

La littérature impossible

Par André Sauge

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

Novembre - décembre 2004

I – Comment surmonter la menace de l'échec ?

Elsa Berg a choisi d'écrire ; elle a cru que l'écriture aurait puissance de la délivrer, parce qu'elle a cru – en cela elle a été cruellement détrompée – que la lecture de son texte emporterait la conviction immédiate qu'il devait être lu parce qu'il *méritait littérairement* d'être lu, et qu'il ne pouvait pas ne pas être publié dans les plus brefs délais. Il y a en effet dans son texte, et nous ne devons pas nous le cacher, quelque chose d'une conversion hystérique perceptible même sous les infinies précautions qu'elle prend à en justifier l'écriture. A nous de comprendre comment cette part d'hystérie (je veux dire cet effort pour *faire entendre l'indicible* tendu jusqu'à un excès qui déchire l'ouïe) était inévitable, appartient par nécessité au texte.

Mais auparavant, il nous faut dire de quel malentendu Elsa Berg a été victime. Avant de composer *Poupée de sang*, elle avait tenté des textes divers dont Jean Moulin nous parle dans la notice biographique et auxquels elle fait allusion comme à autant de tentatives avortées d'être entendue. Dans la suite ininterrompue de ses échecs, elle fait l'expérience d'une thérapie qui l'a éclairée sur son passé ; elle trouve un appui en Eva Thomas ; elle est encouragée à témoigner ; elle rédige *Poupée de sang*. Pendant deux ans, elle cherche en vain un éditeur. Puis elle apprend que le texte sera publié. Elle éprouve à cette nouvelle un immense soulagement. Enfin, elle sera *entendue*. La prise en compte de *son écriture* l'enracinera dans l'existence commune tout en la distinguant. Mais il faut encore passer par des médiations, chercher des subventions, compter avec les délais. Et puis, je suggérerai, il y a dans cette expérience quelque chose d'insatisfaisant, la conscience, chez la femme écrivain, qu'elle ne sera pas entendue comme elle le désirait. L'édition qui assume le texte le transforme en témoignage ; or nous comprenons peu, pas l'essentiel du moins, à *Poupée de sang* si nous le lisons *comme un témoignage* derrière l'objectivité duquel s'efface la voix de celle qui le soutient. Elsa Berg a écrit *Poupée de sang* comme le moment constitutif de son existence (« A moi de m'approprier le langage de ma différence ! » p. 13) ; ce texte est sa signature personnelle, ce par quoi elle appose sur l'humanité son seing. Il légitime enfin son existence. Il ne le peut, toutefois, que s'il est entendu dans ce sens-là, que s'il existe des lecteurs pour venir au devant de son *écriture* afin d'y déchiffrer de quelle façon un être blessé mortellement, aux racines mêmes de sa subjectivité, au lieu de son articulation à l'autre, recompose sa chair (un corps traversé par la vie du souffle) en se signifiant, notamment à travers des métaphores. Je fais l'hypothèse que Elsa Berg a *aussi* été victime de l'institution littéraire. Certes des amis l'ont aidée dans le sens de son désir ; ils ont permis l'édition de *Comme un vol de mouettes*, un texte d'une force et d'une rigueur dans l'expression à laquelle, malgré quelques notes d'une moindre tenue, clins d'œil à ou complaisance devant certains poncifs de la remise en cause sociale ou politique, peu de textes littéraires atteignent. Mais tout cela était resté confidentiel, pouvait paraître, à ses yeux, complaisance d'amis. Et voilà

que pour perspective, on lui propose, en guise d'issue, une porte de secours. Elle a préféré celle qui donnait sur le vide avant même que ne lui parvienne tout écho de son œuvre ultime.

Je me propose d'examiner de quelle façon le projet littéraire traverse *Poupée de sang*, comment il est l'élément principal de structuration du texte, comment l'objet du texte se prêtait mal à un tel projet, comment il s'y prêtait mal, non pas en soi, mais en raison des voies contemporaines de la littérature telles que les fraye son système de production. Dans *Poupée de sang* Elsa Berg force la voix, et cela tient à au moins deux raisons, l'atrocité de ce qu'elle a vécu enfant, d'abord, l'incapacité d'une institution à ajuster l'oreille à l'écoute d'une revendication qui dérange ses bons usages. Etre écrivain, dans le domaine français surtout, ce n'est pas un métier ni un exercice, c'est un privilège qui doit vous être reconnu (par les agents patentés de la chose littéraire et de ses conventions. En littérature conventionnée, les connivences décident de l'audibilité du contenu. Et ces connivences sont définies, en des codes implicites, par une corporation des usagers de la « chose » littéraire recrutant ses membres dans des milieux socioculturels relativement circonscrits¹.)

I Travaux d'approche pour un déblocage. Le lecteur rebuté.

L'entreprise commence en une opération de repérage par laquelle le sujet énonciateur cherche à se donner une origine absolue. Effort désespéré de contorsionniste qui tente de prendre appui *sur lui-même* pour sauter.

Examinons une opération de repérage narratif conventionnel : « La veille, à cinq heures, la marquise sortait de chez elle. » Le simple emploi de « la veille » suffit à dissocier deux

¹ Serait nécessaire une approche sociologique plus fine que celle de Bourdieu dans *Les Règles de l'art* (1992, Paris), et, surtout, conduite d'un point de vue indépendant de la corporation des intellectuels français attirés à se faire entendre par des pairs – Bourdieu est exemplaire de la façon dont la France produit, dans ses marges, un observateur du système intellectuel en *le recrutant de l'intérieur*, parmi les couches sociales dont les valeurs intellectuelles, reconnues dans certains usages langagiers à travers lesquels il est possible d'identifier votre appartenance de droit à la caste, sont érigées en norme universelle, en sorte que la critique qui est faite de ces valeurs renforce le système en lui permettant d'intégrer ce qui le conteste. Quoiqu'il dise et fasse, M. Pierre Bourdieu fait partie des bien-pensants. Une analyse de la chose littéraire française ne peut pas ne pas tenir compte de la « corporation des professeurs », notamment de « lettres », du niveau du collège, mais surtout du lycée et de l'université, des milieux où ces gens-là sont majoritairement recrutés, des filières de recrutement, de l'ensemble du système éditorial, des groupes qui le dominent, des petits éditeurs, également de leur recrutement, etc. Elsa Berg a enseigné ; elle avait donc acquis certains tics littéraires ; dans le milieu des « professeurs de lettres », toutefois, elle venait des marges. Petite-fille d'un homme ayant travaillé dans la mine de charbon, elle était fille d'un homme devenu employé, rejeté par les siens (les mineurs), mal intégré dans le monde de l'administration de la mine, n'y jouant qu'un rôle subordonné en outre. De retour au foyer, ce père insatisfait, plein de rancœur, compensait ses frustrations en usant de violence envers sa femme et, d'abord, sa fille aînée. Pour l'enfant mutique, l'apprentissage de la lecture et de l'écriture a été un moyen privilégié de compensation. Etant donné son blocage initial, toutefois, s'exprimer, même par écrit, n'a jamais été, pour Elsa Berg, une chose facile. Elle ne l'a pu qu'en développant un style personnel, qu'elle a acquis en cherchant ses modèles auprès de ceux qui, à l'intérieur de l'institution littéraire, travaillent dans ses marges, les poètes ou les prosateurs expérimentaux. Or, tel était le malentendu : un Philippe Sollers peut se permettre d'agir en prosateur expérimental, car, avant même de rien produire, il occupe une position de droit à l'intérieur de l'institution littéraire. Par son statut social, par l'inscription de sa famille dans un réseau, à travers ceux qu'il a pu fréquenter au cours de ses études, il fait partie de la corporation des « maîtres de la langue ». L'écriture d'Elsa Berg, qui a cherché ses modèles sur la voie de la création littéraire, auprès de ceux qui renouvellent les modes d'expression, est d'emblée disqualifiée : il n'existe pas autour d'elle un réseau suffisamment large, capable de créer pour elle l'espace d'une écoute à la dimension de son désir d'être entendue. D'autre part, et surtout, elle n'écrit pas véritablement en artiste, elle n'a pas la distance de jeu – et pour cause ! – à l'objet de sa préoccupation (l'écart de la fiction lui est interdit) ; ce dernier est, au contraire, ce qui, faisant obstacle à l'usage de la langue commune, oblige à recourir à des tours de langage et des figures pour lesquels la littérature offre des modèles, destinés à d'autres usages que « l'effort pour s'exprimer ».

systèmes de référence spatio-temporels, celui dans lequel se déroule l'écriture du récit (niveau de l'énonciation) de celui du monde mis en scène (le monde représenté, dont le lecteur découvre un personnage, donné comme connu du narrateur et de ceux à qui il s'adresse). D'emblée, chez Elsa Berg, niveau de l'énonciation et niveau de l'énoncé sont coagulés : le sujet qui énonce se fixe à son acte, le commencement du texte est son commencement. Le premier mot est son corps qu'elle tente de faire coïncider avec ce qu'elle écrit.

Elsa Berg tente d'exorciser l'impossible naissance du texte dont elle voudrait s'engendrer à neuf, par le fait qu'elle se donne un ancrage absolu (elle enfonce le pieu autour duquel enrouler le fil de l'écriture en même temps qu'elle se fixe à elle). Les majuscules dressent un ICE-berg au-dessus d'un chaos invisible et qu'il sera impossible de rendre visible comme ce qu'il est. « ICI », attribut absolu de noms verbaux : « ce que je meurs, ce qui me quitte, ce qui devra parler avant le dernier pont... » Une amarre à laquelle fixer ce que le sujet vit sous la modalité de la disparition. Je m'ancre à ce qui me détruit de l'intérieur, à ce bloc qui occupe la place de mon moi intérieur. Cet ici est un lieu complexe – siège, table d'écriture, page blanche –, un moment, celui de l'engagement dans un projet qui se sait – qui se sape – dans l'acte même de dire son actualisation, et un moi occupé.

Au moment de donner un point d'ancrage à la verticalité de la voyelle exclamative de part et d'autre d'une circularité ouverte vers l'avant (ICI), l'écriture paraît offrir une issue à une parole bloquée. Déjà, cependant, le déplacement pourrait bien n'être qu'un leurre, l'ancrage énonciatif le masque sous lequel encore une fois s'est glissé le bondon qui faisait obstacle au libre usage d'une parole personnelle. Le noyau de fixation de la douleur est noyau de fixation de l'écriture. Celle-ci aura-t-elle la puissance de le dissoudre ? Comment le pourra-t-elle ? Comment le pourrait-elle ? A la condition, première, de le partager (de le partir). Pour cela, il lui faut créer les conditions d'une écoute, soit d'une lecture, d'une lecture qui rende possible une écoute de soi et une écoute de l'autre. Or les paramètres de l'écoute de l'autre ne dépendent pas que de l'écrivain ; ils dépendent également de l'institution qui pré-orienté l'écoute vers ce qui entérine son autorité. Ce qui s'offre ici, comme support de l'écriture, cela sera-t-il d'une aide suffisante ? Cela est-il suffisant pour promettre une écoute adéquate ?

Au surgissement absolu succède la conscience de la tâche qu'il faut accomplir, d'un devoir, non pas sous le mode de l'impératif catégorique (« Ici doit »), mais sous celui, ambigu, de *l'exigence éthique ou de l'irréalité* : « Ici devrait se tracer un itinéraire [...], mais implacable... » Disons que l'apparence est plutôt celle de l'exigence éthique : l'écrivain se subordonne à une injonction qui n'admet aucun compromis et qui réclame d'elle de se dépasser.

Le commencement libère « le CRI » muet en lui substituant la figure, dressée comme une muraille redoutable, d'un ICI. Un C (un cercle ouvert) sert de support articulatoire à un déplacement, de l'improféable vers le figurable. Le paradoxe de ce qui est CRI, cette parole refoulée, jusqu'alors contenue, ayant accumulé une telle énergie qu'elle est devenue improféable, c'est qu'il est inaudible ; il est ce qui « est soumis à l'ordonnance du silence convenable ». Il ne peut donc être entendu comme tel ; il lui faut la traduction d'un « comme si » ; il lui faut notamment le travestissement de l'écrit. ICI, ça ne s'écrit pas, ça s'écrit, et dans ce déplacement, il y va de la perte et du regain de l'expérience en première personne féminine. Le conflit s'exprime silencieusement comme une lutte entre lettres, C contre R. Il s'agit de substituer au flux des mots (à leur air) – dont la figure est trop proche de celle de l'écoulement menstruel obstrué – un ancrage fermement enfoncé dans le roc.

Comment entendre la thématization finale du propos : « Il m'est venu la tentation de déchirer l'immobilité rassasiée de l'ordre bétonné du <mieux vaut se taire et se ranger > ? Le caractère malheureux de la formulation (« déchirer un ordre bétonné » ; la métaphore hyperbolique du « bétonnage » pour une sentence qui évoque plutôt l'idée d'un ciment) ne

doit pas nous leurrer sur l'essentiel : Elsa Berg a conscience qu'elle est comme poussée à s'engager (emploi de la forme impersonnelle redoublée : « *il m'est venu la tentation* » et non « *j'ai été tentée de* ») sur une voie périlleuse. Le danger de l'entreprise est dans sa *séduction*. Quelle sera la qualité de la diction ? Est-il possible d'échapper au risque d'en faire trop, à la gesticulation, à l'excès ? Comment dire l'excès de la douleur en un langage qui ne le disqualifie pas, mais qui, en même temps, en rend compte² ? Au moment de formuler la crainte, déjà les mots s'abandonnent à la surenchère. En prendrons-nous immédiatement prétexte pour refuser notre écoute à ce qui suivra, disqualifier son propos littéraire ? Et si le jugement de goût était ici en défaut ? S'il nous fallait apprendre à écouter autrement ? A entendre le dégoût sans l'ornement de la « petite musique » qui excuse tout ? Comment « bien dire » l'insoutenable autrement que par un défaut de goût dans l'écriture qui témoigne d'un vrai dégoût ? Mais encore, comment témoigner d'un vrai dégoût sans faux goût ? La littérature de la révolte est encore sous l'autorité des maîtres du bon goût et de la bienséance. La révolte n'est pas le propos d'Elsa Berg. Il lui faut procéder à une opération chirurgicale pour extraire de soi, sans enjolivement verbal, un objet dégoûtant. Cela peut-il se faire sans étaler ses tripes ? Tel est un premier risque, celui de la séduction verbale. Mais il en est un autre, qui rejaillit sur le premier : cette nouvelle tentative ne sera-t-elle pas encore un échec ? Pour s'assurer le succès, ne faut-il pas employer les moyens de la séduction narrative ? Une telle question a peut-être effleuré Elsa Berg, elle ne se l'est sans doute jamais formulée explicitement : elle demandait une écoute de soi, pas le succès. Cela a tout l'air d'une conduite d'échec. Je ne sais s'il est bien pertinent de dire que la conduite d'une vie échouée est une conduite d'échec.

Elsa Berg savait que se donner une origine, ce n'est pas encore commencer, c'est offrir un appui à un commencement possible. Commencer, c'est se séparer de ce qui fonde. Il reste donc à chercher non pas, d'abord, la voie du commencement, mais sa ressource, à trouver l'énergie qui rendra capable de produire. Or, au moment de commencer, elle est épuisée : les mots ont été consumés en vain, le cœur ne bat plus que faiblement (« le cœur n'y est plus », dit-on), ce qui vit, c'est ce qui ronge la vie. Au commencement, l'abattement. Le risque de la prostration et de la sidération d'un objet décidément inexpugnable. Elsa Berg se savait soumise à une exigence éthique, elle se savait soumise à une relation contractuelle, mais le « liant » ou encore le « ressort », ou encore la force d'adhérer, ou encore la capacité du « sursaut », la capacité de se reposer sur soi-même, ce rien par lequel on se noue à soi-même, cela, au commencement, fait défaut. Car lui fait défaut la foi en l'autre : depuis trop longtemps, on ne l'écoute pas, elle épuise vainement le sens des mots en quête d'une écoute. « Ça » n'a jamais répondu. Le seul ressort présent est la promesse qu'on lui a faite, d'une écoute à venir : le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'y croit guère. Et cela contribuera peut-être à compliquer inutilement la formulation, comme pour se confirmer ce qu'à l'avance elle savait : on ne peut pas l'entendre.

Essayons tout de même, en commençant par un état des lieux (« ici ») : voici que devant nous s'étale en fatras l'atelier de l'écrivain en plein chantier. Passons outre aux lieux communs de l'artiste cherchant l'inspiration (le café balzacien ne manque pas à l'appel) et même au *Requiem* de Fauré, sur le mouvement duquel l'écrivain se repose.

Tromper l'ennemi (celui qui casse le ressort intérieur, insinue le sarcasme, condamne à l'avance tous les efforts que vous ferez, l'esprit de dénigrement) en rusant : d'abord suivre comme des pistes d'envol les *dessins de l'écriture* (les figures qu'elle dessine comme les encres d'un Rorschach) et qui mettent en mouvement, puis laisser la musique faire en soi

² Comment dire de manière authentique quand le simple fait de parler, *a fortiori* d'écrire, refoule l'authenticité au second plan ? (Voir Pierre Jourde, *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, 2001, Paris)

œuvre, essentiellement, d'allègement. Encore une fois l'opération s'achève en apparence dans l'excès : « S'alléger par miracle et insouciance à ciel ouvert... » (p. 11).

En vérité, le ciel ouvert par la musique est un espace libérateur parce qu'il offre un appui à l'expérience d'une résonance intérieure, de ce liant qui manquait tout à l'heure : « Tentative incernable d'avoir ouvert le battant secret d'un œil consumé de buées d'azur ! » Voilà une de ces phrases irritantes du texte, dont les articulations sémantiques (le sens des groupes de mots et les figures qu'ils forment) sont confuses. Pourtant, tentons une traduction : il y a eu une tentative (un essai à la réussite duquel le sujet ne croyait guère) qui, à un moment et d'une façon qu'il est impossible de cerner, a rendu à un œil la capacité de voir (l'a ouvert) et cela a été ressenti sous la forme d'un battement (battement de paupière, mais mieux encore, pulsation de la lumière comme celle du sang). Comment dire, au cœur de la confusion, le sentiment éprouvé de reconquérir la capacité de voir avant que ne se fixe la moindre figure ? Dans l'œil bat le cœur de la vie. « Ça » va « y » voir clair. Une lumière palpite.

Le sens se veut ici glissement, abandon à un mouvement vertigineux, yeux clos, au terme duquel, au moment d'ouvrir les yeux, se redécouvre la concrétude du corps, sa matière première, une blessure qui offre à l'écriture son support (l'encre des veines) et sa matière. Voici accompli le contact avec soi, voici installé dans son logis le ressort du texte qui n'est autre que la foi en soi reconquise. On revient généralement à soi par glissement, par une passe sémantique : qui prétend maîtriser le sens de ce renouement, qui prétend en saisir toutes les articulations ne revient jamais à soi ; il reste attaché à la représentation qu'il se fait de lui-même, représentation dont l'apparente consistance – la compacité imaginaire – n'a d'autre fonction que de camoufler un moi sans consistance. Ici a été pris le risque du vertige sémantique, le risque des glissements de sens et de leur aboutissement à l'insensé, cet imprévisible contact de soi avec soi, cet invisible battement dans la profondeur de l'œil.

Dans la résonance, dans la nouaison, qu'est-ce qui fait retour ? Un commencement manqué (« corps pétri de cris, de sanglots, de solitude... ») auquel donner enfin le jour (« faire éclater cette NUIT avant l'oubli final ! »). Par l'écriture, il s'agit, pour Elsa Berg, de donner vie de femme à son propre corps occupé par l'animâlité. Il s'agit, pour elle, d'expulser de soi un cri opacifié, occupant tout l'espace du silence intérieur et le bâillonnant.

Enfoui sous la masse des feuilles ce qui apparaît enfin dans un mot, lui-même refoulé à l'extrême bord de ce qui peut porter la trace d'une écriture, c'est un « oiseau endormi », c'est l'agent d'un envol possible.

Dire cela aurait suffi : mais il semble qu'Elsa Berg ne pouvait échapper à une certaine complaisance à la désespérance : et c'est quand elle s'affaisse, dans la chute (du propos, du paragraphe) qu'elle maîtrise le moins bien les formules. Comme si ce soudain découragement qui l'envahit (« Mais à quoi bon tout cela ! ») portait atteinte à la tenue de son écriture. La disposition fondamentale de l'humeur est chargée d'ambivalence. L'image de l'oiseau endormi est positive ; elle est immédiatement suivie d'aveux d'impuissance de plus en plus nets. « Je n'échapperai pas au passage épineux sans savoir si je parviendrai au but ». Une simple virgule clarifierait la diction. Déjà quelque chose se brouille. L'oiseau endormi évoque l'image d'un nid au cœur d'un buisson : la reconquête du sens ne se fera pas sans déchirure de la chair. Mais pourquoi surgit aussitôt le doute sur la réussite de l'entreprise ? Au doute succède immédiatement la certitude de l'échec : « Je n'échapperai pas aux affres d'écrire pour finalement n'avoir rien écrit ». Tout cela se dilue dans une phrase nominale comportant une image bâtie de guingois. « Et ma porte restée ouverte sans savoir qui viendra ou pas... » On aurait attendu : « Et ma porte restera ouverte sans que je sache si quelqu'un viendra ou pas... » Mais justement, ce n'est pas exactement cela qu'Elsa Berg voulait dire et qu'elle nous invite à entendre à travers les fissures de sa syntaxe. « Il y aura – au terme de l'aventure – ma porte restée ouverte... » Et ce qui lui importe, ce n'est pas seulement de savoir si

quelqu'un viendra (au devant de son écriture), mais de connaître *l'identité* de qui viendra. Elle attendait quelqu'un de précis ; elle voulait provoquer le surgissement de quelqu'un de précis. A l'avance, elle était certaine qu'elle y échouerait. *Poupée de sang* est aussi un rendez-vous dont le lecteur n'est que secondairement le destinataire. Il n'est fait appel à lui que comme à un témoin d'une opération vouée d'avance à l'échec. Quelque chose n'aura pas lieu : le texte est nécessaire pour donner à ce quelque chose le lieu de son non-lieu, pour y nicher un oiseau endormi, pour ouvrir une porte sur, non personne, mais l'absence de quelqu'un, sur un défaut de lecteur (ou d'auditeur). Formulons peut-être autrement le paradoxe : il s'agit de donner le jour à un corps, de l'ouvrir, de l'exposer dans l'ouvert, offert à un non-lecteur, à un lecteur dont le regard découvre sans pénétrer, à l'intact d'un regard. Et il faudrait peut-être que ce regard soit celui, transformé, de qui a violé. Il ne suffit pas de donner le jour à un corps, il faut, avec lui, engendrer le regard qui lui permette de se reconnaître. Elsa Berg n'avait sans doute jamais eu la possibilité de comprendre que la grâce de la reconnaissance échappe à toute causalité, et donc à celle de l'écriture. Mais cela aussi est un effet du viol incestueux de l'enfant : l'assassinat de la grâce, la condamnation à la disgrâce d'exister. Nous verrons bientôt que l'écrivain avait en effet raison de penser que son entreprise était vouée à l'échec. La vie ne lui serait pas rendue. Nous aurions tort de juger le message d'une morte à des vivants selon les critères selon lesquels nous jugeons les gesticulations des vivants.

En dépit de l'affaissement, le branle est donné, l'écrivain se maintient dans le commencement, en retient l'apparaître serait-ce sous l'aspect d'une menace redoutable (piège et folie). Le CRI est cité à comparaître, cet ICI barré d'un R, d'un père coagulé, d'un PR, porteur d'une béquille (R) dont il faut le détacher. Telle est la tâche qu'énonce la suite du texte : le dévoilement des mots est au prix du dés-engluement de la lettre. « Roseaux assoiffés d'une lettre en partance », d'une partition qui fera éclater la clôture du corps, libérera dans le « Roseau » l'aile double (l) de l'oiseau s'envolant dans le manifeste du jour. Encore une fois, le paragraphe, à la manière d'une strophe, suit le mouvement du paragraphe précédent : l'envol est suivi d'une retombée. Mais on ne revient pas tout à fait à la position précédente : le thème est maintenant celui de l'urgence. Tout reste à dire alors que l'échéance est imminente. Puis une phrase nominale porteuse d'une métaphore énigmatique ponctue, une fois encore, l'unité de discours. « Comme une balafre courbée dans le temps mort, jusqu'à l'anéantissement... » La chute, chez Elsa Berg, est à la fois tentative d'envolée métaphorique et enlisement du sens, battement d'aile d'un oiseau cloué au sol. Qu'est-ce qui est balafre, la date limite ou celle qui écrit ? La qualification (« courbée ») évoque le corps de l'écrivain « comme une balafre dans le temps mort », courbée « jusqu'à l'anéantissement » de soi. La blessure ouvre dans le tissu de la mort une ouverture paradoxale : elle porte en elle une promesse de vie aussi fragile soit-elle.

Selon un mouvement que nous avons désormais appris à connaître, on touche au fond du désespoir pour prendre un nouvel élan et se heurter à de nouveaux obstacles, qui, dans leur variation, offrent autant de prises métaphoriques diverses à un même projet (falaise où creuser, forêt où explorer des réseaux et se frayer un passage jusqu'à l'air libre, côtoiement de la cime). Au fur et à mesure que l'on avance, la densité de l'obstacle se défait ; des failles apparaissent (la forêt) ; mais le risque final est celui de la dilution. Ce qui fait défaut, c'est la capacité d'articuler : le viol incestueux désarticule le corps. Poupée.

De manière obsessionnelle, Elsa Berg revient à l'énonciation du propos, « commencer », comme happée par de nouvelles images, qui lui permettent de tâtonner dans l'obscurité tout en évitant le contact du noyau douloureux, ou le constat d'impuissance. L'obscurité reflue sur les images : « Commencer dans le noir, le vide en filets noirs aussi sous la plume livrée à chaque horizon mutilé, gavé d'ombres agenouillées... » Nous ne comprenons pas très bien,

nous soupçonnons que l'écrivain est comme un chasseur nocturne cherchant à prendre des lambeaux de chair, nous reprenons notre idée que l'essentiel n'est pas dans l'articulation syntaxique de qui, maître de soi, honoré, bien en vue, est maître du discours que l'on écoute, mais dans le glissement, dans l'entraînement du sens vers l'avant (du noir vers le vide, des filets vers la plume *livrée* aussitôt à l'horizon, de la mutilation à l'agenouillement des ombres, le tout évoquant l'indécision d'une forme qui ne se laisse pas saisir), nous sommes toutefois prêts à crier grâces. Mais voici que, encore une fois, le pas suivant est le pas décisif : « Tombeaux d'où je m'arrache une sortie ! » L'arrachement de soi au tombeau est issue à soi, en même temps qu'approfondissement du mystère, qui prend désormais un tour personnel. Au moment où est dite la sortie du tombeau, « quelqu'un » est évoqué sous le mode de la séparation et de l'absence : « Quelqu'un est parti sans donner signe. Quelqu'un qui me soufflait une haleine d'océan vert. Il est parti... Ou il m'a renvoyée. C'est pareil... Et je ne m'habitue pas. Beaucoup de mal à être séparée de lui, de ma mise au monde avortée, à l'abandon. Presque renaître pour entrer en exil ! Quel recours pour l'appeler ? ... Il est absent... De l'autre côté. Vivant. Absent. Et rien qui ne me rapproche de ce creux de leur abolie » (p. 12). Nous découvrons tout à l'heure qu'Elsa Berg cherchait un défaut de lecteur. Au moment de s'arracher au tombeau, au moment où quelqu'un apparaît, aussitôt il disparaît, ne laissant de lui aucun signe. Ce quelqu'un était porteur d'un souffle de vie infinie, peut-on supposer (une haleine d'océan vert). Il est contemporain d'une mise au monde, que son départ transforme en avortement. La trace de sa présence « de l'autre côté » - côté de la vie ou côté du tombeau ? - se manifeste comme le « creux d'une leur abolie ». Quelqu'un, un double du « je » ou son analogue plutôt, a lieu dans le non-lieu. « Je », au moment de voir le jour, n'a pas lieu d'être. Au moment où Elsa Berg était saisie de l'essentiel, au moment où elle s'individuait, au moment où cela a sans doute coïncidé avec l'extraction hors de son corps du corps étranger, ménageant ainsi le non-lieu de son « je » et, pour son corps, un espace de jeu à soi réservé où apparaît quelqu'un, à ce moment son désir a été de capter l'insaisissable, qui s'est dérobé pour se tenir à côté d'elle, de l'autre côté d'une cloison invisible. Son désir a-t-il été de retourner une relation antérieure et aurait-elle voulu s'approprier cette part de l'autre qui, fichée en elle, l'avait dépossédée de ses possibilités de femme ? A-t-elle vécu sa libération comme une énucléation ? Au moment de renaître, son corps n'était plus qu'un tombeau : le tombeau était la seule réalité concrète, le « je » ressuscité s'en est échappé sans lui laisser même la trace d'un signe.

Le statut de ce « quelqu'un » est complexe : nous pouvons faire l'hypothèse qu'il saisit en lui le vide intérieur du corps féminin d'Elsa Berg, en creux, la figure du violeur et peut-être la figure du Christ. Le principal, pour nous, est de saisir son effet textuel : son apparition, s'il ne débloque pas tout à fait la parole, découvre une perspective verbale. « Et pourquoi ne pas commencer à entrouvrir (significativement écrit entr'ouvrir) à laisser s'échapper les lettres en réseaux vers lui... » L'absent est constitué en interlocuteur privilégié (il prend la place du destinataire du message ; il permet de donner au lecteur une figure proche de soi, celle du confident ; le texte s'inscrit à l'intérieur d'une circularité qui va de soi, en tant que sujet de l'acte d'écrire, à soi, absent ; le texte tissera un vêtement autour d'un corps absent et il en sera toute l'existence). L'apparition d'un destinataire privilégié du message rend possible une prise sur le blocage intérieur (par la métaphore) et une transformation du dur noyau de fixation ancien. L'intention est d'envelopper le destinataire dans un réseau de lettres, dans un filet. Ce qui est venu de l'autre lui est renvoyé, fragmenté, parcellisé, défait, se défaisant : les lettres deviennent aussitôt des feuilles. Puis le bloc se défait en pierres (« Vider les pierres d'une ancienne blessure... Mon corps ») qui, fragmentables, permettent un démontage, le descellement d'une empreinte tortionnaire (« déflager son immatriculation »). Ouvrir ce qui enferme, sortir indiquent la direction du mouvement. L'encre, poison, qui enferme et retient

devient elle-même libératrice. Enfin, au bout du parcours, la pierre a subi un concassage tel qu'elle s'allège jusqu'à entrer elle-même dans un réseau de rapports aériens : « Un écheveau de caillasse tissé en plein crâne, à renvoyer aux vents, aux cyclones qui la briseront en minuscules pépites éparpillées dans l'air, très haut, très loin... ». Comment transformer un blocage intérieur autrement qu'en le pulvérisant ? Tout redevient poussière : les mots-projectiles, l'interlocuteur interloqué, le moi disloqué.

Le statut du destinataire se précise : « Lui, là-bas, devra pouvoir connaître ce qui demeure agenouillé au fond de ma gorge [...], la porte verrouillée en plein ventre [...], ma tête remplie d'arbres morts de lassitude (*d'arbres qui ont vainement porté des fruits*) [...], ces alluvions polluées [...]. » Il devient clairement le violeur mort à qui sont renvoyés les déchets qu'il a déposés derrière lui. Il est celui qui « doit pouvoir connaître », à qui une forme de vie doit être rendue pour qu'il puisse reconnaître les conséquences de ce qu'il a fait. Entendre le message de *Poupée de sang*, c'est prendre la place du violeur absent, c'est accepter de subir ses mots comme une lapidation. Non, le texte ne tissera pas un vêtement pour un corps absent, il lui tissera une tunique de pierres. Les mots seront projectiles. Elsa Berg a été à un tel point aliénée d'elle-même par l'inceste, que sa délivrance de ce qui s'était fixé en elle, de la « noire massue sale » qui occupait l'espace intérieur de son corps, produit, à l'intérieur d'elle, un vide sans résonance, hors d'elle, une figure d'elle-même sous les traits de celui qui l'avait dépossédée d'elle-même. C'est à cet autre, ayant occupé le plus intime d'elle-même et qui lui a volé son identité, qu'elle retourne, sous la forme métaphorique de pierres pulvérisées, « pépites éparpillées dans l'air, très haut, très loin... », son message. Elle est à elle-même, sous la figure étrangère de celui qui l'a aliénée et du poids de qui elle s'allège, sa propre destinataire. Dans cette opération, elle ne peut que frotter les mots-pierres les uns aux autres pour les broyer, les concasser, les pulvériser et ainsi produire un voile de poussière que soulève l'air et qu'emporte le vent jusque dans le vide céleste. Elle ne peut articuler du sens, elle ne peut que ressasser pour réduire en poussière ce qui, en elle, s'est fossilisé. Poupée de porcelaine désarticulée.

En contraste à ce destinataire, Elsa Berg décrit celui qui n'entendra pas sous la forme d'une figure collective (le grouillement) à laquelle le mouvement organique des entrailles sert de métaphore. L'humanité réduite à son appareil digestif et pulsionnel, la machine à satisfaire les besoins, ne l'intéresse pas. En elle-même, la vie organique a été tuée.

Ce premier ensemble se clôt par une récapitulation incantatoire du propos, articulé autour de deux mouvements de sens contraire ; le premier va decrescendo ; il est constitué d'une première longue interrogation suspendue à une exclamation, suivie d'une seconde interrogation plus brève, dont l'élévation finale est recueillie dans le repos d'une courte assertion avec laquelle il s'achève. Puis en une opposition marquée et sur le plan du sens, et sur celui de la forme, un second mouvement, va crescendo, en trois moments. Dans le dernier moment domine une cadence à deux temps trois fois ponctuée de la répétition d'un mot (rien, mot, mort). Toute la strophe est comme l'envoi d'une ballade à personne. « Dire des mots à l'envers qui risquent de se perdre dans le désert de l'ABSENCE, comment pourrais-je le vivre ? » Comment livrer passage à du sens circulant à même les veines du corps ? Cela ne se peut. Sur cette impossibilité prend appui l'élan d'une écriture qui se donne pour projet d'intégrer à l'espace du plus grand confinement (le lieu reclus où je me tiens, mortelle) « l'illimité » par un dépassement des mots vers la mort. Tout cela est peut-être déclamatoire, mais ne manque pas de beauté : au cœur confiné de soi, il existe une matière (un cri étranglé / une bonde fossilisée) que l'écriture aura charge d'expulser en la faisant exploser et en l'allégeant à l'illimité. En engendrant la mort – un texte pour quelqu'un personne, destiné au

désert de l'ABSENCE, un texte pour se débarrasser de la présence étouffante –, avec les mots, par les mots, quelqu'un s'aère.

La première partie de *Poupée de sang* constitue un avant-propos au récit proprement dit ; l'écrivain s'interroge en tout premier lieu sur la possibilité d'un commencement et sur l'utilité d'un texte qui n'aura pas d'auditeur ou de lecteur, telle est du moins la certitude qui hante l'esprit de l'auteur. Mais nous avons vu que la question du commencement n'est pas statique ; on peut distinguer différentes étapes. D'abord Elsa Berg enfonce un repère qui signifie, pour elle, une origine absolue. La figure initiale est décisive en ce qu'elle pose, en ce qu'elle est une inversion, un premier renversement et une ouverture du chiffre intérieur d'une existence bloquée (oIo) et donc en ce qu'elle rend possible un déplacement et une figuration d'un CRI improférable. Il s'agit alors de chercher un commencement à une suite possible de transformations, que l'écriture prendra en charge. Dans l'ICI, il y a là du donné : un ensemble d'éléments désordonnés constituant le matériau de base du travail de l'écrivain. Parmi ces éléments, des fragments d'écriture, traces des tentatives passées pour organiser un monde. L'écrit est puissance de signification, il est fait de dessins sur lesquels l'écrivain, en quête d'inspiration, prend appui pour « décoller », pour se désengluier du désastre. S'offre également le recours d'un *Requiem* – une musique célébrant la vie sous la mort ; le recours est efficace ; il permet à celle qui a été engagée dans une œuvre, de s'y engager, de renouer avec la foi en ce qu'elle est en train de faire (écrire). Quoiqu'il retombe constamment, l'élan du commencement ne se dilue pas. Alors apparaît la matière concrète sur laquelle travailler, le corps propre « pétri de cris ». Une métaphore (au bord du dicible, sous les mots, un oiseau endormi) offre à nouveau l'appui d'un possible envol (oui, décidément, il s'agit bien de « décoller »). Une direction de sens est indiquée, pénétrer dans un buisson d'épines. Les blessures de l'écriture, ces balafres inscrites dans un tissu mort, raniment la blessure ancienne ; un travail de débroussaillage, une succession de métaphores comme un filet jeté dans l'espace, frayent un passage jusqu'à l'arrachement au tombeau (un tombeau que l'archéologue aurait découvert au cœur d'un buisson d'épines). Du vide ainsi creusé se détache la figure d'un interlocuteur (quelqu'un) qui fixe définitivement le projet d'écrire en dépit de son inutilité. Le texte sera constitué – il est déjà constitué – de blocs ; l'écriture sera un broyage grâce auquel Elsa Berg, renonçant à être entendue, s'allégera de la « massue noire crasseuse » qui abittait son corps de femme.

Quelle était la difficulté au départ ? On avait persuadé Elsa Berg qu'elle devait témoigner. Plus d'une fois elle avait tenté de dire sa difficulté de vivre. Jamais on ne l'avait vraiment écoutée, jamais elle n'avait été reconnue dans le style de langage selon lequel elle se voulait reconnue. A ce style de langage, qui ne convient pas au témoignage, elle ne renoncerait pas : il était l'inscription de sa marque dans la langue ; à ses yeux, il était ce qui l'autorisait à écrire. L'écrivain authentique (ne craignons pas l'emploi d'un adjectif capable de provoquer le sarcasme de la critique littéraire sérieuse) n'est-il pas celui que seul son style singulier autorise à écrire lorsque cette autorisation ne lui vient pas d'ailleurs, d'un système de connivences, par exemple ? Avec raison, elle savait qu'encore une fois elle ne serait pas entendue. En dépit de cette certitude, elle ne renoncerait pas à son entreprise, qui serait l'occasion pour elle de transformer en son œuvre ce qui l'avait aliénée. Excluait-elle tout lecteur potentiel ? Elle lui laissait la place du témoin, assistant, muet, au combat désespéré d'un être cherchant sa délivrance, de lui-même, en lui-même, par lui-même, pour lui-même. Il est bien possible qu'Elsa Berg ait préjugé de ses forces et que, si son indifférence à être entendue a été le ressort de son dernier texte, elle ait découvert, après coup, que cela lui était insupportable. Il y a des suicidés de la société ; voici, je crois, une suicidée *aussi* de ce que ne peut faire la littérature, obtenir une écoute, qui est pourtant sa raison d'être.

II Le récit trahit le projet

Quel est le contenu des séquences narratives et quelle est leur organisation ?

Le sens d'un récit apparaît dans les contenus qu'il recueille, dans la suite où ces contenus entrent en composition, et, s'il s'agit d'un récit censé rendre compte d'une expérience vécue, dans le conflit entre la chronologie et la narration. Nous lirons donc les séquences, les contenus « biographiques » qu'elles sont censées véhiculer, dans l'ordre où elles se présentent. Elsa Berg elle-même nous guide dans ce simple travail de relevé de jalons. Nous considérerons comme constituant des séquences les différentes parties séparées par un signe typographique (les astérisques disposés en triangle). Au fur et à mesure que nous avancerons, nous tâcherons d'explicitier à nos propres yeux quel est l'objet du récit d'Elsa Berg, ce à quoi nous obligera un constat : le viol y occupe apparemment très peu de place. L'auteur n'a pas répondu à une demande implicite dans la proposition qu'on lui faisait de publier son témoignage. Elle a suivi, ou elle a été entraînée sur, une autre voie.

Le récit commence après deux ultimes précautions qui ne nous arrêteront pas (Elsa Berg donne son acte narratif comme une descente dans les profondeurs ; c'est le déroulement du récit lui-même qui nous dira ce qu'il est).

1 Première séquence : dans les ténèbres fermées par une barre de fer.

La première séquence forme un micro-récit complet : la situation initiale est celle de l'évocation de la mère et d'un enfant étendus l'un près de l'autre. Un jeu de mot, fondé sur une paronomase, [*mer(e)*] suggère l'image de l'immersion, dans un milieu calme, de deux êtres à la blancheur cadavérique, froids, cherchant l'isolement. L'enfant, « gardien de la mélancolie par nudité en lettres blanches », étendu près de la mère, paraît n'avoir d'autre statut, pour elle, que celui d'un fragile rempart, d'un interdit vulnérable (écrit en lettres blanches, un corps nu) devant une menace ambivalente. L'enfant doit-il protéger, supposons, la mère, de la mélancolie ou doit-il préserver la mélancolie dont elle est porteuse – par le sentiment d'un vide en elle –, doit-il l'entretenir ? Cela commence par la présentation paradoxale d'un couple mère-enfant, mimant l'immobilité et la froideur cadavériques et y trouvant l'occasion d'une fusion. La *mer(e)* est un milieu sépulcral. La narratrice se voit comme cet enfant qui est la projection, hors le corps étendu féminin, d'un vide intérieur. Identités de la mère et de l'enfant sont sans doute interchangeableables.

Sous l'image, Elsa Berg définit son programme narratif : réinscrire dans le corps maternel un enfant réclamant encore de naître. Il manque à la « mer » d'être gravide (de porter l'accent grave de la maternité). « Plus tard, il aurait pu rêver un repos de lait et s'endormir heureux... » L'emploi de l'irréel (« il aurait pu rêver », mais, en fait, cela ne se fera pas) laisse d'emblée entendre un projet voué à l'échec. Telle est la condition d'Elsa Berg, écrivain : il lui faut se ré-engendrer en dépit d'une atteinte mortelle à sa capacité d'engendrer. Ce défaut est marqué par une autre particularité de ce début : l'enfant est peut-être masculin, il est plus probablement neutre ; il n'est pas féminin.

Au second moment du récit, celui de la complication ou « perturbation », des cris arrachent à la léthargie initiale. L'agent en est un personnage masculin, par hypothèse le père, que jamais la narratrice ne désignera sous ce nom, mais par « Il », « l'Autre » ou, fréquemment, « la barre de fer ». Le père est sans nom propre qui aurait permis de reconnaître en lui l'existence de la paternité. (La métaphore employée, outre l'image du verrouillage, signifierait-elle qu'on est engagé dans un bras de fer avec lui ?)

L'entrée en scène du père se déroule en trois moments : d'abord, il s'annonce par des cris qui écrasent comme des pierres.

On notera d'emblée que le temps de la narration n'épouse pas le mouvement de la chronologie, mais celui de l'anamnèse : les cris du père jaillissent de sous des « murs anciens, très larges, très hauts » qui « écrasent » le ventre de l'enfant.

Ces cris surgis des temps anciens libèrent une parole de supplication : « Pas à moi s'il te plaît ! A qui veux-tu faire mal ? » Quel est ce suppliant qui tente de repousser un assaillant ? Les mots, supposons-le, sont empruntés à l'enfant d'autrefois qui tentait de contenir la violence de l'agresseur. Or, dans la remémoration, la question « A qui veux-tu faire mal ? » suit la demande de ne pas faire « mal à moi », éventuellement l'enfant. La logique réclamerait un ordre inverse : « A qui veux-tu faire mal ? Pas à moi, s'il te plaît ! » Encore une fois, le texte n'épouse pas un ordre chronologique, préalablement reconstitué et artificiellement restitué : il épouse le mouvement d'une remémoration qui remonte dans le temps et qui nous conduira à l'évocation d'un souvenir primitif (primitif, du moins, dans la reconstitution du passé). Le temps de la narration construit le temps du récit. Elsa Berg ne propose pas un témoignage, elle rédige le procès verbal d'une anamnèse, à l'appui d'une langue qu'il lui faut inventer en progressant.

Deuxième moment : celui qui criait répond à la supplication en prenant lui aussi la parole : « Je vous piétinerai toutes les deux et je vous enfoncez sous la pierre ! ... » Il annonce un programme dont le premier moment indiquait la réalisation. Ce deuxième moment confirme que le mouvement temporel qui gouverne ce début du texte est régressif.

Puis les cris reprennent, brisant ce qui se dresse, profondément enraciné dans le sol (les arbres) et vidant l'air de ses habitants (les oiseaux disparaissent au fond du ciel). Corps et âme seront sans assise et sans lieu. L'espace se dépeuple de ses intercesseurs ou des figures protectrices. Le moment de la « complication » est la mise en branle de la narration elle-même : il permet de nouer avec des cris anciens à travers lesquels Elsa Berg rejoint par le langage les « données immédiates de sa conscience », celles qui ont façonné son expérience du monde. Le langage n'aura pas été pour elle l'instrument de ses articulations (à l'autre, au monde, à soi), mais celui de sa désarticulation originaire.

Nous aurons à reconnaître que ces données immédiates, sur le parcours de l'anamnèse, forment une barrière (le bras de fer interdit le passage vers une expérience plus primitive que le combat d'une enfant impuissante avec le père. Celui qui autrefois avait terrorisé se dresse à nouveau pour interdire à sa fille la réappropriation de son intégrité corporelle. A nouveau il la coïncera « n'y pouvant rien » dans un espace où elle sombrera « comme une masse de rêves hachés menus »). La tâche du renversement soumettait à une exigence insoutenable.

Deux symptômes (le halètement et l'étouffement, la paralysie de la parole) sont l'indice d'un savoir impuissant, qui ne laisse à la victime que la possibilité d'anticiper le déroulement d'un processus inexorable : la barre de fer dit le caractère inflexible du comportement paternel, colère, coups déclenchant des cris jusqu'au vomissement, lequel entraîne un redoublement des coups sur le corps tentant vainement de se protéger par la formation d'une carapace d'insensibilité (corps-coquillage) en se recroquevillant. La terreur envahit tout le corps, devenu espace liquéfié se ravalant dans ses sanglots (hoqueter : se ravalé soi-même, ravalé ce vomi que l'on est). Parler aurait été un moyen de se défendre – mais pour cela il aurait fallu pouvoir prendre appui sur la résistance du corps propre : la langue elle-même est liquéfiée. Une autre métaphore dit l'état de l'enfant engluée dans sa bave. L'enfermement conclut ce déchaînement de violence adulte : l'enfant est mise dans une chambre en compagnie de « vieilles valises narquoises », de niches closes où gémissent des chiens et de machines qui disent, dans le langage des machines, le vide du sens ; d'abord réduite en bouillie, elle est ensuite refoulée dans un débarras.

En ce lieu seuls s'expriment le monde animal et celui des choses. Quant à ces vieilles valises « narquoises », sans doute, au moment où l'enfant vient leur tenir compagnie, se moquent-elles de la tentative qui a été la sienne de se rebeller et de ses résultats. Mais il n'est

pas impossible, aussi, que leur sous-entendu s'adresse à celle qui les retrouve dans son souvenir et dont elles raillent la prétention à trouver une délivrance. Selon un procédé que nous avons déjà reconnu, Elsa Berg ne se borne pas à mettre en place un tableau du passé, elle raconte son combat d'écrivain qui, à travers ce qui s'offre à elle de souvenirs de son passé lointain, tente de venir au devant d'elle-même. Sur cette voie, le père est le premier obstacle qu'elle découvre. Il est le premier personnage avec qui il lui faut engager un bras de fer avec cet espoir que la disposition des mots lui permettront, cette fois, de vaincre la force de la brute.

Dans cette scène primitive traumatique, la violence du père a tous les traits de l'arbitraire. La motivation en est indiquée indirectement par la seule parole que l'on entend (« sale gosse³ ») et par la qualification des valises. L'enfant est punie d'une faute (une incartade ? une désobéissance ? une tentative de rébellion ?) que la narratrice ne dit pas. Son récit laisse entendre qu'elle subit sans raison une punition démesurée.

On pourrait supposer que le caractère disproportionné du châtement a effacé le souvenir de la faute, quoi qu'il en soit, chez un ou une enfant, bénigne. Le plus clair est que cette scène de violence donnée comme l'origine de tout le parcours vital a des traits qui l'apparentent au récit biblique de la désobéissance d'Eve, du châtement qui s'est ensuivi et de l'exclusion du jardin d'Eden. Le père a ici l'allure d'une puissance divine punissant une atteinte à la majesté de l'Autorité. Nous verrons tout à l'heure que la scène s'achève par l'évocation d'une reconquête d'un contact maternel allant jusqu'au bonheur de la fusion. Le père fait irruption pour séparer la mère de l'enfant. La perception de leur complicité paraît déclencher comme une fureur que nous pourrions expliquer par la jalousie, jalousie de l'enfant, qui lui enlève son épouse, jalousie du corps féminin ayant enfanté, dédoublé en une enfant qui renvoie à la mère l'image de la puissance créatrice dont elle est porteuse. Sa féminité est la faute de la fille (surtout si elle est fille aînée). Le père n'est pas pour la fille le médiateur de la castration symbolique, il ne lui permet pas de renoncer à la satisfaction de détenir en son sexe propre le sexe de l'autre, il la châtie de sa féminité, il la châtie pour ce qu'elle est.

Nous aurions tort de considérer que la violence décrite est l'évocation atténuée d'un viol paternel. Elsa Berg n'a pas subi de viol de la part de son père. Il est bien possible, en revanche, que cette scène donnée comme primitive, fasse écran au souvenir de la scène proprement traumatique, empêche de remonter jusqu'à elle et, au-delà d'elle, jusqu'à un corps maternel chaleureux à travers lequel Elsa Berg pourrait nouer une alliance avec sa féminité. Par le récit, l'auteur tente autre chose qu'un simple compte-rendu : elle tente de renaître. Dans cet effort, le premier obstacle qui lui apparaît est représenté par la figure d'un père défaillant. Ce qui lui apparaîtra ensuite c'est que la figure de la mère elle-même était aussi défaillante. Nous n'en sommes pas encore là, mais, après la traversée du rêve et de l'assoupissement, indiqué dans le texte par un blanc, au réveil dans la chambre obscur.

Le retour à la conscience coïncide avec la perception d'une voix morcelée, se heurtant de tous côtés aux limites de l'obscurité, appelant la mère. Dans l'obscurité l'enfant fait, au bout du bras tendu, ce mouvement des doigts se fermant sur la paume de la main pour demander quelque chose. L'appel sans destinataire transforme le geste en pétrissage de l'ombre, comme pour obtenir « une épaisseur de lumière chaude », « des vagues de lait », la présence de la mère. Puis l'enfant, noyée dans ses larmes et dans son urine, se met en mouvement, se déchire les mains à tenter de se frayer un passage dans la nuit. L'intensité de la faim (non du seul lait de la mère mais de la mère) fait d'elle ce que l'obscurité dévore et, ravalant ses larmes, elle se nourrit de ce qui la dévore.

³ « Gosse », si ce n'est par étymologie, quoi qu'il en soit, se rapproche par paronomase de « gousse ». Une « sale gosse » a la répugnance d'une « sale chienne ». Les valises aussi sont des espèces de « gosses ». Il suffit à une enfant d'être une fille pour être « une sale gosse ».

Cette première séquence constituée de deux moments – la liquéfaction de la terreur, puis, dans la chambre obscure, au moment du réveil, au lieu d’absorber en soi le liquide nourricier, la sensation d’être dévorée par les ténèbres - se conclut par une évocation du lien de la fille à sa mère, ou plutôt de son immersion dans sa chaleur, dans son onctuosité, et surtout, dans sa lumière, que dit la beauté même de la métaphore, la plus lumineuse du texte, la seule lumineuse, peut-être (de ces métaphores qui autorisent la parole) : « Il y a la pluie de ses yeux soleil ». Des yeux de la mère tombe une lumière comme une pluie qui enveloppe. Or d’un lieu à un autre, de l’immersion dans les ténèbres à l’immersion dans la lumière, on passe sans transition : l’enfant est dans les bras d’une mère qui n’est pas venue la chercher, qui ne lui pas ouvert la porte, qui ne lui donne pas le jour. Quelque chose de fondamental a fait défaut à l’enfant, la connaissance du chemin qui lui aurait permis de sortir elle-même des ténèbres. Au lieu que le non du père ait permis à Elsa Berg d’avoir accès à sa féminité, à une féminité dont elle aurait été le sujet, selon cette double relation qu’implique la notion, à la fois de subordination à une dimension qui surplombe l’individu et d’intégration dans un projet personnel, ce non du père condamne l’enfant à l’indifférencié. La lumière est toute du côté de la mère. Mais nous pressentons déjà qu’il manque à la mère la capacité d’un accueil, qui, à la fois, tienne sa fille à distance d’elle et qui lui permette de lui offrir une part d’elle-même.

2 *Deuxième séquence : la décomposition maternelle*

La deuxième séquence commence par un paragraphe qui entretient le mystère en raison de l’imprécision concernant l’agent de ce qui se passe : un bruit sourd se fait entendre qui va s’amplifier jusqu’à l’explosion. Diverses qualifications laissent entendre que ce bruit de « quelque chose » qui « bougonne » et qui ressemble à une « grognerie » provient du père, et notamment la métaphore « une ombre obstinée, une sorte de barre de fer ». Le bruit recouvre une voix féminine, qui, dans le contexte, ne peut être que celle de la mère. La peur, encore une fois, paralyse l’enfant, qui se fait toute petite (« il ne fallait pas remuer »), d’abord « dans le panier » (en ce qui porte, dans son signifiant, doublement le thème de la négation. Encore une fois, il s’agit de se sustenter – dans panier, il y a « pain » - de sa propre négation. Terrible situation où toutes les tentatives d’en réchapper se retournent contre le faible : l’enfant trouve refuge dans le garde-manger de l’ogre !)

L’évocation du passé se fait par vagues comme la montée du bruit jusqu’à la valse des cris parmi les choses, à la façon de l’approche d’un orage dont on entend d’abord le grondement lointain et dont on suivrait l’évolution jusqu’au fracas parmi les éclairs. L’approche procède ici en allant des souvenirs les plus lointains (l’enfant « dans le panier ») aux souvenirs plus récents. Au deuxième moment de l’évocation des bruits où l’ogre se fait entendre plus distinctement (des tintements, des mastications : on est à table), la fille s’absorbe dans la contemplation de la fenêtre pour se réfugier en elle, littéralement pour se rendre invisible en s’égalant à la transparence des vitres. (« Parfois même, j’arrivais à m’y croire, dedans »).

La scène est à deux voix, masculine et féminine, sourde, grondante ou basse, d’un côté, suppliante, humide, brisée, de l’autre ; elle est à une écoute, celle de l’enfant. L’enfant, en même temps qu’elle cherche un refuge contre le grognement dévorant, est aux aguets pour éprouver la résistance de la voix féminine. Tout en cherchant refuge dans la clarté de la fenêtre, quand elle entend la voix de la mère devenir « humide », elle s’absorbe en cette humidité où la voix se défait, elle s’y « noie jusque dans les oreilles en mettant un poing dans [sa] bouche comme pour têter ». Au premier moment de l’expérience vitale, la terreur « en goulots étroits » « l’avalait entière ». Dans ce second moment, elle fait une expérience analogue : mais cette fois, au lieu de subir totalement une expérience qui la liquéfie, elle se fait agent d’une expérience de suspension à quelque chose (la voix maternelle s’altérant, offrant par là une prise), de réabsorption en elle-même de l’objet étranger (poing dans la

bouche qui interdit le cri) et de sustentation de soi par l'objet venu de l'extérieur, assimilé à soi (téter le poing dans la bouche permet de ravalé en soi avec la voix brisée de la mère le cri jaillissant des entrailles). L'enfant soutient et sustente son propre désarroi du désarroi de la mère auquel elle tente de donner une tenue en retenant ses cris.

Mais encore une fois, le barrage contre la violence de la pression est trop fragile, et c'est la mère qui cède. « Et soudain, inévitable, une *chose* valsait en un claquement énorme, au milieu de cris, de martèlements, de *choses* qui tapaient partout. Sa voix, sa voix, sa voix, ce n'était plus ELLE. » L'appui fait défaut – celui de la voix de la mère dont le timbre, le rythme, la mesure, la hauteur, de manière générale ce sentiment de sécurité qu'elle confère par ce sentiment de maîtrise qu'une mère donne à son enfant en lui parlant et en usant de mots qui, avant de rien signifier, sont comme les pierres d'un gué sur la fluidité du courant vital. Le monde de l'enfant s'effondre à nouveau, pour une autre raison, non pas directement à cause de la violence, mais parce que le barrage contre la violence ne résiste pas. La défection de la voix maternelle, c'est la défection de son humanité. En se brisant, la voix de la mère provoque l'effondrement du monde vocal et musical à l'intérieur duquel l'enfant avait trouvé refuge, qui la rendait invisible et indifférente aux coups ; l'effondrement de l'âme – ou si l'on préfère, du monde intérieur, de ce moi se constituant à cette racine où perpétuellement le souffle de la respiration renoue l'alliance de soi avec soi, de l'extérieur avec l'intérieur, du visible avec l'invisible, du solide avec le fluide – suit l'effondrement du corps. Il ne reste plus à l'enfant, qu'à « [s'] enfouir dans [le] silence [de la mère], [se] serrer en elle, faire du nuit avec elle, dans son odeur. »

Pour tenter de dire la force de l'aspiration à se fondre dans la mère et, à la fois, la vanité de l'effort – à la façon de quelqu'un qui tenterait de se cacher en pleine lumière –, Elsa Berg emploie un procédé qui heurte l'oreille : elle masculinise un des mots qui, sans doute, résiste le plus à l'opération et l'effet en est une sorte de déchirement rude, brutal, de l'ouïe. Sur le modèle de « toujours », la perpétuité d'un état se dit, chez Elsa Berg « tounuit » ; la nuit devient le nuit (voir encore plus loin : du nuit de miel, du nuit dans le chant de ta voix). D'où résulte ce « nuit » ? De la coagulation d'un syntagme nominal, « nu nid », par l'ellipse de la consonne négative en lui ? De cet effort désespéré d'atteindre à la transparence d'un jour (d'une diurnité) où abolir toute visibilité de la présence, la mettre absolument à l'abri ? L'alliance n'est pas avec le plus intime de la mère, mais avec l'enveloppe de l'intime : « Moi dans sa peau » ; l'enfant s'y enfouit moins qu'elle ne s'y « enfuit » pour se mettre sous la protection d'une lumière parfumée ou de « senteurs » lumineuses. Au « fond de la peau », elle ne se « love » pas, mais « se lave » (de sa propre présence ?). Il fallait à l'enfant résoudre le paradoxe d'une mère qui ne l'enveloppait pas dans un espace protecteur, dont la peau était le seul lieu d'accueil, obligeant à creuser un abri à la surface de son corps, un nid à la surface de sa nudité. Dans ces conditions, on comprend quelle a pu être l'importance de la voix comme support articulatoire de la confiance que l'enfant pouvait mettre en l'autre et en soi. La défaite de la voix (dans la crise de nerfs, peut-on supposer) signait la défection de tous ces liens subtils par quoi un individu, depuis l'enfance, se rattache à lui-même, à l'autre, aux choses. Avant que d'être nourri, un être humain a besoin d'être accueilli dans l'ouvert d'une voix. Une voix ancienne nous rattache à nous-mêmes.

3 Troisième séquence : plénitude et dérélliction

La troisième séquence a le ton d'un hymne à la joie de l'union de l'enfant avec la mère, dont les timbres triomphants et les métaphores ensoleillées préparent le choc de l'effondrement le plus radical. Je laisse à chacun de goûter à l'hymne : mon rendez-vous est avec la catastrophe.

Elsa Berg a vécu la chose la plus commune à l'enfance et, dans des conditions normales, la plus salubre. Un jour ce n'est pas la voix qui a fait défection, mais la présence de la mère, partie accoucher. Supposons à Elsa Berg environ deux ans ; un temps et un espace « au plus loin de [sa] mémoire percée. Dans le trou visqueux de ses racines. » Ce trou visqueux entre les racines de la mémoire tient lieu de la mère absente. Les blancs qui ponctuent le texte tentent de mimer l'effet du départ de la mère : engluée dans le corps maternel, l'enfant éprouve le départ comme l'arrachement de sa peau ; la voici exposée à ce qui la menace dans le vif de sa chair (les aigreurs, les bruits méchants, les cris inconnus, des ombres glacées). Une peau de substitution tente de la « tenir », elle la « ternit », d'instiller en elle de la douceur, elle est « hostile ». L'abandon permet à l'ennemi de l'envahir de l'intérieur ; il lui faut laisser venir à elle la voix, perçue comme hostile, du père. Au terme d'une expérience faite de violences subies, l'enfant ne peut comprendre son abandon que comme une punition pour sa méchanceté : elle est mauvaise, et il lui reviendra ce que réclame sa mauveté foncière⁴. Le drame n'est certes pas que la mère ait « abandonné » son enfant, c'est que, dans la séparation du corps maternel protecteur, l'enfant ait le sentiment qu'elle est, écorchée vive, sans aucune protection, totalement offerte aux insinuations d'une figure paternelle dont la douceur elle-même était vécue comme une agression. La voix est devenue violente.

4 Quatrième séquence : évocation du viol ; le retour de la mère.

C'est dans ce contexte, entre l'expérience de l'abandon et le récit du retour de la mère portant dans ses bras un nouvel enfant, qu'Elsa Berg évoque le viol qu'elle a subi. Après le récit du retour, elle n'en dira plus rien. La place du viol n'est pas chronologique ; il n'a pas eu lieu pendant les périodes où la mère était absente ni surtout au moment de la naissance du frère cadet. Par une sorte de condensation des moments de sa vie, Elsa Berg superpose les vécus du viol et du sevrage définitif. Le viol n'est pas un moment de son vécu, il est le sceau de la violence définitivement apposé dans le vif de son corps.

Je reviendrai, en conclusion, sur la formulation de l'inceste. Nous continuerons, pour l'instant, à nous intéresser au rôle de la mère, à qui la responsabilité de ce qui s'est passé paraît imputée.

Le processus qui conduisait à la défection de la voix maternelle était déclenché par « quelque chose », dans le silence effrayant, par un « tintement de choses ». C'est une « drôle de chose » qui pénètre dans le corps. La présence de la mère, même déficiente, faisait obstacle au mouvement d'approche de la « chose ». Il apparaît assez clairement qu'Elsa Berg reproche à sa mère de n'avoir pas su empêcher l'invasion de la chose en elle. Cet indicible dont les mots de la langue sont le substitut métaphorique (« la chose ») est employé ici comme la métaphore de la violence subie, venant du père, violence dont le viol représente l'avancée extrême (on se rappellera que le père n'est pas le violeur). De cette violence, dans l'espace familial, la mère – la figure maternelle dont le rôle peut être partiellement joué par le père lui-même – est la gardienne. « Mère » est ce qui domestique la chose, qui préserve l'espace corporel de la petite fille de tous les risques de violence qui le menacent (de la pénétration en elle de l'innommable, serait-il « simplement » verbal). La mère d'une fille est l'être humain qui instaure l'enfant dans une relation de confiance à son corps pénétrable, par delà la perte symbolique de pénis. Elle est celle qui en fait un sujet féminin. Le viol d'une enfant, ça ne surgit pas de manière imprévisible. Le double effort qu'Elsa Berg accomplit, de remonter au

⁴ Un « psychologue » à la Stendhal, tout sensualiste qu'il est, a besoin de la mauveté de notre nature. Que deviendraient les hommes d'esprit sans le péché originel ? VALÉRY, Variété II, p. 121, cité dans Le Grand Robert.

traumatisme originaire et de lui donner accès à un langage qui soit plus qu'un compte rendu, mais le procès verbal de la chose, indicible en elle-même – ce qui peut être dit n'intéresse que les catalogues de fabricants d'objet – accessible par ces seules *vedute* que les figures du langage (métaphores, ellipses, etc.) déchirent dans les apparences, cet effort, donc, nous découvre que le viol subi est l'aboutissement d'une histoire de la relation déficiente du père et de la mère entre eux, du père et de la mère à l'enfant, et que, dans cet ensemble de déficiences, celle du rôle maternel a joué, *en dernière instance*, un rôle crucial, parce qu'en cette instance-là la petite fille puise le modèle de sa subjectivité et donc du style de rapport à son corps.

En quoi consiste la déficience ? En ce que la mère n'est pas le support de sa maternité (dans l'incapacité où elle est, souvent peut-être, de supporter une paternité insoutenable ou une relation maritale avilissante) ; par là, elle ne médiatise pas pour sa fille la possibilité d'être le sujet de sa féminité. Elle la condamne, dans son comportement, à en être le pur objet, à la subir comme une malédiction, une chose, une saleté, un rebut (la métaphore du rejet varie sans doute selon les histoires individuelles ; une culture comme la nôtre jusque dans les années 1970 la ramenait au thème du péché, de la chute originelle). Dans l'entourage proche, l'enfant rebutée d'elle-même *peut* être traitée comme un objet, un jouet, un hochet, une poupée, etc.

Le texte qui suit l'évocation proprement dite des viols, ramenés au traumatisme d'un viol, est une longue mise en accusation de la mère. Après l'image de l'enfant enroulée dans un *torchon* (!) comme dans un linceul, le retour à la conscience se fixe sur une mauvaise odeur (celle des vomissures, sans doute ; le lait nourricier est infecté d'un germe mortifère), puis sur une sensation de piqûres répandue dans tout l'espace intérieur du corps : « une pluie de pierres pointues », des « épines partout » (on se souvient que sous les épines restera un nid d'oiseau endormi) ; par glissement, les pierres deviennent gravier, et l'enfant une allée que des pas innombrables (une foule) écrasent en un grincement dévorateur. Telle est l'image que l'enfant violée a de son corps : un broyat de pierres destiné à une sorte de piétinement sarcastique (comme si c'était bien fait ce qui lui est arrivé, comme si on lui faisait payer là, inépuisablement, le châtement pour une prétention impardonnable, la prétention à être sujet de son corps). Et le voici son destin : bagnarde (est-ce ironie de la langue que la réticence de ce mot à la féminisation ?) qui balaye « ces heures interminables (minables) » derrière « des rideaux propres ». Ménagère des apparences, geignarde, tenant, au lieu d'une plume, un balai pour effacer jusqu'à l'épuisement de sa vie l'ordure qu'elle est. Alors, sous l'empire de la métaphore, surgit en lettres majuscules le constat : « ELLE M'A DESERTEE ». En l'abandonnant comme un garde qui abandonne son poste (c'est pourquoi je parle bien de « défection » de la voix), elle l'a rendue déserte, fait d'elle une vaste étendue de sable stérile. L'enfant était indissociable de la mère : dès lors, la mère qui la quitte, littéralement la laisse tomber ; être piétinée, broyée devient son destin, qu'elle ne peut transformer qu'en en faisant la matière même de son écriture. Pour elle, s'exprimer de manière adéquate, c'est bien concasser des mots.

Comment sommes-nous conduits jusqu'au retour physique de la mère ? (Les retrouvailles avec la maternité n'auront pas lieu)

D'abord Elsa Berg fait le point : non, la source de la violence, ce n'était pas la mère, mais l'autre « barre de fer mélancolique, hargneuse ».

Elle revient à la conscience de son état : « désarticulée ». « Rejetée dans tout ce pourri, ici » (autre coïncidence entre le temps de la narration et le temps du récit). La mère l'a-t-elle donc « trahie » ? La demande d'explication (« Pourquoi ? ») qui suit ne laisse guère de doute sur la réponse à la question.

En tirer les conséquences : « M’emmurer »..., puisque « s’emmèrer » est impossible. Se rendre compact au point de ne pouvoir plus rien avaler. « M’enterrer. Taire ». Atteindre au silence des pierres

Il s’agit paradoxalement de dire une expérience d’où les mots s’absentent, où « ça n’écrit plus. Ça meurt », où parler, c’est « s’emmurer », « s’amuïr », « mourir » sans la possibilité d’arracher de soi le cri de délivrance. Ce qui a eu lieu autrefois se renouvelle dans l’expérience d’une écriture qui exprime d’abord l’impossibilité du retour de la mère, la répétition du meurtre résultant de son abandon et, en même temps, l’impossibilité de se défaire de son manque. L’absence de la mère occupe l’espace intérieur du moi ; elle est devenue si consubstantielle à sa fille aînée, cette mère en la figure de son absence, que la fille, au moment où elle tente de la dire, ne sait qui écrit, qui parle, « qui ose se servir à la table des mots, direct avec les doigts », « pour qui », « pour quoi » « un couteau meublé de sang » ? Devrait-il trancher dans le vif du moi pour séparer le propre de l’étranger ? « Ce rêve où je tu me te tue ».

Avant d’évoquer le retour de sa mère avec un nouveau-né (« Tu es venue me rechercher... »), Elsa Berg achève le récit de son débat avec l’absence par l’évocation d’un être à la limite de l’exténuation (exténuation dans l’expérience de laquelle se superposent l’épuisement de la petite fille d’autrefois, passée de la révolte à la prostration, celui de la femme après tant d’efforts pour arracher de soi un corps étranger logé dans la place forte du moi, celui de l’écrivain tentant un dernier effort pour exprimer hors de soi des mots, désespérément inefficaces, qui lui déchirent en silence la gorge). « Je vais, écartelée, titubante, figée, muette au bord de la fatigue de survivre, vitre éclatée, à la périphérie d’une terre ensanglantée, chair cuite et grise de cendres froides. TA VOIX, c’est-à-dire le silence... » Le thème de l’épisode précédent ponctue celui de l’évocation du viol articulée à « l’abandon » de la mère : la première expérience a été celle de la défection de la voix maternelle ; plus radicale, la seconde expérience a été celle de son défaut pur et simple. L’écrivain tente de rejoindre une voix qui lui a manqué. Avoir retenu une écoute : voilà qui aurait peut-être pu lui donner le sentiment d’avoir noué les fils de sa propre voix.

III – *Une âme à naître*

Je ne ferai qu’accompagner brièvement la suite du texte : à partir du moment où la mère est revenue, « les mains occupées d’une petite hotte de chair repue », le récit d’Elsa Berg épouse le fil d’une histoire. Pour dire d’abord la jalousie de l’aînée supplantée et la dévotion de la mère à son fils, puis pour dire les efforts de la petite fille pour se rendre indifférente, se détourner et s’éloigner, enfin au moment de raconter la punition subie parce qu’elle avait frappé son frère, punition qui lui donnera la force de la résignation et du renoncement, Elsa Berg implique encore sa mère dans son récit sous la forme de la relation interpersonnelle (emploi du « tu »). Après la punition, elle parle de sa mère à la troisième personne : celle-ci est devenue « une autre ». Dès lors, détachée d’elle, Elsa Berg peut raconter l’histoire de son enfance : comment d’abord elle s’est réfugiée dans son monde imaginaire et comment elle a détourné la difficulté de parler en s’abandonnant au jeu des allitérations (ou des lallations) – parler aurait pourtant été la condition de sa délivrance : « j’essayais d’arracher comme un bâillon au fond tout au fond d’en bas et je me sentais honteusement nue ».

Puis l’attention se reporte sur la mère, dont l’enfant découvre qu’elle pleurerait désormais, subissant la violence de son mari. Dès lors Elsa s’identifie à elle en jouant son rôle : elle fait le ménage. Cela ne l’empêche pas de subir les rebuffades et du père et de la mère pour ses maladresses. Puis la mère repousse l’aide de sa fille qui voudrait la consoler des coups qu’elle subit. La violence dégénère au point qu’elle tente de quitter son mari et ses enfants, qui la retiennent (*cinquième séquence*).

Mère et fille subissent la violence du mari et du père au point qu'elles en viennent à se ressembler (ce que l'écrivain exprime par l'emploi d'un double pronom « "je" elle »). La fille est condamnée à construire une image déficiente de la mère (victime d'une violence, avilissant son statut de femme et de mère, qu'elle est incapable de parer ou devant laquelle elle est impuissante) en tant qu'image d'elle-même (« Un oiseau pendu se débattait en moi ... C'était elle l'oiseau pendu en moi et qui plâtrait ma bouche. Non je ne savais pas parler comme il le fallait. ») Pour cela, il lui aurait fallu détenir un corps propre, délivrer l'oiseau tenu à un lien qui lui étranglait la gorge. L'oiseau pendu est une métaphore de l'image de soi d'Elsa Berg : en elle est suspendue l'image d'une mère qu'elle n'a jamais pu détacher d'elle (une « elle » paralysée) faute que cette image ait pu atteindre à son achèvement. En outre, cette image de mère avortée se superpose à la chose irréprésentable qu'a été l'épreuve du viol, la fixant ainsi au plus intime de l'expérience de soi, condamnée à l'atrophie. La fille est restée l'avorton d'un avorton. Un pur défaut d'aile.

Elsa Berg achève son récit en évoquant d'abord son échec scolaire (qui encore une fois la conduit à être reléguée dans le « cabinet » d'écriture excrémentielle), puis une tentative de fugue qui, avant le retour à la maison, aboutira dans *l'écurie* d'une ferme (*sixième séquence*). Les valises avaient de quoi être narquoises : l'expédition littéraire s'achève sur la paille.

Dans l'épilogue, l'écrivain ne désigne plus sa mère sous la troisième personne féminine, elle se désigne elle-même, apparue au terme du parcours qu'elle vient d'accomplir : « Et j'ai pu la voir, celle qui est moi pour toujours, à leur suite (*entendre : à la suite des enfants rentrant le soir à la maison, accueillis par leurs parents*) invisible, muette, pâlie, les cheveux emmêlés de poussière, tenant dans ses mains jointes l'oiseau mort de ses poèmes noyés dans un bassin rouge sous un ciel vide... » Effacée derrière la longue file des enfants qui ont joué tout le jour dans l'insouciance et qui savent qu'avec la venue du soir et de la nuit, il y aura un lieu intérieur éclairé, où habitent les figures de la bienveillance humaine (des figures de père, de mère, etc.) pour les accueillir, elle est là, dans l'attente d'un regard sur ce qu'elle tient en offrande dans ses mains jointes, la figure de sa répugnance. Pénétrer la chair d'intelligence : tel peut être le propos d'un texte littéraire. Encore reste-t-il au lecteur de s'en laisser lui-même pénétrer.

Au récit, quel besoin Elsa Berg a-t-elle eu d'ajouter un commentaire ? Une profonde incertitude pèse sur sa plume, l'empêche de la relever, diffère le moment du point final, escamoté sous trois points de suspension. Il s'agit, à la fois, de justifier la forme d'une écriture disloquée, à l'image d'une expérience désarticulée de son « je » et de conjurer l'angoisse d'un inévitable malentendu. Il s'agit de retenir une écoute tout en accumulant les redites obsessionnelles qui entament la patience du lecteur. Le tort du commentateur serait ici de s'interposer pour pacifier une écoute qui ne peut se construire que dans le respect de ce qui lui fait obstacle. A chaque lecteur est laissé de se mesurer à ce qui, en lui, refuse d'entendre ce qui ridiculise sa demande d'une communication lisse et heureuse. Aucun discours ne saurait faire du mal quelque chose d'assimilable. Et c'est peut-être cela, le mal, ce qui met en défaut toute tentative de le circonscrire, mais oblige à un travail inachevable pour le faire entendre entre les irrépressibles hoquets d'une envie de vomir la chose innommable. Jamais Elsa Berg ne joue de la curiosité « malsaine », comme l'on dit en langage populaire, du lecteur : elle aurait trahi le mal qu'elle a subi et qui a fait de sa vie la vie d'une « âme morte » en tentant de se faire croire et de nous faire accroire que, pour une petite fille, subir un viol est, après tout, déjà en soi une expérience « littéraire ».

Le sens d'un récit est aussi dans sa construction. Reprenons l'ordre des séquences que nous venons d'examiner.

1 La violence du père.

- 2 La voix de la mère se dilue.
- 3 Expérience de la fusion avec la mère : puis, un jour, elle est « en allée ».
- 4 La remémoration du viol se conclut par l'évocation du retour de la mère avec un enfant.
- 5 Supplanteée ; désir d'être ailleurs ; désir d'éliminer l'intrus. Les refuges (au crépuscule ; les balbutiements) ; jouer le rôle de la mère ; le refus maternel ; retour au théâtre de la violence ; la mère tente de quitter la maison : elle est retenue par ses enfants.
- 6 Une identité mère-fille brouillée : oiseau pendu en soi. L'enfant marginalisée à l'école (mutique) ; la tentative d'une fugue : de la clairière dans un bois à la paille de l'écurie.
- 7 Commentaire : l'évasion n'a pas eu lieu. Au fond de soi, reste une enfant qui n'est pas délivrée.

Autour de quoi s'organise ce récit ? L'échec de la maternité (ou une maternité interdite ; entendons maternité non comme la qualité d'être mère, mais la capacité de l'être). Tous les éléments gravitent autour de la constellation de la Mère. Qu'est-ce qui explique cet échec ? L'impossibilité d'aller « dehors », de partir en voyage, l'impossibilité d'une « partition ». D'où vient-elle ? Du viol, de cette obturation du corps en quoi il a consisté. Que tente de dire ce récit et ce qui l'entoure ? Non pas le viol lui-même (il ne répond pas à l'attente du détail savoureux), mais l'effet du viol sur une enfant : le sac de sa capacité procréatrice et créatrice. L'effort littéraire ne peut aboutir qu'à un raté. Le texte raté est la seule réussite littéraire possible.

Quel est le mouvement de cette anamnèse ? Elle n'épouse pas la chronologie : le (les) viol(s) ont peut-être eu lieu pendant l'absence de la mère à l'époque d'un accouchement, mais pas à l'époque de l'apparition du premier rival, qui détache la fille aînée de la mère. Dans cet ensemble, l'évocation du viol n'occupe qu'une place restreinte : elle est située entre l'évocation du départ de la mère (de son abandon) et de son retour avec un nouvel enfant.

Ce qui domine le début de l'anamnèse, c'est une violence subie par la mère et la fille, puis l'enfermement de la fille dans une chambre aux valises. Une idée force : la fille est verrouillée dans un espace clos, obscur, ténébreux, dans une prison d'où elle ne peut pas fuir (la chambre close aux valises). Ce qui est la métonymie du voyage – et probablement aussi la métaphore de la mère près d'enfanter (corps-valise partant avec une valise à la maternité) – est enfermé avec la petite fille dans une chambre obscure. Quelqu'un verrouille la porte (le père barre de fer). L'accès au corps propre (« sale gosse ! ») est interdit. La loi n'est pas le ressort de l'autre. Elle est l'instrument par lequel il enferme et bâillonne.

A la maison, fille et mère sont enfermées dans une relation spéculaire – la fille subit le destin de la mère – dont la mère s'échappe au moment où, de la violence qu'elle subit, naît un enfant mâle, tandis que la fille, elle, ne peut s'échapper. Au contraire, dans l'intervalle textuel de l'absence de la mère qui correspond, dans la reconstruction imaginaire, au moment où elle accouche, la fille subit une violence sexuelle qui fait pénétrer en elle la conscience brutale (la prise de conscience, le constat « empirique », sans mise à distance signifiante) de sa féminité, en même temps qu'elle lui fait perdre l'illusion de la toute-puissance phallique ; cette violence obture son corps du corps étranger d'un pénis dont le souvenir douloureux est ineffaçable. Ce qui pénètre en elle, y reste sous la forme d'un souvenir cuisant à même le vif de la peau. A l'intérieur d'elle quelque chose est refoulé dont elle ne peut espérer qu'un jour il soit délivré (un enfant-pénis : un organe de production occupant la place de l'enfant lui-même). Ce qui s'ensuit : des tentatives d'évasion avortées. Il est significatif que, dans le mouvement de l'anamnèse, le viol soit mis en relation métonymique avec la naissance d'un enfant et en relation métaphorique avec le moment de la castration symbolique. De cette façon, Elsa Berg nous fait entendre le sens (monstrueux) de ce qu'elle a subi : au lieu d'une union sexuelle qui l'aurait faite, potentiellement, porteuse d'une vie autre témoignant de l'amour de l'autre pour

elle, une violence qui fixe symboliquement – mais il faudrait dire combien ce symbole est inscrit en sa chair – le « trait d’union » à l’autre en elle, bloquant l’accès à elle-même. La chose étrangère occupe la place. Du coup, il n’y a en elle place ni pour elle, ni pour l’autre.

Qu’est donc son récit ? Un essai d’accouchement ou, mieux dit, de délivrance. Hélas, la fonction de symbolisation est en panne, brisée dès l’origine. La nouaison du fruit n’aura pas lieu. Toute sa vie, Elsa Berg a porté en elle un corps étranger, un embryon mort-né, dont la croissance jusqu’à l’expulsion hors de son corps était impossible. Atteinte à la racine de sa fécondité. Qu’est-ce que le viol d’une enfant ? Le meurtre de la féminité, qui laisse subsister l’enveloppe du corps. Le meurtre d’une âme. Le creusement dans un corps d’une intériorité vide, sans résonance, le silence même de la voix de la mère. (Car, qu’est-ce que l’âme si ce n’est l’aptitude d’un corps humain à entrer en résonance avec lui-même, avec l’autre, avec le monde, à transir les mots d’une vibration gardant mémoire de l’intime ? La voix d’Elsa Berg était tue).

Que nous dit le texte d’Elsa Berg ? L’absence dans le corps de ce creux de l’âme, lieu de résonance d’une voix. Au lieu de l’âme, cette « massue noire crasseuse », avec laquelle elle peut, au mieux, broyer des mots-projectiles pour s’en dilapider. Qu’est-ce que ce texte ? Les mailles d’un filet tentant de capter des vibrations – et les captant le mieux dans leurs dérobements – d’une âme à naître.

Par cette intelligence profonde qui est la sienne de l’être humain, Kundera avait compris que le personnage de Lucie, dans *La plaisanterie*, ne pouvait être qu’un personnage sans voix.

La littérature impossible

A quelle condition la littérature de l’indicible apparaît-elle ? A condition de donner le jour à une figure absente. Tout le génie du *Grand Voyage*, par exemple, est dans l’invention du gars de Semur, venant perpétuellement occuper les lèvres d’une blessure intérieure qu’il révèle tout en la tenant à distance de soi. Du coup, la trame du récit se constitue-t-elle de cordes vocales (ou instrumentales) infiniment subtiles, faisant vibrer une voix venue comme d’outre résonance. Et ce n’est peut-être pas pour rien que cette voix a cherché, pour se faire entendre, une langue étrangère. Dans son déroulement, l’œuvre construit l’instrument musical qui lui permet d’exister et de faire entendre l’indicible sans le dégrader en « objets » de discours.

L’œuvre littéraire paraît être le support par excellence capable de donner le jour à la figure absente de celle dont un viol (de type incestueux) au cours de l’enfance a cassé le ressort d’exister. Pourtant, le destin d’Elsa Berg et son texte, *Poupée de sang*, pourraient nous apprendre que la tentative de libérer, par le moyen de l’objet littéraire, une parole étouffée réussit difficilement à provoquer une écoute. Ce qui est ici en cause, c’est sans doute la capacité de rendre compte d’une blessure qui atteint, avec le centre vital de la personne, sa capacité de parler la langue commune. Mais il faut aussi compter avec les limites de la littérature. Car ce que cette dernière peut n’est pas indépendant des pouvoirs qui s’y exercent, de l’institution qui en définit, sans que les règles en soient jamais formulées, les bons usages. Dans l’univers des échanges verbaux, les codes implicites à un domaine (ici, donc, celui de l’institution littéraire) ne comprennent sans doute pas que les paramètres constitutifs de la communication ; ils définissent des usages, qui, eux, entérinent l’existence de pouvoirs qu’ils font passer pour naturels. Une œuvre difficile à entendre peut aussi être une œuvre que l’institution littéraire n’est pas prête à accueillir⁵.

⁵ En revanche, une institution littéraire raffinée ne répugne pas à l’infect. Il lui faut se confirmer que ses jugements de goût ne se ramènent ni à des jugements de « bon goût », ni surtout, à des jugements moraux. L’accueil que l’on a réservé, dans certains salons journalistique, à l’*Inceste* de Christine Angot, récit (?) que l’on ne saurait qualifier de « pur dégueulis » - transformation de l’acte de parler en dégueulis - sans l’anoblir, est

A la difficulté, pour la victime, de dire l'objet de son expérience, s'en ajoute une autre : il semble que l'inceste dont une petite fille est victime ait affaire à quelque inavouable qu'il est dans l'intérêt de l'homme de préserver s'il veut ne pas porter atteinte à ce qui autorise sa parole. Elsa Berg a entrepris d'écrire – j'ai tâché de saisir le statut, difficile à définir, de son texte, ce témoignage qu'elle a tenté au-delà et en deçà du témoignage, au-delà et en deçà de la littérature, ce texte déchiré que je ne puis simplement qualifier de témoignage, que je ne puis qualifier de littéraire – après la lecture d'un ouvrage d'Eva Thomas, *Le viol du silence*. La femme est soumise à un double viol, de voir son corps obturé et celui de n'en rien pouvoir dire – le viol porte atteinte, aussi, à la libre disposition de soi dans le pouvoir de parler. L'homme vivrait-il la parole féminine de l'inceste comme un retournement du viol contre cette institution où il règne encore en maître, la littérature ? Y aurait-il dans la parole féminine de l'inceste comme une contestation de la littérature ?

Peut-être cela tient-il à quelque chose comme ceci : l'inceste venu d'une figure paternelle, de l'homme en tant que père ou grand-père ou frère du père, obéit à un désir de bâillonner, d'obstruer de toutes les façons en colmatant toutes les failles, la bouche féminine, en la rabattant sur son sexe, cette horreur d'une bouche l'ayant une première fois proféré. Il obéit à un désir de boucler l'une sur l'autre, l'une par l'autre. Une figure du lignage paternel qui viole une enfant à un âge pré-pubère, sait, d'un savoir conscient ou inconscient que je ne tenterai pas d'expliquer, qu'il lui étrangle les mots dans la gorge et qu'elle la fermera, la petite perverse (« Plombée la petite salope », p. 23) ! Peut-être, ce qu'il tente, c'est de définitivement condamner au silence celle en qui capacité d'enfanter et capacité de parler se superposent. Certes, rares sont les hommes qui commettent l'inceste et rares, sans doute, ceux qui n'éprouvent pas une profonde répugnance devant ce crime et qui ne le réprouvent pas sincèrement. Pourquoi donc, par le silence, par le tabou, par la gêne que l'on éprouve à en parler, se faire complice des violeurs ? N'en est-il pas comme si l'on ne voulait pas tout à fait s'avouer que ceux-ci accomplissent une œuvre que l'on approuve secrètement : ils ne portent pas d'abord atteinte à l'intégrité physique du corps féminin, ils lui font avaler sa prétention à détenir le secret de notre origine. Après tout, une fille est-elle autre chose qu'une poupée ?

Dans son texte, Elsa Berg parle peu de l'inceste lui-même... Voici ce qu'elle en laisse entendre. « Et puis il y a cette drôle de 'chose' qui est entrée par le dedans du bas-DOULEUR. » « Ça enfonçait effroyable. Ça me défonçait et *je n'ai plus pu crier* ». « Ça fouillait *jusque dans ma tête* [...]. [...] j'étais [...] brisée par la 'chose' dure et noire qui semblait ricaner et se bercer de mes larmes tout nuit, de *mes cris muets*. [...] Je n'étais plus qu'un paquet déchiqueté, rongé du dedans par un affreux rat. [...] Puis *ma tête*, je crois, *a dû éclater* et je suis morte. NOIR [...] Pas de mots. Plus de mots [...] Des traces ? *Des lambeaux de terre enfoncés dans ma bouche*. Et ce tremblement muet. Une massue noire crasseuse. Une odeur de pourri. Non il n'y a pas de mots. De l'encre rouge. Du papier gras. Rien, je ne sais plus rien écrire. Plus rien ne remue. Le cadavre gorgé d'eaux. RIEN. » (p. 21-22).

Il lui est arrivé de revenir à elle (quand ? La première fois ?) près de l'eau d'un bassin, enveloppée dans un torchon, recouverte de ce torque qu'elle est devenue. « Visquosité (*sic*) écarlate au fond d'un bassin mélangé à moi. L'eau. LES MOTS.

Enroulée dans un torchon. Un linceul ? » (p. 22).

C'est moi qui souligne. Les blancs font partie du texte.

Une transformation métonymique de l'abstrait vers le concret accompagne les moments de l'exorcisme (il s'agit d'appivoiser peu à peu le contenu du souvenir) : « cette drôle de 'chose'

... Ça ... » ; « La 'chose' dure et noire », qui ricane et se berce de larmes intérieures (effet de l'inceste : à l'intérieur, le signe du corps s'inverse ; il est devenu « un nuit, tounuit » ; en soi règne l'en-nui de la toute nuisance. Comment « donner le jour » serait-il encore possible ?) Puis « un affreux rat » qui ronge du dedans. (Nouvelle transformation, du vagin et de ce qui le prolonge imaginairement jusqu'à la gorge, en égout). Et enfin après le saccage du corps, après *l'abolition du sens interne*, quand l'enfant, toute passion, n'est plus passible d'elle-même, quand toutes les connexions de la sensibilité intérieures sont infectées par l'intrusion de l'autre, *dans la bouche*, comme au terme d'un déplacement, « des lambeaux de terre » sur laquelle quelqu'un paraît avoir cyniquement abandonné « une massue noire crasseuse ». Tel est le triomphe de l'adulte incestueux sur sa victime : non pas avoir réduit tout son corps en bouillie, mais avoir transformé l'organe de sa langue en une « massue noire crasseuse », avoir définitivement logé dans la bouche l'organe du massacre. Faire de toute articulation verbale la répétition de l'acte répugnant. Comment la victime pourrait-elle témoigner ? Sa parole est prise au piège d'un organe qui a perdu pouvoir d'articuler du sens.

A la façon dont Elsa Berg évoque la scène traumatique, on pourrait penser qu'il n'y a eu qu'un seul viol. D'après d'autres de ses témoignages, on peut comprendre que cela n'a pas été le cas. Dans le moment de la remémoration des souvenirs profondément enfouis, à la suite d'une thérapie qui a précédé de peu la rédaction de *Poupée de sang*, sa dernière tentative d'écriture avant le suicide, la conscience se heurte comme à un morceau de souvenirs condensés, formant le bloc d'une pelote de réjection compacte. Au terme de l'anamnèse, ce qui apparaît, c'est l'organe de la langue - « une massue noire crasseuse » - mis hors d'usage. Il ne peut y avoir qu'une scène de l'anamnèse ; d'emblée le traumatisme fige l'expérience et son expression ne peut que répéter le blocage.

Interdite de parole, interdite de crier, l'écrit sera-t-il sa ressource ? Il le serait s'il était possible d'écrire sans mots, ou « à l'envers des mots », soit en creux. Il ne reste que le support de la trace (une encre rouge), rabattu sur l'écoulement du sang en pures pertes, en pertes infécondes, sur un papier qui ne peut l'absorber (« papier gras »). L'écriture dessine une écriture en creux. Elle se heurte à un moi-sein (« un bassin mélangé à moi ») attendant à la bonde d'évacuation dans les égouts (un bas-sein, ou un bas-DOULEUR) qui ne contient plus qu'une « viscosité écarlate ». Que dire de cette « faute d'orthographe » sinon qu'elle offre la seule possibilité à une équivoque insoluble de transparaître en lettres coagulées comme un éclair enlisé dans la viscosité. Au commencement, pas même « le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ». Une glue. Une substance informe qui transforme les mots en « meaux », en dilutions d'un moi-eau barbotant des syllabes vagissantes.

A celle qui tente d'écrire, le retour sur le viol incestueux explique quelle est la raison de sa tentative : sa condamnation au mutisme. Il est l'épreuve qualifiante de son écriture. Il lui fait prendre également conscience du meurtre de sa sensibilité : la victime de l'inceste ne peut parler que selon ce dégoût qui lui donne le sentiment qu'en parlant, c'est « la massue noire crasseuse » du violeur qu'elle remue dans la boue de la bouche (elle ne peut parler sans subir la mauvais goût de l'inceste). Si elle tente d'écrire pour substituer au bas-douleur un haut doux leurre, elle risque d'emplir l'espace entre les lettres de blancs, comme si elle cherchait, par des artifices, à compenser un défaut articulatoire (*je les ai reproduits dans les citations ci-dessus*) et on lui reprochera de faire de la « mauvaise littérature » quand elle devrait, au pire, témoigner (ce que, justement, elle ne peut faire), à la rigueur, rédiger un procès verbal à l'usage d'un avocat qui parlera pour elle, au mieux, faire preuve de pudeur en se taisant (ou en se « tairant », en « s'aterrant »). Mais, s'il vous plaît, qu'elle n'entache pas nos belles lettres de son moi avorté. Qu'elle apprenne d'abord à se comporter en artiste, à être au-dessus de tout ça, qu'elle lave toute cette saleté qui l'empoisse d'un bon bain de cynisme. Je ne dis pas qu'après tout, Elsa Berg n'aurait pas pu réussir à obéir à l'injonction : il lui aurait « suffi » de provoquer la complaisance d'une écoute. Pour cela, il lui aurait « suffi » de transformer sa

douleur, non pas en un doux leurre, mais en rigolade. Elsa Berg a eu à la fois la chance et le malheur de ne pas avoir auprès d'elle un intermédiaire introduit dans les cercles du pouvoir littéraire, ou de n'avoir pas eu le style qui racole, avant le lecteur, le critique. Elle a eu la chance et le malheur de tenter jusqu'au bout de remuer une « noire massue crasseuse » pour en tailler, aussi dur qu'un silex, une « poupée de sang ». Est-ce que cela peut s'avalier, « une poupée de sang » ?

Post-scriptum

A l'époque où Elsa Berg écrivait *Poupée de sang*, elle composait également un conte qu'elle a intitulé *La Force du rêve* (texte inédit). Le conte est une de ces formes qui permettent le déplacement d'un contenu et son expression par la bande. Dans *La Force du rêve*, la transposition des éléments du vécu est, par certains de ses aspects, plus lisible que celle qui est opérée dans *Poupée de sang*, dont la métaphore, au double plan de l'énonciation et de l'énoncé, est le ressort principal.

L'habitat de la mine est clairement évoqué (montagne noire, maison noire dehors et dedans⁶) ; sans qu'ils soient jamais désignés par leur titre de parenté⁷, les figures du grand-père (Roi-Dragon portant le nom de Canon-Sans-Gêne !) et du père (André-Hitler ! – le début du conte se déroule alors que c'est encore la guerre) sont clairement repérables. Roi-Dragon dit « Canon-Sans-Gêne » séduit une première fois la petite fille du conte, appelée « Biscotte », en ces termes : « Ma petite dragonne, si tu le voulais, tu pourrais découvrir un oiseau magique et l'entendre chanter ... Je crois que tu aimerais bien ça... » La petite fille, seule chez elle, suit l'homme qui l'entraîne dans un escalier en tentant de la rassurer : « N'aie pas peur, petite, prends ma main et tu ne seras pas déçue ». Soudain l'homme s'arrête, et recommande à l'enfant : « Surtout, Biscotte, ne fais pas de bruit. Car, rappelle-toi, tu l'as promis, c'est un secret et il ne faut pas effrayer cet oiseau magique. » L'enfant, qui fermait les yeux pour substituer au noir du dehors le noir, plus rassurant, du corps propre, « n'enten[d] toujours rien » ; alors elle ouvre les yeux. Elle ne voit rien. « Effrayée, elle serr[e] plus fort la main de Roi-Dragon... » La main est froide, « une sorte de tenaille de fer agitée, un peu gluante... » « ...Soudain, dans tout ce noir visqueux, un coup de bec piqua profond son ventre... » Elle crie de douleur, « Roi-Dragon Canon-Sans-Gêne lui boucha la bouche, elle ne sut comment, et elle se sentit étouffer... » Ensuite, il gronde, en colère, d'une voix saccadée : « Tais-toi cochonne ! Plus un bruit ! Tu l'as promis, c'est un secret ! Tu as fait peur à l'oiseau, c'est de ta faute... de ta faute Biscotte... C'est pourquoi il t'a donné un coup de bec... Maintenant, à cause de toi nous devons revenir... (*sous-entendu : à la maison ou en arrière*)... La prochaine fois, il te faudra être plus gentille... Mais attention, Biscotte, si tu ne gardes pas le secret, tu mourras. Tu as compris ? » De retour chez elle, la petite fille découvre que son ventre, qui lui fait mal, saigne ; elle lave tout le sang pour que sa mère ne découvre rien. « [...] Elle avait encore mal, mais elle était tellement triste, honteuse même d'avoir fait peur à cet oiseau inconnu, qu'elle se coucha par terre et s'endormit de tristesse. » Dans son sommeil lui apparaît un être parfumé à la voix douce, Prince de la Lune, qui lui propose son amitié et de l'aider. Nous découvrirons plus tard que ce personnage est lui aussi un oiseau « magique »,

⁶ Cette coloration fondamentale de son existence a poursuivi Elsa Berg jusque dans son ultime tentative de trouver un refuge littéraire, jusque dans le nom dont elle a signé ses derniers textes puisque ce dernier peut se traduire : « Montagne Sale ». Elle ne pouvait avoir de nom propre. N'oublions pas qu'une poupée est aussi un pansement dont on recouvre une blessure du doigt.

⁷ Jean Moulin a attiré mon attention sur un détail du conte : dans le récit, la mère de la petite fille fait preuve, une fois, à son égard, de tant de tendresse que sa fille est tentée de lui dire : « Maman ! ». L'inceste détruit les liens affectifs en portant atteinte aux liens de parenté (l'amour ne peut plus se spécifier comme amour de la mère, du père, du frère, de l'amie, de l'ami, plus tard d'un mari, des enfants) ; il exclut la victime des échanges humains chaleureux. Essayons d'imaginer ce que c'est que d'exister dans de telles conditions.

aux couleurs de l'arc-en-ciel, représentant de la force consolatrice du rêve (il contribuera à la transformation du père en créature apprêtée en nourriture, sous l'aspect d'un rat, pour un chat qui ne manquera pas de le dévorer).

Roi-Dragon propose deux autres fois « d'aller et entendre l'oiseau magique ». « Et deux fois encore [elle] reçut un coup de bec en plein ventre... » Une dernière fois Roi-Dragon apparaît dans la cuisine où l'enfant lave la vaisselle. « Ses yeux ! [...] Des yeux couleur de guerre, des yeux de faux velours très lourds, trop lourds d'ordures effroyables ... » Il l'empoigne et l'entraîne dans « le noir de plus en plus noir. » Elle hurle, appelle à son secours Prince de la Lune. « Soudain elle se retrouva libre dans le noir, les poignets douloureux, mais libres... Avec de la poussière partout, partout autour d'elle. Et elle sentit un croassement affreux d'oiseau en train de mourir (sic !) ... Ah oui, quel méchant oiseau magique ? » (Le texte porte un point d'interrogation là où on attendrait un point d'exclamation). A partir de ce moment, Canon-Sans-Gêne disparaît du récit ; c'est également la fin de la guerre.

En termes freudiens, nous pourrions dire que le conte joue un rôle analogue au sommeil : en levant les contrôles du système conscient par le recours à la transposition imaginaire, il rend possible l'expression de contenus refoulés, ici, sous une forme symbolique à peine voilée. De l'oiseau magique dont le grand-père promet l'apparition au coup de bec dans le ventre, provoquant un saignement, la traduction imaginaire du viol ne laisse aucune part au doute. Les données biographiques, rapprochées des indications du conte, suggèrent que la petite fille a été violée vers l'âge de cinq ans (vers la fin de la guerre, avant d'aller à l'école !).

Le conte nous éclaire sur le mécanisme de fabrication de la culpabilité chez l'enfant. En lui promettant la révélation de l'oiseau magique, le grand père demande à la petite-fille (dans le conte, la relation de parenté est sans ambiguïté) de ne rien dire. L'enfant ne peut s'empêcher de pousser un cri, qui équivaut, dans un conte, à la rupture de la promesse, dont elle est châtiée : par sa faute, elle ne verra pas l'oiseau magique. Non seulement, elle subit les conséquences de son propre manquement à la promesse de ne rien laisser entendre, la culpabilité du grand-père, qui n'a pas pu éviter, lui non plus, de se faire entendre, rejaillit sur elle, qu'il traite de « cochonne ! ». Faut-il être une salope pour être une fille ! Ou : quand on est une fille, on est nécessairement une salope ! Ou : Elle n'avait qu'à ne pas être là, toute seule ! Ou tout argument de la mauvaise foi adulte que l'on voudra. La confiance naïve de l'enfant est la meilleure preuve de sa perversité. Et dire qu'il y avait de l'ambivalence dans la curiosité de la petite fille ne ferait que rajouter à la mauvaise foi. Je sais ce qu'est l'ambivalence chez un adulte ; je ne sais pas ce qu'elle est chez un ou une enfant.

Le conte travestit donc à peine la scène traumatique. Mais l'expression proche de la transparence qu'il permet a son revers : elle laisse affleurer le drame, elle ne dit rien de ses conséquences les plus graves sur l'existence de la victime. Prince de la Lune est une sublimation « purement » imaginaire de l'oiseau magique dont le chant n'a jamais été entendu et ne pourra jamais l'être ; il est l'occasion d'une fuite dans l'imaginaire qui, non seulement, propose une solution leurrée, mais, plus radicalement, fait obstacle à la compréhension. L'auteur du traumatisme disparaît, comme par magie, de la scène ; c'est également par un tour de passe-passe que le père, dont le conte dit pourtant ce qui était sans doute un défaut fondamental chez lui, son ressentiment de la féminité – « Il semblait avoir horreur de la beauté, de la bonté, du bonheur, du rire » - disparaît et que la mère est finalement transformée en « Mère Avenante ». Une forme littéraire, un genre conventionnel, en ouvrant la voie à un déplacement, permet de capter ce qu'il y a de factuel dans l'expérience traumatique. Mais cela ne suffit pas. En s'engageant dans l'écriture de *Poupée de sang*, Elsa Berg a trouvé le chemin d'une véritable descente aux enfers qui lui a permis de voir la tête de Gorgone. Elle l'a pu d'abord parce qu'elle a suivi la voie de métaphores originales dont elle puisait la ressource dans les mots d'une langue qu'il lui fallait inventer au fur et à mesure qu'elle progressait ; ensuite, cette invention lui a été possible parce qu'à tout moment de son texte ce qui était à

dire, infigurable sous forme de représentations imaginaires toutes faites, soutenait de son exigence ce qui se disait et sur quoi il rebondissait.

© André Sauge

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

Novembre – décembre 2004