'un ensemble bien plus important – souterrain et en même temps bien visible. Je veux dire qu'il faut penser dans la trace, non pas ce qu'elle est – comme une sorte d'explication pédagogique ou génésique – mais la penser dans son devenir et dans l'histoire qu'elle fut. C'est cette évaluation d'un avant et d'un après qui fait la source vive d'une pensée de la trace. Si cela n'existait pas comment pourrions-nous expliquer l'émotion que (nous) fait une œuvre même ancienne ? Si cela n'existait pas, malgré les codes iconographiques qui pourraient être péremptoires, alors l'œuvre n'aurait aucun effet sur l'auditeur, le lecteur ou le regardeur. L'effacement du trauma est au cœur de sa remémoration mais toujours comme une trace fugitive, comme une neige qui gèle le corps, comme un couteau qui aiguise sa lame dans notre pensée. L'effacement est la trace seconde du trauma. Peut-être bien que c'est l'effacement qu'il faut observer en premier.

[11] « Le poème parle de lui-même » signifie qu'il parle en lui-même comme un continuum du dévoilement. Le poème soulève les voiles un à un, les voiles obscurcis par le trauma pour justement l'atteindre et l'observer dans une lumière crue. Mais le poème ne se tient pas au constat. Il transfigure, c'est-à-dire qu'il déplace le lecteur au cœur du sens, au cœur de la conscience.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

7 Pour ce qui me concerne comme artiste

Que sait-on d'un coma ? On sait justement les traces, les reconstitutions, l'interprétation de ce qui résonne comme une absence.

Le coma est une activité cérébrale dont on revient (parfois) sans mémoire. Au réveil. S'agit-il d'un réveil ? Au réveil donc quelques traces – bruits comme traces surgissent. Une respiration par la gorge – l'intubation qui respire. Une machine. Nous saurons plus tard que le corps y est branché. Sauvé par la machine qui fait respirer le corps. Ce sera toujours source d'une peur. Comme un vent mauvais. Trauma. *Traum.* Rêver. Dans le coma le rêve – je veux dire intellectuel, spéculatif – est-il suspendu ? Suspendu à quoi ?

J'ai été objet d'un coma – je n'ai pas dit sujet d'un coma –, c'est-à-dire d'une perte de conscience. Une vie, pendant un certain temps, végétative. Plusieurs semaines. Puis le coma est devenu mon objet, volonté de reconstitution, développement de l'imaginaire. Jeu concernant l'étymologie voire l'homonymie.

En travaillant sur coma, et parce que je suis germaniste j'ai évidemment pensé au terme allemand *komma* qui signifie virgule. Je peux alors considérer que la virgule est une pause – un arrêt provisoire dans l'écrit – dans le coma, pour le coma. La virgule est la première parenthèse d'une durée, celle qui ouvre[12] l'amnésie pour la reconquête de la mémoire. Pour bien préciser les choses permettez-moi quelques détails qui vont intéresser la notion de traces. Sortir d'un coma est une chose personnelle et singulière, et je dirai différente toujours pour chacun d'entre nous. Un peu comme une anesthésie mais bien différente. L'anesthésie vous laisse sans souvenir du moment de la parenthèse, mais au réveil vous n'avez pas oublié ce que vous êtes, qui vous êtes, ce qui faisait votre vie. Pour le coma c'est différent, et mon analogie linguistique de la virgule (*komma* en allemand) le dit bien. La virgule indique une phrase qui précède et donc où le sens semble se tenir dans la suivante. Imaginez que la première phrase n'existe plus ! Elle s'est absentée et cela démontre que le coma – en tous les cas ses causes, un choc violent qui a altéré la mémoire, peut-être même certains processus mentaux[13] – parfois commence la vie, ou l'histoire, après la virgule. Les spécialistes du cerveau ont, bien entendu, beaucoup à dire sur cette question, sur la fluidité même du cerveau qui lui permet d'inventer des connexions, des migrations pour retrouver non pas ce qui fut avant, mais une cérébralité entière, j'oserai dire nouvelle. Ce qui m'intéresse c'est de vous expliquer comment peut, à partir d'une telle expérience, naître une posture artistique, une activité de l'imaginaire développée au-delà d'une certaine normalité.

[12] Qui l'opère en quelque sorte et la dissèque.

[13] Je veux aussi considérer que toute altération est un déplacement, et que le corps et l'esprit retrouvent un fonctionnement qui s'harmonise. L'art est toujours sous la nécessité d'un déplacement, d'un écart. Peut-être produit-il ainsi ce qu'on pourrait appeler des comas à répétition – qui trouvent dans la trace des échos fondateurs et partageables.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

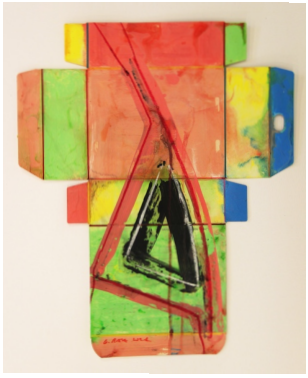
(1)  (2) 

Fig. 1 : Ill.1. Acrylique, pastel, été 2021
(1) S.emb.Trulicity,38,8x32 cm et (2) Espaces15, boîte metformine, 18x20,30cm
Crédits : Germain Roesz

Il y a toujours dans l'événement traumatique un autre événement qui surgit. Il faut savoir le reconnaitre, le travailler. Pour moi ce fut un événement lumineux. Je le résume rapidement. Ne pas dormir, la souffrance nous tient. La nuit est là. Parfois le halo bleu d'une ambulance projette sur le mur, à ma gauche et au travers d'une claie métallique, des bandes horizontales grises mais teintées d'orangé. Je ne comprenais pas à l'époque – j'avais presque quinze ans – cette apparition de l'orangé. Cependant, j'attendais chaque nuit ce qu'il faut bien appeler une apparition. Cela a provoqué en moi cette volonté de construire ma vie avec cet événement. J'ai appris bien vite qu'il s'agissait aussi du contraste de persistance rétinienne. Un rapport donc à l'image d'un visible auquel, par le travail et la recherche, il a fallu donner sens et forme. Et bien des années d'exercice de la peinture et de la poésie, en passant par la réflexion théorique pour donner corps à ce corps en miette qui ne cherchait qu'à se remettre debout.

Quand nous sommes, comme artiste, comme poète, prêts à tracer, à réaliser, cela contient un oubli du passé – qui se fait bien entendu sur une cristallisation incarnée dans le corps et dans l'esprit. Ce moment est un commencement qui sera suivi d'autres commencements. Les traces artistiques – issues d'un trauma – sont les traces de l'oubli du trauma. Le souvenir grossit l'événement et sûrement le trauma. Est-ce lié à la sensibilité à fleur de peau de l'artiste ? La trace est alors elle-même un grossissement. Toute trace est une usure. Toute perfection est l'illusion d'une trace usée. L'œuvre est souvent à la recherche d'une origine traumatique ou des origines qui nous habitent. La trace qui en résulte est complète par l'expérience de la quête de l'artiste. C'est une durée et dans le même temps une distance abolie. La trace originelle devient une trace en perpétuel recommencement tout en se déployant, tout un ouvrant un monde face au monde. C'est là que se tient l'œuvre.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Bibliographie

Beuys, Josef (1985), réponse à B. Lamarche-Vadel, in : Bernard Lamarche-Vadel, *Is it about a bicycle*, Paris, Marval éd, galerie Beaubourg ; Vérone : Sarenco-Strazze.

Bohi, Claudine (2023), *Un couteau dans la tête*, l'Herbe qui tremble éditions.

Manon, Christophe (2022), *Provisoire*, éditions Nous.

Rougé, Erwan (2020), *Proëlla*, éditions Isabelle Sauvage.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809