

« JE NE SUIS PAS UN ROC, MAIS UN FLEUVE ».

C'EST MOI QUI SOULIGNE DE NINA BERBEROVA : LES TRANSFERTS LITTÉRAIRES RÉVÈLENT QUE LE REFUS DE L'ŒDIPE PERMET LA CONSTANTE RÉINVENTION DE SOI

CHRISTINE GARTNER

Lycée Fustel de Coulanges, Strasbourg

Le transfert littéraire, analogon du transfert psychanalytique ?

Les transferts littéraires, des sentinelles

1. J'ai lu l'autobiographie de Nina Berberova, *C'est moi qui souligne*, à un moment indéterminé entre mes vingt-cinq et mes quarante ans, dates approximatives elles aussi. Elle fit une grande impression sur moi, et je ne l'ai jamais oubliée, à telle enseigne qu'elle a surgi comme concurrente à *An Angel at my Table* de Janet Frame quand mon inconscient me présenta d'éventuels objets d'études pour ma thèse de doctorat, qui ne se donnait au départ aucune autre mission que celle d'étudier une autobiographie. Le fait que Berberova ait été polyglotte et que je n'avais aucun moyen de juger de ce qui, dans les différentes versions de son texte¹, provenait directement d'elle me fit préférer Frame.
2. Cependant, une fois ma thèse achevée, mon esprit persistant à associer Frame et Berberova, je compris alors que les mêmes phénomènes transférentiels s'étaient produits, et ce en deux temps, celui de l'écriture, puis celui de la lecture. Mon étude se propose de suivre le fil des transferts entre Berberova et son texte, fil tissé des signes, en particulier métaphoriques, qui témoignent de sa lutte contre l'Œdipe, puis fil suivi par mon inconscient qui y reconnut son propre désir d'individuation.
3. Je n'utiliserai pas le terme de « contre-transfert » pour parler de ce qui se passe du côté de la lectrice car la relation qui s'établit à travers la littérature n'est pas une relation directe, confrontant deux psychismes en temps réel comme l'est la relation analytique. L'écrivain.e a une relation avec son texte d'une part et la lectrice en a une également avec ce texte, mais de son côté, sans effet

1 J'utiliserai la version française, celle que j'ai lue, *C'est moi qui souligne*. La version anglaise s'intitule *The Italics are Mine*, et la version russe, *Kursiv moi*. La version française, publiée par Actes Sud, est traduite du russe par Anne et René Misslin. Je n'ai pas de renseignements sur la version anglaise, mais une collaboration, ou une relecture par Berberova des deux versions semble probable.

direct sur le psychisme de l'écrivain.e, comme c'est le cas lorsque le transfert de l'analysant.e provoque une réaction contre-transférentielle chez l'analyste².

4. Je voudrais souligner encore que ce travail n'est pas une réflexion abstraite et conceptuelle, il est une observation *in vivo*, faisant appel à mes propres transferts, car je suis dans une position privilégiée pour en parler. En effet, je peux parler de l'expérience du transfert en connaissance de cause puisqu'elle fut le pivot de mon analyse personnelle, qui eut lieu des années après ma première lecture de *C'est moi qui souligne*. C'est à l'issue de mon analyse et grâce à la compréhension du transfert que cette clôture m'apporta que je me rendis compte que ma relation à ce texte possédait des caractéristiques transférentielles.
5. Rappelons que le transfert est un phénomène qui se produit également en dehors du cabinet du psychanalyste, c'est une composante intrinsèque de la relation humaine, comme l'explique Ralph R. Greenson : « Transference occurs in analysis and outside of analysis, in neurotics, psychotics and in healthy people. All human relations contain a mixture of realistic and transference reactions » (152). Un texte littéraire est une forme de parole humaine singulière reçue par le canal particulier de la lecture, ce qui me permet de dire que l'autobiographie de Berberova fut pour moi un de ces objets dont parlent Laplanche et Pontalis dans leur définition du transfert : « le processus par lequel les désirs inconscients s'actualisent sur certains objets » (492). De l'inconscient de Berberova au mien, le désir de devenir soi se transmet par le truchement de son texte.
6. Je parle bien d'un processus inconscient, car, au moment où je le lus pour la première fois, ce texte n'échappa pas à ce que fut mon rapport appauvri à la littérature avant mon analyse, objet merveilleux s'il en était, objet auquel j'avais consacré mes études et ma profession, mais objet étrangement dénué de signification concernant ma propre vie. Mon sentiment concernant Berberova relevait de l'admiration, et de la conviction qu'il n'y avait pas de commune mesure entre ce qu'elle avait vécu et ma propre vie, qui après tout ne comportait ni guerres, ni révolutions, ni personnes célèbres, ni divorces. J'étais fascinée comme j'aurais pu l'être par le récit d'Amundsen, sans avoir la moindre envie d'aller moi-même au pôle Nord. Et pourtant sa rémanence dans ma mémoire était bien le signe qu'un lien s'était établi entre mon psychisme et ce texte, rémanence dont je comprends la cause grâce à ce qu'en dit Gérard Bonnet : « la raison d'être du transfert est là : faire réagir l'immuable, amener des remaniements aux lieux les plus cristallisés, provoquer des fissures dans les constructions les mieux établies » (19).

2 Voir la bibliographie sur le contre-transfert.

7. Qu'y avait-il donc dans ce texte qui m'intéressait tant ? Ce n'est qu'à l'issue de mon travail sur les textes de Janet Frame que je fus en mesure de comprendre comment l'Œdipe, l'incestuel et l'inceste peuvent être représentés dans une œuvre littéraire, compréhension qui me permet à présent de tracer les contours du transfert que je fis sur *C'est moi qui souligne*, dès ma première lecture. Ma rencontre avec ce texte avait réactivé des interrogations, des difficultés de vie qui s'y trouvaient mises en scène, avec une troublante similitude. De plus, le texte de Berberova est bien plus lucide, ou devrais-je dire « sincère » que ceux de Frame, et se permet des jugements directs sur la nocivité des situations œdipiennes, et cette sincérité parle au Moi, aussi sourd soit-il. Mais une des caractéristiques de la littérature, c'est qu'elle parle aussi à l'inconscient. Jusqu'au moment où j'entrepris d'aller y voir de plus près, j'aurais été incapable d'explicitier ce qui s'était tramé entre l'inconscient de Berberova et le mien. J'avais sans doute lu d'autres récits de filles qui quittent leur parents ou leur mari, mais ce texte-là, par ses similitudes avec mon propre paysage intérieur, s'est imprimé d'une façon indélébile dans ma mémoire, fidèle sentinelle aux yeux bandés de mes désirs inconscients.
8. Ce que peut la littérature, comme tout art, c'est donner à voir, donner une forme concrète à des désirs refoulés, à des mouvements de l'âme innommés et souvent insus. Si une chose n'est jamais donnée à voir, on ne peut pas la concevoir, elle reste dans l'être à l'état de douleur. Savoir qu'elle existe, qu'elle a existé, cela donne consistance au désir. C'est ce que dit Bonnet : « L'apanage de l'action artistique est de toucher certains refoulés, de les fixer, de les concrétiser » (175). C'est un travail d'excavation, ou plutôt de sondage quasi écholalique très délicat : « [l'œuvre d'art est] apte à éveiller et mettre en communication les lieux les plus éloignés du psychisme sans entraîner rejet ou exclusion » (175). Cela pourrait se comparer aux traces quasi imperceptibles qu'un visiteur léger et furtif pourrait laisser dans une maison sans que cela saute aux yeux immédiatement. Seul un enquêteur extrêmement attentif verrait la tenture légèrement déplacée, l'angle du fauteuil changé... La lecture de cette autobiographie a peut-être été une préparation à la position d'analysante, car les analysants « se sentent touchés et excités en certains points d'eux-mêmes qu'ils ignorent et parviennent ainsi à investir » (177). La littérature aurait le même effet que le luminol, substance qui révèle des taches de sang pourtant invisibles à l'œil nu sur le lieu d'un crime.
9. Précisons encore que si phénomènes transférentiels il y a entre une lectrice et une œuvre, il s'agit là d'un transfert que je pourrais appeler « partiel ». Quelque chose résonne, mais dans le vide. Le visiteur est détecté, mais on ne lui met pas la main au collet. En ce qui me concerne, ma première lecture de Berberova en est restée à un « accrochage » inconscient, dont l'explication s'en

est tenue aux conséquences : j'ai pensé que si cette autobiographie m'avait tant frappée, c'est que cette femme avait fait preuve d'une vitalité peu commune. Mais il ne s'agissait là que de la conséquence d'un travail psychique accompli par l'autrice et qu'il me restait pour ma part à accomplir. La description que fait Bonnet de l'action de « catalyseur » de l'art correspond exactement à ce que j'ai vécu :

Le génie propre [des artistes] est de faire surgir des inscriptions qui touchent les zones les plus refoulées de notre être d'une manière telle qu'elles sollicitent notre psychisme inconscient [...], facilitant l'émergence d'un vécu refoulé sans qu'il soit d'ailleurs identifié pour autant. (176)

10. La cure me permettra par la suite de « formuler ce qui avait fait effraction autrefois et qui [était] demeuré sans réponse adéquate » (Bonnet 79). Cette lecture a probablement été la graine inconsciente, le fil insu qui m'a poussée à « y croire », à croire qu'il y avait quelque chose de sauvable dans ma vie, et, aussi fou que me semblait cet espoir, à croire que mon expérience de ce que vivre veut dire pouvait ressembler à celle de Berberova, et à sonner à la porte du cabinet d'un psychanalyste. Mon exemple montre peut-être une causalité souterraine entre la lecture de cette autobiographie, lecture insituable dans le temps entre vingt-cinq et quarante ans, et le déclenchement de l'analyse à cinquante. Munie des éléments compris lors de mon travail de thèse, j'ai relu *C'est moi qui souligne* et j'ai pu repérer les phénomènes transférentiels qui se sont produits en moi à sa première lecture. Je les signalerai brièvement au cours de ce travail, le phénomène étant moins intéressant que le transfert opéré par Berberova elle-même. En effet, en poursuivant logiquement mon postulat d'un dialogue d'inconscient à inconscient, si mon psychisme les a trouvés, c'est que ces éléments transférentiels y avaient été déposés par l'autrice, à travers l'acte d'écrire.

11. Je vais me pencher à présent sur la façon dont le texte littéraire est le dépositaire de ce transfert effectué par le psychisme de l'autrice. Je pense en effet que cette autobiographie est le témoignage très accompli d'une lutte contre l'immobilisme meurtrier de l'incestuel et que l'énergie qui l'alimente provient du refus instinctif de l'Œdipe, refus qui lui a permis de mettre en œuvre tous les principes de la vie, tout en étant consciente du fait que ceux-ci, comme la séparation, sont parfois cruels et impitoyables³. Je vais chercher à savoir de quelles façons le désir de se libérer de l'Œdipe, et le succès de l'entreprise se lisent dans cette autobiographie.

La transmission du fantasme

3 Voir le poème de Berberova, « Séparation », dont le premier vers (et le leitmotiv) est « Une séparation, c'est comme un conte cruel ».

12. Réfléchissons tout d'abord aux similarités entre l'écriture et le transfert analytique. L'écriture et le transfert ont en commun la coexistence de deux domaines, deux lieux, disons deux réalités qui fonctionnent l'une par rapport à l'autre de la même manière.
13. Commençons par décrire ce qui se passe dans le transfert. Dans mon expérience, le transfert fait basculer le psychisme d'une réalité extérieure à un espace intérieur qui devient prédominant. La personne de l'analyste *devient* la figure aimée du passé, jusqu'à se confondre avec elle, ranimant et concentrant sur elle toutes les attitudes psychiques que celle-ci provoquait chez l'analysante. Dans les premiers temps, à l'allumage dirons-nous, le ressenti interne envahit tout, par la force ardente de la pulsion, du désir qui avait été refoulé et qui tout à coup est propulsé avec une intensité probablement proportionnelle à l'épaisseur du barrage qui le retenait (Freud 2009). Le transfert et ses projections prend presque toute la place, et l'essentiel est dans ce « presque », pour ne pas basculer dans la psychose. Dans un transfert classiquement névrotique, il reste des interrogations, qui sont autant de trous de lumière dans l'espace crépusculaire dans lequel on se meut. Petit à petit ou par à-coups brusques (ce qui fut mon cas) on entrevoit l'existence de ces deux réalités, on oscille entre les deux, on se familiarise avec chacune, cela permet de leur donner une consistance et des contours qui vont permettre de les distinguer. Ceci s'opère grâce à la persistance de l'analyste à maintenir une position de vérité externe à celle de l'analysant.e, sans jamais se départir d'une empathie dépourvue de jugement.
14. Pour prolonger la métaphore topique, l'analysant.e devient alors capable d'entrer volontairement dans ses fantasmes, qui est un lieu conforme à ses attentes et très souvent fortement influencé par les pulsions qui appartiennent au domaine œdipien en particulier. Julia Kristeva⁴ reprend les termes freudiens, le « principe de plaisir » et le « principe de réalité » quand elle décrit le travail de l'analyste :

[Il a] une éthique basée sur une suspension. On suspend deux choses : le jugement et le monde, comme Husserl ; pour garder un principe, *aller là où ça a été*, comme l'a dit Freud, chercher l'origine, la base, le temps perdu du traumatisme, de la blessure, de l'angoisse, du désir, ça c'est la direction, et deux principes : le principe de plaisir et celui de réalité. (2021)

Entre ces deux principes, que je conçois comme deux lieux, la passerelle, c'est l'investissement dans l'autre, l'autre étant soit un analyste soit un écrit :

[Il y a là un] pari qui consiste à investir l'autre, et *investir*, mon maître Benveniste, qui est un grand linguiste [...] nous montre comment cette notion d'investir relève du sanskrit *kred strad*, qui donne le

4 Les mots en italique sont ma transcription d'une intonation d'insistance de Kristeva.

credo. Je me donne ton cœur [sic] en attente de récompense, et la récompense est une autre vie. Il y a de ça qui se passe dans le transfert, il y a une forme de besoin de croire dans l'expérience en cours, dans le transfert, et par conséquent dans la personne de l'analyste [...] qui se recrée par les investissements que je fais, les projections, etc. (2021)

15. Ces deux agents de la cure, la suspension du côté de l'analyste et le besoin de croire du côté de l'analysant.e, sont désignés dans la formule célèbre de Coleridge, pour qui la littérature demande ce qu'il nomme « a suspension of disbelief », formule que l'on peut appliquer à la fois à l'auteur et au lecteur, faisant de chacun des deux tenants de l'expérience littéraire un isotope du couple analytique, qui est lui-même un sosie d'un couple plus ancien. L'élément présent, c'est-à-dire le nouveau texte ou la nouvelle personne (l'analyste) rappelle au lecteur ou à l'analysant.e un « texte » ou une personne ancien.ne. Dans l'analyse, ce processus se met en place grâce aux caractéristiques propres de la relation analytique : l'analyste est un « écran blanc » sur lequel on peut projeter ses désirs de relation, et sa « neutralité bienveillante » est l'encouragement auquel aspire l'inconscient, trop content de revenir à ses anciennes amours. C'est ce qu'il a fait sa vie durant avec les différents objets d'amour qu'il a rencontrés, mais cette fois, il est tombé dans les mains d'un professionnel, qui sait manier ce transfert, et qui saura l'en délivrer, pour qu'il arrête de reproduire la relation originelle, arrête par exemple de demander à tous ses objets d'amour d'être sa mère⁵ et puisse s'ouvrir à la nouveauté.

16. Sans que le terme « contre-transfert » soit prononcé, Kristeva y fait allusion en appelant la « réaction de l'analyste » un « voyage », ce qui spatialise le phénomène :

Mais si on en reste là (à l'investissement), on se noie. Il faudrait qu'il y ait en même temps une distanciation. Je me tiens dans l'autre, je suis l'autre, j'écoute, et avec ce que je connais de l'histoire de la psychanalyse, mais aussi de ce que Proust et Dostoïevski m'ont appris, de ce que l'histoire de l'humanité nous a appris, [...] j'essaie de me faire une *interprétation*, que je communique ou non. C'est une question d'un infinitésimal ajustement à l'autre. Il faut qu'il ou elle soit capable d'entendre. [...] La réaction de l'analyste est le repérage de ce voyage. (2021)

L'esprit de Kristeva fait une navette que l'on peut qualifier de transférentielle entre ce que dit le patient et les textes littéraires dans lesquels elle retrouve un écho de ce qui lui est dit. Ayant fait appel aux enseignements qu'elle tire de la lecture de certains auteurs, Kristeva compare le travail de l'analyste à l'écriture :

C'est ce dosage entre le silence, l'interprétation passionnelle, empathique, ajustée, qui est une

5 On peut voir ce processus dans un livre pour enfants des années 1960 qui met en scène un oisillon qui a éclos seul dans le nid et qui pose la question-titre, *Are You My Mother?* à tous les animaux qu'il rencontre. Alison Bechdel a repris ce titre à P. D. Eastman pour sa propre exploration du phénomène, dans un roman graphique.

véritable... écriture. Je ne pourrais pas la comparer à autre chose qu'à l'écriture, où on cherche le mot juste, l'adéquation avec un fantasme et avec la possibilité de le transmettre. (2021)

17. L'écriture d'une part, la lecture de l'autre, rendent possible la transmission du fantasme d'inconscient à inconscient, transmission qui se produit aussi dans le cabinet du psychanalyste, effectuée par le vecteur de la parole. De la même manière, la recherche du « mot juste » du côté de celui qui écrit est commune au travail littéraire et analytique. Les exemples littéraires sont légion. Ne citons que Flaubert et son célèbre « gueuloir ». Et chaque analyste a fait l'expérience d'une interprétation qui fait mouche, ou d'un mot bien choisi qui déclenche la remémoration. Cette réussite peut donc être assignée à « l'adéquation avec un fantasme », le fantasme de l'analysant.e. L'analyste pénètre par « osmose empathique » le domaine du fantasme de l'analysant.e, ce qui lui permet de produire ce « mot juste ». L'écrivain.e est pour sa part en empathie avec ses personnages, et à leur tour, lecteur et lectrice se « reconnaissent » dans les personnages, « s'identifient à eux », selon les expressions courantes, bref, entendent dans les mots couchés sur le papier (comme l'analysant.e est couché.e sur un divan) l'écho de leur propre désir, comme cela se produit dans le transfert analytique, pendant lequel les analysant.s.tes projettent leurs désirs sur l'analyste, dont les interprétations, si elles sont justes, leur en renvoient l'écho. Le transfert et la littérature sont donc des vecteurs du désir inconscient, et également leur révélateur : ils permettent sa mise à jour.

Phénomènes transférentiels dans *C'est moi qui souligne*

Le déplacement pour se réinventer

18. Éclairés par Julia Kristeva, nous pouvons donc tracer les grandes lignes de ce voyage entre deux réalités que permettent les deux phénomènes que nous étudions en conjonction, le transfert et la littérature, voyage qui s'effectue grâce à une opération double : tout d'abord l'empathie, qui est le moment de la « reconnaissance » de soi dans l'autre, le recueil de l'écho du désir inconscient, et ensuite la prise de distance, qui est pour l'analyste le moment de l'interprétation, et pour l'analysant.e le moment de la remontée à la conscience de ce désir jusqu'alors inconscient ou tapi dans le préconscient. Quand le processus n'est plus un cheminement à tâtons sur une piste à peine visible dans une forêt vierge, mais un chemin qui a déjà été pris plusieurs fois, l'analysant.e et la lectrice sont capables de comprendre leurs rêves, et pourquoi tel ou tel texte les émeut autant. Ils sont devenus les analystes d'eux-mêmes.
19. C'est ce chemin bien éclairé mais qui conserve ses zones d'ombres que j'aimerais illustrer

avec l'exemple de l'autobiographie de Nina Berberova, *C'est moi qui souligne*⁶, œuvre dont j'ai longtemps pensé qu'elle me « parlait » car elle relatait le parcours d'une femme s'étant réinventée plusieurs fois, ce qui fut également le cas de Colette, dont Kristeva admire « [l]a vitalité : “renaître n'a jamais été au-dessus de mes forces” : ce qui l'intéresse, c'est l'éclosion, la vie » (2021). Kristeva dit même qu'elle a l'intention de graver ces mots sur sa propre tombe à l'Île de Ré. Le transfert, lui, est déplacement grâce au vecteur de la métaphore. On peut en fait considérer toute la vie de Berberova comme une mise en acte à la fois de la réalité du déplacement et de ses vertus psychiques : « Je me suis beaucoup déplacée. Ma longue vie, telle la Gaule de Jules César – même si nos préoccupations ne sont pas identiques – est divisée en trois parties » (préface), « J'ai passé ma vie entière parmi des exilés *déclassés* comme les héros de mes romans » (21). Elle aurait pu ne pas se *déplacer*; elle aurait pu rester dans sa ville de naissance, qu'elle nomme simplement « Pétersbourg ». Mais quand la vie se figeait autour d'elle, elle est partie, elle a introduit le mouvement dans sa vie, le déplacement, pour retrouver le flux de la vie. Autrement dit, elle a appliqué à sa propre vie le principe de la vie, qui est mouvement, refus de l'immobilisme.

20. D'un point de vue tout à fait concret, Berberova a été une femme qui chercha un lieu dans lequel elle pourra vivre. Ce qui la fit se déraciner et se transplanter ailleurs fut à chaque fois un déficit de vie dans le lieu premier. Née à Saint Pétersbourg en 1901, elle commence sa vie d'adulte et de poétesse dans les convulsions de la révolution russe. Cernée par les exécutions et les suicides des intellectuels, en proie à la faim et au froid, pour survivre, il lui fallut partir. Elle devint la compagne d'un poète : « En dépit de sa maigreur et de sa faiblesse, Khodassevitch se mit soudain à déployer une énergie sans commune mesure avec sa constitution physique en vue de préparer notre départ à l'étranger » (158). On voit que c'est l'amour, fixation d'un désir de vie, qui donne l'impulsion salvatrice. L'un sans l'autre ne serait pas parti.e seul.e : « Grâce à cette décision, nous avons réussi à rester ensemble et à survivre, du moins à la terreur des années trente. Nous devons notre salut l'un à l'autre » (158). Pour Berberova, leur « bonheur » n'était pas fait de félicité, de bien-être, de plaisir et de sérénité. Il s'agissait d'autre chose, « d'une vie plus *intense*, et qui me paraissait plus fascinante et plus riche que toutes les promesses » (158-159). Symétriquement, c'est le tarissement des forces vitales du poète qui amena Berberova à se séparer de lui alors qu'ils vivaient à Paris. Il reste immobile, elle est une force qui va : « je ne suis pas un *roc*, mais un *fleuve* » (346). Elle accepte le jugement d'« *inconstance* » : « Mais en cela je ressemble à l'immense majorité des êtres vivants » (346). Elle n'emporta que ses livres, une étagère pour les

6 Le titre russe, *Kursiv moi*, et celui en anglais *The Italics are Mine*, trouvent ainsi dans chaque langue une illustration typographique de la singularité de sa pensée.

ranger, une valise de vêtements et un carton de documents. Dans leur logement, l'immobilisme continua à régner : « Tout resta en place comme si rien ne s'était passé » (349). Khodassevitch envisagea l'immobilisme ultime, le suicide, mais une nouvelle compagne à l'âme d'infirmière le soigna jusqu'à sa mort prématurée en 1939. Cette compagne disparut ensuite dans les camps de la mort. Le destin tragique de maintes personnes croisées par Berberova durant sa traversée du XXème siècle rend sa survie extraordinaire, et imputable à un instinct de vie qui lui permit de se *déplacer* dès que sa vie fut menacée, par lent étouffement ou plus violemment, par ce qu'il est convenu d'appeler les « convulsions de l'histoire ». L'écrivaine passa la Deuxième Guerre mondiale à la campagne, près de Paris, avec un nouveau compagnon, sans pouvoir écrire et en 1950, séparée, elle décida d'émigrer aux USA. Après la période faste de l'entre-deux guerres (« La plupart d'entre nous, les "jeunes" du moins avaient retiré de la France, avec reconnaissance et vénération et la même avidité, ce que nous pouvions, chacun à sa manière » [468]), le départ de la diaspora russe l'avait jetée dans l'indigence. La France avait été source de vie, et ne l'était plus, et au tournant de la cinquantaine, elle était trop jeune pour se laisser mourir, ou pour vivre dans un climat qu'elle jugeait malsain. Nourrie par Gide, Mauriac, Baudelaire, Verlaine, elle ne pouvait adhérer aux écrits de la nouvelle intelligentsia française, Sartre, Aragon et Eluard en tête, ceux-ci étant trop admiratifs de l'URSS : « L'absence de "nourriture intellectuelle" me conduisait tout droit au dénuement et à la stagnation spirituels » (468). Or nous savons que pour elle, la stagnation est synonyme de mort. S'y ajouta l'échec de sa vie intime, auquel elle ne fait allusion que de façon cryptique, parlant d'une victoire à la Pyrrhus. Dans *Documentaire ultime*, l'écrivaine mentionne encore un autre déplacement d'importance, après ses « sept années, sept professions » à New York, elle fut engagée comme répétitrice de prononciation russe à Yale. Quand le directeur des études s'aperçut que six de ses ouvrages se trouvaient à la bibliothèque de l'université, il lui fit donner un bureau « avec une fenêtre donnant sur le gazon », l'instituant professeure de littérature et de critique littéraire russe. Cela dura cinq ans, jusqu'à ce qu'un ami lui conseille de partir à Princeton : « c'est beaucoup mieux, tu auras plus d'argent ». Elle commença par refuser, disant qu'elle s'était fait des amis dans le département de français, qu'elle avait même un « admirateur qui avait soixante-dix-neuf ans ». Mais elle finit par se transférer à Princeton : un salaire deux fois plus élevé, tous les livres qu'elle demandait, et, détail d'importance, « une petite maison pour vivre, où je vis encore maintenant, depuis vingt-sept ans ».

21. Signalons encore la forme littéraire du déplacement, également pratiquée par Janet Frame : l'ironie. Il est significatif que ce soit au moment où elle quitte Khodassevitch pour cause

d'immobilisme, que Berberova découvre les vertus de dévoilement de l'ironie. À un déplacement sentimental correspond un déplacement de point de vue, reléguant (apparemment) « l'arbre généalogique », et donc les rapports filiaux, aux oubliettes. Un pas de plus nous permet d'avancer que son amour pour Khodassevitch était empreint d'un transfert, et qu'en rompant avec lui, en découvrant le détachement que permet l'ironie, elle se libère sensiblement de son complexe d'Œdipe :

Je compris cette année-là [1932] que l'usage au second degré et l'ironie du mot étaient les mieux à même de décrire l'ensemble des nouveaux rapports politiques, économiques, psychologiques et amoureux qui caractérisaient la littérature moderne. Cette manière indirecte de décrire la réalité permet d'arracher le voile millénaire et de mettre à nu les relations humaines. Il ne reste plus dans ce monde que l'homme. [...] Lui seul est important dans son *actualité*. Tout le reste relève d'un passé à deux dimensions, plat et régi par des lois inopérantes. (350)

22. Il tombe sous le sens que la lecture de ces transformations et réinventions d'une femme eurent un impact profond sur mon propre psychisme, et ce, avant ma propre métamorphose à la suite d'une analyse, qui débuta à la césure entre mes quarante-neuf et mes cinquante ans⁷, l'âge où Berberova quitta la France pour les Etats-Unis. Je suis surprise de me rendre compte à quel point mon propre parcours psychique se reflète en petit dans celui de l'autrice : par le truchement de l'écriture littéraire, une femme qui est née et a grandi dans la France gaullienne et pompidolienne pouvait entendre dans cette vie extraordinaire et cosmopolite un écho de ses propres préoccupations et désirs inconscients. Grâce à un esprit infiniment plus fort et affirmé que le mien, une vie sans commune mesure avec la mienne, je pouvais voir représentée la lutte contre l'Œdipe, et surtout le désir de vie et la capacité de réinvention d'une femme exceptionnelle, ce qui me mettait sous les yeux le fait que ce soit *possible*, ce qui est l'incipit de toute réinvention de soi⁸. Dans ce transfert empathique qui repose sur les faits objectifs relatés, sur les réflexions sur ce que vivre veut dire, et également sur les images que nous allons étudier à présent, la graine avait été semée. Il s'agira ensuite pour le transfert analytique d'actualiser ces désirs inconscients de développement, vivaces sous les pelletées de terre névrotique, terre qui était destinée à être leur tombeau.

La maison, lieu d'un conflit œdipien

23. Au-delà de cet aspect biographique⁹, ce texte me permet de mettre au jour le transfert d'une

7 Ce qui se trouvait être également l'âge exact de mon analyste, que je lui demandai lors de la première séance.

8 On lira avec profit les œuvres d'Edouard Louis, réinvention d'Eddy Bellegueule.

9 Dans la catégorie « témoignages », j'ai aussi été fascinée par les renaissances successives relatées par Martin Gray avec l'aide d'un rédacteur dans *Au nom de tous les miens*. Ayant perdu sa famille pendant la Shoah, il perd sa femme et ses enfants dans un incendie de forêt dans le sud de la France. Il se remarie et a de nouveaux enfants. Geneviève Jurgensen, dans *La Disparition*, raconte comment, après avoir perdu ses deux petites filles dans un accident de

image du Moi dans le texte, et son transfert dans mes propres profondeurs psychiques. Cette image du Moi, également partagée par Janet Frame, c'est celle de la maison¹⁰. Freud repère cette image dans ses *Leçons* de 1915 :

Le champ des choses qui trouvent dans le rêve une présentation symbolique n'est pas grand. Le corps humain comme un tout, les parents, les enfants, les frères et sœurs, la naissance, la mort, la nudité [...] et puis encore une chose. La seule présentation figurée typique, c'est-à-dire régulière, de la personne humaine comme un tout est celle de la maison. (Freud 2000, 157)

24. La façon dont la maison est accompagnée de valeurs sous-jacentes, qui peuvent être assimilées à des connotations en littérature, s'imprime dans l'inconscient de la lectrice comme un message subliminal. La lectrice, grâce à ces valeurs qui accompagnent l'image de la maison, peut y adhérer, reconnaître ses propres aspirations d'une façon plus fondamentale, affectant ses émotions, que si le désir était dit d'une façon « plate », sans images ou valeurs associées au désir. De la même façon, Berberova répète tout au long de son autobiographie son grand désir d'avoir des amis, mais la véritable résonance de ce désir dans le psychisme de la lectrice s'opère grâce à la transsubstantiation littéraire, à la traduction de ce désir en un texte littéraire, qui met en scène des images parlant d'une façon différente au psychisme humain, plus indirecte, plus feuilletée, plus arborescente, plus associative. Et ce que l'on découvre alors relève du conflit œdipien, que chaque être humain doit dépasser. C'est ce dépassement que raconte *C'est moi qui souligne*, de plusieurs façons.

25. Sa répudiation de ses racines, de cette « chaude couveuse », qui « fait croître les êtres pour mieux les précipiter dans les désastres de la guerre » (51) est sans appel :

J'appartiens à cette catégorie de personnes pour qui la maison natale n'est pas le symbole d'une vie heureuse et sûre, et qui ressentent de la joie à la voir disparaître. Je n'ai ni « tombes ancestrales » ni « foyer sacré » pour me soutenir dans la détresse ; je n'ai jamais reconnu les liens de sang [...] je vis sans appui et sans armes. Je ne maîtrise pas les arts martiaux et n'ai point de parents ni de terre natale. (87)

Ce reniement, ce déni pourrions-nous dire, frappe par la force avec laquelle il est énoncé. On peut l'expliquer par sa haine des clichés et le fait que la révolution l'ait chassée de son pays, mais cela ne me semble pas suffisant. Relevons d'ores et déjà l'image du « sang », métaphore de la filiation.

26. Berberova appelle le foyer familial de ses jeunes années en employant péjorativement le mot

voiture, elle met deux autres enfants au monde.

¹⁰ дом / домой (dom, origine latine, domus), est le mot utilisé par Berberova, qui veut dire maison, foyer. (Merci à mon amie Tatiana Dobriakova (Татьяна Добрякова) pour sa lecture de la version russe).

« nid », car celui-ci a fait ressentir une solitude moins supportable que celle qu'on trouve dans une foule : « La solitude dans la fourmilière [est] plus attirante et plus féconde à mes yeux que celle dans le nid familial » (préface, 17). Symbole du symbole, elle vomit le sapin de Noël : « Le sapin de Noël, garni de papillotes à pétard, de bougies, de cheveux d'ange faisait partie de ce que je détestais cordialement : il était pour moi le symbole du nid » (38), « l'exaltation affectée des adultes m'était incompréhensible. [...] Quelle joie quand on emportait le sapin mort et dénudé ! » (38). Pour expliquer ce rejet du foyer familial, on peut déceler quelques éléments du conflit œdipien. La mère est décrite comme une femme dont la sève, et donc la vie, se serait retirée prématurément, victime du conformisme. Légère et gracieuse sur une photo de ses seize ans, « sa beauté avait [par la suite] pris une teinte sèche et sévère, ses lèvres étaient devenues plus minces, sa voix plus sonore, ses gestes plus monotones, et son regard, si vif sur la vieille photographie, s'était comme figé par le souci permanent de ressembler à tout le monde » (58). La mère est ressentie comme une intruse : Nina, alitée, ne désire qu'une chose, c'est qu'elle quitte sa chambre, alors qu'elle veille sur sa fille malade. Elle est vue comme une garde-chiourme, qui empêche l'esprit de sa fille de s'échapper des confins étroits de sa chambre, de sa vie : « Le téléphone sonna, c'était la délivrance ! Enfin seule dans la demi-obscurité de la grande chambre ! Sur la vitre embuée passe le reflet d'une lanterne qui passe. Un cocher s'en va quelque part on ne sait trop où. Qui emmène-t-il ? Je ne le saurai jamais. Pourquoi la vie est-elle si grande, le monde si vaste ? » (37). La vitre embuée figure le brouillard qui entoure encore les grandes énigmes de sa vie (« J'avais l'impression d'un rideau de fumée dissimulant la vie » [39]), celles dont elle dira à la fin de sa vie qu'elle les a résolues (« Je suis heureuse que les énigmes de ma jeunesse aient été élucidées » [21]). Nina réagit instinctivement à sa mère comme un animal le fait par rapport à un ennemi : « Je mobilisais mes défenses comme un hérisson ses piquants, ou je mettais ma tenue de camouflage, tel le caméléon, ou encore j'étais un tigre prêt à bondir » (57). Un jour, sa fille se détacha d'elle et acquit sa propre vision des choses : au début des troubles révolutionnaires, la mère s'inquiétait de savoir si les ponts sur la Neva ne seraient pas levés, empêchant ses invités de venir, et la pâtisserie de livrer la glace pour la réception prévue : « Sur le coup, cela m'apparaît aussi comme une catastrophe, puis brusquement je passe sur une autre orbite, je découvre un monde sans Julie Mikhaïlovna et sans pâtisserie Ivanov, un monde où gronde la Russie, où l'on manifeste avec des drapeaux rouges et une fête se prépare » (92). L'image de l'orbite contient l'idée d'une force gravitationnelle : le satellite Nina n'est pas lâché dans l'espace, il se meut dans une autre façon de penser, qui n'est plus celle de sa mère. Elle est comme un électron qui s'arrache à une orbite pour être happé par une autre. L'esprit de Nina s'est

décroché et pense ses propres pensées.

27. Le père est, lui, vu comme une figure proche, avec lequel s'opère une connexion : « je revois mon père, nous nous tenons par la main ». Il est, encore au moment de l'écriture, idéalisé : « Il m'apparaît maintenant comme l'incarnation du principe masculin » (47). Il lui a légué « ses faiblesses et ses phobies », comme celle de l'eau. Il est significatif qu'il ait transmis cette phobie par empathie à sa fille, qui ne s'en débarrassera que des années plus tard, grâce à un rêve. L'amour entre eux est réciproque, et sous le signe de la passion : Il y avait à l'origine « son désir passionné d'avoir une fille plutôt qu'un fils » (49). Le lien entre l'amour paternel et l'amour d'un mari est fait tout naturellement, renforcé par les symboles phalliques et même érotiques : « Tantôt il me regardait assise à ses pieds, tantôt il contemplait le bout de son havane dont la cendre lourde et bleue enflait (plaise au ciel qu'elle ne tombe pas !) *Son regard me parlait* et je sentais que si je devais choisir un homme parmi mille autres, je choisirais celui qui saurait me *parler* ainsi » (49). Les deux parents moururent en Russie pendant la deuxième guerre. Mais en 1937, à Paris, Berberova se rendit à la projection d'un film dans lequel le réalisateur avait convaincu son père de jouer, car il avait l'allure d'un « ennemi du peuple » :

Son regard tomba droit sur moi dans la salle parisienne. Nos regards se croisèrent. On le reconduisit sous escorte et je ne l'ai plus jamais revu. Quelles retrouvailles après quinze ans de séparation ! Il n'est pas donné à n'importe qui le bonheur d'une telle rencontre, avant de se quitter pour toujours... (50-51)

On voit comment la distinction entre la fiction et la réalité est effacée, la fille retrouvant son père dans un éternel présent psychique partagé, celui de l'amour œdipien.

28. Nous avons identifié le rejet de la maison de l'enfance, lieu d'un conflit œdipien. Il y a dans cette maison « un papa et une maman qui s'entendent bien ». Il n'y a donc pas de place pour la petite fille qui grandit et qui commence à revendiquer une part d'amour plus adulte que celle que lui offre son père. Aussi belle que soit la relation filiale, elle a des limites que la pulsion sexuelle transforme en frustration. Il faut donc se tourner vers l'extérieur, vers d'autres images de maison plus à même de satisfaire la libido.

La lumière et la chaleur, fils guidant vers des maisons nouvelles

29. Adolescente, elle se rend en Finlande, dans la datcha des parents de son amie Natacha Chlovskaïa, qui devint son amour exclusif pendant les années de lycée, comme le montre un échange d'anneaux quasi matrimonial :

J'aimais Natacha. J'aimais sa tresse, le grain de beauté, sur son nez, ses mains d'adulte un peu trop

blanches, son anneau et son col de dentelle sévère. [...] Nous sommes restées amies les quatre années qui ont précédé son emprisonnement. Nous avons échangé nos anneaux et nos croix de baptême. (73-74)

Leur retour dans la maison finlandaise après les journées dehors, les montre aimantées vers cette maison qui abrite leurs conversations :

La lumière de la cuisine dessinait sur la neige un carré cramoisi. Au crépuscule, nous rentrions à la hâte en glissant entre les arbres. Les skis crissaient sur la neige. Un mince filet de fumée s'échappait de la cheminée. Dans les ténèbres éclairées par la lune, nous nous hâtions à perdre haleine en direction du carré cramoisi et de la fumée bleue. (86)

30. Cette fois-ci, au lieu d'être un « nid détesté », la maison fait son office de protectrice contre la tempête qui fait rage à l'extérieur : « les fenêtres à double croisée, les murs épais, la petite entrée vitrée, l'escalier et les trois portes nous protégeaient » (86). On lit bien ici que ce n'est pas seulement le « cercle extérieur », constitué des fenêtres et des murs, mais aussi l'escalier et les portes qui protègent les jeunes filles, dans la douce intimité partagée de leur chambre, où « [elles] bavard[aient] parfois jusque tard dans la nuit » (85).

31. Quand sa famille doit déménager à Moscou, Nina est jetée dans une solitude qu'elle décrit comme une absence de maison : « c'est comme si on était monté en ascenseur au dixième étage et qu'arrivé en haut, il n'y avait ni murs, ni plancher, ni toit : le vide, et l'ascenseur était reparti » (110). Quand sa famille rentra à Saint Pétersbourg, elle fut « saisie par une émotion indicible » (121). Ses sentiments profonds à ce moment-là démentent ses froides paroles quand elle affirmait n'avoir « point de parents ni de terre natale ». Les signes paternels pullulent dans la ville : son émotion surgit au moment où elle arrive à la place sur laquelle « se dressait encore la statue d'Alexandre III » (121). Plus loin, « on distinguait tout au bout de la perspective Nevski la flèche de l'amirauté qui appartenait à la mythologie de mon enfance » (122), « le tsar de mes ancêtres était toujours là assis sur sa grosse monture » (122). On peut m'objecter que c'est l'histoire, et non une prédilection berbéroviennne qui a doté les villes de symboles masculins sous forme de statues. Une phrase un peu cryptique est tout de même des plus significatives : « J'effleurai de ma main un ressaut du porche de la gare ; je ne m'attendais pas à ressentir un bonheur aussi ineffable » (122). Tout en ressentant cette émotion, une certitude se fait jour dans son esprit : « Je m'étais même curieusement résignée à [la] perte [de Saint Pétersbourg]. Je n'avais pas besoin de ses claires soirées de juin, ni de ses places noyées de brume » (122). On voit comment Berberova ressent une émotion intense pour la ville-père tout en constatant le détachement qui s'était opéré en elle. Il ne lui reste

plus qu'à trouver un lieu à elle. Elle était « transfigurée », elle « renaissait » (122), parce qu'elle s'est choisie une autre filiation, celle de l'art, qu'elle symbolise par le sang et incarne dans un tableau :

Lorsque je regarde le tableau de Rembrandt : *Aristote contemplant le buste d'Homère*, je ressens intensément tous les liens qui nous relient tous les quatre comme si un même réseau d'artères ou de veines amenait le sang à travers chacun d'eux jusqu'à moi. [... ce sang] me donne accès aux symboles et aux mythes qui forment le patrimoine humain. (88)

32. Et c'est effectivement dans la maison Mourouzi, où se rencontre « l'Atelier des poètes » qu'elle trouve pour la première fois un lieu où se trouve sa place naturelle, par ce qui s'impose comme une évidence : « Je me sentis brusquement en harmonie avec moi-même et ce milieu » (128). Enfin, le choix de l'amour reprend le symbole du sang, dans la poésie que Berberova compose pour Khodassevitch :

Ainsi de ta main brûlante
 Le sang a coulé dans la mienne
 Me prêtant vie et clairvoyance
 Par la grâce de ton amour.

On voit que le choix amoureux, de la poésie ou d'un homme remplace la filiation biologique par la filiation élective. On peut considérer que le symbole du sang est un transfert de l'une à l'autre, puisqu'il perdure dans la deuxième. Ce qui est remarquable, c'est que la filiation, par le sang, donc, répudiée dans un premier temps, reste la pierre de touche de ce qu'aimer veut dire pour l'éternelle enfant œdipienne (que nous sommes tou.s.tes).

33. L'écrivaine représente la force et la résolution du complexe d'Œdipe en l'incarnant dans des lieux, maison et villes. On peut ainsi dire que comme lors du transfert analytique, elle fait glisser codes et modalités d'une réalité à l'autre. Les pulsions du passé se rejouent dans le présent de la cure, grâce à un jeu de déplacements, de transpositions et de substitutions. Dans l'acte d'écriture, l'autrice transpose le conflit œdipien dans ses sentiments vis-à-vis de ce qui le symbolise, par métonymie, maison ou ville. Comme le cabinet du psychanalyste devient le théâtre d'une pièce rejouant entre les acteurs du présent les désirs et conflits d'autrefois, l'autrice rejoue la résolution de l'Œdipe en faisant jouer ce drame par métonymie, le faisant rejouer dans l'écriture par les lieux dans lesquels il s'est tout d'abord joué, utilisant ainsi la proximité entre le lieu, l'événement et les sentiments.

34. Les deux symboles de la lumière et de la chaleur de la maison finlandaise de son amie sont réverbérés dans la plupart des rencontres amoureuses de l'autrice, que ce soit avec des gens ou des lieux, à commencer par celle dont elle dit dans *Documentaire ultime* qu'il fut le « seul homme qu'[elle] ait vraiment aimé » (1992), Khodassevitch : « On installait de grands projecteurs dans le square et nos haleines laissaient des traînées de vapeur dans la lumière » (148). Comme quelques années auparavant en Finlande, elle se dirige vers la lumière de la fenêtre de son amoureux, « un point brillant dans l'air pur du soir » (149). Remarquons au passage le transfert du sentiment œdipien, par le verbe « se cramponner », et la chanson qui accompagne leurs pas : « maman, maman, qu'allons-nous faire » (151). Comme archétype de sa relation à Khodassevitch, Berberova choisit celui de Tobie et de l'Ange, avec une permutation des rôles d'aidant et d'aidé (tout en disant qu'elle a été plus souvent l'Ange), archétype dont elle dit s'être débarrassée dans ses relations subséquentes.

35. L'image de la maison est présente quand il s'agit de donner une tournure métaphorique à la quête qui a occupé toute sa vie, que ce soit sa vie réelle ou sa vie d'écrivaine :

C'est peut-être là l'image fondamentale de toute mon existence, celle que recherche le critique dans l'œuvre du poète et qui vers la fin de sa vie exprime à ses yeux le mieux, sa destinée. Il découvre subitement qu'il n'est ni Prométhée ni Orphée, mais, disons, un simple serrurier, incapable d'ajuster la bonne clé à la serrure de sa propre maison. (153)

36. Frame appelait son psychanalyste son « serrurier » (« locksmith »). Remarquons l'adverbe « subitement », qui rappelle le « brusquement » de la sensation d'appartenir au cercle des poètes, adverbess qui disent l'évidence d'une expérience qui s'impose à la conscience. À la toute fin de son autobiographie, Berberova a la soixantaine, se « promène » en Europe et écrit ceci :

Ma vie m'attend là-bas, dans la petite ville universitaire, et à cette pensée, la joie m'étreint. Je me promène en Europe avec trois clés au fond de mon sac de voyage : celle de ma maison, celle de mon bureau à l'université, et celle de mon casier à la bibliothèque. [...] je me prépare à rentrer « chez moi » avec la même ardeur qu'il y a trente ou quarante ans. (506)

37. On voit que la fusion de la maison et du Moi sont accomplies, par l'usage du mot « ardeur »¹¹, la flamme de la vie, du désir, qui donne lumière et chaleur, qui signale où se trouve la vie, c'est-à-

11 Le mot qui est traduit par « ardeur » / « ardour », est répété plusieurs fois dans le texte original. жадно (jadna / adverbe) veut dire « avidement, goulument, voracement ». La connotation de chaleur est donnée par l'intensité du sentiment. Le même mot est employé pour une rencontre amoureuse et le retour dans sa maison américaine, Berberova l'utilise quand elle se remémore dans un jardin son attente fébrile (Жадно ждала) d'un nouvel amoureux (Вот здесь я жадно ждала кого-то, с кем потом целовалась под темными деревьями.) et pour le sentiment qu'elle éprouve à l'idée de retourner dans sa maison (И теперь жадно собираюсь домой. Это все та же самая моя жадность, какая была во мне тридцать, сорок, пятьдесят лет тому назад).

dire la littérature et les amis.

38. L'image de la maison est encore complétée par celle des fenêtres, omniprésentes dans le texte. Nous avons déjà vu le fanal que représentait la fenêtre de l'amoureux. Trois décennies plus tard, quand elle arrive à New York en bateau, elle note « les lumières en mouvement » des phares des voitures sur la côte, et les « centaines de gratte-ciels où brillaient par endroits des fenêtres » (472). La matinée est « bleuâtre », rappelant le filet de fumée de la maison finlandaise. D'autre part, si le Moi est bien installé dans sa propre maison, il lui faut pourtant avoir des fenêtres qui donnent sur la vie des autres, comme en ce début du chapitre trois, lorsque Berberova vit dans une pension à Berlin. À la façon de *Fenêtre sur cour*¹², elle assiste à la vie des autres se déroulant sous ses yeux, encadrées par les fenêtres en face de la sienne.

L'unification post-œdipienne du psychisme

39. Les images du déplacement et de la quête du Moi sont un fil symbolique qui se trouve doublé par des remarques sur l'Œdipe supposé de gens que Berberova a rencontrés : « Bely¹³, sourd à la marche du temps, espérant retrouver dans chaque femme sa mère adorée ainsi que son père dans la personne de Rudolf Steiner, mentor qui l'avait laissé tomber » (169). Ou encore lorsqu'elle interprète un regard de Tolstoï vers sa fille Alexandra sur une photographie : « il la regarde avidement, droit dans ses yeux clairs, de son œil à lui, perçant et passionné. Il est grand temps qu'elle se marie, mais lui s'accroche et ne la laisse pas partir » (478). Remarquons l'usage de l'adverbe « passionnément », qui rappelle le désir de son propre père pour sa fille, et le verbe « s'accroche ». Il se produit une sorte de vampirisme¹⁴, de phagocytage : « Il ne la quittait pas. Il vivait en elle » (279). Il est frappant de constater qu'elle récuse également ce qu'elle appelle des « illusions » dans l'œuvre de Tolstoï, comme ce sentiment d'attendrissement ressenti par une jeune serve envers Natacha dans *Guerre et Paix*, alors qu'elle « aurait dû la détester et chercher à lui nuire » (80). C'est comme si la faculté de se débarrasser de l'illusion de l'Œdipe permettait aussi de se débarrasser des autres illusions sentimentales, par un phénomène de transfert.
40. Berberova souligne le fait qu'il y a un « prix à payer » pour le privilège de vivre réellement sa vie : « Si le prix a parfois été exorbitant, c'était là sans doute *le prix qu'exigeait la vie*. Celui qui a peur de payer trop cher meurt à lui-même » (19). Mes recherches orientent l'identification de ce prix à payer comme étant la renonciation à revivre un amour œdipien, renonciation nécessaire pour

12 Alfred Hitchcock, 1955.

13 André Bély / Andreï Biély (1880-1934), poète et écrivain russe.

14 Le vampire est une image de l'inceste chez Janet Frame, dans *The Carpathians*.

vivre une vie pleine et entière, qui ne soit pas appauvrie par les illusions qu'on appelle en anglais « wishful thinking », et qu'on exprime en français par l'expression « prendre ses désirs pour des réalités ». L'être humain peut alors se dégager du monde figé de l'amour œdipien, et prendre sa place sur le grand fleuve de la vie. C'est ce qu'exprime l'insistance de Berberova à vouloir « être de son temps » (229), et à connoter négativement l'ancienne génération. Cela se transpose également à la littérature : « [il n'est] pas toujours facile de distinguer [les poésies] qui se rattachent au passé de celles qui appartiennent au présent » (167).

41. Cependant, ceci ne nie pas la continuité amoureuse entre les générations, comme nous l'avons vu avec l'image du sang :

[J'ai visité] la place St Marc, où je ne connaissais que les pigeons, ceux-là même qu'avait évoqués autrefois Khodassevitch, et qui en étaient sans doute à leur dixième génération.

Les pigeons s'envolent craintifs

Sous les pas de ma bien-aimée. (508)

42. Nous voyons à nouveau que l'amour se vit sur le modèle filial : la relation amoureuse est vue comme une continuité entre les générations. Ce mouvement dans la continuité est renforcé par la phrase qui suit cette image des générations successives : « À l'époque où ces vers furent écrits, je pensais que je “deviendrais quelqu'un”, mais je ne suis “devenue” personne, je n'ai fait qu'“être” » (508). C'est une conciliation du mouvement et de l'immobilité, une fusion des contraires¹⁵. Berberova l'exprime directement au début de son texte : « une fois encore je reprends l'image de la “couture” et l'un des thèmes les plus importants de ma vie intérieure, celui de la fusion des contraires » (53). Il s'agit là également d'un thème important pour Frame, qui y parvint au terme de sa carrière littéraire, dans *The Carpathians*, qui est son ultime roman.

43. Nous avons suivi les fils de la lumière et de la chaleur, qui sont comme des fanaux indiquant la direction de l'amour, de la vie et de la constante réinvention de soi. Ils nous mènent aussi au désir de l'accomplissement de soi. Berberova, en effet, parle de « l'énergie que je sens en moi comme une onde de chaleur qui me traverse quand je prononce le mot “je” » (préface). Ceci se traduit par une capacité à faire des choix, comme ce plaisir que prend la petite fille à se choisir une profession (« autant qu'un métier, je recherchais l'occasion de faire un choix, de prendre une décision en connaissance de cause. [Cela me donnait] un sentiment aigu de ma force, de ma liberté, de mon énergie vitale » [30]), plaisir renouvelé lorsque la femme de cinquante ans, fraîchement débarquée à New York, lit les annonces d'offres d'emploi.

15 C'est là un concept central chez Janet Frame également.

44. Ces fils métaphoriques pourraient bien être ceux qui réalisent la « couture » dont parle Berberova, couture qui opère la fusion des contraires, l'unification de son être entre le psychique et le physique. En effet, elle ressentait la coupure entre le physique et le mental comme une « fausse note » :

[...] puis un jour, tel un brouillard qui se dissipe, j'ai brusquement réalisé que ce qui avait l'air d'être divisé formait en réalité un tout harmonieux à l'image d'un contrepoint. La personnalité soi-disant coupée en deux constitue en fait, au plus profond d'elle-même une unité organique bipolaire. (53)

On pourrait en déduire¹⁶ que la littérature a le même pouvoir d'unification du psychisme que la psychanalyse.

45. Ce n'est que bien plus loin que ce moment d'unification du Moi est expliqué, sans l'être : « j'en ai pris conscience seulement quand je suis devenue femme » (406). Berberova ne précise pas ce qu'elle nomme ce « devenir femme ». S'agit-il de la première expérience de l'orgasme, de celle des premières règles ou de la naissance du sentiment amoureux ? : « J'eus l'impression alors d'être de la tête aux pieds une sorte de “champ expérimental unifié” à travers lequel coulaient mes propres “humeurs” » (406). Nous resterons sur cette ambiguïté, non limitée à ces trois propositions d'explication, à charge à chacun.e d'y transférer un sens qui lui soit propre.

Œuvres Citées

BERBEROVA, NINA. *C'est moi qui souligne*. Arles : Actes Sud, 1989.

BONNET GÉRARD. *Le Transfert, le fer de lance de la psychanalyse*. Paris : In Press, 2020.

BOUVET, MAURICE. *Résistances, transfert, écrits didactiques*. Paris : Payot, 1968.

DENIS, PAUL. *Rives et dérives du contre-transfert*. Paris : PUF, 2010.

FRAME, JANET. *An Angel at My Table*. 1989. Auckland, Century Hutchinson New Zealand. London: Virago, 2008.

FRAME, JANET. *The Carpathians*. New York: George Braziller, 1988.

FREUD, SIGMUND. « Sur la dynamique du transfert ». 1912. *Œuvres complètes, vol. II*. Paris : PUF, 2009.

¹⁶ Faute d'éléments biographiques, nous ne savons pas si elle a fait une analyse : le texte de *C'est moi qui souligne* est très fortement elliptique, surtout dans sa période américaine (« On ne sait rien de ce qu'elle a fait aux USA », Andreï Makine) et il n'y a pas de biographie de Berberova, comme il en existe une de Frame. La prérogative de Berberova de choisir ce qu'elle révèle ou non est d'ailleurs fortement revendiquée dans le texte.

FREUD, SIGMUND. « Leçons d'introduction à la psychanalyse ». 1917. *Œuvres complètes, vol. 14*, Paris : PUF, 2000.

GREENSON, RALPH R. *The Technique and Practice of Psychoanalysis*. 1967. Madison, CT: International Universities Press, 2004.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF (Quadrige), 2007.

RABOURDIN, DOMINIQUE. *Nina Berberova, Documentaire ultime*. France 3, 1992.

SEARLES, HAROLD. *Counter Transference and Related Subjects*. Madison, CT: International Universities Press, 1979.

THÈVES, JULIEN. “Nina Berberova (1901-1993) « Je suis un fleuve ». Une vie, une œuvre”. *France Culture*, 2 février 2019. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-vie-une-oeuvre/nina-berberova-1901-1993-je-suis-un-fleuve-4427169>

VAN REETH, ADÈLE. “Julia Kristeva. « La psychanalyse est une poétique ». Les chemins de la philosophie”. *France Culture*, 26 février 2021.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/julia-kristeva-la-psychanalyse-est-une-poetique-6812341>