

La littérature impossible

3^{ème} partie (3/3) *Une âme à naître*

Par André Sauge

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

Décembre 2004

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 irreprésentable 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 Supplante ; 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 accueillir¹.

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

¹ En revanche, une institution littéraire raffinée ne répugne pas à l'inflect. 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 simple parade. On n'est pas un esprit libre ; on fait ostentation de l'être.

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 torche 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 dedans²) ; sans qu'ils soient jamais désignés par leur titre de parenté³, 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 », 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 mourrir (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

² 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.

³ 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.

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

Décembre 2004