

2016

Écrire l'Occupation: Représentations de l'ennemi dans trois œuvres d'Irène Némirovsky

Chandler Abshire
cabshire@wellesley.edu

Follow this and additional works at: <http://repository.wellesley.edu/thesiscollection>

Recommended Citation

Abshire, Chandler, "Écrire l'Occupation: Représentations de l'ennemi dans trois œuvres d'Irène Némirovsky" (2016). *Honors Thesis Collection*. 322.

<http://repository.wellesley.edu/thesiscollection/322>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Wellesley College Digital Scholarship and Archive. It has been accepted for inclusion in Honors Thesis Collection by an authorized administrator of Wellesley College Digital Scholarship and Archive. For more information, please contact ir@wellesley.edu.

Écrire l'Occupation :
Représentations de l'ennemi dans trois œuvres d'Irène Némirovsky

Chandler Abshire

Une thèse soumise au Département de Français
Wellesley College

Submitted in Partial Fulfillment of the Prerequisite for Honors in the French Department

Avril 2016
© 2016 Chandler Abshire

Table des Matières

Remerciements	3
Introduction	4
Chapitre I : Vivre avec l'ennemi	10
La famille franco-allemande dans « L'Inconnu »	12
L'Allemand dans les espaces publics et privés dans <i>Dolce</i>	21
Chapitre II : La décadence de la bourgeoisie dans <i>Les Feux de l'Automne</i>	43
Une moralité corrompue	48
Une tension entre générations	53
Les victimes de la guerre moderne ?	58
Encore un père déserteur	63
La prise de conscience de Bernard	69
Rédemption de l'ennemi interne	72
Chapitre III : Vers la collaboration active	76
« [L]es fragiles murailles de cristal » dans <i>Tempête en Juin</i>	79
Une évidence éthique	84
Un nouveau régime	86
La collaboration dans <i>Dolce</i>	91
Chapitre IV : Un réexamen du bouc émissaire	98
L'opinion publique	101
La femme de prisonnier de guerre « idéale »	108
L'héroïsme de la collaboratrice	116
Conclusion	128
Bibliographie	133

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Venita Datta, pour sa patience et son soutien à toutes les étapes de ce processus. De plus, je suis redevable à Madame Datta de m'avoir fait découvrir l'écriture d'Irène Némirovsky et l'ambiguïté de l'Occupation.

Mes remerciements vont également aux membres du comité de thèse du Département de Français, Hélène Bilis, Marie-Paule Tranvouez, et Sylvaine Egron-Sparrow, et à David Ward. Sans leurs conseils, leur aide bibliographique, et leurs corrections méticuleuses de mon écriture, la rédaction de cette thèse n'aurait pas été possible.

J'aimerais aussi exprimer ma gratitude envers les autres membres du département pour leurs mots d'encouragement et pour leur générosité en m'accordant la bourse Nathalie Buchet, qui a financé mes recherches pour ce projet.

Enfin, j'adresse mes remerciements aux membres de ma famille et à mes amis, qui ont fait tout pour me soutenir pendant ce processus.

Introduction

La publication en 2004 du texte redécouvert d'Irène Némirovsky, *Suite Française*, a rendu célèbre cette écrivaine de la Deuxième Guerre Mondiale. Avant son arrestation le 13 juillet 1942 par la police française et sa mort à Auschwitz le 17 juillet 1942, Némirovsky avait seulement achevé les deux premiers tomes de cette œuvre pour laquelle elle prévoyait quatre ou cinq parties. Ses filles ont réussi à préserver le manuscrit de cette œuvre et un dernier roman en fragments, *Chaleur du Sang*, dans une valise que leur père leur a laissé quand elles se sont évadées d'Issy-L'Évêque le 9 octobre 1942 après l'arrestation de leur mère. Pourtant, ce n'est qu'en 2004 que la fille aînée de Némirovsky, Denise, a pu ouvrir cette valise.¹ Jusqu'ici, il y a eu peu d'ouvrages critiques sur cette écrivaine. La tragédie de la vie de Némirovsky et cette histoire de la redécouverte de ces chefs d'œuvres ont provoqué une fascination à l'égard de cette écrivaine presque oubliée et un nouvel intérêt critique pour ses œuvres de la Deuxième Guerre Mondiale.

Pourtant, la majorité de ce travail critique sur l'œuvre de Némirovsky a été trop réducteur. Dominée par des analyses biographiques, la plupart de l'œuvre critique sur Némirovsky cherche à comprendre les implications politiques de son écriture. D'autres critiques, par contre, ont rejeté cette approche biographique en faveur d'une analyse qui commence à l'intérieur de ses œuvres. Dans « Mere Humanity : The Ethical Turn in the Shorter Wartime Narratives of Irène Némirovsky, » un article de la collection de *Yale French Studies* sur *Suite Française* et *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (2012),² Nathan Bracher suit l'approche

¹ Pour une biographie détaillée d'Irène Némirovsky, voir Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène*

² Cette collection est une des premières études compréhensives de l'écriture d'Irène Némirovsky qui a paru suivant la redécouverte de *Suite Française*.

critique d'Angela Kershaw³ quand il insiste sur la nécessité d'analyser les œuvres d'Irène Némirovsky en premier lieu comme des œuvres littéraires, en focalisant sur leurs qualités esthétiques, avant de chercher à comprendre les implications de ces œuvres dans le contexte politique et social de la France des années noires.⁴

À travers cette étude des représentations complexes et souvent contradictoires des ennemis dans « L'Inconnu » (1941), *Les Feux de l'Automne* (1942), et *Suite Française* (1942), nous cherchons à contribuer à cette analyse esthétique des œuvres d'Irène Némirovsky. Némirovsky examine dans ces œuvres l'ennemi externe de la France, le soldat allemand, aussi bien que les menaces à la solidarité française que représentent la bourgeoisie et les femmes de prisonniers de guerre. Némirovsky écrivait dans une France qui avait souffert non seulement une défaite humiliante mais qui faisait face aussi à l'occupation de la moitié de son territoire par les Nazis. Cette menace extérieure était accompagnée et compliquée par une guerre civile à l'intérieur du pays, le résultat de la politique du gouvernement de Vichy qui a ciblé en premier lieu les Juifs.⁵ Pourtant, malgré cette réalité chaotique de l'Occupation et la certitude que Némirovsky avait de son arrestation imminente,⁶ elle a maintenu sa foi en son pays adopté et en les valeurs que ce pays, notamment la République, représentait pour elle.⁷ L'ambivalence qui caractérise sa représentation des ennemis de la France occupée souligne son propre dilemme entre l'idée historique, et même mythique, de la République et la réalité de la politique quotidienne de l'État de Vichy. À travers les portraits de ces trois ennemis—l'Allemand, le

³ Voir Angela Kershaw, *Before Auschwitz: Irène Némirovsky and the cultural landscape of inter-war France* (New York: Routledge, 2010).

⁴ Nathan Bracher, « Mere Humanity : The Ethical Turn in the Shorter Wartime Narratives of Irène Némirovsky, » *Yale French Studies, Literature and History : Around « Suite Française » and « Les Bienveillantes, »* 121 (2012) : 35.

⁵ Voir aussi Alice Conklin, Sarah Fishman, et Robert Zaretsky, "The Dark Years," dans *France and Its Empire since 1870*, 208-41 (New York : Oxford, 2011), 227, 236-9.

⁶ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 527.

⁷ Weiss, 4-5.

bourgeois, et la femme de prisonnier de guerre—Némirovsky remet en cause la définition officielle des ennemis de la France, définition qu'elle critique comme étant superficielle et aliénante. Par contre, elle propose son propre système de jugement moral qui donne la priorité aux valeurs absolues du devoir patriotique et à la liberté.

Dans le premier chapitre, j'examine la série d'images métaphoriques dont Némirovsky se sert dans la nouvelle « L'Inconnu » et *Dolce*, le deuxième tome de *Suite Française*, pour dépeindre le rapport entre la France et l'Allemagne. Dans ces deux œuvres, Némirovsky insiste sur l'humanité commune des Français et des Allemands qui sont tous soumis aux circonstances de la guerre. À travers l'histoire des frères dans « L'Inconnu, » Némirovsky établit un rapport d'égalité fraternelle entre la France et l'Allemagne, mais dans *Dolce*, où il s'agit d'un petit village occupé avec une population majoritairement féminine, cette image d'entente entre la France et l'Allemagne prend la forme d'un rapport amoureux entre une France féminine et une Allemagne masculine. Pourtant, malgré l'évocation de l'humanité commune qu'offrent ces images métaphoriques, Némirovsky utilise ces mêmes images pour démanteler la vision idyllique d'un rapport paisible entre ennemis militaires, en transformant les images de fraternité et d'amour entre ces deux pays en images de meurtre et de viol. En insistant sur la nature précaire du rapport entre les deux pays, Némirovsky critique à la fois l'artificialité des divisions nationales en temps de guerre et la tension sous-jacente de l'accord entre la France et l'Allemagne pendant l'Occupation.

Dans les trois chapitres suivants, nous tournons notre analyse vers les représentations des ennemis internes de la France : les bourgeois et les femmes. Bien que Némirovsky ne parle pas explicitement de la situation des Juifs dans ces œuvres de l'Occupation, sa représentation critique des Français qui rejettent leur devoir envers les autres membres de cette population souligne sa

propre angoisse. Selon Némirovsky, en effet, ceux qui refusent la solidarité française, plus que les soldats allemands, représentent une menace dangereuse pour la France car ces individus choisissent consciemment d'ignorer leur devoir éthique envers les autres membres de la population. Dans une note personnelle du 28 juin 1941, Némirovsky décrit les troupes allemandes qui occupaient la ville d'Issy-l'Evêque, les comparant aux Français qui abandonnaient les Juifs :

Discipline admirable et, je crois, au fond du cœur pas de révolte. Je fais ici serment de ne jamais plus reporter ma rancune, si justifiée soit-elle sur une masse d'hommes quels que soient race, religion, conviction, préjugés, erreurs. Je plains ces pauvres enfants. Mais je ne puis pardonner aux individus, ceux qui me repoussent, ceux qui froidement nous laissent tomber, ceux qui sont prêts à vous donner un coup de vache. Ceux-là... que je les tienne un jour...⁸

Elle refuse alors de condamner un groupe dans sa totalité comme le gouvernement français qui a rejeté les Juifs pendant l'Occupation. Il est vrai que Némirovsky critique les membres de la société française qui rejettent leur devoir patriotique, de manière plus pointue que sa représentation des soldats allemands, mais une analyse attentive de ses représentations de ces ennemis internes montre comment, pour éviter une condamnation des groupes entiers, Némirovsky juge les actions sur une base individuelle, selon les valeurs éthiques du devoir envers autres et de la liberté nationale et personnelle.

On se concentre, dans le deuxième chapitre, sur le roman *Les Feux de l'Automne*, qui retrace l'histoire de la France de 1912 à 1941 du point de vue des familles de la petite bourgeoisie. Némirovsky emploie un ton moralisateur pour critiquer l'égoïsme et la lâcheté des dirigeants de la société de l'entre-deux-guerres qui s'aveuglaient contre leur devoir envers les autres membres de la population française. La représentation du conflit entre les valeurs traditionnelles de la République bourgeoise et les nouvelles mœurs de la société de l'entre-deux-

⁸ Irène Némirovsky, « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky, » dans *Suite Française*, (Paris: Denoël, 2004), 522.

guerres nous permet de clarifier les valeurs que Némirovsky associe à son pays adopté. Elle montre le danger qui naît de l'auto-aveuglement de la génération de l'entre-deux-guerres, montrant que la lâcheté de cette génération a rendu inévitable la Deuxième Guerre Mondiale ; pourtant, Némirovsky fait preuve aussi d'une clémence surprenante en soulignant à la fin du roman la possibilité de salut pour ces membres de la population. En pardonnant aux membres de la population d'avoir rendu inévitable la Deuxième Guerre Mondiale, Némirovsky offre un modèle de la solidarité nationale avant tout.

Dans le troisième chapitre, cette vision idéaliste se complique à travers une analyse des portraits satiriques de deux membres d'élites dans *Suite Française*, Gabriel Corte, un écrivain bourgeois, et la vicomtesse de Montmort. Les actions de ces dirigeants de la France défaite, qui insistent sur leur position privilégiée face aux épreuves de l'Occupation, et qui refusent leur devoir éthique envers les autres membres de la population, sont pour Némirovsky moins pardonnables que les actions des soldats allemands. Ces élites françaises représentent les dirigeants de la France vaincue qui ont abandonné Némirovsky. L'analyse dans ce chapitre explore également la critique explicite du gouvernement de Vichy que Némirovsky fait à travers ses représentations de ces deux personnages. De plus, cette analyse de l'ambivalence de ces représentations de Corte et de la vicomtesse de Montmort révèle également le conflit interne de Némirovsky, qui hésite à rejeter complètement ces membres de la communauté nationale.

Finalement, le quatrième chapitre traite de la question des femmes dans *Les Feux de l'Automne* et *Suite Française*, en particulier les femmes de prisonniers de guerre, un groupe ciblé à la fois comme le salut de la France vaincue et comme les boucs émissaires pour l'impuissance de la France. Némirovsky représente les femmes de prisonniers de guerre à travers son discours des valeurs absolues pour remettre en cause le jugement superficiel des actions de ces femmes.

On emploie comme principe d'organisation les trois perspectives sur les femmes de prisonniers de guerre que l'historienne Sarah Fishman identifie : la vision traditionnaliste de la femme, promue par la propagande de Vichy et par la presse, soit comme pure, soit comme l'incarnation de l'immoralité ; l'opinion publique, qui soutient cette vision officielle, mais qui, parfois, la contredit aussi ; et l'image que les femmes de prisonniers de guerre possédaient d'elles-mêmes.⁹ La représentation des femmes de prisonniers de guerre dans les œuvres de Némirovsky contient la manifestation la plus claire de la préoccupation de Némirovsky concernant la lutte entre l'individu et la communauté. On considère la façon dont Némirovsky répond à chacune de ces perspectives sur les femmes de prisonniers de guerre pour glorifier l'autonomie de ces femmes et pour mettre en relief le conflit éthique entre le devoir patriotique et la liberté de ces femmes. Ce qui unit les représentations de ces trois ennemis de la France est « une lutte entre le destin individuel et le destin communautaire, »¹⁰ lutte qui définit également l'angoisse de cette écrivaine juive pendant l'Occupation.

⁹ Sarah Fishman, *We Will Wait : Wives of French Prisoners of War, 1940-1945* (New Haven : Yale, 1991), 125.

¹⁰ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 535.

Chapitre I

Vivre avec l'ennemi : La représentation de l'Allemand dans « L'Inconnu » et *Dolce*

Introduction

Les premiers mois après la signature de l'Armistice avec l'Allemagne le 22 juin 1940 ont été marqués par une incertitude sur le rapport entre la France et l'Allemagne. Bien que les Allemands aient occupé la moitié du pays, la plupart des Français ont bien reçu l'Armistice parce que cet accord représentait la première étape vers une paix éventuelle.¹¹ Selon l'historien Philippe Burrin, les Français ont été surpris par le comportement correct des Allemands dans la vie quotidienne, ce qui contredisait la brutalité mythique des Allemands à laquelle les Français s'attendaient.¹² Il en a résulté une impression positive des Allemands ; aux premiers moments de l'Occupation « [l]a haine est généralement absente. »¹³ Les Français n'étaient pas sûrs de comment se comporter avec les Allemands dans la vie quotidienne, si ces militaires ne présentaient pas de menace claire à la population française. La cohabitation forcée des Français et des soldats allemands a compliqué alors la définition de l'ennemi.

À ce moment-là, beaucoup de Français ont considéré l'accommodation aux forces de l'Occupation comme la meilleure façon de survivre au moment où une victoire nazie paraissait certaine.¹⁴ Le terme « accommodation, » comme l'historien Philippe Burrin l'emploie, se distingue de la collaboration active dans la sphère politique, par exemple, mais ce terme comprend tout un éventail de comportements possibles et de motivations pour s'entendre avec l'occupant : « Cette autre accommodation, choisie, volontaire, se marqua par de la complaisance pour les puissants du jour, de la sympathie pour certains aspects de leur idéologie ou de leur

¹¹ Julian Jackson, *France : The Dark Years, 1940-1944*, (New York : Oxford, 2001), 129.

¹² Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande, 1940-1944*, (Paris: Seuil, 1995), 28-9.

¹³ Burrin, 29.

¹⁴ David Carroll, « Excavating the Past: « Suite française » and the Occupation, » dans *Yale French Studies*, No. 121, *Literature and History: Around « Suite Française » and « Les Bienveillantes »* (New Haven: Yale, 2012), 70.

politique, par la recherche d'un accord ou d'une entente, par des offres de service, voir une entrée à leur service. »¹⁵ Cette idée d'accommodation à l'ennemi occupant démontre alors la difficulté de définir clairement l'occupant comme l'ennemi de la France dans la vie quotidienne. Pourtant, au début de l'Occupation, l'accommodation n'avait pas l'implication politique d'une collaboration parce que la plupart de la population française ignorait l'importance du danger de l'idéologie nazie. Tandis que les Français avaient accès à l'information sur les développements à l'Est, la façon dont cette information a été transmise dans la presse a brouillé la ligne entre Allemand et Nazi.¹⁶ Les œuvres d'Irène Némirovsky reflètent cette ignorance de la distinction entre les Nazis et les Allemands parce qu'elle ne prononce jamais le mot « Nazi » dans ses œuvres.

Irène Némirovsky nous montre la complexité du rapport entre la France et l'Allemagne pendant l'Occupation à travers l'image compatissante de l'Allemand dans la nouvelle « L'Inconnu » et l'image séductrice de l'Allemand dans *Dolce*, le deuxième tome de *Suite Française*. Elle dépeint le rapport entre la France et l'Allemagne dans « L'Inconnu » comme un rapport entre frères, mais elle déstabilise cette image idéale en la tournant en rapport troublant entre père et fils. De même, dans *Dolce*, elle dépeint l'Occupation comme un rapport naturel entre amants, mais en même temps, elle introduit la possibilité perturbante que c'est en effet un viol de la France par l'Allemagne. Ces deux œuvres donnent au lecteur ou à la lectrice alors une double vision du rapport entre la France et l'Allemagne, soit comme un rapport naturel et profitable, soit comme un rapport dangereux et perturbant. L'image des relations naturelles entre ennemis intrigue le lecteur et le convainc que l'humanité commune entre ennemis est le but de ces œuvres, mais la réaffirmation du nationalisme à la fin de ces deux œuvres indique que le vrai

¹⁵ Burrin, 8.

¹⁶ Burrin, 46-7.

danger de cette situation est précisément cette inclination à voir l'Occupation comme un rapport naturel. Bien que ces deux histoires se terminent par une forte déclaration de solidarité nationale entre Français, la possibilité d'un rapport proche entre Français et Allemands, que Némirovsky imagine dans ces deux œuvres, souligne le caractère absurde et arbitraire de la distinction entre ennemis.

La famille franco-allemande dans « L'Inconnu »

Dans « L'Inconnu, » écrit pendant l'Occupation en 1941, et dont l'action se déroule en mai 1940, un mois avant la signature de l'Armistice, Irène Némirovsky joue avec le thème de la fraternité pour illustrer l'incertitude française qui existait au début de l'Occupation à l'égard des soldats allemands et pour mettre en question la distinction artificielle entre nations en temps de guerre. Dans cette nouvelle, il s'agit de la découverte par deux frères, des soldats français, que l'aîné, Claude, a tué un soldat allemand, qui est, en réalité, leur demi-frère inconnu. À travers la déstabilisation de la famille biologique dans ce texte, Némirovsky évoque la crise du pouvoir national en France après la défaite. De plus, Némirovsky établit une tension persistante dans ce texte entre le rêve et la réalité pour mettre en contraste les distinctions artificielles entre ennemis militaires et l'humanité commune qui unit tous les êtres humains. Néanmoins, malgré la présentation de cette vision idéaliste d'une fraternité humaine entre Français et Allemands, cette nouvelle rétablit clairement la persistance des divisions nationales dans cette guerre mondiale. En rendant complexe la notion de fraternité, Némirovsky fait de « L'Inconnu » un commentaire sur l'ambiguïté de la situation actuelle dont elle parle.

Dans cette nouvelle, Némirovsky montre une compréhension et une compassion entre les soldats français et allemands pour démontrer l'existence d'une fraternité humaine qui dépasse les divisions nationales et pour souligner l'artificialité de la division entre ennemis dans cette guerre.

Cette compassion pour l'ennemi oblige le lecteur à reconnaître l'existence d'une sorte de fraternité qui unit les ennemis militaires dans l'expérience commune de la guerre. Némirovsky se focalise sur l'apparence innocente du soldat allemand. Quand Claude, le frère aîné, voit le soldat allemand pour la première fois, il remarque que l'Allemand a « un petit menton et des joues fraîches, l'air très jeune. »¹⁷ Claude mentionne encore la jeunesse de ce soldat quand il regarde une photo de l'Allemand en costume de tennis, et il semble regretter de l'avoir tué à cause de son âge : « Si j'avais tué un homme de mon âge, un homme fait... »¹⁸ Claude est un homme « fait, » en contraste avec François, son jeune frère, et le soldat allemand : Claude a trente-cinq ans, dix ans de plus que François, et il a déjà ses propres enfants.¹⁹ Cette différence d'âge est en effet une différence de génération. Ainsi, Némirovsky dépeint le soldat allemand comme un enfant innocent, et même comme une victime de la guerre, et non pas un représentant de l'ennemi dangereux.

De plus, pour souligner l'atrocité de la guerre, Némirovsky rend martyrs ces deux jeunes soldats à travers un parallèle entre les morts de Mailloche, le confrère de Claude, et du soldat allemand. En parlant avec François, Claude décrit le corps de Mailloche comme l'image d'une mort paisible quand il remarque, « Pauvre petit, il avait l'air bien tranquille, tout heureux d'en avoir fini, avec un drôle de petit sourire au coin des lèvres, l'air de dire : « Moi, je sais déjà ce que c'est, mais toi !... » ».²⁰ Dans cette description extrêmement compatissante du jeune soldat français, Némirovsky souligne la tranquillité tragique de cette image de mort et souligne aussi la légèreté avec laquelle ce jeune homme aurait parlé de la mort, ce qui permet au lecteur ou à la lectrice de comprendre la jeunesse de ce soldat français. De manière similaire, la description de

¹⁷ Irène Némirovsky, « L'Inconnu, » in *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, ed. Olivier Philipponnat, 1131-1145, (Paris : Livre de Poche, 2011), 1136.

¹⁸ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1139.

¹⁹ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1133.

²⁰ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1138.

la mort de l'Allemand se concentre sur sa jeunesse et sur son apparence tranquille dans la mort : « Couché sur le carreau froid, en uniforme vert avec ses grosses bottes, il était aussi paisible que Mailloche, mais son petit menton aigu, creusé d'une fossette, levé en l'air, lui donnait une expression de défi. Il était très blond... »²¹ Ces deux soldats deviennent des martyrs de l'innocence à travers ces descriptions de leur mort paisible. Pourtant, malgré la similarité de ces descriptions, l'Allemand, qui garde une expression de défi même dans la mort, tient le lecteur à distance, tandis que le ton familier de Mailloche que Claude imagine crée un lien entre la lectrice et ces soldats français. Même dans la mort, le garçon allemand reste distinct des Français dans sa distance par rapport au lecteur.

Dans ce passage, cependant, Némirovsky change les attributs militaires du jeune soldat allemand qui le marquent comme ennemi—ses bottes, son uniforme vert, et ses cheveux blonds—en une image de mort paisible pour minimiser la distinction entre jeunes soldats français et allemands. Dans cette nouvelle, quand Némirovsky décrit le soldat allemand que Claude tue, elle fait référence aux attributs militaires pour les rendre moins menaçants. Son « expression de défi » n'est pas menaçante, alors, mais ressemble plutôt à l'expression d'un enfant qui ne croit pas en sa mortalité. Au lieu de présenter ce jeune homme comme un bras de la machine brutale de l'armée nazie, Némirovsky met l'accent sur son apparence innocente et le rend un martyr de la jeunesse, à la fois française et allemande, que la guerre détruit. En supprimant les associations menaçantes de l'Allemand et à travers les représentations parallèles de Mailloche et du soldat allemand, Némirovsky montre que ces deux jeunes soldats sont égaux dans la mort.

En outre, Claude s'identifie à plusieurs reprises avec les soldats allemands qu'il décrit et alors, au lieu de créer une distance entre les soldats français et allemands, ce texte démontre

²¹ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1139.

l'unité de ces soldats face aux conditions de la guerre. Claude note les parallèles entre sa situation et celle des soldats allemands, disant que les soldats allemands qu'il rencontre sont « un détachement isolé, comme l'était le nôtre. »²² En outre, quand les soldats se rencontrent, ils restent silencieux, et Claude explique que les soldats français avaient l'ordre de ne faire aucun bruit dans une telle situation, disant que les Allemands avaient reçu le même ordre, « eux aussi, sans doute. »²³ Ces deux passages sont des moments de rapprochement entre les soldats français et allemands à travers une reconnaissance de leur sort commun. Claude donne la même considération au soldat allemand qu'il donne à son copain Mailloche quand il fouille dans les poches de celui-là cherchant de l'information sur son identité pour pouvoir rassurer sa famille qu'il n'avait pas trop souffert. Némirovsky demande donc ici au lecteur d'éprouver la même compassion envers cet Allemand qu'il ressent envers un soldat français.²⁴ Bien que l'Allemand soit l'ennemi militaire, Claude comprend qu'ils partagent le même sort dans cette guerre et il manifeste son humanité quand il s'occupe de lui. Malgré le contexte d'une confrontation directe entre ennemis militaires, le parallèle que Némirovsky établit entre le détachement allemand et le détachement français indique que les soldats trouvent une sorte d'unité dans leur soumission aux conditions de la guerre.

En même temps qu'elle établit une fraternité figurative entre ennemis militaires, Némirovsky déstabilise la famille biologique de Claude et de François pour réaffirmer l'humanité commune entre Français et Allemands et pour montrer la confusion dans la population française après la défaite. Quand Némirovsky nous présente les deux frères français, Claude et François, elle crée une tension immédiate entre des scènes paisibles de famille et la réalité de la guerre : « Ils étaient frères, soldats tous deux ; une permission les avait réunis au

²² Némirovsky, « L'Inconnu, » 1136.

²³ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1137.

²⁴ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1139.

mariage de leur sœur ; les événements militaires allaient les séparer. »²⁵ La structure de cette phrase alterne entre des détails sur la famille et les informations sur la guerre qui sépare la famille, comme si la coexistence de l'unité familiale et de la guerre est impossible. De la même manière, François fait référence à la tristesse de la femme de Claude et de ses enfants avant de demander à Claude quand son nouveau bébé sera né.²⁶ Une naissance dans cette atmosphère de mortalité et de familles séparées devient une source d'angoisse et de tristesse au lieu de bonheur. Ces deux images de stabilité familiale au début du texte sont ternies par la réalité de la guerre.

De plus, quand Claude fouille dans les poches du jeune soldat allemand, il découvre une photographie de son propre père, ce qui signifie que ce père, qui avait disparu pendant la Première Guerre Mondiale, a déserté la France pour fonder une famille en Allemagne. La découverte que le soldat allemand est le frère de Claude et de François déstabilise encore plus profondément cette famille biologique, et le dédoublement entre les deux frères cadets de Claude, qui partagent même un prénom qui évoque la France, « François » et « Franz, »²⁷ évoque le thème de l'interchangeabilité entre soldats français et allemands. L'amalgame entre l'Allemand et François dans le rêve que Claude raconte met l'accent non seulement sur la fraternité biologique, mais présente aussi la possibilité d'une fraternité humaine qui surmonte l'animosité entre nations dans cette guerre. Claude raconte ainsi son rêve à son frère :

[J]e tue l'Allemand ; puis, quand il est mort, je le prends dans mes bras, je le déshabille et je le couche sur le lit de maman, le grand lit rose où je t'avais porté après ta scarlatine, quand tu étais petit ; puis je me penche, je regarde et je ne sais plus qui je vois : toi ou lui... Ah, le sale rêve.²⁸

Dans cette scène d'amour fraternel, le petit frère de Claude, François, et le soldat allemand se confondent et la compassion fraternelle que Claude montre pour le soldat allemand éclipse la

²⁵ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1132.

²⁶ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1133.

²⁷ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1141.

²⁸ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1144.

brutalité de la guerre pour faire renaître l'Allemand en membre de cette famille. Ce rêve présente un dédoublement de François et de Franz qui souligne une interchangeabilité entre jeunes soldats français et allemands, ce qui rapproche les deux pays.

En revanche, ce « sale rêve » n'est pas une simple célébration de la fraternité entre ennemis de guerre. Ce rêve tourne en cauchemar à cause du dédoublement non seulement entre des deux frères cadets de Claude, mais aussi entre Claude et son père. En l'absence du père, Claude, qui a dix ans de plus que François, remplit le rôle de père pour François et, par extension, pour Franz aussi. Quand Claude tue l'Allemand, dans son rêve et dans la réalité de la guerre, c'est le père qui tue le fils. En effet, le cauchemar que Claude raconte rentre en parallèle avec la structure de cette nouvelle : l'implication perturbante que le père tue le fils bouleverse la vision idéalisée d'une compréhension humaine entre la France et l'Allemagne que Némirovsky crée au début de l'histoire. À travers le dédoublement évoqué, Némirovsky illustre que considérer un soldat allemand comme membre d'une famille française rend la réalité de la guerre un cauchemar nauséabond.

Némirovsky déstabilise la famille biologique en introduisant la désertion du père dans cette histoire et fait de cette nouvelle une réflexion sur la situation politique en France pendant l'Occupation. Le père dans cette histoire a déserté l'armée française pendant la Première Guerre Mondiale pour partir en Allemagne, et l'instabilité qui suit cette désertion illustre que les erreurs des pères dans la Grande Guerre ont mené à une Deuxième Guerre Mondiale.²⁹ Selon le maréchal Pétain, cette perte de pouvoir était le résultat d'un manque de pouvoir patriarcal pendant l'entre-deux-guerres et il s'est présenté alors comme une figure de père pour la France :

²⁹ Le spectre du père déserteur est aussi un thème central du roman *Les Feux de l'Automne* (1942) de Némirovsky. Dans cette œuvre, il est clair que ce sont les péchés du père, Bernard Jacquelin, qui profite de la production des armes pendant l'entre-deux-guerres au lieu de s'occuper de son fils, qui causent la Deuxième Guerre Mondiale. À la fin de ce roman, quand Bernard réfléchit à la mort de son fils, il éprouve sa culpabilité : « [d]irectement ou indirectement, il en était responsable » (*Les Feux de l'Automne*, 1353). Voir Chapitre II.

face à l'instabilité de la défaite, Pétain a promu ce que l'historienne Miranda Pollard appelle « [t]he Pétainist panacea of strong patriarchal authority » pour rétablir la stabilité en France après la défaite, mais aussi pour régénérer à long terme la nation française à l'échelle mondiale.³⁰ Dans sa Révolution Nationale, Pétain a affirmé que la famille est l'élément de base pour la stabilité sociale, dans laquelle chaque membre de la société remplit un rôle déterminé par les inclinations naturelles de son sexe.³¹ En assurant un retour à la stabilité et à l'ordre social, Pétain « se fixe ainsi dans le rôle de protecteur de la patrie, y compris sous une occupation totale, » comme le note Philippe Burrin.³² Cependant, malgré l'assertion que la stabilité de la famille était nécessaire pour rétablir le pouvoir français, Pétain devient lui-aussi un père déserteur comme le père dans « L'Inconnu » parce qu'il retourne aussi vers l'Allemagne en collaborant, collaboration qui devient de plus en plus définitive tout au long de l'Occupation. Quand Némirovsky fait référence à la désertion du père, elle évoque alors à la fois le transfert de pouvoir français aux mains des Allemands pendant la Deuxième Guerre Mondiale et l'insuffisance de la figure du père infidèle à la nation française.

En plus, Némirovsky introduit explicitement l'idée du changement d'allégeances nationales quand Claude suggère, pour essayer de consoler son frère, qu'il est possible qu'au lieu de désertir, son père aurait pu être frappé d'amnésie, ce qui lui a fait oublier sa nationalité française. Cette tentative de consolation a pour effet de réduire l'allégeance nationale en quelque chose de temporaire : « il était facile à un homme de changer d'état civil de se faire, au retour, français ou allemand, à volonté. »³³ C'est une consolation mais cela met en relief l'interchangeabilité des Français et des Allemands. En effet, c'est la déstabilisation de la famille

³⁰ Miranda Pollard, *Reign of Virtue: Mobilizing Gender in Vichy France*, (Chicago: University of Chicago, 1998), 5.

³¹ Francine Muel-Dreyfus, *Vichy and the Eternal Feminine*, trans. Kathleen A. Johnson, (Durham, Duke: 2001), 3-4.

³² Burrin, 15.

³³ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1143.

française (à cause de l'interchangeabilité entre Français et Allemand et à cause de la désertion du patriarche) qui devient le véritable ennemi de la France. Cette possibilité perturbante du patriarche déserteur et absent comme ennemi interne de la France crée une tension dans la population française et complique la définition de l'Allemagne comme ennemi.

La fin de « L'Inconnu » présente un retour à la réalité de la guerre avec une résurgence de fierté nationaliste qui confirme définitivement la distinction nationale entre Français et Allemands. Malgré une représentation compatissante des soldats allemands et la possibilité d'une fraternité humaine qui serait plus puissante que la division entre ennemis de guerre, cette nouvelle se termine en affirmant la réalité de la guerre et en évoquant la fraternité nationale. Le lecteur comprend alors qu'en temps de guerre, l'idéal d'une humanité commune reste inatteignable. Un homme qui travaille dans la défense passive de la ville donne un discours improvisé à la fin du texte qui rétablit un sentiment de patriotisme après que le rêve de Claude a suspendu la réalité. Cet homme parle de la certitude d'une victoire française grâce au surplus de nourriture qu'il a vu en route vers les soldats français combattant dans le nord de la France.³⁴ Ce patriotisme militant fait contraste avec la compassion que Claude montre pour le soldat allemand et dans ce contexte de guerre, Claude se rend compte qu'il est impossible d'admettre que son père est parti en Allemagne et qu'il avait un demi-frère allemand quand il dit, à la suite du discours patriotique, « Il y a bien des choses qu'il vaut mieux ne pas dire. »³⁵ Cette réalité d'une fraternité entre Français et Allemand doit rester simplement le rêve secret de Claude et de l'auteur. Finalement, l'idéal de fraternité française remplace la fraternité spécifique que représente Franz. La nouvelle se termine par une image de l'unité nationale où tous les Français dans cette gare expriment leur approbation pour les sentiments patriotiques : « Les réfugiés et les

³⁴ Némirovsky, « L'Inconnu, » 1145.

³⁵ Ibid.

soldats écoutaient l'orateur improvisé, riaient et l'approuvaient. 'Il parle bien, le frère. Il a raison !' »³⁶ Appeler cet homme nationaliste « le frère » évoque une fraternité parmi les Français qui a ses racines dans la Révolution de 1789 et qui remplace définitivement le frère allemand. Cette évocation d'un produit glorieux de l'histoire française efface la possibilité ambiguë d'interchangeabilité entre Français et Allemands. Le discours à la fin de ce texte marque la culmination de la tension entre la réalité de la guerre et le rêve d'humanité commune dans ce texte, et le résultat ultime est la répression de l'idéal d'une fraternité entre ennemis par l'affirmation d'une forte tradition nationale.

Némirovsky emploie cette histoire de frères soldats en mai 1940 pour mettre en lumière la confusion dans la définition de l'ennemi pendant l'Occupation. Le dédoublement entre frères français et allemand permet à la lectrice d'imaginer une fraternité humaine qui surmonte l'identité nationale, mais l'implication perturbante de la déstabilisation familiale qui résulte de la désertion paternelle mine ce rêve de fraternité paisible pour obliger le lecteur à confronter la réalité de la guerre. Némirovsky confirme en réaffirmant le patriotisme français à la fin de cette nouvelle que malgré une vision idéaliste de l'humanité commune entre la France et l'Allemagne, en temps de guerre, la vraie menace de l'Occupation est la destruction de la famille nationale.

En même temps que Némirovsky permet à la lectrice de compatir avec l'ennemi allemand en le représentant comme un frère de la famille française, elle rend cette représentation de l'ennemi encore plus compliquée quand elle établit une tension entre générations de Français, minant ainsi la solidarité française. La représentation du rapport entre Français et Allemands dans cette œuvre met en relief une tension parmi les membres de la population française pendant cette guerre. Tandis que cette tension générationnelle se trouve entre père et fils dans « L'Inconnu, » dans *Dolce*, le deuxième tome de *Suite Française*, écrit en 1942, Némirovsky

³⁶ Ibid.

utilise le regard féminin pour rendre la représentation de l'ennemi étranger encore plus complexe et pour dépeindre une tension générationnelle encore plus forte entre les femmes du petit village occupé de Bussy. Bussy se caractérise par sa population féminine tourmentée par la mémoire de « l'absent » : le fils, le frère, ou le mari, qui est prisonnier de guerre en Allemagne. Ce village devient un exemple encore plus dramatique de la déstabilisation de la famille française parce qu'à travers cette absence du patriarche, Bussy, et donc la France, assume un caractère féminin.

L'Allemand dans les espaces publics et privés dans *Dolce*

Selon l'historienne Miranda Pollard, « [t]he experience of the French collapse was frighteningly female and feminized. »³⁷ La défaite aux mains des Allemands était une répétition de la défaite humiliante de 1870 à 1871 qui, comme l'exprime l'historien Wolfgang Schivelbusch, a renversé les rôles sexués de la France et de l'Allemagne, jadis considérée par les Français comme une jeune fille qui avait besoin de la protection d'une France chevaleresque.³⁸ Ce phénomène de féminisation est encore plus exagéré dans le cas de la Deuxième Guerre Mondiale à cause de l'occupation directe de la France par les Allemands et de l'absence de plus qu'un million hommes français qui ont été pris prisonniers en Allemagne après l'Armistice.

Némirovsky féminise sa représentation de l'Occupation en se concentrant sur le rapport entre la population féminine de Bussy et les forces occupantes. Au lieu de dépeindre la France et l'Allemagne comme des frères ou comme père et fils, dans *Dolce*, Némirovsky rend la représentation des deux nations et leur rapport encore plus ambigu en changeant l'Allemagne et la France en homme et femme. Cette image d'une France féminine et d'une Allemagne masculine se trouve également dans le chef d'œuvre de la Résistance, *Le Silence de la Mer* de

³⁷ Pollard, *Reign of Virtue*, 30.

³⁸ Wolfgang Schivelbusch, *The Culture of Defeat*, (New York: Henry Holt and Co., 2003), 121.

Vercors. Par exemple, l'officier allemand dans cette œuvre, Werner von Ébrennac, raconte l'histoire de *La Belle et la Bête* comme une métaphore de l'union entre la France et l'Allemagne, disant que la Belle, ou la France, découvre éventuellement l'âme de la Bête, qui représente l'Allemagne, et que cette reconnaissance de son âme permet à la Bête de se transformer en « un chevalier très beau et très pur, délicat et cultivé, que chaque baiser de la Belle pare de qualités toujours plus rayonnantes... Leur union détermine un bonheur sublime. »³⁹ Dans cette nouvelle, Vercors critique clairement la vision de von Ébrennac du rapport entre la France et l'Allemagne comme un mariage avec des bénéfices mutuels pour les deux pays, mais dans *Suite Française*, Némirovsky complique cette image, rendant le rapport entre la France et l'Allemagne beaucoup plus précaire et temporaire.

Voir l'ennemi à travers le regard féminin met la France dans une position vulnérable mais implique aussi un pouvoir de choix qui n'est pas présent dans l'image des familles biologiques dans « L'Inconnu » et dans *Les Feux de l'Automne*. L'ambiguïté du rapport avec l'Allemand n'est pas simplement le produit de l'allégeance, mais de la volonté. Cette position vulnérable de la France féminine que Némirovsky présente dans *Dolce* permet le développement d'un rapport volontaire plus intime avec l'ennemi, et par la suite, un rejet plus dramatique de la collaboration. Dans *Dolce*, Némirovsky montre simultanément deux images opposées de la relation entre la France et l'Allemagne pendant l'Occupation : elle dépeint la division de la France comme victime de l'invasion allemande en même temps qu'elle présente la possibilité idéaliste d'un amour mutuel entre les deux pays. L'Occupation est alors vue simultanément comme un viol et comme une rencontre amoureuse. Némirovsky joue de la distinction entre la sphère publique et la sphère privée dans *Dolce* pour évoquer l'ambiguïté du rapport entre les deux pays et entre la population française et les forces occupantes dans la vie quotidienne pendant l'Occupation.

³⁹ Vercors, *Le Silence de la Mer*, (New York : Pantheon, 1951), 49.

Némirovsky représente l'occupation allemande de Bussy comme une violation de la sphère publique et elle dramatise la tentative faite par les Français de protéger la sphère privée française à travers sa représentation des espaces physiques dans *Dolce*. Dans son livre *After the Fall : War and Occupation in Némirovsky's Suite Française*, le critique Nathan Bracher explique que parce que les Français n'avaient pas de contrôle sur l'entrée des forces occupantes dans les espaces publics de leurs villes, il existait un code de conduite non prononcé qui obligeait les Français à se protéger contre l'intrusion allemande dans leurs pensées.⁴⁰ Comme le note l'historien Philippe Burrin, « La prescription du comportement revient à élever un mur entre les uns et les autres... Ce code de conduite est destiné à régir les pensées comme les gestes : la dignité du maintien ne doit pas se doubler de « résignations faciles. » »⁴¹ Ce code crée alors une distinction claire entre la sphère publique et la sphère privée pour les Français. Les Français pouvaient trouver une solidarité dans ce que Burrin appelle « une grève des sens. »⁴² Un refus total de reconnaître l'occupant dans les rencontres quotidiennes était nécessaire pour soutenir l'intégrité de la France. Pour dramatiser la construction de ce mur figuratif, Némirovsky crée dès le début de ce texte une distinction entre l'espace public, que les nombreux soldats envahissent avec fierté, et l'espace privé de Bussy, que les femmes cherchent à protéger.

Dans une scène au début de *Dolce*, où les soldats allemands entrent dans le village, Némirovsky représente l'ensemble des soldats allemands à travers une image métonymique pour communiquer le danger que ces militaires présentent à la France grâce au bruit essentiellement militaire que font leurs uniformes et leurs armes : « Le bruit des bottes allemandes régna seul...De grands chars gris de fer martelèrent les pavés...Ils étaient si nombreux qu'une espèce

⁴⁰ Nathan Bracher, *After the Fall : War and Occupation in Irène Némirovsky's Suite Française*, (Washington, D.C. : Catholic University of America, 2010), 175-6.

⁴¹ Burrin, 199-200.

⁴² Burrin, 203.

de tonnerre ininterrompu ne cessa de résonner sous les voutes de l'église. »⁴³ Comme la critique Margaret Atack l'explique, les écrivains de la Résistance emploient souvent une métonymie pour créer une distance définitive entre l'ennemi étranger dangereux et la population française en représentant les soldats allemands par leurs attributs militaires, comme le son de leurs bottes ou la couleur verte de leurs uniformes.⁴⁴ Ici, comme les écrivains de la Résistance, Némirovsky utilise les sons essentiellement militaires des Allemands pour évoquer une image de brutalité guerrière qui menace la ville de Bussy.

De plus, cette image menaçante de l'énergie et de la fierté avec lesquelles les Allemands entrent dans la ville fait contraste avec la posture défensive des femmes du village.⁴⁵ On voit l'entrée des Allemands dans le village à travers le regard des femmes dans l'église et dans les maisons de Bussy : « [I]es femmes soupiraient dans l'ombre... derrière chaque volet clos un œil de vieille femme, perçant comme un dard, épiait le soldat vainqueur. Au fond des chambres invisibles des voix gémissaient. »⁴⁶ La ville, et par extension, la France, devient une vieille femme impuissante qui se réfugie dans les espaces religieux et domestiques de la ville. L'inclusion ironique de l'image du dard, bien qu'il communique la méfiance de ces vieilles femmes, sert également à renforcer l'impuissance de ces vieilles femmes face à l'ennemi militaire. De plus, Némirovsky se focalise sur les sons dans cette scène pour créer une juxtaposition entre la virilité des soldats et la faiblesse des femmes. Le « tonnerre » que font l'équipement militaire et les chevaux des soldats allemands contraste avec les femmes dans les ombres de la ville qui produisent des sons discrets : elles soupirent ou elles parlent avec des voix

⁴³ Irène Némirovsky, *Suite Française*, dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, ed. Olivier Philipponnat, 1468-1840, (Paris : Livre de Poche, 2011), 1678.

⁴⁴ Margaret Atack, *Literature and the French Resistance : Cultural politics and narrative forms, 1940-1950*, (Manchester : Manchester University, 1989), 77-8.

⁴⁵ Bracher, *After the Fall*, 168-9.

⁴⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1678-9.

gémissements. En mettant la France dans la position d'une victime féminine faible, Némirovsky dépeint alors l'entrée des Allemands dans Bussy comme un viol.

Pourtant, à travers cette posture de défense collective, cette scène démontre une certaine solidarité entre ces vieilles femmes françaises face à l'ennemi allemand, « chaque » maison fermant ses fenêtres pour protéger les espaces privés des Allemands. Prendre cette posture défensive n'est pas en effet une action lâche, mais montre aussi une sorte d'esprit de résistance représenté par l'œil « perçant comme un dard, » qui condamne les soldats allemands et qui renforce le code de conduite non prononcé. C'était grâce au silence que les Français pouvaient protéger la nation française dans leurs pensées.⁴⁷ Cette résistance silencieuse est le thème de la nouvelle *Le Silence de la Mer*, dans lequel les deux Français, le narrateur et sa nièce, sont des modèles de résistance car ils restent silencieux face à l'officier allemand, Werner von Ébrennac, qui occupe leur maison. La nièce, glorifiée comme une statue,⁴⁸ devient un symbole de la détermination et de la force de la France : c'est une jeune Marianne résistante. Dans le livre *Sisters in the Resistance*, Margaret Collins Weitz cite Lucienne Guezennec, qui déclare qu'elle est entrée dans la Résistance parce qu'elle comprenait l'Occupation comme un viol de la France par l'Allemagne.⁴⁹ Voir l'Occupation comme une violation du territoire français qu'il faut rejeter est alors une façon de créer une résistance solidaire contre les Allemands. Comme l'écrivain Jean Guéhenno le notait quand il parlait d'un Allemand dans le train, le rejet silencieux des Allemands fortifie la communauté française contre l'ennemi : « Tu es là au milieu de nous, comme un objet, dans un cercle de silence et de gel. »⁵⁰

⁴⁷ Bracher, *After the Fall*, 175-8.

⁴⁸ Vercors, 43.

⁴⁹ Cité par Margaret Collins Weitz, *Sisters in the Resistance: How Women Fought to Free France, 1940-1945*, (New York: John Wiley & Sons, 1995), 1-2.

⁵⁰ Jean Guéhenno, cité par Burrin, 203.

Dans *Dolce*, Madame Angellier, la mère de Gaston, prisonnier de guerre en Allemagne, prend également une position défensive quand elle se réfugie à l'intérieur de sa maison pour éviter tout contact avec Bruno, l'officier allemand qui occupe sa maison. Pourtant, Némirovsky dépeint la protection de la sphère privée, dans son sens physique et psychologique, comme une forteresse contre la menace étrangère, mais aussi comme une prison qui retient les pensées et les actions des Français. Une description de l'extérieur de la maison montre que sous l'Occupation cet espace fortifié contre les Allemands devient aussi une prison pour ses habitants :

La maison était la plus belle du pays...les fenêtres du côté de la rue (celles des pièces d'apparat), étaient soigneusement closes, les volets fermés et défendus par des barres de fer contre les voleurs ; le petit œil-de-bœuf de la resserre (là où cachait les pots, les jarres, les dames-jeannes qui contenaient toutes les denrées interdites) était bordé d'un grillage épais dont les hautes pointes en forme de lys empalaient les chats errants. La porte, peinte en bleu, avait un verrou de prison et une clef énorme qui grinçait plaintivement dans le silence. L'appartement du bas exhalait une odeur de renfermé, une odeur froide de maison inhabitée.⁵¹

Cette maison n'est pas uniquement une forteresse physique contre l'Allemand : elle est aussi une sorte de prison volontaire dans laquelle Madame Angellier garde ses propres actions et pensées hors de la sphère publique occupée. Une femme bourgeoise caractérisée par son matérialisme, Madame Angellier enferme « tous ses biens, tous ses trésors » à clef pour les protéger des mains de l'Allemand qui habitera leur maison. À la fin d'une énumération importante des biens que Madame Angellier cache à l'intérieur de la maison, elle conclut : « Tout était en ordre. Il ne restait qu'à attendre le conquérant. Pale et muette, d'une fine main tremblante elle ferma à demi les volets, comme dans la chambre d'un mort. »⁵² De la même manière, Némirovsky emploie une structure parallèle pour montrer que Madame Angellier s'enferme, elle-même, dans sa chambre comme elle enferme ses biens dans la maison : quand elle rentre le soir, elle va directement à sa chambre, et derrière elle, « tous les volets furent fermés : on assujettit les barres de fer ; en

⁵¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1693.

⁵² Némirovsky, *Suite Française*, 1681.

entendant le grincement des gonds, un bruit de chaînes rouillées et le son funèbre des grandes portes verrouillées. »⁵³ L'évocation de la mort dans ces deux scènes montre que Madame Angellier cesse de vivre, devenant un autre objet dans sa maison. Cette maison n'est pas simplement une forteresse ou une prison, mais aussi un tombeau.

En évoquant la mort dans ces descriptions de la maison Angellier, Némirovsky montre l'immensité du sacrifice de cette vieille femme, qui renonce à sa liberté dans sa propre maison et cesse de vivre pour résister aux forces d'occupation. En effet, Madame Angellier devient une martyre quand elle se sacrifie pour garder saint cet espace privé de sa maison. À l'encontre de la nièce dans *Le Silence de la Mer*, les femmes silencieuses dans *Dolce* ne sont pas des statues fortes, mais plutôt des vieilles images de Marianne, et même des images d'une Marianne déjà morte. La détermination de ces vieilles dames est alors un exploit frappant, mais en même temps que la tentative de Madame Angellier de protéger sa maison montre une puissance d'esprit, Némirovsky évoque la réalité de son impuissance contre l'intrusion de l'occupant à travers la représentation de son sacrifice. Malgré sa faiblesse physique, cette vieille dame possède un esprit fort qui lui permet de mettre toute sa vie sous clef pour éviter l'influence des Allemands. Bien que Bussy soit décrite comme une vieille femme, Némirovsky décrit la maison Angellier comme une forteresse et une prison pour dramatiser la puissance du sacrifice personnel nécessaire pour protéger la nation française contre les forces d'occupation.

En effet, quand Madame Angellier décide de protéger le paysan Benoît Labarie après qu'il tue Bonnet, l'interprète du Kommandantur, cette maison devient définitivement un espace de résistance. Madame Angellier dit que Benoît restera dans une chambre à jouets, celle, sans doute, de son fils Gaston, prisonnier en Allemagne.⁵⁴ Cet espace domestique est, pour Madame

⁵³ Némirovsky, *Suite Française*, 1745-6.

⁵⁴ Némirovsky, *Suite Française*, 1802.

Angellier, très précieux parce qu'il représente son fils. En offrant cette chambre d'enfant à un autre jeune homme français, cette vieille mère l'adopte, rendant le cœur domestique de sa maison un lieu de résistance active. À ce moment-là, il est clair que les Allemands ne remplaceront pas « l'absent, » mais que seul un bon Français qui reste fidèle à la nation dans ses actions publiques aussi bien que dans ses pensées peut être adopté par la vieille mère, qui incarne la France. Grâce à cette action résistante, Madame Angellier regagne sa vitalité : en préparant sa maison pour accueillir Benoît, elle paraît « ardente, allègre, rajeunie de vingt ans. »⁵⁵ Némirovsky dépeint Bussy et la France comme une vieille femme dans une posture défensive et faible contre l'énergie militaire des troupes occupantes, mais à travers sa représentation des espaces physiques de cette ville, elle démontre qu'en effet, il existe dans la tentative de protéger la sphère privée de la nation française une solidarité importante qui dépasse les divisions des classes sociales et qui fait preuve de la force et de la détermination des Français.

L'intrusion progressive de l'officier Bruno von Falk dans la maison Angellier et, en même temps, dans le cœur de Lucile Angellier, la femme de Gaston, représente le danger que présente l'occupant dans la sphère privée française. Quand il demande la clef du piano et de la bibliothèque, Bruno enjambe les premières barrières que Madame Angellier avait établies pour protéger ses possessions et la mémoire de son fils. Madame Angellier répond amèrement à sa demande « « Dites au lieutenant von... von... (elle bredouilla avec mépris) qu'il est le maître. » »⁵⁶ Reconnaître que sa maison devient légalement une partie de la sphère publique occupée par les Allemands est une tragédie pour Madame Angellier. Similairement, Marthe, la

⁵⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1813.

⁵⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1695.

cuisinière de Madame Angellier, est choquée quand Bruno entre dans la cuisine pour s'asseoir avec Lucile, pensant, « il violait le cœur de la maison. »⁵⁷

Le langage de viol des espaces physiques fait écho avec le texte « Paris sous l'Occupation » de Jean-Paul Sartre, quand il écrit, « leur présence était parmi nous, on la sentait à une certaine manière qu'avaient les objets d'être moins à nous, plus étranges, plus froids, plus publics en quelque sorte, comme si un regard étranger violait l'intimité de nos foyers. »⁵⁸ Cette violation des espaces physiques intimes de la France rend ces espaces publics et étrangers, et alors arrache encore une autre partie de la nation française des mains françaises. Sartre, comme Némirovsky, établit un jeu de mots entre violation et viol, évoquant l'image d'un viol de la France par l'Allemagne pour faire ressortir la représentation de l'Occupation hors du cadre politique. Ces deux auteurs se servent d'un langage de viol pour représenter l'Occupation comme une rencontre violente entre un homme et une femme.

Malgré les précautions de Madame Angellier, elle ne peut pas empêcher l'Allemand de faire de ces espaces intimes de la maison une partie de la sphère publique occupée. Le langage dans ce passage fait le lien entre l'occupation de cette maison et le viol de la France par l'Allemagne. De plus, à ce moment-là, la violation n'est pas uniquement celle de l'espace physique de la maison, mais aussi celle de la sphère privée psychologique de Lucile parce que Lucile accepte de s'asseoir dans la cuisine avec lui. Puisque Lucile refuse de mettre son esprit dans la prison volontaire que Madame Angellier a construite, elle permet à Bruno de pénétrer dans ses pensées intimes en même temps qu'il occupe les espaces intimes de la maison. En refusant de suivre l'exemple de l'hostilité de sa belle-mère, Lucile permet à Bruno de remplir de manière physique et émotionnelle la place de son mari.

⁵⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1742.

⁵⁸ Jean-Paul Sartre, « Paris Sous l'Occupation, » dans *Situations, III*, 15-42, (Paris: Gallimard, 1949), 23.

De plus, c'est le piano qui permet à Bruno d'entrer encore plus profondément dans les pensées et dans le cœur de Lucile. Le piano lui donne beaucoup plus de contrôle dans cette maison à cause de l'influence de la beauté de la musique sur Lucile. Elle invite Bruno à jouer, disant « Mettez-vous au piano et jouez. Nous oublierons le mauvais temps, l'absence, tous nos malheurs... »⁵⁹ À travers cette invitation, Lucile devient non seulement complice, mais aussi l'agente de la destruction des barrières que sa belle mère avait mises en place contre l'Allemand. En l'encourageant à occuper cet espace intime de la maison, Lucile permet à Bruno d'entrer dans son cœur de la même façon qu'il entre dans le cœur de la maison quand il s'assied dans la cuisine.⁶⁰ Ainsi, la représentation des Allemands dans des espaces physiques de Bussy permet à Némirovsky de dramatiser la tension entre la sphère publique et la sphère privée sous l'Occupation, représentant l'Occupation comme un viol de la France par l'Allemagne.

Pourtant, Némirovsky complique cette image de viol en créant une tension entre la représentation de l'ensemble des Allemands comme dangereux et les soldats comme des individus érotisés. Nathan Bracher explique que dans *Dolce*, pour les Allemands, aussi bien que pour les Français, il existe une divergence entre le caractère privé des personnages et le caractère qu'ils adoptent dans la sphère publique.⁶¹ Pour les Français, cette distinction entre public et privé se trouve dans une différence entre comportements publics et pensées privées, que Némirovsky dramatise par les espaces physiques de la ville. Ces Français trouvent une solidarité silencieuse dans la protection de leurs sphères privées. Mais pour les Allemands, la distinction entre public et privé n'est pas tout à fait claire : leur caractère public représente une solidarité militaire inhumaine que Némirovsky transmet en se concentrant sur les clichés de la brutalité allemande et sur les attributs militaires de ces hommes. Mais en même temps elle complique cette image du

⁵⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1755.

⁶⁰ Bracher, *After the Fall*, 215.

⁶¹ Bracher, *After the Fall*, 172.

danger en érotisant la virilité et la puissance animale de ces militaires. Par leurs caractères attirants et virils, ces soldats, en tant qu'individus, présentent un type de danger pour la France différent de la masse de militaires : le vrai danger que Némirovsky dépeint est dans la possibilité de voir le rapport entre la France et l'Allemagne comme une rencontre amoureuse, et non pas comme un viol. Dans *Le Silence de la Mer*, von Ébrennac déclare qu'il faut de l'amour pour que la France et l'Allemagne puissent entrer dans une vraie union dans laquelle « la France [apprendra aux Allemands] à être des hommes vraiment grands et purs... Mais pour cela il faut l'amour... Un amour partagé. »⁶² C'est précisément la menace de cet amour partagé qui entre en tension avec la solidarité française dans *Dolce*.

Tandis que les soldats allemands sont représentés comme une invasion dangereuse au début de *Dolce*, Némirovsky dépeint aussi la vie quotidienne sous l'Occupation en effaçant la menace militaire que présentent les Allemands. Elle définit l'Occupation ainsi non pas comme un viol mais comme un rapport entre amants. L'ambiguïté entre ces deux définitions reflète la réalité d'une perception ambiguë quand les Allemands arrivent en France. Même si les Français reconnaissaient que les Allemands incarnaient l'ennemi militaire de la France, l'été 1940 a connu une atmosphère paisible. Philippe Burrin explique que malgré l'appel au silence pour le maintien de la dignité française, la promotion de ce code de conduite au début de l'Occupation contenait : « aucune haine, pas d'appel à la lutte, une tonalité irénique et un ton humoriste qui n'enlèvent rien à la fermeté du propos. »⁶³ La psychanalyste Marie Bonaparte explique ce que Philippe Burrin appelle « le flottement de l'été » 1940 : « La haine agressive avait alors souvent fait place chez les vaincus à une admiration soumise et fascinée pour leurs vainqueurs. »⁶⁴ La façon dont

⁶² Vercors, 55.

⁶³ Burrin, 200.

⁶⁴ Citée par Philippe Burrin, *La France à l'heure allemande, 1940-1944*, (Paris: Seuil, 1995), 201.

les jeunes femmes de Bussy perçoivent les Allemands reflète cette admiration qui naît en dépit de savoir que les Allemands sont l'ennemi et, en même temps, parce qu'elles le savent.

Némirovsky établit un parallèle entre l'entrée initiale des soldats allemands dans Bussy et la scène où les soldats reviennent de leurs manœuvres nocturnes en chantant, ce qui souligne cette double perception de l'Occupant. Alors que l'entrée initiale des troupes allemandes dans Bussy soulignait le caractère brutale des soldats en contraste avec les vieilles femmes derrière leurs volets clos, cette scène du matin après les manœuvres montre le développement d'un rapport entre les soldats et la population de Bussy dans la vie quotidienne. Dans cette scène, Némirovsky souligne la politesse et le comportement correct des soldats allemands, qui aident les femmes françaises à retirer de l'eau des puits et à porter des bouteilles de vin. La plupart des Français ont donné leur approbation à la discipline et à la politesse des soldats occupants, ce qui contredisait la barbarie à laquelle ils s'attendaient de la part de l'occupant.⁶⁵ Cette scène quotidienne paisible montre alors la réelle ambivalence que les Français ressentaient envers les occupants.

La population du village discerne à présent les soldats en tant qu'individus et non comme une masse menaçante : « On commençait à reconnaître certains des soldats. Ils ne formaient plus cette masse anonyme des premiers jours, cette marée d'uniformes verts où n'apparaissait pas un seul trait distinct des autres... Maintenant ces soldats avaient des noms. » Alors que les vieilles femmes se renferment, les jeunes femmes de Bussy transgressent le code de conduite en regardant directement les Allemands et déconstruisent alors la vision de la violence des troupes allemandes qui les sépare de la population occupée. Philippe Burrin observe qu'« [a]u milieu de cette « verdure », de la masse compacte et déplaisante, il arrive que le regard individualise un

⁶⁵ Burrin, 28-9.

homme. »⁶⁶ À cause du regard direct, il est difficile de réconcilier l'image de ces jeunes individus à l'image de la machine allemande qui menace la France de ses attributs militaires. Ce tableau d'une vie quotidienne paisible dans *Dolce* reflète aussi la vision de Jean-Paul Sartre dans « Paris Sous l'Occupation. » Sartre explique que les soldats allemands « se montraient corrects » et que l'expérience commune de la vie quotidienne rend possible une sorte de solidarité entre Français et Allemands qui a pour effet de créer « un ennemi trop familier qu'on n'arrive pas à haïr. »⁶⁷ La représentation personnelle des forces occupantes occulte la définition de l'ennemi.

De plus, Sartre et Némirovsky font référence, tous les deux, au spectre du vrai danger militaire dans leurs scènes de la vie quotidienne, mais Sartre décrit la source de sa peur plus explicitement que Némirovsky le fait dans *Dolce*. Sartre explique que les disparitions des Français dans la nuit crée une peur constante pour les Parisiens, malgré un retour à la vie quotidienne paisible chaque matin. Étant à Paris, Sartre vivait sous la vraie menace de la violence nocturne qui n'était pas forcément une réalité dans un petit village comme Bussy. Pourtant, Sartre n'est pas capable d'associer l'ennemi qui prend les Français dans la nuit avec ces « petits Allemands innocents » qu'il voit chaque matin, disant que cet ennemi de la nuit « n'avait pas de visage. »⁶⁸ Tandis que Sartre parle de la terreur persistante qui résulte de ces disparitions, Némirovsky dit brièvement, « La troupe revenait des manœuvres, » et passe immédiatement à une description de la beauté du matin :

Quel tendre et frais matin ! Les coqs faisaient entendre leurs cuivres, enroués par la nuit froide. L'air tranquille avait des reflets de rose et d'argent. Cette lumière innocente brillait sur les figures heureuses des hommes qui défilaient... Ces hommes grands, bien bâtis, avec leurs visages durs et leurs voix harmonieuses, les femmes les suivaient longtemps du regard.⁶⁹

⁶⁶ Burrin, 204.

⁶⁷ Sartre, 18-21, 23.

⁶⁸ Sartre, 21-23.

⁶⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1706.

Le fond de tranquillité naturelle dans cette scène met en relief l'image d'une coexistence harmonieuse entre Français et forces occupantes. Sartre et Némirovsky désassocient l'ennemi et l'Allemand quotidien pour souligner la tension dans la réalité de la vie sous l'Occupation. Némirovsky efface la terreur et le malaise qui persistent dans le texte de Sartre pour transmettre l'ignorance de la population française à l'égard des Allemands pendant l'Occupation. En se concentrant sur les qualités idylliques de cette scène, Némirovsky oblige le lecteur ou la lectrice à ignorer que ces jeunes soldats qui chantent sont l'ennemi, comme le font les jeunes femmes de Bussy.

Comme dans « L'Inconnu, » Némirovsky insiste sur la jeunesse des soldats allemands, et dans *Dolce*, la jeunesse de ces soldats symbolise toujours l'innocence, mais de plus, parce que Némirovsky représente les soldats allemands dans *Dolce* à travers le regard des jeunes femmes de Bussy, la jeunesse de ces militaires devient le symbole d'une virilité séduisante. Quand les soldats reviennent de leurs manœuvres, ce ne sont ni leurs uniformes ni le bruit de leurs bottes que les femmes observent, mais leurs « voix harmonieuses » et leurs corps « bien bâtis. » *Dolce* reflète la réalité sexuelle grâce aux représentations en chair et en os des soldats individuels, ce qui n'est pas le cas dans *Le Silence de la Mer*, dans lequel von Ébrennac surmonte son corps pour devenir une allégorie des idéaux abstraits de l'Allemagne.⁷⁰ Ici, ce ne sont plus de vieilles femmes qui se réfugient dans les ombres de Bussy, mais des jeunes femmes qui occupent les espaces publics avec les Allemands, échangeant des mots et des sourires. De plus, Némirovsky fait référence à l'accouplement des animaux pour intensifier l'énergie sexuelle de cette scène quand elle parle de la « force intérieure où l'homme se sent d'autant plus doux vis-à-vis des faibles qu'il se montrerait volontiers méchant envers les forts (c'était l'esprit, sans doute, qui porte les mâles des animaux à se battre entre eux au printemps et à mordiller le sol, jouer et

⁷⁰ Bracher, *After the Fall*, 186.

gambader dans la poussière devant les femelles). »⁷¹ Les jeunes gens que Némirovsky sexualise dans cette scène poursuivent simplement des règles de la nature et non pas le code de conduite de l'Occupation. L'érotisation des soldats allemands à travers le regard des jeunes femmes de Bussy établit dans *Dolce* un rapport d'attraction mutuelle entre la France féminine et l'Allemagne masculine qui contredit l'image de l'Occupation allemande comme un viol de la France.

Par ailleurs, Némirovsky renforce cette image d'attraction mutuelle entre ces deux pays en dépeignant des traits séduisants de Bruno. Dans le personnage de Bruno, Némirovsky souligne non seulement la virilité des soldats Allemands, mais elle érotise aussi des clichés de la sentimentalité allemande qui date de la guerre franco-prussienne et des images de la brutalité allemande qui avaient été promulguées surtout pendant la Première Guerre Mondiale. Bruno possède alors un caractère séduisant, fortement lié à la perception française de son identité allemande. Parce que les Français n'ont pas bien compris le danger précis que l'Allemagne nazie présentait pour la France, ils avaient recours aux images de la guerre franco-prussienne et de la Première Guerre Mondiale sur la brutalité allemande qui avaient pris un caractère décidément effrayant dans la presse française pendant les années trente.⁷² Mais il existait aussi une image positive des Allemands pendant l'entre-deux-guerres, encouragée par la propagande nazie que circulait le Comité France-Allemagne, un groupe fondé en 1935 qui cherchait à « favoriser le développement des rapports privés et publics entre la France et l'Allemagne dans tous les domaines... afin de contribuer, par une meilleure compréhension réciproque, à la consolidation de la paix européenne. »⁷³ Cette propagande nazie transformait l'image de l'Allemand en un symbole de raffinement culturel et de politesse. Au début de l'Occupation, il existait alors une

⁷¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1708.

⁷² Burrin, 46.

⁷³ *Cahiers de l'Union federale des associations francaises d'anciens combattants, de victimes de guerre et des jeunesses de l'Union federale*, (Paris), Oct. 12, 1935, *Bibliothèque nationale de France*, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345222545>. Voir aussi Jackson, 88.

divergence dans la représentation de l'Allemand. Némirovsky caractérise Bruno simultanément à travers l'évocation de sa sentimentalité et de sa brutalité potentielle.

Grâce à la tension entre ces deux clichés, Némirovsky communique une ambiguïté entre la puissance séduisante que Bruno possède dans sa vie intime avec Lucile et la menace de brutalité qu'il présente à la France. En choisissant, comme le fait Vercors avec von Ébrennac, de se concentrer sur un soldat allemand qui est musicien, Némirovsky se sert du cliché de la sentimentalité des Allemands.⁷⁴ Quand Bruno joue une œuvre musicale de sa propre composition pour Lucile, il établit un lien entre la sentimentalité de la musique et la brutalité de la guerre. Pendant qu'il joue, il raconte l'histoire d'une guerre, commençant par la paix et continuant par la description de la violence de la guerre. Sa musique évoque l'interruption de la paix avec « [l]es tambours, les camions, les pas des soldats » et quand il décrit la bataille, la musique devient « grave, profonde, terrible. »⁷⁵ Comme le note Bracher, la définition de l'expérience humaine à travers des images de la guerre et de la mort est aussi une référence aux « esthétiques du fascisme, » qui consistent en une célébration de la gloire masculine qui vient de la victoire militaire ou de la mort héroïque.⁷⁶ La musique reflète alors l'histoire de la guerre que Bruno trace, et cette musique provoque chez Lucile une réponse émotionnelle : « La musique était grave, profonde, terrible. « Oh ! c'est beau, dit doucement Lucile. Que c'est beau ! » »⁷⁷ C'est à travers cette musique que Bruno réussit à entrer dans le cœur de Lucile. La sentimentalité que Bruno démontre grâce à cette composition musicale se mêle dans cette scène à son expérience militaire pour séduire Lucile, et il est alors impossible de séparer la séduction de Lucile par Bruno de ses caractéristiques « allemandes. »

⁷⁴ Bracher, *After the Fall*, 226.

⁷⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1756-7.

⁷⁶ Bracher, *After the Fall*, 226.

⁷⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1756-7.

De plus, Lucile compare Bruno plusieurs fois à un animal pour communiquer son mélange de pouvoir séducteur et de brutalité effrayante. Après que Lucile entre dans la chambre de Bruno et qu'ils parlent longuement de leur vie, elle est surprise qu'ils n'échangent ni mots d'amour ni baisers, et Lucile explique que contrairement aux hommes français, Bruno possède « cette profonde et âpre patience allemande qui ressemble à celle du fauve, qui attend son heure, qui attend que la proie fascinée se laisse prendre d'elle-même... » L'attente, alors, est érotique. »⁷⁸ Dans ce passage, Lucile associe explicitement cette image de Bruno comme une bête à l'Allemagne pour démontrer que c'est son altérité qui lui fait peur mais c'est aussi cela qui rend Bruno séduisant. De la même manière, quand Lucile et Bruno se trouvent dans la maison Perrin, une grande maison de Bussy occupée par les Allemands et dont les propriétaires ont fui, pour recouvrir les possessions de la famille Perrin, Bruno adopte un caractère définitivement autoritaire pour commander les autres soldats. C'est ce caractère étranger et militaire que Némirovsky érotise à travers les pensées de Lucile :

Elle ressentit un plaisir bien féminin, une sorte de sensuelle douceur à voir cet air enfantin sur un visage qui était, après tout, celui d'un ennemi implacable, d'un dur guerrier... Elle eut presque peur des sentiments qui s'éveillaient en elle et qui ressemblaient à ce qu'elle eût éprouvé en caressant une bête sauvage, quelque chose d'âpre et de délicieux, un mélange d'attendrissement et de terreur... Il l'écoutait en fouettant légèrement d'une badine le revers de ses bottes... Lorsqu'il parlait allemand, surtout avec ce ton de chef, sa voix prenait une sonorité vibrante et métallique qui procurait à l'ouïe de Lucile un plaisir du même ordre qu'un baiser un peu brutal qui s'achève en morsure.⁷⁹

Bruno, comme produit de clichés sur les Allemands, est précisément ce « mélange d'attendrissement et de terreur, » et c'est cette ambiguïté que représente ce soldat allemand qui séduit Lucile. Le comportement autoritaire de Bruno définit sa présence dans la sphère publique, en contraste avec son caractère plus humain et sentimental dans la sphère privée de la maison

⁷⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1798.

⁷⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1768.

Angellier. Mais bien qu'il soit plus inhumain dans la maison Perrin que quand il parle de sa vie avec Lucile, son comportement à ce moment-là est en effet plus séduisant à cause de la brutalité, émanant de la badine et qui suggère le Sado-machisme.⁸⁰ Les clichés sur l'Allemand sentimental et brutal soulignent ainsi l'ambiguïté qui existe dans le rapport amoureux entre Lucile et Bruno et qui existait pour la plupart des Français sous l'Occupation. L'érotisation de l'Allemand comme une bête sauvage qui attend sa proie brouille la ligne entre un rapport amoureux entre la France et l'Allemagne et un viol de la France par l'Allemagne.

Némirovsky crée encore une autre dimension dans sa représentation du soldat quand elle dépeint la tension entre les individus et la machine militaire dont ils font partie. Némirovsky représente les soldats allemands à travers leurs attributs militaires pour évoquer des connotations de brutalité et d'inhumanité qui créent une distance entre eux et la population française, et c'est précisément la reconnaissance de ces attributs militaires qui provoquent le rejet des attentions amoureuses de Kurt Bonnet, l'interprète de la Kommandantur qui habite chez les Labarie par Madeleine, la jeune épouse de Benoit Labarie, et le rejet de Bruno par Lucile. La nervosité que ces deux femmes ressentent en voyant les uniformes allemands est similaire. Quand Lucile voit Bruno, elle a une réaction négative envers son uniforme, mais elle fait une distinction entre Bruno en tant qu'individu et les connotations négatives associées à son uniforme :

« Brusquement la vue de l'Allemand (non ! pas de l'Allemand lui-même, mais de son uniforme, de la couleur particulière vert amande, tirant sur le gris, de son dolman, le miroitement des hautes bottes) lui fut pénible. »⁸¹

Quant à Madeleine, l'uniforme de Bonnet symbolise l'oppression de l'Occupation, et la reconnaissance de ce détail militaire fait naître en elle un esprit résistant : « elle ne haïssait pas

⁸⁰ Bracher, *After the Fall*, 219.

⁸¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1728.

les Allemands...mais la vue de cet uniforme semblait faire d'elle, jusqu'ici libre et fière, une sorte d'esclave...elle fronça les sourcils, donna à son visage une expression glaciale et recula sa chaise pour faire comprendre à l'Allemand qu'elle ne désirait plus lui parler et que sa présence lui était pénible. »⁸² L'uniforme évoque l'image de l'Allemagne entière et permet alors à Madeleine de ne plus voir Bonnet comme un homme séduisant, mais comme un représentant du malheur de l'Occupation. La réaction de Madeleine à l'uniforme de Bonnet est similaire, alors, à la réaction de Lucile, mais Lucile distingue Bruno de l'uniforme allemand, ce qui diffère de l'association que Madeleine fait entre l'uniforme de Bonnet et le danger de l'Occupation.

Pourtant, contrairement à sa réaction précédente au comportement militaire de Bruno, plus tard dans le roman, c'est précisément la matérialisation de ces images stéréotypées de la brutalité allemande qui provoque le rejet définitif de Bruno par Lucile. Tandis que plus tôt dans le roman, l'image de l'Allemand comme un « fauve, qui attend son heure, qui attend que la proie fascinée se laisse prendre d'elle-même »⁸³ a séduit Lucile, quand Bruno essaie de prendre Lucile, elle ressent une véritable peur qui détruit son désir pour lui : « Il la saisit dans ses bras avec une brutalité dont il n'était plus maître, déchirant ses vêtements, pressant ses seins. Elle poussa un cri : « Jamais, non ! non ! jamais ! » Jamais elle ne lui appartiendrait. Elle avait peur de lui. Elle ne désirait plus ses caresses. Elle n'était pas assez dépravée (trop jeune peut-être !) pour que de cette peur même naquît une volupté. »⁸⁴ À ce moment-là, Lucile efface la fétichisation de la brutalité allemande, provoquant aussi un retour violent à la réalité de l'Occupation.

Après la dissolution de ses fantaisies stéréotypées, Lucile se fixe sur l'uniforme de Bruno et de sa langue allemande, et n'est plus capable de distinguer entre Bruno et ces attributs concrets qui l'identifient comme l'ennemi. Son objection initiale aux avances de Bruno dégénère en un

⁸² Némirovsky, *Suite Française*, 1701.

⁸³ Némirovsky, *Suite Française*, 1798.

⁸⁴ Némirovsky, *Suite Française*, 1822.

dégoût accablant : « le froid de cette boucle de ceinturon pressée contre sa poitrine la glaçait jusqu'au cœur. Il lui murmurait des mots allemands. Etranger ! Etranger ! ennemi, malgré tout et pour toujours ennemi avec son uniforme vert, avec ses beaux cheveux d'un blond qui n'était pas d'ici et sa bouche confiante. »⁸⁵ Les détails concrets de la langue allemande et de l'uniforme de Bruno symbolisent son altérité dangereuse.⁸⁶ En se concentrant sur ces détails militaires, Némirovsky efface les qualités individuelles de Bruno pour le rendre simplement un représentant de l'Allemagne brutale, un élément de cette machine militaire, qui sera « pour toujours ennemi. » En effet, ensuite, Lucile confirme sa définition de Bruno comme ennemi quand elle prend un rôle actif dans la Résistance, mentant à Bruno pour acquérir de l'essence et un permis de circuler pour aider Benoît à échapper aux autorités allemandes.⁸⁷

Pourtant, la représentation du départ des troupes allemandes à la fin de *Dolce* préserve l'ambivalence du rapport entre les habitants de Bussy et les soldats Allemands. Bien que ce départ libère le village, au moins pour l'instant, le ton nostalgique de cette conclusion met en relief une tendresse purement humaine qui lie les Français aux Allemands. Tous les habitants de Bussy se rassemblent pour voir le départ des Allemands : « En ces dernières heures, une sorte de mélancolie, de douceur humaine liait les uns aux autres, les vaincus et les vainqueurs. »⁸⁸ De plus, Némirovsky souligne également cette tendresse humaine entre Lucile et Bruno. Avant le départ de Bruno, Lucile se rend compte que « son désir était mort et qu'elle éprouvait seulement pour lui de la pitié et une profonde, presque maternelle tendresse, » affirmant aussi que la vie de Bruno a du prix pour elle.⁸⁹ Némirovsky transforme à nouveau l'image métaphorique qu'elle emploie pour représenter le rapport entre la France et l'Allemagne. Cette fois, l'image d'une

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Bracher, *After the Fall*, 223.

⁸⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1837.

⁸⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1839.

⁸⁹ Ibid.

France maternelle évoque un amour pur et inconditionnel qui dépasse le simple désir. Lucile était toujours consciente de l'humanité de Bruno, mais il était nécessaire pour elle de rejeter son désir superficiel pour Bruno afin d'atteindre un véritable respect pour son humanité. De la même manière, pour le reste de la population de Bussy, le départ des soldats amène un répit à l'ambiguïté quotidienne de la cohabitation avec l'ennemi, répit qui est nécessaire pour révéler un lien plus profond entre ces deux populations. Cette conclusion paradoxale représente alors la tentative de Némirovsky de concilier la fidélité à la patrie et un respect pour l'humanité commune.⁹⁰

La distinction entre la sphère publique et la sphère privée dans *Dolce* permet à Némirovsky de mettre en relief l'ambiguïté de la vie quotidienne sous l'Occupation et l'ambiguïté du rapport entre l'Allemagne et la France. Les vieilles femmes qui voient seulement le caractère militaire des Allemands dans la sphère publique réussissent à protéger l'idéal de la nation française dans leurs pensées, mais Némirovsky introduit aussi le danger que présente la séduction des jeunes femmes françaises par les caractéristiques publiques de la virilité des Allemands ou par les images stéréotypées des Allemands. Bien que les attributs militaires obligent Madeleine et Lucile à se rendre compte des circonstances actuelles de la Deuxième Guerre Mondiale, une ambivalence du rapport franco-allemand persiste dans ce texte, suggérant qu'un amour mutuel est possible entre ces deux pays.

Conclusion

Dans « L'Inconnu » et *Dolce*, Némirovsky utilise les rapports humains d'une façon métaphorique pour montrer l'ambiguïté du rapport entre la France et l'Allemagne pendant l'Occupation. Dans les deux cas, malgré la représentation positive de l'ennemi étranger soit

⁹⁰ Voir le Chapitre IV pour une analyse approfondie de l'irrésolution à la fin de *Dolce*.

comme frère de la France, soit comme amant, la personnification des deux pays mène à des implications perturbantes qui confirment le danger d'un rapport trop proche avec l'occupant. La conclusion paradoxale de *Dolce*, en effet, suggère qu'il est possible d'affirmer la solidarité nationale en même temps qu'on reconnaît l'humanité commune entre ennemis. De plus, le renouvellement d'un sentiment patriotique à la fin de ces deux œuvres ne résout pas complètement la définition de l'ennemi. La confusion dans la définition d'un ennemi étranger met en lumière les tensions à l'intérieur de la population française et implique que le véritable ennemi de la France n'est pas uniquement l'étranger.

Chapitre II

La décadence de la bourgeoisie dans *Les Feux de l'Automne*

Introduction

Outre son traitement ambivalent de l'ennemi militaire de la France, Némirovsky identifie également des menaces internes à la solidarité française, indiquant qu'il existe une transgression éthique encore plus profonde dans un rejet d'interdépendance nationale que dans la division entre nations en temps de guerre. Dans les trois chapitres à suivre, il s'agit des représentations des ennemis internes de la France occupée dans l'œuvre de Némirovsky. On commence par une analyse des nouveaux riches qui dirigeaient la société de l'entre-deux-guerres dans *Les Feux de l'Automne*, suivie par une étude des portraits satiriques des élites françaises pendant la Deuxième Guerre Mondiale. Finalement, le quatrième chapitre explore comment Némirovsky situe sa représentation de la femme de prisonnier de guerre dans un discours des valeurs humaines pour compliquer la représentation officielle de ces femmes.

En 1941, dans ses notes personnelles, Irène Némirovsky a écrit :

Mon Dieu ! que me fait ce pays ? Puisqu'il me rejette, considérons-le froidement, regardons-le perdre son honneur et sa vie. Et les autres, que me sont-ils ? Les Empires meurent. Rien n'a d'importance. Si on le regarde du point de vue mystique ou du point de vue personnel, c'est tout un. Conservons une tête froide. Durcissons-nous le cœur. Attendons.⁹¹

Malgré la déception que Némirovsky éprouve après avoir été désignée comme « indésirable » par le gouvernement français à travers le Statut de Juifs passé par le gouvernement de Vichy le 3 octobre 1940,⁹² qui lui a notablement interdit la publication de ses œuvres,⁹³ cette expression d'indifférence contient une ironie claire : bien qu'elle ne traite pas directement de la question des Juifs français pendant l'Occupation dans les œuvres qu'elle a écrites pendant la Deuxième

⁹¹ Irène Némirovsky, « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky, » dans *Suite Française*, (Paris: Denoël, 2004), 521.

⁹² Pour plus sur la politique antisémite du gouvernement de Vichy, voir Conklin, 226-8.

⁹³ Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, (Paris: Grasset & Fasquelle, 2007), 350.

Guerre Mondiale, l'angoisse de l'écrivaine se traduit par une inquiétude profonde pour l'état moral de son pays adopté qui devient la préoccupation majeure des dernières œuvres de sa carrière. Nathan Bracher explique que Némirovsky dépeint la population française comme une « community of suffering, » unie dans l'expérience partagée des épreuves de la Deuxième Guerre Mondiale, et il insiste que la dimension morale des dernières œuvres de Némirovsky dépend d'une reconnaissance de l'intersubjectivité,⁹⁴ terme employé dans les domaines de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie, et de la théorie politique, aussi bien que dans la littérature, qui signifie l'obligation éthique de reconnaître d'autres consciences autonomes.⁹⁵ Pourtant, bien qu'elle manipule la structure des *Feux de l'Automne* (1942) et de *Suite Française* (1942) pour mettre l'accent sur l'intersubjectivité, cette considération éthique fonctionne non pas comme le but de ces œuvres, mais plutôt comme un outil pour l'analyse de la solidarité nationale. Némirovsky détaille les causes de la défaite dans *Les Feux de l'Automne* et crée un portrait satirique des élites dans *Suite Française* afin d'exiger la restauration de la solidarité nationale française basée sur les idéaux de la République. Les deux chapitres suivants exploreront l'ambivalence avec laquelle Némirovsky traite les personnages de la bourgeoisie qui menacent la solidarité nationale, condamnant leurs actions, mais refusant de les exclure de la population française.

Dans *Les Feux de l'Automne*, achevé en 1942, Némirovsky trace l'histoire de quatre familles de la petite bourgeoisie, les Brun, les Jacquelin, les Détang, et les Humbert, pendant la période de 1912 à 1941 pour examiner l'entre-deux-guerres à travers les perspectives de la Première Guerre Mondiale et de la Deuxième Guerre Mondiale. En effet, Némirovsky tient la population française responsable de la défaite parce qu'elle s'est éloignée de son devoir

⁹⁴ Nathan Bracher, *After the Fall: War and Occupation in Némirovsky's Suite Française*, (Washington: Catholic University, 2010), 39.

⁹⁵ Nick Crossley, *Intersubjectivity: The Fabric of Social Becoming*, (London: Sage, 1996), 3.

patriotique. Bernard Jacquelin, l'antihéros de ce roman, représente la « génération de forbans, »⁹⁶ la jeune génération qui a participé à la Première Guerre Mondiale et qui devient, pendant l'entre-deux-guerres, les maîtres d'une société parisienne dédiée à la poursuite de l'argent et du plaisir. Némirovsky définit ainsi la mentalité des Français de l'entre-deux-guerres : « comment en tirer le meilleur rendement en argent et en plaisir. »⁹⁷ Raymond Détang, un homme d'affaires explique que l'égoïsme n'est pas simplement une caractéristique de cette société, mais plutôt une nécessité pour la conservation de soi : « Dans la vie, comme dans un bateau naufragé, il faut couper les mains de ceux qui veulent s'accrocher à votre barque. Seul, on surnage. Si on s'attarde à sauver les autres, on est foutu ! »⁹⁸ Cette mentalité présente une menace claire pour la solidarité nationale, et Némirovsky montre dans ce roman que la peur, qui paralyse le sacrifice patriotique, est la vraie source de vulnérabilité de la société française au seuil de la Deuxième Guerre Mondiale. Némirovsky exprime dans ses notes manuscrites de 1942 le rôle de la peur pendant l'entre-deux-guerres :

Tout ce qui se fait en France dans une certaine classe sociale depuis quelques années n'a qu'un mobile : la peur. Elle a causé la guerre, la défaite, et la paix actuelle. Le Français de cette caste n'a de haine envers personne ; il n'éprouve ni jalousie ni ambition déçue, ni désir réel de revanche. Il a la trouille. Qui lui fera le moins de mal (pas dans l'avenir, pas dans l'abstrait, mais tout de suite et sous forme de coups dans le cul et de gifles) ?⁹⁹

Dans *Les Feux de l'Automne*, Némirovsky communique l'idée d'une responsabilité de la défaite à travers les pensées de Bernard. Ce dernier, pendant son service durant la Deuxième Guerre Mondiale se fait la réflexion que « La bataille de France est perdue depuis vingt ans »¹⁰⁰

⁹⁶ Irène Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, dans *Irène Némirovsky: Œuvres Complètes*, tome II, ed Olivier Philipponnat, 1184-1369, (Paris: Livre de Poche, 2011), 1248.

⁹⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1256.

⁹⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1336.

⁹⁹ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 522.

¹⁰⁰ Cette citation fait écho au discours du maréchal Pétain du 11 octobre 1940 : « Un jour de septembre 1939, sans même que l'on osât consulter les Chambres, la guerre, une guerre presque perdue d'avance, fut déclarée. Nous n'avions su ni l'éviter, ni la préparer. » (Philippe Pétain, « Discours du 11 octobre 1940 : l'ordre nouveau, »

[...] Bernard marchait et, machinalement, il répétait à voix basse : « Perdue... Perdue... Nous l'avons perdue... »¹⁰¹ D'après Némirovsky, la génération de l'entre-deux-guerres est un ennemi interne à l'unité de la République. Elle analyse cette génération et sa lâcheté à l'encontre de son devoir patriotique.

Le critique Jonathan Weiss souligne le ton moralisateur de la représentation de l'entre-deux-guerres dans *Les Feux de l'Automne* pour suggérer que Némirovsky a employé un discours pétainiste dans ce roman pour pouvoir le publier et le vendre.¹⁰² Il est vrai que la condamnation du nihilisme de l'entre-deux-guerres dans *Les Feux de l'Automne* se rapproche du message de Pétain, quand il a dit dans un appel aux Français le 25 juin 1940, « Notre défaite est venue de nos relâchements. L'esprit de jouissance détruit ce que l'esprit de sacrifice a édifié. »¹⁰³ Tandis que Pétain souligne la nécessité d'être puni pour les péchés de l'entre-deux-guerres,¹⁰⁴ Némirovsky met l'accent sur le sacrifice collectif comme une façon de restaurer la pureté de la nation française à la suite de l'entre-deux-guerres. De surcroît, au contraire de Pétain, qui essaie de désigner un bouc émissaire pour la défaite,¹⁰⁵ Némirovsky, dans son appel à la solidarité nationale, cherche en effet à réintégrer dans la communauté patriotique précisément ces personnages qu'elle critique comme des menaces à la solidarité nationale.

Bernard Jacquelin, malgré ses erreurs, retrouve sa place dans la nation française après avoir pris la responsabilité de ses actions pendant l'entre-deux-guerres. En évoquant la responsabilité commune, Némirovsky se rapproche plutôt du message des Pasteurs du Chambon-

Encyclopédie, B&S Éditions, acc. 20 février 2016, <http://www.encyclopedie.bséditions.fr/article.php?pArticleId=160&pChapitreId=24028&pSousChapitreId=24031&pArticleLib=Discours+du+11+octobre+1940%A0%3A+1%92ordre+nouveau+%5BR%E9gime+de+Vichy%3A+textes+officiels-%3ELe+proc%E8s+de+P%E9tain%5D>

¹⁰¹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1348.

¹⁰² Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky, her life and works*, (Stanford: Stanford, 2007), 131, 133.

¹⁰³ Philippe Pétain, « Appel du 20 juin 1940, » *MaréchalPétain.com*, acc. 20 février 2016, <http://www.marechal-petain.com/appel4.htm>.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Bracher, *After the Fall*, 27.

sur-Lignon André Trocmé et Édouard Theis qui, le 23 juin 1940, ont souligné la responsabilité collective de la défaite :

Humilions-nous pour les fautes que nous avons commises et pour celles que nous avons laissé commettre, pour notre laisser-aller, pour notre manque de courage qui ont rendu impossible le redressement devant les tempêtes menaçantes, pour notre manque d'amour devant les souffrances des autres, pour notre manque de foi en Dieu et notre idolâtrie de la richesse et de la force, pour tous les sentiments indignes du Christ que nous avons tolérés ou entretenus dans nos cœurs, en un mot pour le péché dont nous avons chacun notre part et qui est la seule cause véritable des malheurs sans nom qui nous frappent.¹⁰⁶

Similairement, Némirovsky insiste sur la responsabilité collective pour les erreurs de l'entre-deux-guerres, montrant comment la lâcheté de l'esprit nihiliste de l'entre-deux-guerres nuisait à la solidarité nationale, rendant inévitable la défaite en 1940. Némirovsky condamne les actions de la population française, mais son message ne renforce pas la division. Elle fait plutôt appel à l'unité de la République. Sa perspective lui permet alors de façonner sa représentation de l'entre-deux-guerres en créant une image ambivalente de l'ennemi interne : Némirovsky trace le développement psychologique du cynisme et de l'égoïsme qui ont caractérisé la société de l'entre-deux-guerres et elle lie la décadence de la bourgeoisie à la défaite en 1940 pour montrer que cette « génération de forbans » est à la fois victime de la Première Guerre Mondiale et responsable de la défaite en 1940. La représentation de l'ennemi interne dans *Les Feux de l'Automne* se distingue des représentations de l'ennemi allemand parce que dans ce roman, contrairement au rejet définitif de l'ennemi allemand à la fin de « L'Inconnu » et *Dolce*, Némirovsky réaffirme la solidarité nationale dans *Les Feux de l'Automne* à travers la rédemption de l'ennemi interne. La possibilité de réconciliation que ce roman présente est ce qui fait de cette œuvre une force purificatrice comme « les feux de l'automne, » qui « purifient la terre » et « la

¹⁰⁶ André Trocmé et Édouard Theis, « Message des deux pasteurs du Chambon-sur-Lignon, André Trocmé et Édouard Theis, à leur paroisse, » 23 juin 1940.

préparent pour de nouvelles semences. »¹⁰⁷ Malgré le ton désespérant de ses notes personnelles dans lesquelles Némirovsky insiste sur son indifférence face au destin de la France, elle communique de l'espoir dans ce roman en encourageant le lecteur de voir dans la défaite et l'humiliation une opportunité pour la rédemption nationale. Némirovsky critique cette « génération de forbans, » mais elle met en avant également une vision idéaliste de la pérennité de l'esprit patriotique qui fait contraste avec son indifférence et son cynisme quand elle a écrit « que me fait ce pays ? »

Une moralité corrompue

En représentant le développement de la société de l'entre-deux-guerres à travers la perspective conservatrice de la bourgeoisie, Némirovsky aligne la France idéale face aux valeurs traditionnelles de la République, pour montrer que l'égoïsme de l'entre-deux-guerres ne menace pas seulement la solidarité nationale, mais également les valeurs qui unifient la République. Pour souligner la tension entre la moralité traditionnelle et les mœurs de l'entre-deux-guerres, Némirovsky emploie le vocabulaire de la moralité bourgeoise dans sa représentation de la société de l'entre-deux-guerres et montre que les principes de la nouvelle société parisienne sont une perversion directe des valeurs traditionnelles. Par exemple, Bernard Jacquelin, notre anti-héros des *Feux de l'Automne*, et Raymond Détang, un ami d'enfance de la famille Jacquelin qui devient un grand homme d'affaires de l'entre-deux-guerres, emploient le vocabulaire de la moralité traditionnelle pour parler des valeurs de la société moderne de cette époque, soulignant alors le renversement total des valeurs traditionnelles de la petite bourgeoisie. Bernard explique son admiration pour Raymond, qui a réussi dans la société moderne sans posséder aucun talent :

¹⁰⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1310.

Je lui tire mon chapeau, disait Bernard. Il a réussi. Or, réussir quand on a du génie, du savoir ou une intelligence extraordinaire, c'est, en somme, banal. Le malin, c'est de réussir en n'ayant aucun de ces dons, c'est être académicien sans avoir de talent, homme d'Etat sans pouvoir reconnaître l'île de Java sur une carte ; c'est faire fortune sans avoir travaillé, faire marcher le monde en demeurant médiocre en tout, comme Raymond Détang. Ça, c'est digne d'admiration. Ils sont deux ou trois cents comme ça en France, cent cinquante à Paris. Ce sont nos maîtres.¹⁰⁸

Dans le Paris de l'entre-deux-guerres, le succès ne dépend plus du mérite ni du talent, comme auparavant ; en plus, les valeurs traditionnelles du talent et du travail honnête ne possèdent plus la même signification. À travers le ton sardonique de Bernard, Némirovsky souligne que c'est précisément la réussite sans mérite que cette société glorifie. Pourtant, malgré son ton ironique envers Raymond, il est clair que Bernard accepte ce nouveau système de valeurs. Ses louanges de la réussite de Raymond sont sincères quelque part. Némirovsky emploie ainsi ce passage pour critiquer non seulement les maîtres de cette société, comme Raymond, mais aussi ceux qui les prennent comme exemple. Némirovsky dépeint alors le système de valeurs de l'entre-deux-guerres comme l'inverse de celui de la France républicaine d'avant la Première Guerre Mondiale pour exprimer le danger social de ce cynisme.

Par ailleurs, Némirovsky insiste sur sa critique des nouveaux riches en glorifiant le désintéressement et l'idéalisme patriotique de la mort héroïque de Martial Brun, le neveu d'Adolphe Brun qui s'engage comme médecin dans la Première Guerre Mondiale. Pendant une permission avant sa mort, Martial, dont le nom même évoque le service militaire, réfléchit au sens du devoir patriotique, considérant le devoir du soldat comme un don total de soi : « On ne compose pas, on ne transige pas avec le devoir. On ne se prête pas à demi. On donne tout, sa vie, son travail, tout ce qu'on aime. »¹⁰⁹ Cette notion républicaine du devoir contraste clairement avec

¹⁰⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1313.

¹⁰⁹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1212.

les priorités de Bernard, qui s'engage dans l'espoir de gagner gloire personnelle et femmes.¹¹⁰ Confirmant aussi son dévouement patriotique, Martial est tué par une bombe quand il rentre à l'hôpital pendant une attaque pour sauver un compatriote blessé.¹¹¹ Bien que Martial fasse partie de la même génération que Bernard et Raymond, il meurt en gardant sa foi dans le devoir patriotique, représentant ainsi un martyr pour la vraie République, selon Némirovsky.

Ce désintéressement idéal renvoie au témoignage d'Henri Barbusse dans *Le Feu* (1916), qui décrit à la fin de son roman les soldats encore vivants dans son régiment comme « des Cyranos et des dons Quichottes qu'ils sont encore. »¹¹² Cette référence aux héros de la littérature romantique évoque la glorification du sacrifice personnel à travers le culte des héros tel que l'avait amplifié la Troisième République à la suite de la défaite dans la guerre franco-prussienne.¹¹³ Barbusse dépeint comme héros ces soldats qui reconnaissent leur sacrifice personnel comme nécessaire pour la « guérison du monde, » et l'un des personnages du roman dit, « Si la guerre actuelle a fait avancer le progrès d'un pas, ses malheurs et ses tueries compteront pour peu. »¹¹⁴ Parce que ces hommes préservent une vision héroïque de leurs actions, il est possible pour Barbusse de terminer ce livre sur une image optimiste du soleil qui réapparaît malgré la destruction de la guerre : « Entre deux masses de nuées ténébreuses, un éclair tranquille en sort, et cette ligne de lumière, si resserrée, si endeillée, si pauvre, qu'elle a l'air pensante, apporte tout de même la preuve que le soleil existe. »¹¹⁵ Némirovsky se rapproche de

¹¹⁰ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1202-3.

¹¹¹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1224.

¹¹² Henri Barbusse, *Le Feu*, (Paris: Flammarion, 1916), 377.

¹¹³ L'historienne Venita Datta analyse, dans *Heroes and Legends of Fin-de-Siècle France : Gender, Politics, and National Identity* (New York : Cambridge, 2011), le développement du culte de l'héros à la fin du siècle comme une réponse à la crise de masculinité provoquée par la défaite humiliante de la guerre franco-prussienne, le déclin du taux de natalité, et l'émergence de la Nouvelle Femme. Cette glorification des héros, surtout militaires, pendant la Première Guerre Mondiale, était également une façon de renforcer la solidarité nationale face à la désunion sociale et politique de l'avant-guerre.

¹¹⁴ Barbusse, 377-8.

¹¹⁵ Barbusse, 378.

cet idéalisme dans sa glorification de Martial ; pourtant, la martyrisation de Martial dans *Les Feux de l'Automne* contient une amertume qui n'est pas présente dans *Le Feu* de Barbusse car Némirovsky dépeint la Première Guerre Mondiale du point de vue de l'Occupation. La mort de Martial, bien qu'elle représente une préservation des valeurs traditionnelles, montre en même temps ces principes traditionnels qui meurent pendant la guerre comme appartenant au passé. Contrairement à cet idéalisme, Némirovsky nuance sa critique de la « génération de forbans. » Elle redonne un nouveau sens au vocabulaire du devoir patriotique en l'appliquant à ses affaires de l'entre-deux-guerres. À travers cette continuité lexicale, Némirovsky montre que l'égoïsme de l'entre-deux-guerres n'est pas simplement un rejet du devoir patriotique, mais une annulation du sens de l'idée elle-même.

Contrairement à la foi dans le devoir patriotique que possède Martial Brun, Raymond manipule le concept du devoir patriotique pour justifier ses affaires en employant le langage du devoir patriotique quand il essaie de convaincre Bernard de l'accompagner en Amérique au lieu de retourner aux tranchées :

Je ne t'offrais pas de t'embusquer, remarque-le bien, mais de continuer à rendre service à ton pays. Car le pays n'a pas besoin seulement de notre sang, mais de notre intelligence, de toutes nos facultés supérieures... Tu ne fais que ton devoir, c'est entendu. Nous faisons tous le nôtre. Moi, en m'embarquant sur ces flots incertains pour aller porter à l'Amérique le salut de la république sœur. Toi, en volant aux tranchées.¹¹⁶

Cette justification, qui emploie le langage du patriotisme, parodie l'idéalisme patriotique de Martial. Némirovsky utilise l'argument de Raymond Détang pour montrer que la guerre de 1914 a en effet corrompu la notion de devoir national, et alors a détruit toute possibilité d'un sentiment nationaliste pendant l'entre-deux-guerres.

¹¹⁶ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1245.

Bien que Bernard refuse l'offre de Raymond de lui trouver un poste en Amérique, une fois rentré au front, Bernard montre qu'il ne possède pas en effet une notion du devoir patriotique plus pure que celle de Raymond, mais seulement qu'il est voué à la patrie jusqu'à la fin de son service militaire. Bernard regarde avec mépris l'idéalisme de l'un de ses jeunes compatriotes : « Une fois que j'aurai fait tout mon devoir, si un Raymond Détang revient me chercher... » Il se rappela un de ses camarades, engagé à dix-huit ans comme lui, un charmant enfant tué deux mois auparavant, un enfant pieux et brave, et qui disait : « On n'a jamais fini de faire son devoir. » Quelle blague... »¹¹⁷ Le parallèle entre ces deux soldats dans ce passage montre alors que le contraste entre le cynisme de Bernard et l'idéalisme de ce jeune homme dépend alors spécifiquement de leurs conceptions différentes du devoir patriotique. Comme Martial, ce garçon est mort sans avoir subi la désillusion de la guerre moderne, et les qualités traditionnelles comme la piété et le courage qu'il représente font un contraste frappant avec le cynisme de Bernard. Quand Bernard pense « Quelle blague, » il rejette la notion idéaliste du devoir patriotique comme quelque chose d'éternel, et il nie également la transformation de ce garçon en martyr. En se moquant de l'idéalisme de ce jeune homme, Bernard refuse d'accepter les soldats morts comme des martyrs pour le patriotisme, niant leur pouvoir de préserver la moralité républicaine après la guerre.

En effet, après la guerre, quand Bernard se voit libéré de son devoir patriotique, il demande à Raymond de l'aider à entrer dans les affaires en Amérique. Bien que Bernard se voit libéré du service actif pour la patrie, il emploie quand même le vocabulaire du patriotisme pour justifier les affaires qu'il négocie, comme l'avait fait Raymond. Après la négociation d'une transaction aux États-Unis dans laquelle il a gagné 200 000 francs de commission, il pense, « C'était non seulement une brillante affaire, mais, du point de vue patriotique, on ne pouvait que

¹¹⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1252.

se féliciter de voir si bien pourvues nos armées du Grand Liban. »¹¹⁸ Il existe une tension claire dans ce passage entre l'autosatisfaction de Bernard et la solidarité impliquée par « on » et « nos armées. » En effet, en employant ce langage patriote pour justifier une réussite financière, Bernard enlève tout sens au devoir patriotique, rendant l'idéal de la génération précédente un simple cliché. À travers la continuité lexicale des générations qui manipulent la notion du devoir patriotique pendant l'entre-deux-guerres, Némirovsky remet en cause le progrès et la « guérison du monde » dont parle Barbusse.

Une tension entre générations

En outre, dans ce roman Némirovsky développe une tension entre les générations de Français pour élucider et pour critiquer le changement idéologique qui se produit pendant la Première Guerre Mondiale. Elle dépeint les dirigeants de la société de l'entre-deux-guerres comme les ennemis de la « vraie » République en juxtaposant les valeurs de cette jeune génération à celles de la génération précédente. Par exemple, Bernard Jacquelin regarde ses parents avec mépris parce qu'ils ne comprennent pas l'expérience des soldats qui participent à la guerre moderne. Quand Bernard songe à ce qu'il fera après la guerre, il pense seulement à jouir de tout ce qu'il a sacrifié pour faire la guerre : « « Qu'on me laisse seulement sortir de là et je jouirai de tout ce qui m'a été refusé. J'aurai de l'argent, des femmes, je jouirai, quoi... » »¹¹⁹ À la page suivant cette image de jouissance, Bernard réfléchit à une conversation avec son père qui illustre la déconnexion entre les attentes de ces deux générations à l'égard de l'état des soldats sortant de la guerre : « Qu'est-ce que papa disait à ma dernière permission ? « Ils ne seront pas difficiles, ceux qui reviendront. Ils se contenteront de peu ! » Quelle erreur ! Mais tout ce qu'ils

¹¹⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1283.

¹¹⁹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1226-7.

disent est bête, songea-t-il encore avec rancune. Bête, bête, bête... »¹²⁰ Bernard exprime ainsi le mépris de la jeune génération pour ce qu'elle considère comme la naïveté de la génération précédente, qui ne comprend pas que cette guerre moderne diffère des guerres passées dans son impact psychologique sur les soldats. De surcroît, l'emploi du pronom pluriel, « ils, » dans ce passage établit un mur non seulement entre Bernard et son père, ou bien ses parents, mais aussi tous ceux qui ne comprennent pas l'expérience de la jeune génération dans la Première Guerre Mondiale. Némirovsky dépeint alors les nouveaux désirs de Bernard en les opposant aux attentes de son père.

Quand Bernard rentre à Paris en permission, sa mère l'emmène au cirque, un divertissement qu'il adorait quand il était petit, mais Bernard exprime sa frustration envers sa mère quand celle-ci est incapable de comprendre son nouvel état d'esprit. Bernard est conscient du contraste frappant entre son expérience de la guerre et le divertissement innocent de son passé, et il « considéra avec froideur le souvenir qu'elle faisait surgir devant lui. Délices de la vie familiale ! Modestes plaisirs de la petite bourgeoisie parisienne ! »¹²¹ À travers le style indirect libre, Némirovsky communique aux lecteurs et aux lectrices le mépris que Bernard ressent pour ce qui lui donnait de la joie dans le passé. La guerre représente une coupure avec son passé parce qu'elle met fin à son innocence et son enfance. Bernard songe à ce qui l'a mené à ce changement d'esprit, liant son expérience de la guerre à ses nouveaux goûts :

« C'est drôle, songea-t-il, qu'ils ne puissent pas comprendre. Ce cœur secoué pendant quatre ans par des émotions violentes a besoin de battre plus fort qu'autrefois, de battre à un rythme qui n'est pas celui de l'enfance. Le poker... » Mais non, il n'était pas joueur. Mais il aimait jeter l'argent. Jeter l'argent ! Aux yeux de ces petits-bourgeois, quel sacrilège ! C'était un goût, d'ailleurs, qu'il ne s'était pas connu avant les dernières permissions. Beaucoup de goûts nouveaux

¹²⁰ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1228.

¹²¹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1240.

s'étaient éveillés en lui [...] Quelque chose en lui devenait raffiné, exigeant, d'une obscure sensualité.¹²²

Ce rejet des plaisirs du passé marque la fin de l'enfance de Bernard, mais, en plus de cette maturation naturelle, l'analyse que Bernard fournit de l'évolution de ses goûts lie cette maturation à son expérience d'« émotions violentes » pendant les quatre ans de guerre. La guerre a provoqué en Bernard un développement prématuré et anormal, qu'il nomme « obscure sensualité. » Comme l'exprime l'historienne Mary Louise Roberts, face à la mort et à l'expérience traumatisante de la Première Guerre Mondiale, le divertissement à tout prix est devenu un refuge nécessaire pour les soldats rentrant du front.¹²³ À cause de l'épreuve de la guerre, cette expression de mépris est distincte du rejet des plaisirs enfantins car Bernard rejette non simplement son passé et la génération de ses parents, mais aussi la prudence de la bourgeoisie dans sa totalité. Némirovsky emploie ainsi la rupture entre Bernard et ses parents pour souligner la tension entre générations, entre valeurs traditionnelles et nouvelles priorités émergentes, et entre militaires et population civile.

Cette tension générationnelle se manifeste également dans les paroles de la vieille génération, et Némirovsky se sert des réactions de la génération de l'avant-guerre pour fournir une critique explicite des effets sociaux du démantèlement de la moralité traditionnelle. La première description de la société de l'entre-deux-guerres vient de la perspective effrayée de la génération de l'avant-guerre, à travers les pensées de Monsieur Adolphe Brun, l'ami des parents de Bernard et le patriarche du groupe des quatre familles par lequel le roman commence. En introduisant la nouvelle société à travers les pensées de Monsieur Brun, Némirovsky permet aux lecteurs de partager l'angoisse de la génération de l'avant-guerre à l'égard du développement des nouvelles mœurs de l'entre-deux-guerres :

¹²² Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1239.

¹²³ Mary Louise Roberts, *Civilization Without Sexes*, (Chicago: University of Chicago, 1994), 1-2.

Tout semblait discordant, déformé, étrange [...] Ce Paris qui résonnait de toutes les langues du monde, ces cafés où le Français ne se sentait plus chez lui, cet écho qui portait aux oreilles françaises, scandalisées, mais curieuses, un murmure de chiffres sans cesse grandissants : « Il a gagné un million sur les fournitures de guerre, un million... Deux, dix, vingt millions... Il y a des gens qui gagnent des millions pendant que nos fils... Ce ne sont pas des bons Français... Ce ne sont pas des patriotes, mais... l'argent... » On ne disait pas encore : « Le plaisir... » On n'aurait pas osé. Et d'ailleurs, cela avait semblé de tout temps à la petite bourgeoisie un vocable presque malsonnant. On ne prenait pas de plaisir, on ne s'amusait pas dans un monde « bien », parmi les gens « comme il faut » [...] Il y avait quelque chose dans tout ceci qui l'effarait : il ne reconnaissait plus le peuple français... Les mots les plus sacrés : Épargne... Honneur conjugal... Virginité... » devenaient peu à peu des termes désuets, presque risibles.¹²⁴

La réaction de Monsieur Brun face à ces changements sociaux permet au lecteur de comprendre que la réticence de la vieille génération à accepter les nouvelles mœurs n'est pas le résultat de la naïveté ni de la prudence d'une ère passée, comme le pense Bernard, mais une inquiétude légitime pour le destin de la France. Quand Adolphe Brun fait référence aux étrangers dans sa description de la société de l'entre-deux-guerres (« Ce Paris qui résonnait de toutes les langues du monde, ces cafés où le Français ne se sentait plus chez lui... »), il introduit la notion de la xénophobie qui avait accompagnée la réaction conservatrice républicaine à la vague d'immigration suivant la Première Guerre Mondiale.¹²⁵ De plus, en insistant que ces nouveaux riches qui profitent de la guerre ne sont ni de « bons Français » ni des « patriotes, » Monsieur Brun nie la citoyenneté de ces Français, les mettant dans la même catégorie que la population étrangère. Monsieur Brun établit un lien entre la moralité républicaine et l'intégrité de la nation française, soulignant que les changements à Paris ne marquent pas une simple évolution de la société française, mais que cette société marque le démantèlement de la République. Némirovsky

¹²⁴ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1232.

¹²⁵ Ce soutien de la perspective xénophobe est ironique. Irène Némirovsky est arrivée à Paris avec sa famille en 1918 après avoir fui la Révolution Russe en 1917, alors elle faisait partie de cette vague d'immigration suivante la Première Guerre Mondiale.

affirme ainsi que la République est la vraie France, et qu'à travers l'esprit nihiliste, la génération de l'entre-deux-guerres se sépare de la patrie.

Pourtant, en même temps que ce passage confirme que les membres de la nouvelle société n'appartiennent plus à la République, ce passage implique également la dissolution de la République et l'aliénation de Monsieur Brun. Némirovsky amplifie le ton d'angoisse dans cette réflexion à travers des implications de l'aliénation de Monsieur Brun et de ceux qui tiennent, comme lui, aux valeurs traditionnelles. En même temps que Monsieur Brun emploie le pronom « on » pour évoquer une société de l'avant-guerre unifiée dans sa résistance aux nouvelles mœurs (« On ne disait pas encore : « Le plaisir... » On n'aurait pas osé. [...] On ne prenait pas de plaisir, on ne s'amusait pas dans un monde « bien », parmi les gens « comme il faut »), les phrases « scandalisées, mais curieuses » et « Ce ne sont pas des bons Français... Ce ne sont pas des patriotes, mais... l'argent... » contredisent cette solidarité bourgeoise pour impliquer la complicité de la population française dans sa totalité à ce nouveau mode de vie. Tandis que Némirovsky encourage le lecteur à partager l'angoisse de Monsieur Brun, ce passage révèle un certain scepticisme de la durabilité de la République.

Malgré l'isolement de Monsieur Brun, Némirovsky établit une continuité dans les réactions de la génération de l'avant-guerre et de la génération de la Deuxième Guerre Mondiale face à cette société de l'entre-deux-guerres pour confirmer la valeur absolue des principes républicains. Dans la troisième partie du roman, qui se passe de 1936 à 1941, Yves, le fils adolescent de Bernard, reprend cette critique de la génération de l'entre-deux-guerres, se servant du même vocabulaire qu'emploie Monsieur Brun. De la même façon dont Monsieur Brun exprime sa peur quand les nouveaux riches se moquent des valeurs traditionnelles (« « Les mots les plus sacrés : Épargne... Honneur conjugal... Virginité... » devenaient peu à peu des termes

désuets, presque risibles »¹²⁶), Yves remarque qu'il est presque impossible de situer des hommes comme son père sur le plan moral : « on a presque honte de les juger du point de vue moral, car de cette morale ils ont fait quelque chose de grotesque, d'enfantin, qui ne mérite que le rire. »¹²⁷ Alors que Monsieur Brun craignait les conséquences négatives des valeurs de l'entre-deux-guerres, Yves les confirme en exprimant le mépris qu'il a pour les valeurs de son père. Même si la génération de l'entre-deux-guerres a réussi à se libérer des mœurs traditionnelles, la réapparition d'un vocabulaire de la moralité de l'avant-guerre dans les pensées d'Yves à la veille de la Deuxième Guerre Mondiale affirme aussi la valeur absolue de la moralité traditionnelle de la République et fournit une vision optimiste de la persistance des valeurs républicaines.

Les victimes de la guerre moderne ?

Némirovsky présente également, à travers l'angoisse de la génération de l'avant-guerre, le rôle de la Première Guerre Mondiale dans la naissance du nihilisme sur la génération de l'entre-deux-guerres. Après la soirée que Bernard passe avec ses parents au cirque pendant une permission, Monsieur et Madame Jacquelin cherchent à comprendre les changements qu'ils ont perçu chez leur fils. Pendant cette discussion, Monsieur Jacquelin décrit les mœurs de la nouvelle société parisienne comme « la mentalité de la guerre transposée dans la paix. »¹²⁸ Il continue, racontant une conversation qu'il a eue avec Bernard, « « Je lui ai dit : « Mon petit, l'audace, le système D, la dureté de cœur, tout ça c'est très bien à la guerre, parce que c'est sanctifié par le patriotisme, mais, dans la paix, ça nous fera une génération de forbans.—Non ! Une génération de malins », a-t-il répondu. »¹²⁹ Selon Monsieur Jacquelin, ce qui diffère entre la Première

¹²⁶ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1232.

¹²⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1330.

¹²⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1248.

¹²⁹ Ibid.

Guerre Mondiale et cette nouvelle société est que l'esprit de compétition et de brutalité garde, dans le contexte de la guerre, un état sacré. La référence au système D, en particulier, explique la caractérisation de la génération de l'entre-deux-guerres comme des « forbans, » parce que ce terme implique non seulement un débrouillement innocent, mais aussi des actions qui nuisent à la solidarité entre soldats.¹³⁰ À travers ces références à l'égoïsme et l'endurcissement que la guerre rend nécessaires, Monsieur Jacquelin souligne la guerre comme la cause de l'immoralité de ces soldats et présage l'égoïsme qui définira la société de l'entre-deux-guerres.

Mais, pendant cette conversation avec sa femme, Monsieur Jacquelin explique le double rôle de la Première Guerre Mondiale, à la fois comme cause de l'égoïsme des soldats et comme cadre nécessaire pour empêcher le transfert de cet atmosphère d'égoïsme cynique sur la société civile : « « La guerre les tient encore », murmura le vieux Jacquelin. Il se tut, voyant confusément en esprit la guerre comme une géante armature d'acier qui soutenait, transperçait ces hommes las et les forçait à une attitude rigide et orgueilleuse. « Mais quand la guerre sera finie, ils s'affaïsseront. » »¹³¹ En tournant l'image de l'armature d'acier, cet attribut de la guerre traditionnelle, en une image métaphorique de la Première Guerre Mondiale, Monsieur Jacquelin touche du doigt le paradoxe qui est unique à cette guerre moderne : la Première Guerre Mondiale détruit l'esprit patriotique des soldats, mais le contexte de la guerre est quand même nécessaire pour le maintien de l'ordre et du dévouement patriotique. Némirovsky reprend plus tard cette idée que l'ordre de la guerre est la seule chose qui distingue l'armée française d'une foule : « La

¹³⁰ Le système D, dérivation probable de « débrouillard, » est une expression employé par des soldats français pendant la Première Guerre Mondiale pour décrire la compréhension tacite entre soldats que dans la guerre il faut faire ce qui est nécessaire pour survivre. Ce terme indique non seulement des façons de se débrouiller (manger des plantes peu conventionnelles, par exemple) mais il implique également les actions immorales comme le vol de la couverture d'un compatriote ou le démantèlement de la porte d'une maison pour faire du feu (« History of the American Field Service in France, » *Our Story*, acc. 20 février 2016, <http://www.ourstory.info/library/2-ww1/AFShist/AFS3k.htm>). L'ambiguïté morale qu'encourage ce système reflète la définition de cette génération de soldats de la Première Guerre Mondiale comme des « forbans. »

¹³¹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1248.

guerre la maintenait ; elle crucifiait l'homme, mais elle le tenait droit aussi. »¹³² Hors de l'ordre imposé par la guerre, le cynisme et le manque de patriotisme qui caractérisent la Première Guerre Mondiale présentent des menaces à la société.

La guerre a joué donc un double rôle, et Némirovsky suggère que les soldats survivants, comme Bernard, sont en effet des victimes de la Première Guerre Mondiale. Elle explore cette perspective en représentant le développement psychologique du cynisme de Bernard. Bernard se définit lui-même comme une victime de la guerre, et Némirovsky dépeint ainsi son expérience à la guerre comme une blessure morale :

Moralement, il avait été atteint d'une blessure que rien désormais ne pourrait guérir, qui irait s'élargissant chaque jour de sa vie : c'était une sorte de lassitude, de brisure, un manque de foi, la fatigue et un furieux appétit de vivre. « Mais vivre pour moi seulement, pour moi. Je leur ai donné quatre ans », songeait-il, et dans ces mots il sous-entendait tout un univers hostile acharné contre lui—chefs, ennemis, amis, civils, inconnus et sa propre famille. Les civils, surtout ! ceux-là...¹³³

La structure de ce passage établit un dialogue direct entre le narrateur et Bernard qui fait contraste avec la distance entre le narrateur moralisateur et Bernard dans la plupart du roman. Némirovsky combine ici la citation directe des pensées de Bernard avec la narration à la troisième personne et la communication des pensées de Bernard à travers le style indirect-libre pour introduire un rapport plutôt compatissant entre Bernard et le narrateur. Némirovsky se sert de la perspective omnisciente de la narration à la troisième personne pour valider le sentiment de victimisation de Bernard et pour présenter une vision du cynisme égoïste de l'entre-deux-guerres comme le produit inévitable de la Première Guerre Mondiale (« une blessure que rien désormais ne pourrait guérir, qui irait s'élargissant chaque jour de sa vie »). Cette analyse de l'entre-deux-guerres efface la responsabilité des hommes comme Bernard vis-à-vis de la dissolution des

¹³² Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1251.

¹³³ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1227.

principes républicains. Némirovsky renforce cette complicité entre Bernard et le narrateur en interrompant la narration à la troisième personne par la citation directe de ses pensées. Cette assertion de son indépendance (« « Mais vivre pour moi seulement, pour moi. Je leur ai donné quatre ans », songeait-il. ») préserve une tension subtile entre Bernard et le narrateur, mais parce que cette interjection ne contredit pas l'analyse du narrateur, cette remarque de Bernard est plutôt productive, dramatisant l'image de son « furieux appétit de vivre » et marquant une compréhension entre Bernard et le narrateur.

De plus, l'expression de mépris pour la population civile qui conclut ce passage, communiquée dans le style indirect-libre, montre que Bernard se voit à la fois comme victime de l'expérience de la guerre et comme victime de l'hostilité de la population française. De plus, parce que le style indirect-libre brouille la ligne entre Bernard et le narrateur et exprime une frustration à l'égard de la population civile de la France, Némirovsky semble renier la compassion qu'elle avait montrée pour les membres de la population civile comme Monsieur Brun et Monsieur Jacquelin pour soutenir Bernard. Alors que Némirovsky présente Bernard d'une façon critique à d'autres moments dans ce roman, l'accord entre les pensées de Bernard et l'analyse du narrateur au niveau du texte encourage le lecteur ou la lectrice à compatir avec Bernard.

En outre, à la suite de ce passage, à travers une autre réflexion de Bernard, Némirovsky fournit une analyse plus profonde de la façon dont l'expérience de la dévalorisation de la vie humaine pendant la Première Guerre mondiale a corrompu la notion du devoir patriotique :

Mais je ne suis rien. Ma vie ou ma mort ne signifient rien. Ce sont des bobards de civils : « Les héros, la gloire... donner son sang pour la patrie... » En réalité, on n'a pas même besoin de moi. Il faut des machines pour la guerre moderne. Tout un bataillon de héros serait avantageusement remplacé par une machine blindée, perfectionnée, qui, sans patriotisme, sans foi ni courage, anéantirait le plus possible d'ennemis... On était des hommes... Puisqu'on ne peut pas devenir une

machine, puisqu'on n'est plus un homme, on se sent rétrograder jusqu'au sauvage, jusqu'à l'animal.¹³⁴

Dans *Le Feu*, Henri Barbusse analyse également ce sentiment de deshumanisation chez les soldats de la Première Guerre Mondiale (« Honte à la gloire militaire, honte aux armées, honte au métier de soldat, qui change les hommes tour à tour en stupides victimes et en ignobles bourreaux. »)¹³⁵ De plus, dans *Les Feux de l'Automne*, Bernard établit un lien direct entre cette expérience de deshumanisation et la dissolution des idéaux républicains du patriotisme, de la foi, et du courage. L'introduction des machines « sans patriotisme » a rendu désuètes ces valeurs et a nié la notion même de l'héroïsme. En effet, Némirovsky montre qu'en déshumanisant les soldats, la Première Guerre Mondiale a rendu inapplicables les valeurs républicaines dans la société française.

À travers l'analyse psychologique de Bernard, Némirovsky critique non seulement Bernard, mais aussi la guerre moderne, qui est devenue « une entreprise de massacre en série, un travail à la chaîne. »¹³⁶ En maintenant la perspective de Bernard sur la Première Guerre Mondiale, Némirovsky rend ambivalent son jugement sur Bernard et le réincorpore dans la population française. Cette ambivalence empêche un rejet trop hâtif de la part du lecteur de ce soldat français comme ennemi de la France. Cependant, à la suite de ces passages, c'est précisément l'insistance sur l'inévitabilité de l'égoïsme de l'entre-deux-guerres qui devient la cible de la critique la plus pointue du roman.

¹³⁴ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1227-8.

¹³⁵ Barbusse, 280.

¹³⁶ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1232.

Encore un père déserteur

Dans la troisième partie du roman, qui se situe entre 1936 et 1941, Némirovsky utilise le rapport précaire entre Bernard et son fils, Yves, pour critiquer le refus de Bernard de reconnaître sa propre responsabilité envers les autres membres de la population française pendant l'entre-deux-guerres. Némirovsky développe la tension entre Yves et Bernard en parallèle avec le développement de la Deuxième Guerre Mondiale, pour transformer la tension générationnelle dans ce roman en une image de la désertion et du meurtre d'Yves par son père. Comme dans « L'Inconnu, » Némirovsky emploie dans *Les Feux de l'Automne* l'image d'un père déserteur qui tue son fils pour dépeindre la déstabilisation de la nation française, et dans ce roman, cette image métaphorique sert spécifiquement à condamner les effets négatifs de l'égoïsme. Grâce à l'inclusion de cette troisième génération, Némirovsky introduit une considération éthique de l'interdépendance nationale pour souligner que le vrai péché de la génération de l'entre-deux-guerres n'est ni l'immoralité ni l'avarice, mais la lâcheté et l'auto-aveuglement.

Quand il se sépare de sa femme, Bernard définit comme « inévitable » sa désertion pour poursuivre argent et plaisir aux Etats-Unis. Dans cette scène, Némirovsky met l'accent sur la motivation égoïste de Bernard pour condamner l'idée d'inévitabilité comme une excuse lâche pour refuser le devoir patriotique. Bernard et sa femme, Thérèse, se séparent quand Bernard insiste qu'il doit retourner aux Etats-Unis pour passer une commande de pièces d'avions, expliquant, « « C'est une grande tentation [...] Je le déplore, mais c'est inévitable : on ne peut pas s'en passer. » »¹³⁷ Pourtant, il est évident que cette vie aux Etats-Unis présente une opportunité pour Bernard, qui pense à ses trois enfants comme à des chaînes qui l'attachent à une vie ennuyeuse,¹³⁸ d'échapper physiquement et émotionnellement à cette vie calme de la

¹³⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1313.

¹³⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1301.

bourgeoisie qu'il trouve ennuyeuse et oppressive. Il continue, « Mais, pour moi, songe comme c'est intéressant : des voyages, des relations, l'espoir, si mon entreprise réussit, de monter ma propre affaire patronnée par un magnat de la finance comme Bernheimer ; le plaisir de gagner beaucoup d'argent d'un coup, le plaisir de pouvoir le dépenser... »¹³⁹ L'énumération de ses désirs personnels de Bernard soulignent que cette désertion est un choix actif, et non pas quelque chose d'inévitable, et Némirovsky emploie alors ce vocabulaire d'inévitabilité pour condamner la lâcheté de Bernard.

De plus, à travers les réflexions d'Yves, Némirovsky utilise le langage du sacrifice personnel pour montrer qu'en refusant de remplir son devoir patriotique, Bernard se sépare de la patrie française comme il s'est séparé de sa famille. Après sa séparation, Bernard emmène Yves à Megève pour lui apprendre à faire du ski, mais parce que Bernard choisit de s'amuser avec des membres influents de la société des nouveaux riches parisiens au lieu de se rapprocher d'Yves, ce voyage représente encore un abandon d'Yves par son père. Yves quitte l'hôtel pour trouver la solitude au sommet d'une montagne, et il cherche à comprendre pourquoi son père « ne s'était jamais résigné à l'abandonner, cette vie unique. Il ne s'était pas donné tout entier ; il avait réservé une partie de lui-même ; il était demeuré défiant, réticent, égoïste, dans la guerre, dans la paix, et dans l'amour. »¹⁴⁰ Yves démontre une perception surprenante à travers cette analyse du solipsisme de son père, soulignant spécifiquement comment ce regard excessif que possède Bernard pour ses propres intérêts, à l'exclusion de ceux des autres, nuit à son rapport avec sa famille.

Yves identifie la cause de ce refus du sacrifice comme la peur : « Quelle génération ! Pourquoi ont-ils peur ? Car ils ont peur de tout. Ils passent leur vie à trembler pour leur peau, et

¹³⁹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1313.

¹⁴⁰ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1331.

pour leur argent. Pourquoi eux qui à vingt ans ont donné leur vie pour rien, vendent-ils à présent leur âme pour des francs-papier ? »¹⁴¹ À travers cette condamnation de la peur de son père et de la valeur fugace de ses priorités, Yves fait écho à une note manuscrite que Némirovsky a écrite en 1942 pour *Suite Française* : « Tout ce qui se fait en France dans une certaine classe sociale depuis quelques années n'a qu'un mobile : la peur. Elle a causé la guerre, la défaite, et la paix actuelle. »¹⁴²

Mais malgré la peur qui motive les conduites des bourgeois d'après guerre, d'autres valeurs comme le sacrifice patriotique participent à l'espoir d'une rédemption. Némirovsky met en contraste la lâcheté du père et l'héroïsme de Martial Brun, auquel Yves se rattache. Martial est l'exemple idéal du patriarche patriotique, le faire-valoir de Bernard dans la sphère familiale et dans le cadre national. Le soir de la séparation entre Bernard et Thérèse, Yves pose des questions à sa mère, Thérèse, sur une photographie encadrée de Martial Brun, le premier mari de Thérèse, qu'elle garde sur la cheminée. Elle raconte les circonstances de la mort de Martial. Grâce à cette explication sur la mort de Martial, Yves l'associe avec le courage et le sacrifice, des valeurs que Némirovsky considérait comme essentiellement françaises,¹⁴³ Yves remarque que contrairement à Bernard, Martial est digne de son admiration, s'imaginant le fils de Martial, « « J'aurais aimé être son fils. Il a une bonne tête, et puis c'est bien, c'est brave ce qu'il a fait là. » »¹⁴⁴ L'image métaphorique de la nation française comme une famille permet alors à Némirovsky de glorifier à la fois le patriotisme de l'avant-guerre ainsi que l'image traditionnelle du père d'avant-guerre. La

¹⁴¹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1330.

¹⁴² Némirovsky, « Notes manuscrites, » 522.

¹⁴³ Weiss, 128.

¹⁴⁴ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1318-19.

mère d'Yves, elle-aussi, renforce cette image de la France comme une famille quand elle répond à Yves, « « Tu es un peu son fils, comme celui de tous les soldats qui sont morts pour toi. » »¹⁴⁵

Cette référence au sacrifice collectif des martyrs patriotiques établit les idéaux de la patrie française comme une religion, et, de surcroît, fait de Martial Brun une figure de Christ. Thérèse exprime alors l'idéalisme de Némirovsky dans ce passage, montrant que bien que la génération de Bernard ait abandonné cette religion de solidarité nationale, le sacrifice collectif des hommes comme Martial rend les idéaux traditionnels de la France immortels, purifiant la patrie. Ces sacrifices patriotiques sont alors les « feux purificateurs de l'automne » pour la patrie française. En renforçant cette idée du sacrifice collectif, Némirovsky reprend la déclaration du maréchal Pétain que la souffrance est nécessaire pour purifier la France de ses fautes morales.¹⁴⁶ Pourtant, tandis que Pétain emploie ce discours du sacrifice pour justifier la souffrance des épreuves matérielles de l'Occupation et le travail nécessaire pour la restauration de l'économie française après la défaite, Némirovsky met l'accent sur les implications idéologiques du sacrifice patriotique pour glorifier la souffrance comme le salut de la patrie française.

Par ailleurs, en plus de s'imaginer le fils de Martial, Yves suit de manière concrète son exemple, renonçant totalement à sa vie et se dévouant à l'aviation, un métier qui exigera un don

¹⁴⁵ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1319.

¹⁴⁶ Dans un appel aux Français le 25 juin 1940, le maréchal Philippe Pétain emploie un vocabulaire de souffrance pour soutenir son nouvel ordre : « C'est vers l'avenir que, désormais, nous devons tourner nos efforts. Un ordre nouveau commence. Vous serez bientôt rendus à vos foyers. Certains auront à le reconstruire. Vous avez souffert. Vous souffrirez encore. Beaucoup d'entre vous ne retrouveront pas leur métier ou leur maison. Votre vie sera dure. Ce n'est pas moi qui vous bernerai par des paroles trompeuses. Je hais les mensonges qui vous ont fait tant de mal. La terre, elle, ne ment pas. Elle demeure votre recours. Elle est la patrie elle-même. Un champ qui tombe en friche, c'est une portion de France qui meurt. Une jachère de nouveau emblavée, c'est une portion de France qui renaît. N'espérez pas trop de l'Etat qui ne peut donner que ce qu'il reçoit. Comptez pour le présent sur vous-mêmes et, pour l'avenir, -sur les enfants que vous aurez élevés dans le sentiment du devoir. Nous avons à restaurer la France. Montrez-la au monde qui l'observe, à l'adversaire qui l'occupe, dans tout son calme, tout son labeur et toute sa dignité. Notre défaite est venue de nos relâchements. L'esprit de jouissance détruit ce que l'esprit de sacrifice a édifié. C'est à un redressement intellectuel et moral que, d'abord, je vous convie. Français, vous l'accomplirez et vous verrez, je le jure, une France neuve surgir de votre ferveur. » (Philippe Pétain, « Appel du 20 juin 1940, » *MaréchalPétain.com*, acc. 20 février 2016, <http://www.marechal-petain.com/appel4.htm>).

total de soi.¹⁴⁷ Pendant la représentation extrêmement romantique de sa montée solitaire au sommet de la montagne à Megève, la détermination à remplir son rôle patriotique naît du mépris qu'il ressent pour son père : « Moi, je ne ferai pas comme lui, se dit Yves. Qui veut sauver sa vie la perdra. Cette vie, je l'offre. Je la jette tout entière. Je saurai me sacrifier, moi, s'il le faut. » Yves, qui décide de se sacrifier malgré l'imminence d'une deuxième guerre, fait écho à l'affirmation du sacrifice personnel de Martial Brun pendant la Première Guerre Mondiale. De plus, quand Yves pense dans ce passage, « Qui veut sauver sa vie la perdra, » il confirme que le sacrifice patriotique rend possible une sorte d'immortalité. Finalement, Némirovsky confirme le dévouement d'Yves à l'idéal patriotique que représente Martial en montrant que quand Yves meurt dans un accident d'avion au début de la Deuxième Guerre Mondiale, il porte des photographies de sa mère et de Martial, au lieu celle de son père, sur sa poitrine.¹⁴⁸ En soulignant le rapport idéologique entre Martial et Yves, Némirovsky communique la perspective idéaliste que les valeurs traditionnelles du sacrifice et du courage ne sont pas mortes avec des hommes comme Martial pendant la Première Guerre Mondiale. Cette persistance des valeurs traditionnelles affirme une possibilité de renouvellement moral de la France au début de l'Occupation à travers l'interdépendance des Français.

En revanche, tandis qu'Yves annonce sa décision de devenir aviateur comme une volonté patriotique, Némirovsky montre la responsabilité de Bernard dans la mort de son fils. Elle représente la mort d'Yves en une réécriture sinistre de l'histoire d'Abraham et Isaac, afin de souligner que l'indifférence de l'entre-deux-guerres n'est pas une passivité innocente, mais plutôt un choix actif contre l'avenir de la France. À travers les réflexions d'Yves au sommet de

¹⁴⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1332.

¹⁴⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1344.

la montagne, Némirovsky transforme ainsi la mort sacrificielle d'Yves en un meurtre d'Yves par son père :

Une étrange, une prophétique tristesse s'emparait de lui. « Ce sont eux qui nous jettent au sacrifice, songea-t-il. Ils disent qu'il y aura la guerre, qu'elle est inévitable et prochaine. Ce sont eux qui l'ont préparée. Ils prétendent qu'ils la craignent. Je ne sais pas, c'est peut-être vrai, mais, par moments, ils paraissent la souhaiter. Ou peut-être les fascine-t-elle ? Peut-être se sont-ils tellement avancés qu'ils ne peuvent pas reculer maintenant et qu'ils se sentent tout au bord d'un abîme ? Mais ce qui est sur, c'est que dans cet abîme, les jeunes tomberont les premiers. »¹⁴⁹

Dans ce passage, qui examine comment la responsabilité de la Deuxième Guerre Mondiale retombe sur la jeune génération, Némirovsky critique cette notion de l'inévitabilité d'une deuxième guerre comme justification de la passivité. Yves a de la difficulté à identifier la motivation précise de la génération de son père, ce qui indique que le péché de cette génération est précisément le refus d'agir qui a rendu inévitable la Deuxième Guerre Mondiale et la mort des jeunes hommes comme Yves. Ce passage reflète l'analyse équivoque de l'historien Eugen Weber du rôle de la France pendant l'entre-deux-guerres, ce qu'il appelle « the inexorable march to war of a society that was, and yet was not, helpless to affect its fate. »¹⁵⁰

La réflexion d'Yves nous permet de clarifier cette analyse : Yves distingue la véritable impuissance des jeunes face à la Deuxième Guerre Mondiale, qu'ils ont héritée de leurs pères, de l'insistance sur l'inévitabilité de la guerre que la génération de l'entre-deux-guerres emploie pour éviter toute responsabilité. Comme l'explique Raymond Détang à Bernard, l'esprit d'indifférence de l'entre-deux-guerres vient d'un aveuglement conscient et actif, d'une décision complice de ne pas poser trop de questions : « « Mon petit, il n'y a pas de question grave à l'heure où nous sommes, parce que, si on voulait vraiment considérer les choses dans leur complexité et dans

¹⁴⁹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1331.

¹⁵⁰ Weber, Eugen, *The Hollow Years : France in the 1930s*, (New York : W. W. Norton, 1994), 6.

leur gravité, il n'y aurait qu'à se tirer une balle dans la tête. » »¹⁵¹ À travers la tension entre Yves et Bernard, Némirovsky montre que le refus du devoir patriotique est une action consciente contre l'avenir de la patrie. Le vrai péché de la génération de l'entre-deux-guerres est le refus de prendre responsabilité pour ses actions.

La prise de conscience de Bernard

Némirovsky prouve la persistance des valeurs patriotiques à travers le sacrifice et la mort d'Yves, et elle développe également la puissance purificatrice du sacrifice d'Yves en explorant l'éveil moral que cette mort provoque chez Bernard. Bernard a négocié, avec Raymond, la fabrication des pièces d'avion américaines et françaises qu'ils savaient être incompatibles,¹⁵² et il est obligé de confronter les implications de cette affaire quand Yves meurt dans un accident d'avion. Pendant l'affaire des avions, Bernard s'était éloigné de toute responsabilité par rapport aux conséquences potentielles de cette affaire, se disant, « « Moi, après tout, ça ne me regarde pas... Qu'ils examinent la chose d'un point de vue technique, pratique, et qu'ils prennent leurs responsabilités. Pour moi, je ne suis qu'un courtier. » »¹⁵³ Mais à la mort d'Yves, Bernard ne peut pas échapper à ses responsabilités :

Pourquoi, un accident ? Pourquoi l'avion ? Oh, il n'aurait jamais dû permettre... Il savait mieux que tout autre pourquoi certains appareils étaient perdus dans des accidents qui paraissaient inexplicables, pourquoi il n'y avait pas assez de tanks, pas assez de chars, pourquoi les armes étaient insuffisantes, pour quelle raison le désordre régnait, pourquoi, pourquoi... Il savait. Il jeta autour de lui des regards affolés. Il lui semblait que tous devinaient, tous pensaient : « Il a assassiné son fils. »¹⁵⁴

¹⁵¹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1323.

¹⁵² Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1322-3.

¹⁵³ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1324.

¹⁵⁴ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1342.

Il reconnaît son rôle dans l'affaire des avions et dans l'industrie des fournitures de la guerre, ce qui tranche avec la dénégation qui caractérisait ses pensées pendant l'entre-deux-guerres. La répétition de « pourquoi, » suivi par « Il savait » reflète sa prise de conscience. À travers la répétition de la phrase « Il savait, » le « pourquoi » cesse d'être une question et une expression de désespoir, et devient plutôt une affirmation du savoir. À cause de la mort de son fils, Bernard confronte alors la limite de son auto-aveuglement.

Cette réaction initiale est seulement une prise de conscience partielle, pourtant, parce qu'en se fixant sur l'affaire d'avions, Bernard occulte initialement les implications de son comportement et du comportement de sa génération pendant l'entre-deux-guerres. Il s'ensuit, une culpabilité plus profonde pour les actions de toute sa génération qui éclipse l'inquiétude de Bernard à l'égard de son rôle dans l'affaire d'avions. Jonathan Weiss souligne la nécessité pour Bernard de reconnaître que cette affaire d'avions est simplement une manifestation du problème beaucoup plus vaste de la perte du patriotisme de toute sa génération.¹⁵⁵ Mais en plus de cette perte de patriotisme, Némirovsky pousse Bernard à retrouver les racines de son indifférence patriotique :

*T'en fais pas, Bouboule,
T'es un type à la coule,
Te mets pas les nerfs en boule,
Les pruneaux seront pour les copains.*

.....
T'en fais pas !... et tout finira très bien.

« Oui, chaque fois que l'homme a dit : « Moi, au fond, je m'en fous... », chaque fois qu'un homme a pensé : « Si ce n'est pas moi qui en profite, ce sera un autre », chaque fois qu'une femme a murmuré : « Tu es trop bête aussi... Regarde les autres... », chaque fois, chaque fois... chacun a, sans le savoir, aidé à trancher le fil d'une vie innocente. Lorsque je signais aveuglément le contrat préparé par Détang, lorsque je songeais cyniquement : « Je ne veux pas connaître le fond de l'affaire. Je ne suis qu'un honnête courtier... », chaque fois que j'empochais l'argent, je sabotais de mes propres mains, aurait-on dit, l'avion où mon fils a trouvé la mort. Et si cet accident-là n'est du qu'au hasard ? Si ma conscience

¹⁵⁵ Weiss, 131.

inquiète me reproche un crime que je n'ai pas commis, alors c'est que d'autres avions sont tombés à cause de moi, d'autres enfants sont morts à cause de moi, Bernard Jacquelin, qui n'étais pas plus méchant ni plus malhonnête qu'un autre, mais qui aimais le plaisir et l'argent. Comme tous, mon Dieu, comme tous ! Ne voulant pas être dupes, évitant de prendre au tragique nos petites affaires, nos petites combines, ne croyant pas au pire et persuadés que :

T'en fais pas, Bouboule

.....
Et tout finira très bien !¹⁵⁶

La forme fragmentée de cette deuxième prise de conscience fait contraste avec la réaction initiale de Bernard face à la mort d'Yves. Ce style d'écriture différent souligne la décomposition des pensées conscientes de Bernard et prouve qu'il ne limite plus sa vision de l'entre-deux-guerres. De plus, à force de répéter des mots et des phrases comme « chaque fois » et « comme tous » Némirovsky reproduit l'importance de son aveuglement et de l'aveuglement de toute sa génération. De la même manière qu'il avait insisté sur son honnêteté pendant l'entre-deux-guerres, Bernard démantèle cette fausse innocence au moyen de la répétition de la vérité. Le changement subtil dans la manière dont Bernard pense à son rôle dans l'affaire des avions exemplifie alors sa nouvelle conscience de soi : cette fois-ci, quand Bernard pense à son rôle dans l'affaire des avions, il juge sa réponse cynique et il ajoute une intentionnalité à sa réponse en employant le verbe « vouloir » dans la phrase « Je ne veux pas connaître » pour critiquer sa tentative de se convaincre de son honnêteté. Finalement, la répétition obsédante de cette chanson d'enfant prouve que malgré la tentative de la génération de l'entre-deux-guerres de faire une moquerie des idéaux traditionnels, les principes de la société de l'entre-deux-guerres ne sont plus qu'une répétition bête d'indifférence. La mort d'Yves sert de force purificatrice pour Bernard parce qu'elle le pousse à reconnaître non seulement les conséquences concrètes de sa participation dans les affaires de l'entre-deux-guerres, mais aussi les implications éthiques du solipsisme de cette période. Bernard apprend finalement la leçon à laquelle il a fait allusion plus

¹⁵⁶ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1345.

tôt dans le roman : « Il viendrait une génération (il pensait à Yves) qui lui ferait payer cher non pas le péché lui-même, mais l'ostentation du péché. »¹⁵⁷

Rédemption de l'ennemi interne

Contrairement à l'exclusion décisive des soldats Allemands dans « L'Inconnu » et *Dolce*, Némirovsky promeut la solidarité française quand elle dépeint la possibilité de rédemption de cette « génération de forbans. » Ce roman se termine sur l'image de purification qui contribue à son titre : « les feux de l'automne, » qui « purifient la terre » et « la préparent pour de nouvelles semences. »¹⁵⁸ Thérèse, la veuve de Martial et la femme de Bernard, représente la stabilité des vieilles valeurs de la petite bourgeoisie française, et, comme représentante de cette République idéale, cette figure de Marianne promet d'accueillir le retour de son mari après qu'il la quitte pour poursuivre une vie d'argent et de plaisir. Quand il se sépare de Thérèse pour partir aux Etats-Unis, Bernard anticipe déjà la fin de ses plaisirs, et il demande à Thérèse si elle acceptera un jour son retour :

Mais il y avait trop d'agitation, trop de plaisirs, trop de soucis aussi sur cette terre pour lui permettre de se consacrer à ce cœur fidèle. « Brave Thérèse... Au fond il n'y a qu'elle... » Il songeait qu'un jour, très tard, quand il aurait tout goûté, enfin, tout connu, tout épuisé... quand, enfin, tout cela l'abandonnerait, il reviendrait à Thérèse. Il eut la coquetterie de lui demander si elle le reprendrait, si vraiment, un jour, elle pourrait lui pardonner. Pendant plusieurs nuits, ensuite, il rêva de son regard : elle avait dit oui ; elle avait levé les yeux sur lui, elle avait même souri avec effort : « Oui, va, je soignerai tes rhumatismes. »¹⁵⁹

En contraste avec les plaisirs fugaces de l'entre-deux-guerres, Bernard confirme la durabilité des idéaux que Thérèse représente quand il remarque, « Au fond il n'y a qu'elle. » Dans cette situation, Thérèse n'a aucun pouvoir pour retenir Bernard, pourtant, elle retrouve une puissance

¹⁵⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1336.

¹⁵⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1310.

¹⁵⁹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1325.

signifiante grâce à son rôle de Marianne qui pardonne les erreurs de son mari. La réaffirmation de la fidélité de Thérèse dans cette scène montre que malgré les erreurs de la population française, les idéaux de la nation persisteront quand les plaisirs fugaces qu'apporte l'argent seront passés. En écrivant ce roman dans le contexte de la France désunie de 1942, Némirovsky exprime ici une vision idéale de la possibilité de rétablir l'unité de la famille française sous les valeurs immortelles de la République.

Malgré l'idéalisme de cette promesse de réconciliation de la famille républicaine avant le début de la Deuxième Guerre Mondiale, le retour de Bernard à la fin du roman préserve une certaine ambiguïté par rapport à la rédemption de cet ennemi interne. Pendant la Deuxième Guerre Mondiale, quelques semaines après la mort d'Yves, Bernard est fait prisonnier en Allemagne, et il retourne en France en 1941, dans un état de défaite personnelle, ayant perdu son argent, son fils, et sa liberté. Némirovsky souligne la défaite physique et psychologique de Bernard à travers les observations de Thérèse quand elle voit Bernard pour la première fois depuis sa mobilisation au début de la Deuxième Guerre Mondiale : Thérèse remarque qu' « elle ne le reconnaissait pas, cet homme pâle aux yeux profondément enfoncés, à la démarche lourde » mais malgré cette apparence affaiblie, Thérèse « comprit également (un coup d'œil lui suffit, un soupir, le bref sanglot que Bernard étouffa en l'embrassant), elle comprit qu'il revenait changé, mûri, meilleur, et, enfin, à elle, à elle seule. »¹⁶⁰ C'est précisément cet état humble du patriarche humilié qui fait preuve du mûrissement de Bernard et qui confirme la fin de sa poursuite des plaisirs égoïstes de l'entre-deux-guerres. Cette vision de renouvellement national à travers la défaite personnelle est similaire alors au discours de Pétain. Pourtant, tandis que Pétain, dans son discours du 25 juin 1940 fait appel aux Français à un « redressement intellectuel et moral, » il met clairement l'accent sur le renouvellement économique et démographique de la France,

¹⁶⁰ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1369.

encourageant les Français à se tourner vers la terre et vers leurs foyers pour restaurer la puissance de la France.¹⁶¹ En revanche, bien que Némirovsky souligne la défaite personnelle de Bernard comme indicateur de la régénération de la France, elle se concentre plutôt sur une restauration des idéaux de la République comme la source de l'unification et du renouvellement moral de la nation, au lieu de souligner, comme le fait Pétain, la nécessité de la défaite pour détruire la République. Cette représentation douce-amère de la restauration de l'unité de la République après la défaite reflète une hésitation de la part de Némirovsky, qui résulte de son incertitude par rapport à la situation actuelle en 1942. Elle préserve sa vision idéaliste de la possibilité d'unification sous les idéaux de la République, mais elle introduit également une ambiguïté pour souligner l'incertitude du destin de la nation française pendant l'Occupation.

Conclusion

Achevant ce roman en 1942, au moment le plus ambigu de l'Occupation, Némirovsky affirme dans *Les Feux de l'Automne* une vision idéaliste de la possibilité d'une victoire morale dans la défaite. Elle montre la menace que présente l'égoïsme pour les idéaux de la République, mais tandis qu'elle condamne le solipsisme de la génération de l'entre-deux-guerres, elle ne rejette pas ces membres de la population française, encourageant plutôt la réconciliation des citoyens de la République après la défaite. Bien que le ton moralisateur des *Feux de l'Automne* renvoie au discours de Pétain sur un renouvellement national à travers le sacrifice, il est évident que Némirovsky propose une voie distincte dans son acceptation des idéaux républicains de l'unité et de l'égalité. Némirovsky montre à travers sa glorification de la stabilité des principes de la République, que même dans la défaite, la France, comme Bernard, a la possibilité de sortir de la Deuxième Guerre Mondiale « meilleur[e]. » Par contre, Némirovsky ne soutient pas le

¹⁶¹ Philippe Pétain, « Appel du 25 juin 1940. »

rachat de tous les ennemis internes de la France ; la représentation dans *Suite Française* des élites après la défaite n'est pas aussi clémentine que ce portrait de Bernard.

Chapitre III

Vers la collaboration active : Les élites dans une France défaite

Introduction

Après avoir exploré les causes de la défaite à travers une analyse du nihilisme cynique de l'entre-deux-guerres, Némirovsky représente la défaite et l'Occupation dans son roman suivant, *Suite Française*, afin de souligner la progression du cynisme de l'entre-deux-guerres qui mène à la collaboration active des élites pendant l'Occupation. Dans *Les Feux de l'Automne*, achevé au printemps 1942, le ton de Némirovsky devient plus cynique qu'il n'était dans son écriture du début de l'Occupation,¹⁶² mais dans *Suite Française*, écrite seulement quelques mois après *Les Feux de l'Automne*, Némirovsky montre un véritable mépris envers la population française. Le critique Jonathan Weiss théorise que Némirovsky exprime une position pétainiste moralisatrice dans *Les Feux de l'Automne* pour publier le livre, mais que son cynisme de *Suite Française* provient du fait que Némirovsky sait que la publication de ses livres est devenue impossible.¹⁶³ Son cynisme en fait dérive de la situation de plus en plus précaire des Juifs et du désillusionnement grandissant de la population française à l'égard de l'incapacité du gouvernement de Vichy à tenir ses promesses initiales, et, plus spécifiquement, d'une angoisse croissante à cause de la situation de plus en plus précaire des Juifs en France pendant l'Occupation.¹⁶⁴ Dans *Suite Française*, Némirovsky crée des portraits satiriques des élites pour condamner la population et le gouvernement français qui ont abandonné cette écrivaine et sa famille.

¹⁶² Olivier Philipponnat, « Notice pour *Les Feux de l'Automne*, » dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, ed. Olivier Philipponnat, (Paris : Livre de Poche, 2011), 1180.

¹⁶³ Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky, her life and works*, (Stanford: Stanford, 2007), 133.

¹⁶⁴ Nathan Bracher, *After the Fall: War and Occupation in Némirovsky's Suite Française*, (Washington: Catholic University, 2010), 8.

Les deux tomes de *Suite Française*, *Tempête en Juin* et *Dolce*, racontent l'histoire de la défaite et des premières années de l'Occupation. Dans *Tempête en Juin*, Némirovsky crée un tableau à la manière de Tolstoï¹⁶⁵ de la population française pendant l'exode de Paris en juin 1940. Elle élimine la voix narrative intrusive qu'elle avait employée dans *Les Feux de l'Automne*, représentant l'expérience de l'exode à travers les perspectives des membres de la population française de toutes classes sociales et de tous âges. Dans *Dolce*, Némirovsky reprend un style narratif plus traditionnel pour dépeindre un petit village, Bussy, avec une population majoritairement féminine, dès l'arrivée des forces de l'Occupation.

Contrairement au ton moralisateur des *Feux de l'Automne*, Némirovsky cherche, dans *Suite Française*, à communiquer une certaine objectivité dans sa représentation de la population française. Comme elle l'écrit en 1942 dans ses notes manuscrites : « Ne rien prouver surtout. Ici moins que partout ailleurs. Ni que les uns sont bons et les autres mauvais, ni que celui-ci a tort et une autre raison. Même si c'est vrai, surtout si c'est vrai. Dépeindre, décrire. »¹⁶⁶ Il existe un fond moral dans *Suite Française*, mais en éliminant une narratrice moralisatrice, Némirovsky exige une lecture plus active en représentant les réponses des Français aux événements historiques d'une manière plus objective, mais souvent contradictoire.¹⁶⁷ Le critique Nathan Bracher appelle cette technique de Némirovsky son « historical agnosticism, » ou un refus de représenter la défaite de la France comme une punition des péchés de l'entre-deux-guerres. Bracher explique que Némirovsky fait « repeated efforts to avoid skewing her artistic project by

¹⁶⁵ Némirovsky admirait l'écriture de Tolstoï, et elle cherchait spécifiquement à émuler ce qu'elle a décrit dans *La Vie de Tchekhov* (1940), « le don que Tolstoï possédait au plus haut point : celui de trouver l'ordinaire dans l'exceptionnel » (Irène Némirovsky, *La Vie de Tchekhov*, dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, ed. Olivier Philipponnat, 713-855 (Paris : Livre de Poche, 2011), 803. Voir aussi les références à l'écriture de Tolstoï dans les notes manuscrites pour *Suite Française* (Irène Némirovsky, « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky, » dans *Suite Française*, (Paris: Denoël, 2004), 531, 534-5, .)

¹⁶⁶ Irène Némirovsky, citée par Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, (Paris : Grasset & Fasquelle, 2007), 401.

¹⁶⁷ Bracher, *After the Fall*, 27.

seeking to prove preconceived ideas or achieve predetermined political ends. »¹⁶⁸ Dans *Suite Française*, elle soulève ses représentations hors du cadre politique pour rendre intemporels les personnages et les thèmes de cette œuvre.

Sa représentation de la bourgeoisie dans les deux tomes de *Suite Française* confirme cette tentative de rendre intemporels les événements de l'Occupation. Elle refuse de soumettre les jugements sur ces membres de la population française à une idéologie particulière, proposant plutôt un système de jugement moral plus intuitif :

However ambivalent her characters and their actions may be, she recognizes a distinction between just and unjust, truth and falsehood. [...] Rather than using her fictional narrative to systematically inculcate those distinctions in ideological terms, however, she sets about giving close, careful descriptions of how persons from various socioeconomic origins experience their individual and collective plights. Instead of loading the proverbial dice or skewing her portrayals, she aims to craft a work that will make events and personnages appear sub specie aeternitatis.¹⁶⁹

Némirovsky évite de diviser la population française en désignant des élites simplement comme l'ennemi interne de la France, mais elle se concentre plutôt sur les actions individuelles, condamnant ces actions qui nuisent à la solidarité de la patrie. Une analyse de l'ambivalence de la représentation des bourgeois dans *Tempête en Juin* et *Dolce* nous permet alors de clarifier comment Némirovsky situe ses personnages dans un discours des valeurs éternelles pour faire également de sa représentation de la défaite une méditation sur la nature humaine.

¹⁶⁸ Bracher, *After the Fall*, 8-9.

¹⁶⁹ Ibid.

« [L]es fragiles murailles de cristal » dans *Tempête en Juin*

Némirovsky met l'accent dans *Tempête en Juin* sur la « community of suffering »¹⁷⁰ que crée l'exode en jetant ensemble les membres de toutes classes sociales, les mettant face aux épreuves de cet événement traumatique.¹⁷¹ Elle emploie cette image panoramique de la population française dans *Tempête en Juin* comme une métaphore pour l'égalité républicaine pour appeler les Français à retrouver une unité nationale dans le chaos de l'exode.¹⁷² Pourtant, elle montre que cette unité nationale est une illusion à cause de certains Français qui rejettent l'interdépendance nationale.

Le portrait satirique des élites dans *Tempête en Juin*, est plus pointu que la critique de l'égoïsme des élites dans *Les Feux de l'Automne*, et la cible la plus évidente de sa satire est l'écrivain Gabriel Corte. Corte est un esthète parisien, extrêmement pointilleux, qui cherche à échapper aux circonstances actuelles dans le monde de fiction qu'il crée. Némirovsky utilise l'image des murailles de cristal pour montrer l'inefficacité de sa tentative et pour représenter le rapport entre Corte et son environnement : « Il haïssait la guerre, elle menaçait bien plus que sa vie ou son bien-être ; elle détruisait à chaque instant l'univers de la fiction, le seul où il se sentit heureux, comme le son d'une trompette discordante et terrible qui faisait crouler les fragiles murailles de cristal élevées avec tant de peine entre lui et le monde extérieur. »¹⁷³ Cette image métaphorique permet à Némirovsky d'illustrer les tentatives de Corte de se distinguer de la masse des Français et de montrer en même temps la nature précaire de cette illusion de privilège. Elle mine alors le privilège en même temps que Corte cherche à le construire pour montrer

¹⁷⁰ Nathan Bracher, *After the Fall: War and Occupation in Némirovsky's Suite Française*, (Washington: Catholic University, 2010), 39.

¹⁷¹ Hanna Diamond, *Fleeing Hitler: France 1940*, (Oxford: Oxford, 2007), 73-5.

¹⁷² Nathan Bracher, « Mere Humanity: The Ethical Turn in the Shorter Wartime Narratives of Irène Némirovsky » dans *Yale French Studies, Literature and History: Around « Suite Française » and « Les Bienveillantes »*, 121 (2012) : 40-1.

¹⁷³ Irène Némirovsky, *Suite Française*, dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, ed. Olivier Philipponnat, 1468-1840 (Paris : Livre de Poche, 2011), 1483.

l'impossibilité de nier le lien entre les membres de la patrie. De plus, à travers le parcours de Gabriel Corte pendant l'exode, Némirovsky utilise l'image des murailles de cristal pour introduire directement le gouvernement de Vichy dans cette considération de l'interdépendance nationale.

Némirovsky se sert d'une ironie dramatique dans sa représentation du personnage de Corte pour montrer que le bon goût et la vision romantique que Corte voit comme ses sources de supériorité sont en effet les sources de sa vulnérabilité. À travers le lexique du regard Némirovsky montre comment Corte s'aveugle pour garder l'illusion qu'il bénéficie d'une position privilégiée par rapport à la défaite et à l'exode. Elle souligne également que la vulnérabilité majeure des murailles de cristal est leur transparence. Par exemple, quand sa maîtresse, Florence, essaie de lui montrer les nouvelles de la guerre dans des journaux avant leur départ de Paris, il les repousse physiquement pour ne pas se confronter à la situation actuelle : « Il ne voulait rien voir. Il repoussait la réalité du geste effrayé et ennuyé d'un dormeur éveillé en plein rêve. Il eut même le mouvement de la main posée en écran devant les yeux qu'il eut fait pour se protéger d'une lumière trop vive. »¹⁷⁴ Corte protège son monde de fiction entre les murailles de cristal en refusant littéralement de voir la réalité de la guerre, mais ce « geste effrayé et ennuyé d'un dormeur éveillé » souligne une véritable impossibilité de regarder la réalité en face de lui.

Similairement, Corte semble fermer les yeux sur l'expérience commune de l'exode, et la tension entre la réalité de la guerre et le monde de fiction que Corte essaie de préserver se concentre sur une voiture pleine de personnes pauvres qui apparaît à plusieurs reprises à côté de la voiture de Gabriel et de Florence. Corte fait des remarques sur l'apparence vulgaire des personnes de cette voiture—un homme et deux femmes, dont une porte sur ses genoux un enfant

¹⁷⁴ Némirovsky, *Suite Française*, 1483.

et l'autre, qui a la tête couverte de linges tachés de sang, une cage d'oiseaux¹⁷⁵—pour se détacher de la foule. La deuxième fois que Corte voit cette petite voiture, il évoque sa vision artistique, soulignant la divergence entre la tragédie romantique et l'apparence de ces personnes afin d'affirmer sa propre supériorité :

« Si des épisodes aussi douloureux qu'une défaite et un exode ne sont pas rehaussés de quelque noblesse, de quelque grandeur, ils ne méritent pas d'être ! Je n'admets pas que ces boutiquiers, ces concierges, ces mal-lavés avec leurs pleurnicheries, leurs ragots, leur grossièreté, avilissent un climat de tragédie. [...] »

[...] De nouveau, à deux pas de lui, Gabriel vit la femme à la tête bandée. Elle avait d'épais sourcils sombres, de longues dents blanches, brillantes, serrées, la lèvre supérieure ornée de poils. Les bandages étaient tachés de sang, des cheveux noirs étaient collés sur l'ouate et les linges. Gabriel frémit de répulsion et détourna la tête, mais la femme effectivement lui souriait et tentait de lier la conversation.

« On ne va pas vite hein ? dit-elle aimablement à travers la vitre baissée. Enfin heureusement encore qu'on est passés par ici. Qu'est-ce qu'ils ont pris de l'autre côté comme bombardement ! Tous les châteaux sur la Loire sont détruits monsieur... »

Elle aperçut enfin le regard fixe et glacé de Gabriel. Elle se tut.¹⁷⁶

L'opposition entre la vision romantique de Corte et l'apparence répugnante de ces personnes détruit l'illusion de Corte, rendant ridicule sa tentative de se réfugier dans son monde fictif. De plus, Némirovsky souligne les implications de cette assertion de privilège à l'échelle nationale à travers l'interaction entre Corte et la femme avec la cage à oiseaux. Bien que cette femme soit physiquement répulsive, à ce moment-là, elle incarne la solidarité française. En rejetant son geste d'amitié, Corte rejette l'opportunité d'améliorer en quelque sorte sa propre expérience de l'exode en la partageant et il nuit à l'unité de la nation française face à la défaite.

De plus, dans cette même scène, c'est à travers les mots de Corte lui-même que Némirovsky souligne l'impossibilité de s'aveugler face à la réalité de cette situation. Il s'exclame et dit à Florence, « « Mais regarde-les ! regarde-les ! Les voici de nouveau. Ils me sonnent, ma

¹⁷⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1512-13.

¹⁷⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1533.

parole !... [...] Tu ne comprends donc pas que je ne puis pas me délivrer d'eux ? » » Florence encourage Gabriel à cesser de regarder ces personnes, mais il répond, « « Comme c'est simple ! Quel cauchemar ! Oh ! la laideur, la vulgarité, l'affreuse bassesse de cette foule ! » »¹⁷⁷ Corte essaie dans cette scène d'affirmer la singularité que lui donne sa vision artistique, insistant que même Florence ne peut pas le comprendre. Mais en même temps, en soulignant sa sensibilité esthétique, Corte montre qu'il est ultimement inutile de s'aveugler face à la réalité de cette expérience commune.

Némirovsky oppose l'héroïsme imaginé de Corte avec sa véritable lâcheté face à la réalité de l'exode pour critiquer sa tentative de nier cette catastrophe. Cet écrivain identifie son travail d'écriture avec l'héroïsme de Sisyphe, ironiquement l'incarnation parfaite de la futilité, et il a fait graver sur sa table d'écriture la citation, « Pour soulever un poids si lourd Sisyphe, il faudrait ton courage. »¹⁷⁸ Némirovsky souligne la futilité de sa tentative de préserver cette idée fautive de sa propre importance pendant l'exode à travers l'emploi du nom « Gabriel Corte. » Par exemple, la première nuit après avoir quitté Paris, Corte utilise son nom pour convaincre le directeur de l'hôtel de lui donner une chambre différente, disant, « « Est-ce que vous savez qui je suis ? [...] Je suis Gabriel Corte et je vous préviens que je préfère dormir dans ma voiture que dans ce piège à rats. » » Pourtant, le directeur insiste qu'il n'y a pas d'autres chambres, confirmant que Corte n'est pas dans une situation unique quand il remarque qu'il y a dix autres familles dans la même situation que lui qui demanderont qu'on leur loue une chambre.¹⁷⁹

Tandis que la lectrice comprend que le nom de Corte ne possède plus l'influence qu'il possédait pendant l'entre-deux-guerres, Corte ignore l'évidence de son impuissance quand il retrouve dans son nom une nouvelle source d'affirmation de soi. À la suite de ce passage,

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1481.

¹⁷⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1509.

Némirovsky dépeint un moment de vulnérabilité chez Corte, qui réalise que la vraie raison pour laquelle il a rejeté la chambre d'hôtel est la peur de la guerre qu'il ressent après avoir vu par la fenêtre des tanks et des automitrailleuses.¹⁸⁰ Il rejette sa peur, pourtant, quand il emploie son nom pour se rappeler sa vision de lui-même comme héros romantique : « Est-ce la peur ? Gabriel Corte ? Non, il ne pouvait pas avoir peur ! Allons donc ! »¹⁸¹ Némirovsky montre alors à travers l'ironie dramatique comment Corte nie la réalité, préférant préserver la définition de lui-même comme héros courageux.

De la même manière, quand Corte traverse un pont pendant une attaque et survit, il interprète cette coïncidence chanceuse comme une affirmation de sa singularité héroïque. Il ressent un désir « avec une sauvage ardeur [de] sauver la vie de Florence. Il avait confiance en quelque chose d'invisible, en une main tutélaire tendue sur lui, sur lui, faible, misérable, petit, si petit qu'il serait épargné par le sort comme un fétu de paille par la tempête. »¹⁸² Au moment où il prend la décision de sauver Florence, il semble que Corte reconnaît sa vulnérabilité. Malgré la référence à l'intervention divine et la répétition de « sur lui, sur lui, » la répétition de « petit, si petit » semble illustrer le développement de l'humilité chez Corte.

Mais Corte revient sur sa vulnérabilité, comprenant le fait qu'il ait survécu au bombardement comme une preuve de sa singularité : « Avec lenteur, avec incrédulité, avec des éclipses de lucidité, péniblement, graduellement, Corte comprenait que sa voiture lui était rendue, que ses manuscrits lui étaient rendus, qu'il retrouvait la vie, qu'il ne serait plus jamais un homme ordinaire, souffrant, affamé, courageux et lâche à la fois, mais une créature privilégiée et préservée de tout mal—Gabriel Corte !!! »¹⁸³ Le nom Gabriel Corte sert encore de source de

¹⁸⁰ Némirovsky, *Suite Française*, 1509-10.

¹⁸¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1510.

¹⁸² Némirovsky, *Suite Française*, 1555.

¹⁸³ Némirovsky, *Suite Française*, 1555.

puissance pour cet homme égocentrique ; au lieu de se focaliser sur le véritable acte héroïque de cette scène—le fait qu’il ait sauvé la vie de Florence—Corte se voit comme le sujet d’un héroïsme qui ne dépend pas du désintéressement et du sacrifice personnel, mais du privilège. Ce contraste entre l’acte héroïque de Corte et le faux héroïsme qu’il imagine relève d’une ironie plus profonde : en maintenant cette vision fictive de l’exode et en se dégageant de tous les autres membres de la population française, Corte s’aveugle sur son propre héroïsme.

Une évidence éthique

Dans le but de « ne rien prouver surtout, » Irène Némirovsky représente les événements de l’exode à travers de multiples perspectives. Il en résulte le tableau ambivalent de certains personnages, dont Gabriel Corte. Némirovsky écrit dans ses notes pour *Tempête en Juin*, « Oui ! ça doit être fait à force d’oppositions : un mot pour la misère, dix pour l’égoïsme, la lâcheté, la confrérie, le crime. »¹⁸⁴ Elle invite alors ses lecteurs à participer activement au jugement des actions de ses personnages. Par exemple, Némirovsky donne plusieurs perspectives d’une scène où Corte utilise ses privilèges pour acheter de la nourriture, qui est immédiatement volée par un homme pauvre qui doit nourrir une grande famille et un nouveau-né.¹⁸⁵ Bien que cet acte semble être une justice poétique, Némirovsky complique ce jugement en montrant la perspective de la famille du voleur. Tandis que certains membres de cette famille pauvre expriment leur mépris pour cet homme privilégié, Aline, la jeune femme de l’homme qui a volé le panier de nourriture et la mère du nouveau-né, accorde à Gabriel et à Florence le bénéfice du doute quand elle dit simplement, « « Ce n’est pas qu’ils soyent méchants. Ils connaissent pas la vie. » »¹⁸⁶ Cette

¹⁸⁴ Irène Némirovsky, « Notes manuscrites d’Irène Némirovsky, » dans *Suite Française*, (Paris: Denoël, 2004), 526.

¹⁸⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1537.

¹⁸⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1541.

expression de compréhension oblige la lectrice à considérer avec compassion l'égoïsme de Corte, qui n'a pas l'intention d'offenser les autres.

De plus, parce que cette expression de compassion, avec ses fautes de grammaire, vient d'une voix simple et anonyme de la foule, elle soutient la dimension éthique de l'intersubjectivité. Comme l'exprime Nathan Bracher, l'intersubjectivité est centrale au discours moral que Némirovsky apporte aux *Feux de l'Automne* et à *Suite Française* : « Némirovsky didacticism aims not to deliver sententiously moralistic scoldings but a lesson on intersubjectivity, in other words, the irrevocable connections with others and the basic human vulnerability » qui lie tous ceux qui sont touchés par la destruction de la guerre.¹⁸⁷ Dans *Les Feux de l'Automne*, Némirovsky emploie l'image métaphorique de l'infanticide pour dramatiser le rejet d'une responsabilité sur les autres. Mais dans *Tempête en Juin*, l'intersubjectivité prend un rôle plus subtil, imprégnant ce roman grâce à la technique structurelle qui fournit des perspectives diverses sur l'exode. Les multiples perspectives de ce roman permettent à Némirovsky de remettre en cause non seulement les actions d'un certain groupe social, mais toutes les actions individuelles qui montrent un rejet du devoir éthique envers les autres.

En effet, dans ses notes manuscrites pour la première partie de *Suite Française*, provisoirement intitulé « Naufrage, » Némirovsky écrit, « Malgré tout, ce qui relie tous ces êtres entre eux c'est l'époque, uniquement l'époque. Est-ce bien assez ? Je veux dire : est-ce que ce lien se sent suffisamment ? »¹⁸⁸ Némirovsky soutient la solidarité nationale, mais au lieu de définir cette solidarité simplement comme l'unité qui se trouve dans la ferveur patriotique, elle encourage plutôt la reconnaissance du lien subtil entre membres de la patrie. En insistant sur

¹⁸⁷ Nathan Bracher, « Mere Humanity: The Ethical Turn in the Shorter Wartime Narratives of Irène Némirovsky » dans *Yale French Studies, Literature and History: Around « Suite Française » and « Les Bienveillantes, »* 121 (2012) : 47. Voir également, Nathan Bracher, « Le fin mot de l'histoire: La *Tempête en juin* et les perspectives de Némirovsky, » *Modern & Contemporary France* 16, no. 3 (2008): 265-277.

¹⁸⁸ Irène Némirovsky, « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky, » dans *Suite Française*, (Paris: Denoël, 2004), 530.

l'intersubjectivité, Némirovsky soutient le devoir patriotique par une évidence éthique, rendant encore plus urgent son appel à la solidarité nationale.

Un nouveau régime

Némirovsky a été arrêtée en juillet 1942 avant les moments les plus décisifs qui ont marqué un tournant de l'opinion publique contre la politique de collaboration de Vichy,¹⁸⁹ mais Némirovsky a déjà exprimé dans ses notes personnelles du début de 1942 son mépris pour l'attentisme du gouvernement de Vichy, autrement dit son refus de prendre parti jusqu'à ce que la situation de la guerre se précise :

Qui lui [le régime de Vichy] fera le moins de mal (pas dans l'avenir, pas dans l'abstrait, mais tout de suite et sous forme de coups dans le cul et de gifles) ? Les Allemands ? Les Anglais ? Les Russes ? Les Allemands l'ont battu mais la correction est oubliée et les Allemands peuvent le défendre. C'est pourquoi il est « pour les Allemands ». Au collège, l'écolier le plus faible préfère l'oppression d'un seul à l'indépendance ; le tyran le brime mais défend aux autres de lui chipper ses billes, de le battre. S'il échappe au tyran, il est seul, abandonné dans la mêlée. Il y a un abîme entre cette caste qui est celle de nos dirigeants actuels et le reste de la Nation. Les autres Français possédant moins, ont moins peur. La lâcheté n'étouffant plus dans l'âme les bons sentiments, ceux-ci (patriotisme, amour de la liberté, etc.) peuvent naître.¹⁹⁰

De la même manière qu'elle critique l'égoïsme des personnages comme Bernard et Gabriel Corte, Némirovsky dépeint un gouvernement de Vichy qui se focalise sur la préservation de soi, refusant de risquer la perte de son influence pour protéger la population française et ce que Némirovsky appelle les « bons sentiments. » La décision lâche de ce gouvernement de se sauver

¹⁸⁹Au début de l'Occupation, l'accommodation des forces occupantes était vue par la plupart de la population française comme nécessaire pour survivre dans un Europe où la victoire allemande semblait inévitable. Pourtant, les décisions du gouvernement de Vichy en 1942—comme la relève (juin), la rafle du Vel d'Hiv (juillet), l'établissement du Service du Travail Obligatoire (septembre), l'occupation de la zone sud de la France (novembre)—représentent un point tournant pour l'opinion publique sur le gouvernement de Vichy (Conklin, 234-6). Comme le note l'historienne Hanna Diamond, accepter le gouvernement de Vichy sous le contrôle du maréchal Pétain avant 1942 était très différent de le soutenir activement après (Hanna Diamond, *Women and the Second World War in France, 1939-1948 : Choices and Constraints*, (New York : Pearson, 1999), 73.).

¹⁹⁰ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 522-3.

au lieu de protéger la population crée un abîme entre le gouvernement et la population qui rend la nation française encore plus vulnérable, car dépendante de l'Allemagne. Némirovsky critique explicitement le gouvernement de Vichy à travers les personnages de Gabriel Corte dans *Tempête en Juin* et de la vicomtesse de Montmort dans *Dolce*. À travers ces portraits des élites, pour présenter le gouvernement de Pétain comme le véritable ennemi de la patrie, Némirovsky dépeint le pétainisme comme une attaque contre la solidarité nationale.

Malgré le portrait ambivalent de Corte pendant l'exode, dans le dernier épisode sur l'expérience de Corte dans ce roman, Némirovsky lie Corte de manière subtile au nouveau gouvernement de Vichy pour montrer les conséquences concrètes des choix de Corte et pour créer un portrait satirique de ce régime naissant.¹⁹¹ Elle clarifie également la motivation personnelle de Corte pour montrer que son égocentrisme n'est pas simplement une conséquence de sa frivolité, mais plutôt un rejet conscient des valeurs humaines. À la fin de l'exode, Corte retrouve la paix au Grand Hôtel dans la ville de Vichy, que Némirovsky identifie indirectement comme « la reine des stations thermales de France. »¹⁹² Cet hôtel est l'incarnation du monde fictif de Corte ; après son arrivée au Grand Hôtel, Corte note avec indifférence que « quelque chose se passait, que de grandes catastrophes au loin ébranlaient le reste de l'univers ». ¹⁹³ Ici, Corte retrouve le privilège et l'influence qui lui ont été arrachés pendant l'exode. De plus, Némirovsky fait de cet hôtel une métaphore pour la politique d'exclusion du gouvernement de

¹⁹¹ D'après ses notes manuscrites pour la troisième partie de *Suite Française*, Némirovsky avait l'intention de développer l'histoire de Gabriel Corte comme « violemment collaborationniste, » et puis comme un Nazi. Elle a écrit en juin 1942, « Remarque. Le vol du souper de Corte par les prolétaires doit avoir, pour l'avenir, une grosse influence. Normalement, Corte devrait devenir violemment nazi, mais je peux aussi si je veux, si j'en ai besoin, faire en sorte qu'il se dise : « Il n'y a pas à se faire d'illusions : l'avenir est à ça, l'avenir est à cette force brutale qui m'a arraché mon repas. Donc deux positions : lutter contre elle ou, au contraire, prendre dès à présent la tête du mouvement. Se laisser porter par le flot, mais en première ligne ? Mieux, tenter de le diriger ? L'écrivain officiel du parti. Le grand homme du parti, hé ! hé ! hé ! » d'autant plus que l'Allemagne est bien avec l'URSS et devra de plus en plus la tolérer. » (Némirovsky, « Notes manuscrites, » 533-4.)

¹⁹² Némirovsky, *Suite Française*, 1627.

¹⁹³ Némirovsky, *Suite Française*, 1633.

Vichy : tandis que l'hôtel réserve des chambres pour Corte et d'autres écrivains et hommes politiques, le portier rejette des Français honnêtes et des étrangers.¹⁹⁴ Cet hôtel sert de barrière physique contre l'égalité humaine que symbolise l'exode.

Némirovsky crée un portrait satirique des écrivains et des hommes politiques parmi lesquels Corte se trouve au Grand Hôtel pour critiquer l'élitisme du gouvernement de Vichy. Ces pères du nouveau régime retrouvent une sorte de solidarité en s'aveuglant sur la réalité de la défaite :

C'était un soulagement inexprimable de retrouver toutes ces figures célèbres d'amis, d'ennemis peu importants pour lui aujourd'hui. Ils étaient du même bord, ils étaient ensemble ! Ils se prouvaient l'un à l'autre jusqu'à l'évidence que rien ne changeait, que tout demeurait pareil, que l'on n'assistait pas à quelque cataclysme extraordinaire, à la fin du monde comme on l'avait cru, mais à une série de relations purement humaines, limitées dans le temps et dans l'espace, et qui ne touchait fortement en somme que des inconnus.¹⁹⁵

Ensemble, ces hommes affirment qu'ils sont dans une position privilégiée qui les place au-dessus des problèmes de la défaite et de l'exode. Pourtant, bien que le fait d'être ensemble soit un soulagement pour ces hommes privilégiés, il est évident que cette solidarité que Corte trouve avec ses ennemis du passé est superficielle. Ces hommes se soucient de leurs propres carrières : les écrivains réfléchissent à « toutes les pages qu'ils avaient écrites, tous les discours qu'ils avaient prononcés, qui pourraient les servir auprès du nouveau régime » et les hommes

¹⁹⁴ Des descriptions de ces personnes auxquelles le portier de cet hôtel refuse des chambres—un homme qui incarne l'honnêteté et la moralité traditionnelle de la bourgeoisie française, et un groupe de réfugiés espagnols—soulignent la politique d'exclusion du gouvernement de Vichy. Némirovsky dépeint un vieil homme qui essaie, pleurant, de trouver une chambre pour retrouver sa femme qu'il a perdue pendant l'exode. Némirovsky souligne l'honnête de cet homme, expliquant que « sur sa figure honnête et modeste de Français moyen on lisait la honte d'avoir à offrir pour la première fois de sa vie un pot-de-vin, et aussi la douleur d'avoir à se séparer de son argent. » Le portier rejette également un groupe de quatre Espagnols, qui se sont sauvés en France après l'éclat de la guerre civile en Espagne, les poussant dehors (Némirovsky, *Suite Française*, 1634).

¹⁹⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1636.

politiques, qui sont « un peu plus inquiets, car certains étaient fortement compromis, médit[ent] des renversements d'alliance. »¹⁹⁶ Ce nouveau régime est une parodie de solidarité.

De plus, Némirovsky inclut une référence directe à l'idée de l'intersubjectivité dans ce passage (« une série de relations purement humaines, limitées dans le temps et dans l'espace ») pour montrer que ces hommes reconnaissent le lien que l'exode a créé entre membres de la population, mais qu'ils ne comprennent pas la signification de ce lien entre membres de la population. En soulignant ces moments d'humanité commune au cours de *Tempête en Juin*, Némirovsky remet en cause cette idée que « tout demeurerait pareil. » Ce portrait des hommes influents montre qu'en refusant de reconnaître que la défaite unifie la population française, ces hommes construisent activement une illusion. Ce moment de repos suivant le chaos de l'exode contient une tension extrême, fonctionnant comme un présage du danger social de la politique de Vichy.

Par ailleurs, le développement psychologique de Corte dans cet épisode marque son égoïsme comme le résultat non pas d'une frivolité inoffensive, mais comme un rejet conscient de l'humanité commune. Corte, comme Bernard Jacquelin et Raymond Détang dans *Les Feux de l'Automne*, est un de « ceux qui s'arrangent pour tirer de la vie le maximum de confort et de jouissances, » et il bénéficie de son rapport avec un homme politique, Jules Blanc, pour publier ses livres et pour acquérir « mille passe-droits qui facilitaient l'existence. »¹⁹⁷ En effet, Corte pense que sa carrière dépend de l'immoralité qui régnait pendant l'entre-deux-guerres, et son rejet du renouvellement moral est une forme de préservation de soi. Il s'inquiète des conséquences de la restauration de la moralité sur sa carrière : « Les passions qu'il décrivait, ses états d'âme, ses scrupules, cette histoire d'une génération, la sienne, tout cela était vieux, inutile,

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1632.

périmé. »¹⁹⁸ Son monde fictif n'est pas simplement le monde romantique qu'il évoque pendant l'exode, mais un monde protégé et soutenu par la corruption sociale. Némirovsky approfondit alors sa critique de Corte dans cet épisode en soulignant l'ironie inhérente de la tentative de Corte de se préserver lui-même : en rejetant l'interdépendance patriotique, Corte cherche à préserver sa carrière, mais c'est précisément le soutien mutuel qui offrirait une véritable préservation de soi.

De plus, quand Corte apprend que Jules Blanc a fui au Portugal après la défaite, ses pensées font écho à la tension morale dans *Les Feux de l'Automne* : « avec une force terrible, l'impression lui revint d'un monde différent, inconnu de lui, d'un monde où les gens seraient tous devenus par miracle chastes, désintéressés, remplis du plus noble idéal » [...] « L'époque est passée de ces jouisseurs, de ces politicards... » [...] « Pauvre France... » »¹⁹⁹ Selon Némirovsky, l'exode marque un renouvellement moral de la France, car il fait preuve de l'humanité commune entre Français. Ce passage prouve que Corte comprend que l'exode renforce l'unité de la population française, mais qu'il choisit quand même de rejeter les implications morales de cette expérience commune. Tandis qu'il fait semblant de s'inquiéter de l'état moral de la France, il est évident qu'en se lamentant sur la renaissance morale de la patrie, Corte ne pense qu'à sa propre carrière et à sa propre influence. La vision que cet épisode donne de Corte montre que sa motivation n'est pas simplement une frivolité superficielle, mais un rejet profond et conscient des valeurs humaines qu'implique l'expérience commune de la défaite. À travers cette dernière image de Corte à Vichy, Némirovsky marque ce personnage, aussi bien que les dirigeants du nouveau régime, comme les ennemis de la France, car ils cherchent

¹⁹⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1632.

¹⁹⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1633.

consciemment à se préserver eux-mêmes en rejetant l'humanité commune qui lie la population française.

La collaboration dans *Dolce*

En plus de cette critique subtile du régime naissant de Vichy dans *Tempête en Juin*, Némirovsky rend plus explicite sa critique du pétainisme dans *Dolce*, le deuxième tome de *Suite Française*, à travers la représentation satirique de la vicomtesse de Montmort, la femme du maire du village de Bussy, qui se montre ardemment pétainiste. La critique de la vicomtesse de Montmort dépend en grande partie de sa position sociale comme modèle moral et patriotique du village de Bussy. La femme du maire du village, la vicomtesse s'occupe de l'instruction morale des jeunes filles du village (« elle faisait des conférences tous les samedis soir sur « La véritable jeune fille chrétienne » ; elle avait créé une bibliothèque rurale et, parfois, elle invitait la jeunesse du pays à venir voir chez elle des films instructifs et édifiants »²⁰⁰) et organise des réunions de femmes pour soutenir les prisonniers de guerre en Allemagne.²⁰¹ Malgré cet encouragement public de la moralité et du patriotisme, Némirovsky montre que la vicomtesse se sépare activement de la population du village et elle critique également l'incapacité de la vicomtesse à se vouer totalement aux principes du christianisme ou à la solidarité patriotique pour miner l'idéologie pétainiste.

Au lieu d'employer sa position sociale pour encourager la moralité et le patriotisme, la vicomtesse, comme Gabriel Corte, tient à sa position privilégiée par rapport à l'expérience de la défaite. Quand la vicomtesse organise une réunion pour les paysannes des alentours du village de Bussy, elle se met dans la position du modèle patriotique du village, encourageant les femmes à

²⁰⁰ Némirovsky, *Suite Française*, 1737.

²⁰¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1711-16.

donner de la nourriture afin de remplir des colis pour les prisonniers de guerre. Après avoir essayé, sans succès, d'appeler les femmes à une vénération collective du maréchal Pétain, elle réussit finalement à encourager la solidarité de ces femmes en évoquant la mémoire des prisonniers de guerre. Némirovsky fournit ainsi une critique subtile de l'incapacité du maréchal Pétain à unir la population française.

Pourtant, en même temps que la vicomtesse sert d'agente de cette solidarité, elle se sépare activement des femmes de la réunion. Elle pense à ces femmes comme des animaux, notant avec irritation « leurs gros yeux calmes, « comme des vaches. »²⁰² Similairement, quand elle est obligée de serrer les mains de ces femmes à la fin de la séance, elle est accablée par le dégoût :

[C]haque fois la vicomtesse devait faire un petit effort pour serrer cette main dont le contact lui était physiquement désagréable. Mais elle dominait ce sentiment contraire à la charité chrétienne et par esprit de mortification, elle se forçait à embrasser les enfants qui accompagnaient leurs mères ; ils étaient tous gras et roses, gavés et barbouillés comme de petits porcs... La vicomtesse soupira, non de fatigue, mais d'écœurement. Que l'humanité était laide et basse !... comme le lui recommandait son directeur de conscience, elle offrit à Dieu les fatigues et les travaux de cette journée.²⁰³

La répulsion physique que la vicomtesse ressent en serrant les mains de ces femmes fait clairement référence à la charité chrétienne et à l'esprit de mortification, deux piliers de la politique du maréchal Pétain. De plus, la vicomtesse présente cet étalage de solidarité comme un sacrifice personnel, mais, en fait, sa condescendance permet à la vicomtesse de se rassurer sur son propre privilège, ce que accentue sa suffisance. Plus tard dans le roman, quand la vicomtesse et Madame Angellier parlent avec pitié du sort des pauvres pendant l'Occupation, « [la vicomtesse] goûtait le plaisir d'être bonne, de montrer qu'elle n'oubliait pas les misérables,

²⁰² Némirovsky, *Suite Française*, 1712.

²⁰³ Némirovsky, *Suite Française*, 1716.

plaisir assaisonné par le sentiment qu'elle-même ne serait jamais dans le cas d'être plainte, grâce à sa grande fortune. »²⁰⁴

En outre, Némirovsky souligne l'inconstance des allégeances idéologiques de la vicomtesse pour critiquer son opportunisme superficiel. Madame de Montmort incarne parfaitement le courant de collaboration que l'historien Philippe Burrin appelle la « collaboration-expédient, » « une politique admise avec méfiance et résignation, pour le court terme, dans l'espoir d'allègements tangibles. » Burrin explique que « le gros des Français tentés par la politique de Pétain appartient à la dernière catégorie. Cette fraction suit le gouvernement en ballottant entre l'espoir, le scepticisme, et la résignation, mais disposée, en définitive, à se laisser convaincre sur pièce. »²⁰⁵

Némirovsky souligne ce ballotement chez la vicomtesse en soulignant la superficialité de ses choix d'allégeances pour révéler l'hypocrisie de l'attentisme du régime de Vichy. La vicomtesse justifie ainsi ses choix d'allégeances :

Elle soupira : sa situation était très difficile. Au début de la guerre, elle s'était montrée ardemment patriote et antiallemande, non qu'elle détestât les Allemands plus que les autres étrangers (elle les englobait tous dans un même sentiment d'aversion, de défiance et de dédain), mais il y avait dans le patriotisme et dans la germanophobie, comme d'ailleurs dans l'antisémitisme et plus tard, dans la dévotion au maréchal Pétain, quelque chose de théâtral qui la faisait vibrer.²⁰⁶

Pour la vicomtesse, l'allégeance politique n'est qu'une performance qui fournit des bénéfices individuels, et cette superficialité sert de contraste clair à la croyance des valeurs absolues que Némirovsky soutient. Némirovsky condamne alors l'artificialité de la solidarité pétainiste. Par ailleurs, la référence passagère à l'antisémitisme ressort du reste du texte, mettant en lumière le

²⁰⁴ Némirovsky, *Suite Française*, 1735.

²⁰⁵ Philippe Burrin identifie trois courants de collaboration : la collaboration-providence, l'idée que la défaite de la France prouve qu'il est nécessaire de travailler avec le vainqueur afin de réaliser un renouvellement national ; la collaboration-réalisme, qui considérait comme inévitable la domination allemande en Europe ; et la collaboration-expédient (Burrin, 191-2).

²⁰⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1733.

danger de cette facilité avec laquelle les Français souscrivent aux doctrines sans véritable considération de leurs implications. Pour cette écrivaine juive, les Français comme la vicomtesse de Montmort sont l'ennemi le plus dangereux de la population française.

De plus, à la suite de ce passage, Némirovsky montre comment la vicomtesse tente de justifier son innocence. La vicomtesse pense qu'elle est contrainte de collaborer avec les Allemands :

[L]e vicomte ayant été nommé maire de son village, se trouvait devenu un personnage officiel et forcé de suivre les vues du gouvernement : or, ce dernier inclinait tous les jours davantage vers la politique dite de collaboration. Aussi, Mme de Montmort se voyait-elle chaque jour contrainte de mettre, quand elle parlait des événements, de l'eau dans son vin. Cette fois encore, elle se rappela qu'elle ne devait pas témoigner de mauvais sentiments envers le vainqueur... (d'ailleurs, Jésus n'ordonne-t-il pas d'aimer les ennemis ?)²⁰⁷

Une fois encore, Némirovsky souligne que les allégeances politiques de Madame de Montmort sont en premier lieu des performances publiques. Tandis que Madame de Montmort soutient ouvertement le maréchal Pétain, cet extrait indique qu'elle se montre plus prudente à l'égard des Allemands, soutenant les Allemands pour soutirer des avantages aux vainqueurs, mais maintenant néanmoins une certaine distance au cas où ils perdraient la guerre.²⁰⁸ En effet, en niant l'assertion de la vicomtesse que son mari est contraint de collaborer avec les Allemands, Némirovsky anticipe l'excuse que les dirigeants du gouvernement de Vichy ont donnée dans leurs procès après la libération de la France.²⁰⁹ En outre, ce passage contient également une critique de l'emploi hypocrite de l'idéologie chrétienne par le gouvernement de Vichy : l'emploi

²⁰⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1733-4.

²⁰⁸ La prudence caractérisait le comportement des Français pendant l'Occupation. Philippe Burrin explique que « [l]a prudence peut avoir pour motif la peur d'une dénonciation, mais aussi la crainte de se tromper, ou de se fixer en public. Tant est grande l'incertitude, et persistante le doute sur ce qui est bon ou juste, sage ou opportun. » (Burrin, 196).

²⁰⁹ Conklin, 218.

des mots de Jésus pour justifier la collaboration est une satire pointue du discours religieux et traditionnaliste du gouvernement de Vichy.

Finalement, la vicomtesse commet un véritable acte de trahison contre la France quand elle dénonce le paysan Benoît Labarie, le jeune homme qui incarne la résistance patriotique, aux autorités allemandes parce qu'elle le découvre dans le jardin des Montmort en train de voler du maïs. Dans cette scène, Némirovsky juxtapose la glorification pétainiste des mères²¹⁰ qu'exprime la vicomtesse avec sa trahison de Benoît Labarie pour dramatiser la menace que le gouvernement de Pétain présente sur la France occupée. Avant de trouver Benoît, la vicomtesse pense aux vers qu'elle veut faire dire par les jeunes filles de l'école libre pour la Fête des mères, choisissant un éloge glorifiant la Mère française et le maréchal Pétain :

Ô mère ! voir ton doux visage penché sur mon petit lit tandis qu'au-dehors gronde la tempête. Le ciel est noir sur le monde, mais une aube radieuse va se lever. Souris, ô tendre mère ! Regarde, ton enfant suit le Maréchal qui tient par la main la paix et le bonheur. Entre avec moi dans la joyeuse ronde que forment tous les enfants et toutes les mamans de France autour du vénérable Vieillard qui nous rend l'espérance !²¹¹

Némirovsky encourage la lectrice à comparer la vicomtesse à cette figure idéale de mère. La vicomtesse, la matriarche du village de Bussy, déstabilise la patrie française quand elle dénonce Benoît au lieu de compatir avec le besoin de ce jeune homme de se nourrir. Elle refuse alors d'être une figure de Marianne, devenant plutôt le pendant de la figure du mauvais père ou du père déserteur. En reprenant cette image d'instabilité familiale en même temps qu'elle évoque la vision pétainiste des mères, Némirovsky détruit définitivement la capacité de la politique de Vichy à assurer la stabilité et l'unité nationale.

²¹⁰ Pour plus sur le rôle de la mère dans la politique de Vichy, voir Miranda Pollard, *Reign of Virtue: Mobilizing Gender in Vichy France*, (Chicago: University of Chicago, 1998), 42-70.

²¹¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1785.

De plus, à la suite de cette scène, Némirovsky détaille la décision de la vicomtesse de dénoncer Benoît pour concrétiser sa critique de cette anti-Marianne. La vicomtesse, qui a entendu parler du meurtre d'un soldat allemand dans la ville voisine, suivi par l'emprisonnement du maire et des notables de la ville, pousse son mari à dénoncer Benoît aux Allemands, et non pas aux gendarmes français, pour se protéger, l'encourageant à faire son « devoir sans espérer de récompense ailleurs qu'au ciel. »²¹² Némirovsky conclut son illustration de la vicomtesse en montrant comment elle pervertit les notions du devoir patriotique et de la religion catholique pour convaincre son mari à trahir son compatriote. Loin d'incarner la figure de Marianne, la vicomtesse devient ainsi une figure d'Eve, convainquant son mari à dépasser une simple entente avec les autorités Allemands pour prendre une action définitive contre un autre Français.

Conclusion

Comme Némirovsky l'écrit dans ses notes manuscrites, « On veut nous faire croire que nous sommes dans un âge communautaire où l'individu doit périr pour que la société vive, et nous ne voulons pas voir que c'est la société qui périr pour que vivent les tyrans. »²¹³ À travers les portraits satiriques des élites dans les deux parties de *Suite Française*, Némirovsky condamne l'hypocrisie du régime de Vichy sous la direction de Pétain, qui proclamait l'établissement d'une hiérarchie comme la seule façon de garantir la liberté et l'égalité des Français. Némirovsky refuse de prendre une position politique dans *Tempête en Juin*, soutenant plutôt la solidarité nationale par l'évidence morale de l'intersubjectivité pour critiquer les actions qui mettent en péril l'unité patriotique et pour présager le danger social du régime de Vichy naissant. Son ton

²¹² Némirovsky, *Suite Française*, 1790-2.

²¹³ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 524.

devient plus explicite dans *Dolce*, où elle présente, à travers le personnage détestable de Madame de Montmort, l'ennemi le plus dangereux de la France pendant l'Occupation.

Les représentations de ces élites dans *Suite Française* reflète le désir de Némirovsky de faire surtout de ce livre un commentaire sur la tension entre l'individu et la communauté. Elle a écrit le 1^{er} juillet 1942, « En unifiant, en simplifiant toujours le livre (en son entier) doit se résoudre en une lutte entre le destin individuel et le destin communautaire. Il n'y a pas à prendre parti. »²¹⁴ Quand il s'agit des élites, Némirovsky condamne leur tentative de rejeter le destin communautaire, mais à travers la représentation des femmes de prisonniers de guerre dans *Suite Française*, Némirovsky complique cette lutte en se montrant plutôt compatissant envers les désirs individuels de ces femmes.

²¹⁴ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 535.

Chapitre IV

Un réexamen du bouc émissaire : La femme de prisonnier de guerre dans *Les Feux de l'Automne et Suite Française*

Introduction

Pendant l'Occupation, le gouvernement de Vichy s'est détaché de l'ennemi externe, l'Allemagne, et s'est tourné vers un ennemi interne, la dépopulation.²¹⁵ Selon l'historienne Miranda Pollard, « Family was the space and the 'organism' simultaneously at risk and offering salvation. »²¹⁶ C'était seulement en restaurant la stabilité et la moralité de la famille, appelée par Pétain « la cellule essentielle, »²¹⁷ que la France pouvait retrouver sa puissance à l'échelle mondiale après la défaite. Pour soutenir ce discours de renouvellement familial, le gouvernement français a ciblé les femmes comme boucs émissaires, les tenant responsables de l'état moral de la nation. Pollard explique ainsi comment cette politique familiale a redéfini le rôle des femmes pendant l'Occupation :

[Women represented an opportunity] for an innovative political mobilization that focused on the « apolitical, » *le foyer*, motherhood, the family. In these arenas, Vichy could generate and institutionalize its vision of a New France : patriarchal, authoritarian, hierarchical. Women were key actors. They had to be addressed in ways that circumscribed and delimited their action and their active participation. Women had to be redefined, imagined, organized, or located appropriately in social space, according to the needs of the National Revolution.²¹⁸

Les femmes occupaient une position paradoxale pendant l'Occupation : la propagande officielle les glorifiait comme le salut de la nation, mais en même temps, le règlement officiel du

²¹⁵ Miranda Pollard, *Reign of Virtue: Mobilizing Gender in Vichy France*, (Chicago: University of Chicago, 1998), 38.

²¹⁶ Pollard, 36.

²¹⁷ Pollard, 33.

²¹⁸ Pollard, 6.

comportement des femmes²¹⁹ et leur manque de pouvoir politique les marginalisaient.²²⁰ La politique de Vichy a réduit alors la fonction sociale des femmes à leur rôle dans la famille.²²¹

La politique familiale de Vichy a ciblé en particulier les femmes de prisonniers de guerre. Au moment de la signature de l'Armistice, il y avait environ 1 800 000 prisonniers de guerre français,²²² et le gouvernement français a considéré le grand nombre de femmes de ces prisonniers comme incapables de maintenir la moralité de leurs familles et d'assurer leur propre fidélité. En effet, dans sa discussion de la proposition d'une nouvelle loi sur l'adultère en 1941 qui rendrait plus sévère la punition de l'adultère par une femme de prisonnier de guerre, Sarah Fishman illumine trois suppositions principales sur les femmes de prisonniers de guerre qui formaient la base des restrictions que le gouvernement a placées sur ces femmes : à cause de la nature féminine, ces femmes qui habitaient seules étaient incapables de maintenir un comportement moral ; l'adultère d'une femme de prisonnier de guerre était un crime public contre les soldats français ; et l'état avait le devoir d'assurer la fidélité de ces femmes en l'absence de leurs maris.²²³

Comme le note Fishman, cette vision officielle des femmes de prisonniers de guerre les a réduites à une de deux images stéréotypées, basées sur les visions traditionnalistes des femmes : « Women, in the standard normative view, rather than having both good and evil within their nature, represented either one or the other. A woman could either be entirely good, pure,

²¹⁹ Les mesures dirigées envers les femmes pendant l'Occupation comprennent des avantages financiers pour les femmes qui ont choisi de quitter le marché de travail pour avoir des enfants et des restrictions sur le divorce et l'avortement (Conklin, 220-1). Pour une analyse détaillée du rapport entre les femmes et la politique de la Révolution Nationale, voir Pollard, *Reign of Virtue*.

²²⁰ Pour une analyse de l'ambiguïté morale de la politique familiale du gouvernement de Vichy, voir le film *Une Affaire de Femmes* (1988), réalisé par Claude Chabrol et « Ambiguous National Icons in Chabrol's Story of Women » par Leah D. Hewitt (dans *Remembering the Occupation in French Film : National identity in postwar Europe*, 125-53, (New York : Palgrave Macmillan, 2008).).

²²¹ Pollard, 39.

²²² Sarah Fishman, *We Will Wait : Wives of French Prisoners of War, 1940-1945*, (New Haven : Yale, 1991), 27.

²²³ Fishman, 134.

chaste—a saint—or entirely evil, vicious, unchaste—a whore. She could only be « housewife or harlot. » »²²⁴ En plus de cette image officielle des femmes de prisonniers de guerre promulguée dans la propagande de l'état et dans la presse, Fishman identifie deux autres perspectives sur les femmes de prisonniers de guerre l'opinion publique des femmes de prisonniers de guerre et la conception que ces femmes se formaient d'elles-mêmes et de leur propre expérience.²²⁵ La représentation des femmes de prisonniers de guerre dans les œuvres de Némirovsky aborde ce triangle de perspectives. Némirovsky joue avec les contradictions entre les trois perspectives pour compliquer la vision traditionaliste des femmes de prisonniers de guerre et, en soulignant comment une femme de prisonnier de guerre conçoit son propre devoir, Némirovsky critique la superficialité des jugements sur ces femmes par la population française.

Némirovsky condamne clairement les bourgeois et les élites qui donnent la priorité au destin individuel et rejettent l'esprit de corps. Pourtant, la « lutte entre le destin individuel et le destin communautaire » que Némirovsky a identifié comme le thème principal de *Suite Française*,²²⁶ se manifeste également dans la représentation des femmes de prisonniers de guerre dans *Les Feux de l'Automne* et *Suite Française*. À travers le développement psychologique des femmes de prisonniers de guerre dans ces deux œuvres, Némirovsky complique sa propre condamnation de la priorisation de l'individu. Au lieu de marquer comme ennemis de la patrie les femmes qui rejettent le destin communautaire, Némirovsky représente de manière compréhensive le désir d'épanouissement personnel chez les femmes de prisonniers de guerre pour redéfinir la lutte entre destin individuel et destin communautaire comme un dilemme moral entre la liberté et le patriotisme.

²²⁴ Fishman, 130.

²²⁵ Fishman, 125.

²²⁶ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 535.

L'opinion publique

La supposition que les femmes de prisonniers de guerre étaient, en l'absence de leurs maris, incapables de rester fidèles ou de maintenir la moralité de leurs familles a encouragé la création d'un règlement officiel sur le comportement de ces femmes, aussi bien que la surveillance des femmes de prisonniers de guerre par le reste de la population française. En dépit de l'image officielle de soutien national des femmes de prisonniers de guerre, cette supervision a marginalisé les femmes de prisonniers de guerre. Le reste de la population française a supervisé ces femmes sans cesse, mais pour la plupart, il était impossible de leur offrir de la compassion ou de l'aide.²²⁷ Fishman souligne que le regard d'autrui était le plus souvent passif. Pourtant, ce regard constant de la communauté impliquait parfois une hostilité ouverte : les autres Français critiquaient le comportement des femmes de prisonniers de guerre, calomniant les femmes si leur comportement ne se conformait pas aux attentes sociales.²²⁸

Némirovsky, en représentant de manière satirique les voix de « l'opinion publique » dans *Dolce*, bouleverse les normes sociales de l'Occupation. Elle montre que loin de renforcer la solidarité nationale, le regard soupçonneux des autres aliène les femmes de prisonniers de guerre. De plus, Némirovsky met en lumière l'hypocrisie et la superficialité de l'opinion publique, soulignant la divergence entre les jugements de la communauté et la réalité de la situation.

L'exemple le plus persistant de l'aliénation de la femme de prisonnier de guerre dans *Dolce* se manifeste dans la tension entre Lucile et sa belle-mère, Madame Angellier. Selon Madame Angellier, Lucile trahit son mari, Gaston, prisonnier de guerre en Allemagne, dans ses rapports avec Bruno, l'officier Allemand qui habite chez les Angellier. Némirovsky dépeint la violence et l'omniprésence du regard de Madame Angellier pour dépeindre cette maison comme

²²⁷ Fishman, 74-5.

²²⁸ Ibid.

une sorte de prison panoptique, dans laquelle Lucile se sent toujours suivie du regard de la vieille femme. Par exemple, Madame Angellier confronte Lucile après l'avoir vue dans le jardin en train de bavarder avec Bruno, et elle accuse Lucile de ne pas aimer son mari parce qu'elle ne traite pas ce soldat avec hostilité.²²⁹ Après cette confrontation, Lucile se sent obligée de changer son comportement envers Bruno : « elle ne lui parlait plus ; elle se contentait de le remercier d'un signe de tête et d'un sourire contraint ; elle croyait sentir sur elle le regard de la vieille Mme Angellier à l'affût derrière une persienne. »²³⁰

De plus, Madame Angellier, qui cherche à rendre sa maison une forteresse contre l'influence allemande,²³¹ renforce cette forteresse en supervisant constamment Lucile. Chaque soir, Madame Angellier fait ce qu'elle appelle « sa ronde, » identifiant les moments que Lucile et Bruno ont passé ensemble en remarquant les bouts de cigarettes et les livres ouverts. De plus, elle écoute les conversations entre Bruno et Lucile et la musique que Bruno joue au piano. Némirovsky souligne que « Rien alors ne lui échappait. »²³² À travers la tension entre Madame Angellier et Lucile, Némirovsky nous montre une nouvelle perspective sur la moralité traditionnelle et la résistance silencieuse. Au lieu d'encourager la fidélité de Lucile envers son mari et envers la patrie française, Madame Angellier, en insistant sur cette retenue austère, crée une prison physique et psychologique pour sa belle-fille qui sert à l'aliéner.

De surcroît, Némirovsky souligne que surveiller Lucile vient d'une haine de Lucile semblable à sa haine pour l'officier allemand :

« Il ne sert à rien de fermer les yeux. Lucile est prête à tomber dans les bras de cet Allemand. » Et que pouvait-elle faire ? Les hommes ont les armes, savent se battre. Elle ne pouvait qu'épier, que regarder, qu'écouter, que guetter dans le silence de la nuit un bruit de pas, un soupir, pour que ça au moins ne soit ni

²²⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1729-30.

²³⁰ Némirovsky, *Suite Française*, 1739.

²³¹ Voir Chapitre I.

²³² Némirovsky, *Suite Française*, 1808-9.

pardonné ni oublié, pour que Gaston à son retour... Elle tressaillit d'une sauvage allégresse. Dieu ! qu'elle détestait Lucile !²³³

Au lieu de chercher à réintégrer sa belle-fille dans une unité patriotique, Madame Angellier la rejette par sa haine. Némirovsky critique implicitement cette femme qui incarne des codes de conduite de l'Occupation en montrant que ces codes ne fonctionnent pas toujours dans l'intérêt de l'unité patriotique.

Par ailleurs, Némirovsky critique aussi l'hypocrisie de la population du village de Bussy pour miner l'autorité de l'opinion publique. Némirovsky fait référence à la délation, l'envoi des lettres anonymes dénonçant d'autres Français aux autorités allemandes,²³⁴ pour dépeindre cette manifestation du soupçon comme une trahison de la patrie. Bruno remarque que les lettres de dénonciation envoyées aux Allemands sont si nombreuses que « s'il avait fallu en tenir compte, tout le pays serait en prison ! »²³⁵ Les exemples de dénonciations dans ce texte concernent la vicomtesse de Montmort, que Némirovsky dépeint clairement comme une hypocrite dangereuse pour la solidarité nationale.²³⁶ En entendant des filles françaises du village avec des Allemands, elle s'exclame qu'elle donnera leurs noms au curé.²³⁷ Plus tard, elle dénonce Benoît Labarie aux autorités allemandes après qu'elle le surprend dans son jardin en train de voler des légumes.²³⁸ La vicomtesse s'aligne ainsi aux pouvoirs de l'Église et puis de l'occupant, pour affirmer son pouvoir sur la population du village. Philippe Burrin juge sévèrement la délation comme « [l]a forme [de contact avec l'occupant] la plus réprouvée puisqu'elle consiste à utiliser l'occupant pour régler des comptes avec des compatriotes. »²³⁹ Il explique également que « [l]a délation est

²³³ Némirovsky, *Suite Française*, 1808.

²³⁴ Voir Burrin, 214-5 et Diamond, *Women and the Second World War*, 86-90. Voir aussi le film *Le Corbeau*, réalisé par Henri-Georges Clouzot (1943).

²³⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1813.

²³⁶ Voir Chapitre III.

²³⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1737.

²³⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1789.

²³⁹ Burrin, 214.

l'arme de faibles qui ne résistent pas à la tentation de faire jouer en leur faveur la force d'un pouvoir d'exception. »²⁴⁰ Pour Némirovsky aussi, l'acte de dénoncer symbolise une forme de collaboration qui est peut-être plus dangereuse pour l'unité de la patrie française que sont les rapports entre Françaises et Allemands souvent dénoncés.

De plus, Némirovsky emploie le rapport entre Lucile et la population de Bussy pour montrer comment l'hypocrisie de l'opinion publique fonctionne comme une manipulation directe des codes de comportement. En même temps que Madame Angellier condamne la relation de Lucile avec Bruno, d'autres membres de la population l'encouragent pour en profiter. Benoît Labarie, par exemple, frustré par l'attention que le soldat, Kurt Bonnet, qui loge dans sa maison, donne à sa femme, Madeleine, prie Lucile de demander à Bruno d'encourager Bonnet à trouver un autre logement.²⁴¹ Quand Lucile répond qu'elle ne parle pas à l'officier allemand, Bonnet répond, « « Ne me dites pas ça » [...] Il s'approcha du fourneau et machinalement, tordit et redressa entre ses doigts le pique-feu ; il était d'une force physique extraordinaire. « On vous a vue lui parler dans le jardin l'autre jour, rire avec lui et manger des fraises. Je vous en fais pas le reproche, ça vous regarde, mais je viens vous supplier. » »²⁴² En adoptant cette posture de pouvoir, Benoît brouille la ligne entre service et chantage. Némirovsky montre comment la population peut facilement employer cette information du lien entre Lucile et Bruno pour manipuler Lucile. Ce regard d'autrui, l'insistance vague qu'« On vous a vue, » opprime Lucile, et elle pense, « « Quel pays ! [...] Les gens ont des yeux qui percent les murs. » »²⁴³ Tandis que Benoît présente sa requête comme une simple faveur, Némirovsky souligne la menace inhérente de cette requête et critique l'égoïsme qui motive la population de Bussy à surveiller Lucile.

²⁴⁰ Burrin, 215.

²⁴¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1741.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid.

De la même manière, Madame Perrin, la matriarche d'une famille de la haute bourgeoisie que Némirovsky décrit comme « ce qu'il y avait de mieux dans le pays, » demande à Lucile d'exploiter son intimité avec Bruno pour recouvrir quelques objets de famille que les Perrin ont laissés dans leur maison quand ils l'ont évacuée à l'arrivée des troupes allemandes.²⁴⁴ Tandis que Madame Perrin présente cette requête comme un acte patriotique, il est évident qu'elle est motivée par un désir égoïste de retrouver ses possessions. De plus, cette coopération avec l'Allemand occupe une zone grise entre résistance et collaboration. Il est possible d'interpréter cet acte comme si on manipulait les Allemands pour reprendre les possessions françaises qu'ils ont volées. Cependant, le fait que Madame Perrin n'est pas capable elle-même de prendre ce type d'action met en relief le danger de cet acte. Quand Lucile propose que Madame Perrin s'adresse elle-même aux Allemands qui occupent sa maison, Madame Perrin répond qu'elle ne serait pas capable de se contrôler face aux Allemands, et qu'elle ne peut pas prendre le risque d'être déportée pour s'être montrée trop violemment patriotique : « Si je me trouvais face à face avec un Allemand (je me connais !), je serais capable de me mettre à chanter *La Marseillaise*, dit-elle d'une voix vibrante, et de me faire déporter en Prusse. Cela ne serait pas un déshonneur, loin de là, mais j'ai des filles. Je dois me conserver pour ma famille. »²⁴⁵ Pourtant, bien qu'elle prenne un risque en résistant aux Allemands, Lucile s'inquiète plus du danger qui vient du jugement de la population française elle-même.²⁴⁶

²⁴⁴ Némirovsky, *Suite Française*, 1763.

²⁴⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1764.

²⁴⁶ Pour beaucoup de Français, voir une femme française avec un Allemand était une évidence suffisante pour condamner la femme de la « collaboration horizontale » (Diamond, *Women and the Second World War*, 82). Cette forme de collaboration marquait une transgression des codes de conduite de l'Occupation, mais de plus, la collaboration sexuelle symbolisait une menace à la virilité de la France (Burrin 210-1). Burrin constate qu'il est impossible d'identifier une seule motive pour la collaboration sexuelle, mais il précise que la sympathie politique ne jouait qu'un rôle mineur dans les rencontres sexuelles entre Françaises et Allemands (Pour une analyse de la « collaboration horizontale, » voir Burrin, 210-3). Pourtant, à la libération de la France, les femmes accusées de la collaboration horizontale étaient prises comme des boucs émissaires pour la collaboration pendant l'Occupation.

Le lien entre Lucile et Bruno, qui, avant, était condamné comme collaboration, devient alors un outil de résistance. Contrairement au regard menaçant et condamnant comme ceux de Madame Angellier et de Benoît Labarie, les femmes du village de Bussy glorifient la bravoure de Lucile pour sa coopération avec Bruno. Pendant que Lucile et Bruno marchent vers la maison Perrin, sans parler, les femmes de la ville les regardent « d'un air curieux mais complice et vaguement approuvateur. Tous savaient sans doute qu'elle allait arracher à l'ennemi une bribe de ses conquêtes [...] Une vieille femme qui ne pouvait voir l'uniforme allemand sans terreur s'approcha cependant de Lucile et lui dit à mi-voix : « C'est bien ça... à la bonne heure... vous ne les craignez pas, vous, au moins... »²⁴⁷ De même, quand les femmes du village regardent Lucile et Bruno sortir de la maison avec les possessions des Perrin, une femme—« la petite vieille qui avait dit aux dames Angellier revenant des vêpres, le dimanche de Pâques : « Ces Allemands-la, c'est tout ce qu'il y a de mauvais » »—fait écho à la femme au début de la scène, chuchotant directement à Lucile, « « Allez, madame ! montrez-leur qu'on n'a pas peur ! C'est votre prisonnier qui serait fier de vous. » »²⁴⁸ Tandis que ces femmes maintiennent une distance avec les Allemands pour se conformer aux codes de comportement, Némirovsky souligne leur complicité dans cet acte de collaboration. L'approbation des femmes de la ville souligne que le rapport proche entre Lucile et l'Allemand n'est pas en effet la trahison de la patrie et de son mari, mais que ce rapprochement, cette collaboration entre ennemis, est nécessaire pour restaurer la gloire de la France. Némirovsky se sert des remarques approbatrices de ces deux vieilles femmes pour montrer la facilité avec laquelle un langage de patriotisme peut être transformé en une justification de la collaboration.

Voir *La France « virile » : Des femmes tondues à la libération* de Fabrice Virgili (Paris : Payot & Rivages, 2000) pour une étude de la punition des femmes à la libération.

²⁴⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1766.

²⁴⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1773-4.

Par ailleurs, Némirovsky critique la superficialité du regard public pour montrer que le regard est une base dangereuse pour juger les autres. Les femmes qui regardent Lucile et Bruno quand ils quittent la maison avec les possessions des Perrin notent que Lucile et Bruno ne se parlent ni se regardent, et elles chuchotèrent, « Elle a dû lui dire sa façon de penser... que c'était une honte de mettre une maison dans cet état-la. Il est en rage. Dame ! ils n'ont pas l'habitude qu'on leur tienne tête ! Elle a raison. On n'est pas des chiens ! Elle est brave la jeune dame Angellier, elle n'a pas peur », disaient les femmes. »²⁴⁹ Némirovsky se sert d'une ironie dramatique dans cette scène pour souligner la superficialité dangereuse du jugement d'autrui. Tandis que les femmes du village supposent qu'elles connaissent la « façon de penser » de Lucile, Némirovsky montre aux lecteurs et aux lectrices que la vraie raison des expressions « livides » de Bruno et de Lucile est le résultat d'une discussion entre eux sur leur relation, dans laquelle Lucile affirme que l'amitié entre eux est impossible parce qu'elle est hantée par des sentiments de culpabilité parce qu'elle et Bruno sont, tous les deux, mariés.²⁵⁰ En effet, cette scène chez les Perrin marque à la fois un rapprochement entre Bruno et Lucile, parce qu'en regardant le comportement de Bruno quand il commande ses troupes, Lucile se rend compte qu'elle est attirée par le comportement militaire de Bruno, et aussi parce que leur conversation leur permet de partager ouvertement leurs conflits internes à l'égard de leur relation. Pourtant, malgré ce rapprochement, parce que Lucile affirme qu'une liaison entre elle et Bruno est impossible à cause de leurs époux, la vieille femme avait raison : son mari pourrait être fier d'elle. Némirovsky met l'accent sur la divergence entre les jugements superficiels des femmes de Bussy et la réalité du lien entre Lucile et Bruno pour démanteler l'autorité de l'opinion publique.

²⁴⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1773.

²⁵⁰ Némirovsky, *Suite Française*, 1770-1.

La femme de prisonnier de guerre « idéale »

À travers les portraits nuancés de deux femmes de prisonniers de guerre qui conviennent à l'idéal officiel, Némirovsky propose une alternative à ce jugement superficiel. L'image traditionnaliste de la femme au foyer a façonné les attentes sociales officielles de la femme de prisonnier de guerre pendant la Deuxième Guerre Mondiale. La femme de prisonnier de guerre idéale devait « se débrouiller » sans parler des épreuves quotidiennes de l'Occupation, freiner ses propres émotions, et assurer l'intégrité morale de sa famille.²⁵¹ De plus, la propagande et la presse, aussi bien que les magazines pour les femmes de prisonniers de guerre ont encouragé l'attente active du retour des prisonniers : cet état d'angoisse perpétuelle a caractérisé l'expérience de l'Occupation pour ces femmes.²⁵² Némirovsky représente de manière réaliste l'expérience quotidienne de l'Occupation pour deux femmes de prisonniers de guerre qui se conforment à cet idéal—Thérèse dans *Les Feux de l'Automne* et Louise dans *Tempête en Juin*—afin de nuancer la définition d'une femme de prisonnier de guerre idéale. Némirovsky met en avant un modèle traditionnaliste de la femme de prisonnier de guerre qui considère aussi l'épanouissement personnel de la femme elle-même.

Dans *Les Feux de l'Automne*, le comportement de Thérèse convient parfaitement à cet idéal traditionnaliste, mais Némirovsky met l'accent sur l'expérience de Thérèse face aux épreuves quotidiennes de l'Occupation pour affirmer le véritable héroïsme de son comportement et pour remettre en question son épanouissement personnel. En premier lieu, Némirovsky représente la vie de Thérèse pendant l'hiver de 1940 à 1941 à travers une énumération de tâches qu'elle accomplit toute seule chaque jour. La narratrice encourage alors l'admiration due à cette femme qui se donne pour sa famille chaque jour sans jamais se plaindre. Possédant seulement

²⁵¹ Fishman, 127-8.

²⁵² Fishman, 128, 147.

l'allocation modeste des femmes de prisonniers de guerre et quelques milliers de francs épargnés par son père, Thérèse réussit à nourrir et à vêtir ses enfants et la vieille Madame Jacquelin dans un Paris occupé, où il fallait faire la queue pendant des heures pour accomplir une tâche aussi simple que faire ses courses.²⁵³ En plus de ces travaux quotidiens, Thérèse envoie des colis avec du tabac, des vêtements, et de la nourriture à son mari en Allemagne.²⁵⁴ La narratrice glorifie ces actions, remarquant que « [v]ivre avec ces ressources infimes tenait du miracle, mais Thérèse accomplissait ce miracle jour après jour. »²⁵⁵

Némirovsky indique aussi dans cette description détaillée de la vie quotidienne sous l'Occupation que la motivation de Thérèse de surmonter ces épreuves n'est pas un souci de convenir extérieurement aux attentes sociales, mais un véritable amour pour son mari. Par exemple, Thérèse retrouve un sentiment de calme quand elle rêve sincèrement au retour de Bernard : « elle cachait son visage dans ses mains et imaginait le moment du retour : celui où elle entendrait le pas de Bernard derrière la porte, sa voix, cette petite toux basse. Comme elle l'aimait ! Ni l'absence, ni le temps, ni l'âge – ses cheveux grisonnaient –, ni l'infidélité de Bernard, ni tout ce qu'elle avait deviné de sa vie, rien n'effacerait cet amour. »²⁵⁶ De la même manière, elle comprend qu'envoyer des colis à son mari est l'extension de ses vœux de mariage, pensant, « il fallait qu'à distance il sentit cet amour, ce dévouement qu'elle lui avait voués. »²⁵⁷ De plus, quand Thérèse écrit une lettre à son mari, elle ne parle pas de ses difficultés, ce qui lui fait réfléchir, sans amertume, à ce qu'elle a sacrifié pour lui : « Elle était une femme finie. Elle n'avait plus ni jeunesse, ni beauté. « Pour toi, pour ton service j'ai tout gaspillé », songeait-elle

²⁵³ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1360.

²⁵⁴ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1361.

²⁵⁵ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1360.

²⁵⁶ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1361.

²⁵⁷ Ibid.

parfois avec tristesse, mais sans amertume. Il n'y avait pas de fiel dans son cœur. »²⁵⁸ Son don total de soi fait d'elle une figure de martyr vivante.

Pourtant, la note de tristesse perçue empêche de penser que le sacrifice patriotique est une véritable source d'épanouissement personnel pour les femmes de prisonniers de guerre. Le choix du mot « gaspillé » connote que son sacrifice a été peut-être donné en vain. En effet, dans la scène suivante, Thérèse interrompt sa tâche quotidienne pour regarder Paris par la fenêtre, et elle ressent un désespoir accablant, pensant qu'« [i]l n'y aurait jamais de printemps, ni de paix. »²⁵⁹ À travers cette suggestion de doute de la part de Thérèse, Némirovsky ne se limite pas aux idéaux patriotiques sur la femme, mais donne la priorité également à son épanouissement personnel.

Au mois d'août 1941, après avoir quitté Paris pour habiter à la campagne, Thérèse considère encore une fois les résultats de ces sacrifices d'une manière réaliste, mais optimiste :

Elle savait pourtant qu'elle n'avait rien à se reprocher pour elle-même, mais elle admettait cette mystérieuse réversibilité du mariage et que l'innocent devait payer pour le coupable. Mais aussi, elle avait confiance ; son propre effort, ses larmes, la mort d'Yves n'étaient pas perdus, mais porteraient leurs fruits. Peut-être pour dans un proche avenir ? Peut-être pour leurs enfants seulement, quand elle-même et Bernard seraient morts ? Elle ne savait pas. Ces pensées l'occupaient sans cesse.²⁶⁰

Similairement au moment où Thérèse réfléchit à ce qu'elle pourrait écrire à Bernard sur sa propre situation, son optimisme dans cette scène, qui prend la forme de questions, contient une ombre de doute. La certitude de se comporter correctement ne rend pas plus certain ni le retour de son mari ni la fin de la guerre.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1362.

²⁶⁰ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1365.

Par la persistance de ce doute, cette scène suit le même mouvement descendant du moment où Thérèse regarde Paris et se demande si ses sacrifices ont été faits en vain.²⁶¹ Après cette réflexion, pendant que Thérèse se promène avec ses deux filles, elle est accablée par un sentiment de désespoir :

[E]lle s'abandonna tout à coup à quelque chose de pire que le découragement ; elle était envahie, pour la première fois de sa vie peut-être, par un noir désespoir [...] [C]e désespoir total, par sa profondeur, par sa sombre délectation n'avait jamais été éprouvé par elle. « Tout est fini », pensa-t-elle. Elle ne reverrait jamais son mari. Et, d'ailleurs, à quoi bon ? Elle avait toujours été dupe. Elle avait été trahi et abandonnée. Son fils était mort pour rien, puisque la France était vaincue. À quoi bon tant de scrupules, tant de peines ? Personne ne lui en saurait gré. Elle se sentit abandonnée par les hommes et par Dieu. Tant de prières, tant de larmes... En vain... La guerre durait et durait. Son mari ne lui serait pas rendu.²⁶²

C'est pendant ce moment de désespoir que Némirovsky permet aux lecteurs et aux lectrices de comprendre le véritable défi de ce sacrifice féminin : ce sacrifice continu est fait d'une foi aveugle que la France retrouvera sa puissance et que les prisonniers rentreront. Au lieu de présenter simplement un tableau propagandiste de la femme de prisonnier de guerre idéale, Némirovsky complique sa propre glorification de Thérèse en soulignant le véritable travail psychologique et émotionnel de cette femme qui se donne pour son mari sans pouvoir mesurer les conséquences de ses actions sur le cours de la guerre et, de plus, sans être sûre que son mari l'aime.

De manière parallèle, dans *Tempête en Juin*, Némirovsky montre la perte de l'espoir à travers le personnage de Louise, une femme de prisonnier de guerre et la voisine des Labarie. Némirovsky se concentre dans ce portrait de Louise sur le sentiment de solitude qu'elle éprouve pour développer cette analyse réaliste du sacrifice continu face à un doute profond.²⁶³ Louise

²⁶¹ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1362.

²⁶² Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1368.

²⁶³ Sarah Fishman explique que pour la plupart des femmes de prisonniers de guerre, la solitude était l'épreuve la plus difficile de la vie quotidienne. Les femmes qu'elle a interviewées ont dit que ce qui était le plus difficile était

représente la figure idéale de la mère paysanne, glorifiée dans la propagande du gouvernement de Vichy comme modèle du retour à la terre et à la famille, aussi bien que l'idéal de la femme de prisonnier de guerre : Louise, « une longue et maigre paysanne, pudique, silencieuse, réservée, qui ne se plaignait jamais »²⁶⁴ se dédie à la vie de ses quatre enfants et au travail de sa ferme. Pourtant, bien que Louise semble se débrouiller toute seule avec ses quatre enfants, Némirovsky insiste sur sa solitude pour pousser ses lecteurs à considérer non seulement l'apparence extérieure de cette mère paysanne, mais aussi à chercher une définition de l'héroïsme qui sert également d'épanouissement personnel à cette martyre vivante. Némirovsky évoque à plusieurs reprises l'image du lit froid de Louise, qu'elle ne peut même pas remplir avec un de ses enfants à cause de sa « crainte superstitieuse : la place devait demeurer libre pour l'absent. »²⁶⁵ À travers l'épreuve de cette femme, Némirovsky tourne l'attention de ses lecteurs vers l'expérience émotionnelle de la femme de prisonnier de guerre pour susciter de la compassion pour elle au lieu d'un jugement superficiel sur sa fidélité.

Némirovsky dépeint également un moment de la perte de foi de Louise pour remettre en question la nécessité de son don total de soi : tandis que le gouvernement a placé une responsabilité pour le retour des prisonniers sur le comportement de leurs femmes, Némirovsky montre qu'il est impossible de savoir si le sacrifice personnel de Louise a de véritables conséquences sur le retour de son mari. Comme chez Thérèse, le désespoir de Louise dérive de l'absence de son mari et de la difficulté incessante de la vie quotidienne. Les réflexions de Louise font écho à celles de Thérèse : « « Ça passera, il reviendra et la guerre finira ! » disaient les gens. Non ! Non ! Elle ne le croyait plus, ça durerait et ça durerait... Le printemps lui-même

non seulement le fait d'être seule face au travail quotidien, mais aussi le manque de soutien émotionnel (Fishman, 63-4).

²⁶⁴ Irène Némirovsky, *Suite Française*, dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, ed. Olivier Philipponnat, 1468-1840 (Paris : Livre de Poche, 2011), 1674.

²⁶⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1674.

qui ne voulait pas venir... Est-ce qu'on avait jamais vu un temps pareil en mars ? Bientôt la fin de mars et cette terre gelée, glacée jusqu'au cœur comme elle-même. »²⁶⁶ Némirovsky précise que ces deux femmes rêvent non pas d'échapper à leurs rôles, mais de retrouver la stabilité familiale et la paix mondiale. Ces représentations parallèles donnent une vision de l'expérience de l'Occupation du point de vue féminin qui prend en compte la souffrance féminine.

Enfin, Némirovsky répond aux doutes de Louise et de Thérèse à travers les manifestations d'une sorte d'intervention divine qui valident les sacrifices de ces femmes de prisonniers de guerre et qui affirment une vision optimiste de la restauration de la puissance française. Dans *Les Feux de l'Automne*, après avoir perdu la foi, Thérèse demande à Dieu de lui donner un signe qu'il ne l'a pas abandonnée, « [m]ais le ciel rouge continuait à briller d'une pure clarté glacée. Le vent devenait coupant et mauvais. Après tout, ce silence, cette indifférence étaient peut-être les signes qu'elle demandait ? »²⁶⁷ Malgré le passage précédent, dans lequel Thérèse affirme son désespoir, cette interprétation paradoxale de l'« indifférence » du ciel comme un signe implique une persistance de la foi chez Thérèse. Arrivée à la maison après sa promenade, Thérèse reçoit la nouvelle que Bernard reviendra de l'Allemagne ce soir même :

Les petites, qui avaient oublié leur père, se demandaient s'il était gentil, pas trop sévère, s'il jouerait avec elles, s'il leur achèterait des cadeaux. Mme Jacquelin se croyait revenue de vingt-cinq ans en arrière et elle imaginait que du train surgirait un jeune homme au pas vif, aux yeux hardis, le Bernard d'autrefois. Et Thérèse... Thérèse seule n'avait ni pensée, ni souvenir. Elle n'était tout entière qu'attente et amour.²⁶⁸

En ce moment, tandis que ses enfants et sa belle-mère dirigent leurs pensées vers elles-mêmes, les intérêts personnels de Thérèse disparaissent complètement, et elle n'est « qu'attente et amour. » C'est à ce moment-là que Thérèse arrive à la culmination parfaite de son sacrifice.

²⁶⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1674-5.

²⁶⁷ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1368.

²⁶⁸ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1369.

Cette dernière scène du roman met fin à toute l'incertitude qui avait hanté Thérèse dans la scène précédente.

Le retour de Bernard est la récompense ultime pour le sacrifice personnel de Thérèse :

Elle leva les yeux. Non, elle ne le reconnaissait pas, cet homme pâle aux yeux profondément enfoncés, à la démarche lourde, qui s'approchait d'elle et l'embrassait.

« Bernard », murmura-t-elle, et seulement lorsqu'elle eut senti les lèvres de son mari sur sa joue elle comprit que c'était vraiment lui, et elle éclata en pleurs.

Elle comprit également (un coup d'œil lui suffit, un soupir, le bref sanglot que Bernard étouffa en l'embrassant), elle comprit qu'il revenait changé, mûri, meilleur, et, enfin, à elle, à elle seule.²⁶⁹

Le regard dans la dernière phrase du passage confirme non seulement le retour physique de Bernard, mais aussi le retour affectif vers sa femme. Le retour de Bernard au moment le plus vulnérable de Thérèse et la certitude de l'éveil moral de Bernard prouvent que le sacrifice des femmes des prisonniers de guerre amènera la purification de la population française. Alors, en même temps que Némirovsky fait appel aux membres de la population comme Bernard d'accepter leur devoir patriotique, elle montre qu'il est nécessaire que ceux qui croient vraiment aux principes traditionnels, comme Louise et Thérèse, ne les abandonnent pas. C'est ce double effort qui permettra la restauration de la France vaincue.

Louise aussi reçoit un signe qui présage le retour de son mari et un retour à la paix. Au moment où elle perd espoir, elle note la dissolution de l'orage qui avait éclaté :

[T]out à coup, sur le visage mouillé de larmes et douloureux, passa une expression adoucie, incrédule. Le vent s'était tu ; né il ne savait comment, il était reparti elle ne savait où. Il avait brisé des branches, secoué les toits dans sa rage aveugle ; il avait emporté les dernières traces de neige sur la colline, et maintenant d'un ciel sombre et bouleversé par la tempête, la première pluie de printemps tombait froide encore mais ruisselante, pressée, se frayant un chemin jusqu'aux racines obscures des arbres, jusqu'au sein de la terre noir et profond.²⁷⁰

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Némirovsky, *Suite Française*, 1675.

Cette image métaphorique de l'orage qui passe est bien sûr moins concrète que le retour de Bernard à la fin des *Feux de l'Automne*, et il est possible que Némirovsky refuse de donner cette même satisfaction à Louise parce qu'écrivant *Suite Française* plus tard en 1942, elle comprend que la plupart des prisonniers français ne reviendront pas en 1942. Cependant, bien que cette représentation soit moins concrète que le retour de Bernard, la grandeur de cette image de l'orage qui passe et l'arrivée du printemps s'applique non seulement à la vie de Louise, mais sert également comme une preuve que malgré la destruction qu'il a entraînée, l'orage de la guerre passera aussi. En outre, Némirovsky semble valider le discours pétainiste du retour à la terre dans ce passage : le sacrifice personnel de cette femme amènera aussi une restauration de la fécondité de la terre, la source traditionnelle de la puissance française.

Némirovsky inclut dans *Les Feux de l'Automne* et *Tempête en Juin* ces deux représentations nuancées de la femme de prisonnier de guerre idéale pour critiquer la superficialité du modèle traditionaliste qui ne prend pas en compte l'expérience de la femme elle-même. Némirovsky glorifie leur choix journalier de préserver la santé et l'intégrité de leurs familles ; cependant, elle met en relief la lutte interne que ces femmes subissent pour préserver une foi aveugle dans le retour de leurs maris. Némirovsky cherche alors à réconcilier l'idéal traditionaliste de la femme de prisonnier de guerre qui se sacrifie avec le besoin d'épanouissement personnel de ces femmes. Elle suggère un modèle selon lequel une femme de prisonnier de guerre atteint un épanouissement personnel en acceptant consciemment de se donner toute entière à la patrie.

L'héroïsme de la collaboratrice

En revanche, Némirovsky continue son analyse de l'épanouissement personnel des femmes de prisonniers de guerre dans *Dolce*, à travers sa représentation de Lucile. Pour cette jeune femme de prisonnier de guerre, le devoir patriotique envers un mari qu'elle n'a jamais aimé et qui la trompe contredit son désir personnel de liberté. Au lieu de condamner Lucile pour son rejet du devoir patriotique, Némirovsky encourage de la pitié pour cette jeune femme qui « n'[a] jamais eu d'ami. »²⁷¹ Contrairement à Thérèse et Louise, Lucile, grâce à sa position socio-économique dans la haute bourgeoisie et parce qu'elle n'a pas d'enfants, ne partage pas l'expérience des épreuves quotidiennes de la recherche de nourriture ou de la nécessité de s'occuper des enfants. Cependant, d'autres épreuves psychologiques naissent du fait que Lucile est obligée de vivre sous le même toit qu'un officier allemand, Bruno von Falk. Dans *Dolce*, Némirovsky montre le conflit intérieur de Lucile, prise entre la tentation d'avoir une relation avec Bruno et l'obligation d'attendre le retour de son mari.

Lucile, comme Gabriel Corte dans *Tempête en Juin*, essaie de se perdre dans un monde de fantaisie,²⁷² mais Némirovsky n'emploie pas ce parallèle simplement pour critiquer Lucile. Contrairement à la représentation satirique du rejet esthétique de l'exode par Corte, Némirovsky se montre compréhensive envers Lucile, qui tente de poursuivre son propre épanouissement hors

²⁷¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1771.

²⁷² La musique, que Madame Angellier condamne « car la musique seule abolit entre deux êtres les différences de langage ou de mœurs et touche en eux quelque chose d'indestructible, » » (Némirovsky, *Suite Française*, 1809) fonctionne comme le moyen le plus puissant pour Lucile et Bruno, qui, avant la guerre, se destinait à la musique, d'entrer dans un rapport intime et aussi de créer leur propre monde à part. Lucile invite Bruno à jouer du piano, détruisant la barrière entre lui et l'espace intime de la maison aussi bien que la barrière entre leurs cœurs. Elle lui dit, « vous êtes triste, je ne suis pas gaie non plus !... Mettez-vous au piano et jouez. Nous oublierons le mauvais temps, l'absence, tous nos malheurs... » (Némirovsky, *Suite Française*, 1755). Pendant qu'il joue, il raconte une histoire de guerre romantique, employant la musique comme intermédiaire pour rendre la guerre romantique et émouvante à laquelle ils peuvent s'échapper ensemble. Après qu'il a terminé de jouer, Bruno explique, « je me destinais à la musique. Maintenant, c'est fini ! » Lucile répond, « Pourquoi ? Mais la guerre... » (Némirovsky, *Suite Française*, 1755). La musique rend possible alors ce petit moment partagé d'oubli.

des contraintes sociales placées sur les femmes de prisonniers de guerre. Au contraire de son portrait de Corte, Némirovsky amende sa critique de l'auto-aveuglement pour éviter de condamner cette femme comme un ennemi de la France. Loin de justifier la collaboration, Némirovsky montre la position ambiguë des femmes en compliquant sa propre vision de la femme de prisonnier de guerre idéale. Elle développe le conflit intérieur de Lucile comme un conflit légitime entre le devoir patriotique et un besoin naturel de chaleur humaine qu'elle ne retrouve pas dans la communauté de Bussy. Cette représentation des femmes confirme le commentaire de Nathan Bracher que bien que Némirovsky ne se conforme pas à une certaine idéologie, elle distingue clairement entre le bien et le mal.²⁷³ À travers la représentation de Lucile, Némirovsky pose la question de savoir si la liberté personnelle est nécessairement une menace envers la patrie.

Contrairement aux représentations officielles des femmes de prisonniers de guerre, le portrait de Lucile est un portrait psychologique d'une femme prisonnière d'un mariage arrangé et dont le mari est infidèle. Bien qu'elle désire le retour de son mari, cet espoir est vide de tout amour :

[E]lle mesura le vide de son cœur ; il n'avait jamais été comblé ni par l'amour ni par une aversion jalouse. Son mari la traitait rudement parfois. Elle lui pardonnait ses infidélités, mais lui n'avait jamais oublié les spéculations du beau-père. Elle entendit sonner à ses oreilles les paroles qui plus d'une fois lui avaient donné la sensation d'un soufflet reçu : « Tu penses, si j'avais su plus tôt qu'il n'avait pas d'argent ! »

Némirovsky représente de manière beaucoup plus complexe cette femme de prisonnier de guerre. Lucile ne convient pas à l'idéal de la femme de prisonnier de guerre qui n'est « qu'attente

²⁷³ Nathan Bracher, *After the Fall: War and Occupation in Némirovsky's Suite Française*, (Washington: Catholic University, 2010), 8-9.

et amour, »²⁷⁴ mais elle souhaite quand même voir son mari heureux, même si ce bonheur vient d'un retour à sa maitresse :

[I]l n'y avait plus de ressentiment en elle. Ce que son mari avait enduré sans doute depuis la défaite, les dernières batailles, la fuite, la capture par les Allemands, ces marches forcées, le froid, la faim, les morts autour de lui et maintenant ce camp de prisonniers où on l'avait jeté, cela effaçait tout. « Qu'il revienne seulement et qu'il retrouve tout ce qu'il a aimé : sa chambre, ses pantoufles fourrées, les promenades au jardin à l'aube, les pêches froides cueillies à l'espalier, et les bons plats, les grands feux bondissants, tous ces plaisirs, ceux que j'ignore, tout ce que je devine, qu'il les retrouve ! Je ne demanderai rien pour moi. Je voudrais le voir heureux. Moi, moi ? »²⁷⁵

Loin de critiquer Lucile pour son manque d'amour, Némirovsky se focalise dans cette description sur le développement psychologique de cette femme qui n'a jamais connu l'amour. En effet, l'absence d'amour dans la vie de cette jeune femme a annulé sa propre identité. Dans *Dolce*, Némirovsky donne précédent à ce besoin d'amour chez Lucile, et non pas à un besoin de convenir aux attentes sociales de la femme de prisonnier de guerre.

Dès les premières conversations entre Lucile et Bruno, Némirovsky dépeint la lutte interne de Lucile entre la reconnaissance de l'humanité commune entre elle et Bruno et le code de comportement non-dit qui interdit toute interaction entre Français et Allemands. Quand Lucile s'assied dans le jardin, Bruno demande la permission de cueillir des fraises, et les deux parlent de leur vie. Cette conversation permet à Lucile de s'identifier à Bruno parce qu'ils sont tous les deux mariés mais éloignés de leurs époux, Lucile par manque d'amour et par l'aventure de son mari, et Bruno par la distance physique et psychologique que la guerre a établi entre lui et sa femme. Pourtant, dès qu'elle perçoit cet accrochement, Lucile retourne à la réalité de la situation et elle se rend compte de l'uniforme de l'Allemand (« Brusquement la vue de l'Allemand (non ! pas de l'Allemand lui-même, mais de son uniforme, de la couleur particulière vert amande, tirant

²⁷⁴ Némirovsky, *Les Feux de l'Automne*, 1369.

²⁷⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1690.

sur le gris, de son dolman, le miroitement des hautes bottes) lui fut pénible. »²⁷⁶). Quand elle se rend compte qu'elle est attirée par cet Allemand, Lucile rentre à la maison et se renferme dans sa chambre. Incapable d'élever un mur entre ses pensées et le soldat allemand, Lucile est obligée de prendre refuge, comme le fait Madame Angellier, dans l'espace physique de la maison. Pourtant, parce que Lucile s'est déjà permise de s'identifier à Bruno, elle n'est pas capable de rejeter si facilement son lien à cet homme. Elle remarque de manière frustrée, « « Heureux sont ceux qui peuvent aimer et haïr sans feinte, sans détour, sans nuance. En attendant, me voilà confinée à la chambre par ce beau jour parce qu'il plait à ce monsieur de se promener. C'est trop bête. » »²⁷⁷

Bien que Lucile résume son dilemme en ces termes banales, ce moment souligne l'importance de son conflit interne. Contrairement aux personnes comme sa belle-mère, « les êtres passionnés, » qui haïssent les Allemands sans mettre en question cette inimitié, Lucile reconnaît ici qu'elle ne peut pas accepter de haïr Bruno « sans nuance » simplement parce qu'il porte le titre de l'ennemi.

Après que Lucile admet qu'elle ne peut pas simplement haïr Bruno, son conflit interne se manifeste en une distinction entre ses actions dans la sphère privée, où elle rejette les restrictions que sa belle-mère met sur son comportement, et dans la sphère publique, où elle maintient le comportement attendu d'une femme de prisonnier de guerre de la haute bourgeoisie. Chez les Angellier, quand Lucile se dispute avec sa belle-mère, elle articule pour la première fois son doute de la justesse d'une distinction entre ennemis. Après être rentrée du jardin, surprise par son attirance envers Bruno, Lucile rencontre sa belle-mère dans la salle à manger, qui l'accuse de ne pas aimer son mari parce qu'elle s'est montrée aimable envers l'Allemand : « « Comment avez-vous pu, ici, dans sa maison, sous ses fenêtres, lui absent, prisonnier, peut-être malade, maltraité

²⁷⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1728.

²⁷⁷ Ibid.

par ces brutes, comment avez-vous pu sourire à un Allemand, parler familièrement à un Allemand ? C'est inconcevable ! » »²⁷⁸ Madame Angellier verbalise ainsi les attentes sociales placées sur la femme de prisonnier de guerre. En revanche, Lucile répond de manière défensive, disant que parce que l'Allemand est le maître, il n'y a rien qu'elle puisse faire pour l'empêcher. En parlant, la confiance de Lucile augmente, et elle profère pour la première fois que l'humanité commune doit avoir la priorité sur l'hostilité entre ennemis :

« Ce n'est pas ici un champ de bataille. On peut garder au fond de soi tous les sentiments que l'on voudra, mais, extérieurement du moins, pourquoi ne pas être poli et bienveillant ? Il y a quelque chose d'inhumain dans cette situation. Pourquoi exagérer cela ? Ce n'est pas... ce n'est pas raisonnable, ma mère, s'écria Lucile avec une violence qui la surprit elle-même. »²⁷⁹

Lucile exprime ainsi la préséance de l'humanité commune sur la distinction artificielle entre ennemis. Némirovsky utilise cette dispute entre Lucile et sa belle-mère pour montrer que ce conflit n'est pas simplement le conflit intérieur de Lucile, mais aussi le dilemme moral principal de l'Occupation, auquel la population française fait face quotidiennement.

En revanche, malgré sa critique du caractère « inhumain » de l'hostilité envers les forces de l'Occupation, quand Lucile parle avec une couturière, elle critique d'un ton condescendant cette femme « qui faisait, chuchotait-on, la vie avec les Allemands. »²⁸⁰ Pour les lecteurs, la similarité entre le sort de ces deux jeunes femmes est évidente : Lucile et la couturière, malgré la différence de statut social, ont en commun leur solitude et leur besoin d'amour. Pourtant, Lucile ne se montre pas consciente de cette similarité. Tandis que chez elle, Lucile commence déjà à poursuivre un rapport personnel avec Bruno,²⁸¹ la rencontre entre Lucile et la couturière est

²⁷⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1729.

²⁷⁹ Némirovsky, *Suite Française*, 1729.

²⁸⁰ Némirovsky, *Suite Française*, 1748.

²⁸¹ En effet, cette scène chez la couturière suit immédiatement la scène où Lucile invite Bruno à boire du café avec elle dans sa cuisine, un acte que la cuisinière, Marthe, décrit comme une violation du cœur de la maison (Némirovsky, *Suite Française*, 1742).

moins une critique de l'hypocrisie de Lucile qu'une manifestation de son conflit intérieur. Cette rencontre avec la couturière est la preuve que Lucile n'est pas encore libre des codes de comportement public qu'elle a internalisés.

En apercevant un ceinturon allemand sur le lit de la couturière, Lucile condamne cette jeune femme, reprenant précisément les arguments de sa belle-mère. Lucile fait écho à sa belle-mère²⁸² quand elle demande à la couturière, « Comment pouvez-vous ? ». ²⁸³ De même, quand la couturière défend ses actions, Lucile répond avec des phrases qu'elle a internalisées pour gouverner son propre comportement :

« Oui, mais ma pauvre fille, quand on dit : « un Allemand », tout le monde sait bien que ce n'est qu'un homme, ni meilleur ni pire que tous les autres, mais ce qui est sous-entendu, ce qui est terrible, c'est qu'il a tué des Français, qu'ils tiennent les nôtres prisonniers, qu'ils nous affament... [...] Vous êtes folle, dit Lucile, il vous oubliera dès qu'il sera parti. Vous avez des frères prisonniers ; quand ils reviendront... Croyez-moi, prenez garde, c'est très dangereux ce que vous faites là. Dangereux et mal, [»] acheva-t-elle. »²⁸⁴

Tandis qu'elle rejette comme n'étant « pas raisonnable » l'hostilité entre ces deux ennemis qui cohabitent, elle garde une objection légitime à cette décision de la couturière d'avoir des relations sexuelles avec un soldat allemand. Il est tentant de prendre l'approche de Nathan Bracher, qui critique le comportement condescendant de Lucile dans cette scène comme de l'hypocrisie ;²⁸⁵ pourtant, en communiquant à travers sa protagoniste ces arguments de la société conservatrice qu'elle a intériorisés, Némirovsky nous montre la profondeur du conflit intérieur de Lucile.

La couturière emploie un argument éthique pour se défendre contre la condamnation de Lucile, soulignant la valeur absolue de l'amour. Elle dit simplement, « « Allemand ou Français,

²⁸² Némirovsky, *Suite Française*, 1729.

²⁸³ Némirovsky, *Suite Française*, 1748.

²⁸⁴ Némirovsky, *Suite Française*, 1749-50.

²⁸⁵ Bracher, *After the Fall*, 231-5.

ami ou ennemi, c'est d'abord un homme, et moi je suis une femme. [...] On nous complique bien assez l'existence avec les guerres et tout le tremblement. Entre un homme et une femme, ça ne joue pas, tout ça. S'il était anglais ou nègre et que je le trouvais à mon goût, je me l'offrirais, si je pouvais. »²⁸⁶ À travers les arguments de la couturière, Némirovsky développe une réponse aux contraintes sociales qui se concentre sur la valeur absolue de l'amour. Selon cette perspective, l'amour est plus important que toute distinction arbitraire entre nations ou entre races.

De plus, quand Lucile demande à la couturière si elle ne pense jamais au fait que cet Allemand a tué des Français, la couturière s'adresse directement à la question de l'amour pour l'ennemi de la France dans la guerre actuelle :

« Vous croyez que je n'y pense jamais ? Des fois, je suis couchée contre lui et je me dis : « C'est peut-être tout de même son père qui a tué le tien » ; papa, comme vous savez, est mort pendant l'autre guerre... J'y pense bien, et puis, au fond, je m'en fous. D'un côté il y a lui et moi ; de l'autre, il y a les gens. Les gens ne se soucient pas de nous ; ils nous bombardent et nous font souffrir, et nous tuent pis que des lapins. Eh ben, nous, on se soucie pas d'eux. Vous comprenez, s'il fallait vraiment marcher pour les autres, on serait pires que des bêtes. Dans le pays on dit que je suis une chienne. Non ! Les chiens, c'est ceux qui vont en bande et mordent si on leur ordonne de mordre. Moi et Willy... »

Elle s'interrompt, soupira.

« Je l'aime, dit-elle enfin. »²⁸⁷

Cette réponse, bien qu'elle soit communiquée dans un langage simple, n'est pas une excuse pour la collaboration, mais plutôt un argument sérieux basé sur les principes absolus de l'amour et de l'humanité commune. Némirovsky présente le dilemme de la couturière pour remettre en question la valeur que Némirovsky place, elle-même, sur le devoir patriotique. Némirovsky souligne la nécessité de réconcilier son idéal patriotique aux valeurs absolues humanistes, et à travers l'argument explicite et convaincante de la couturière, elle demande à ses lecteurs de reconsidérer le devoir patriotique.

²⁸⁶ Némirovsky, *Suite Française*, 1749.

²⁸⁷ Némirovsky, *Suite Française*, 1750.

Par ailleurs, Lucile se rapproche de Bruno dans les chapitres suivants cette conversation avec la couturière, dans le but d'échapper non seulement aux contraintes sociales, mais aussi à l'esprit de corps nuisible qui définit la nation française pendant l'Occupation. Son rejet de la patrie met Lucile dans la position de l'ennemi de la France, et son refus de toute responsabilité envers la nation française a des implications éthiques similaires à celles que Némirovsky développe à travers sa critique des membres de la bourgeoisie comme Bernard Jacquelin, Gabriel Corte, et la vicomtesse de Montmort. Pourtant, au lieu de critiquer Lucile, Némirovsky se montre compatissant envers sa protagoniste, maintenant à travers les pensées de Lucile une objection légitime à la solidarité française. Elle reprend la réponse de la couturière quand elle explique que la guerre rend les Français des esclaves au destin de la nation (« « Des esclaves nous devenons, pensa-t-elle encore ; la guerre nous envoie ici ou là, nous prive de bien-être, nous enlève le pain de la bouche » »²⁸⁸). Les Français renforcent cet esclavage alors en soutenant la solidarité nationale. Némirovsky dépeint de manière compatissante le désir de cette jeune femme de trouver son indépendance : « « Je veux être libre. Je demande moins la liberté extérieure, celle de voyager, de quitter cette maison (quoique ce serait un bonheur inimaginable !), que d'être libre intérieurement, choisir ma direction à moi, m'y tenir, ne pas suivre l'essaim. » »²⁸⁹

En outre, tandis que la couturière ne réussit pas à convaincre Lucile, Lucile démontre qu'elle a internalisé les arguments de la couturière quand elle reprend ces arguments plus tard dans le roman pour confirmer sa décision de se libérer des restrictions arbitraires de l'Occupation. Après avoir regardé par la fenêtre la réquisition de chevaux pendant toute la journée, Lucile rejette la réalité de la guerre de manière beaucoup plus explicite que le font les

²⁸⁸ Némirovsky, *Suite Française*, 1795.

²⁸⁹ Ibid.

membres de la bourgeoisie que Némirovsky satirise. Couvrant ses oreilles pour ne plus entendre la procession des chevaux en dehors, Lucile se dit :

« Eh bien, oui, la guerre, se disait-elle, eh bien, oui, les prisonniers, les veuves, la misère, la faim, l'Occupation. Et après ? Je ne fais rien de mal. C'est l'ami le plus respectueux, les livres, la musique, nos longues conversations, nos promenades dans les bois de la Maie... Ce qui les rend coupables, c'est l'idée de la guerre, de ce malheur universel. Mais il n'en est pas plus responsable que moi ! Ce n'est pas notre faute. Qu'on nous laisse tranquilles... Qu'on nous laisse ! » [...] Cette amitié entre elle et l'Allemand, ce secret dérobé, un monde caché au sein de la maison hostile, que c'était doux, mon Dieu ! Elle se sentait alors un être humain, fier et libre. Elle ne permettait pas à l'autrui d'empiéter sur ce qui était son domaine propre. « Personne ! Ça ne regarde personne ! Qu'ils se battent, qu'ils se haïssent ! Que son père et le mien se soient battus autrefois ! Qu'il ait fait de sa main mon mari prisonnier (idée qui obsède ma malheureuse belle-mère) ! Qu'est-ce que ça fait ? Lui et moi, nous sommes amis. » Amis ? Elle traversait le vestibule sombre ; elle s'approcha de la glace posée sur la commode, une glace dans un cadre de bois noir ; elle regarda ses yeux sombres et sa bouche tremblante ; elle sourit. « Amis ? Il m'aime », chuchota-t-elle.²⁹⁰

Cette représentation de la motivation de Lucile, qui reprend le même langage que celui de la couturière, fournit une nouvelle perspective sur les femmes que la société condamne comme des collaboratrices. À travers son rapport avec Bruno, Lucile est capable de créer un monde imaginaire dans lequel elle retrouve l'humanité que son mariage malheureux et l'oppression quotidienne de l'Occupation lui arrachent (« Elle se sentait alors un être humain, fier et libre. »).

En outre, malgré toutes les similarités entre Lucile et la couturière, le but ultime de Lucile est l'indépendance, et non pas l'amour que la couturière désire. Cette distinction rend l'argument de Lucile plus menaçante pour la solidarité française. Lucile affirme son droit de contrôler son propre monde intérieur en refusant de se soumettre aux codes de comportement officiels. Bien que cette affirmation d'indépendance représente une forme d'héroïsme, et un héroïsme qui est plus dramatique que le sacrifice personnel des autres femmes de prisonniers de guerre comme

²⁹⁰ Némirovsky, *Suite Française*, 1795-6.

Thérèse et Louise, cette déclaration d'indépendance est en même temps un rejet de la réalité de la guerre, aussi bien qu'un rejet de toute responsabilité patriotique.

En effet, Némirovsky conclut ce roman sur un ton d'irrésolution, proposant une façon pour Lucile de reprendre contrôle de son propre destin et du destin de la France, sans affirmer son épanouissement de la même manière qu'elle affirme l'espoir de Thérèse et de Louise de revoir leurs maris. Lucile rejette finalement Bruno à la fin de *Dolce* parce qu'elle voit cette relation comme une prise de possession :

À l'ombre d'un cerisier chargé de fruits, près de la petite fontaine d'où montait la plainte altérée des crapauds, il voulut la prendre. Il la saisit dans ses bras avec une brutalité dont il n'était plus maître, déchirant ses vêtements, pressant ses seins. Elle poussa un cri : « Jamais, non ! non ! jamais ! » Jamais elle ne lui appartiendrait. Elle avait peur de lui. Elle ne désirait plus ses caresses. Elle n'était pas assez dépravée (trop jeune peut-être !) pour que de cette peur même naquît une volupté. L'amour, qu'elle avait accueilli si complaisamment qu'elle avait refusé de le croire coupable, lui apparaissait tout à coup comme un honteux délire. Elle mentait ; elle le trahissait. Pouvait-on appeler cela de l'amour ? Alors ? une heure de plaisir seulement ?... Mais le plaisir lui-même, elle était incapable de le ressentir. Ce qui les faisait ennemis, ce n'était ni la raison ni le cœur mais ces mouvements obscurs du sang sur lesquels ils avaient compté pour les unir, sur lesquels ils n'avaient pas de pouvoir.²⁹¹

La phrase « Jamais elle ne lui appartiendrait » souligne que selon Lucile, cette tentative de Bruno de la prendre n'est pas simplement une prise de possession physique, mais aussi émotionnelle.

Le geste de contrôle de Bruno détruit en un instant le monde imaginaire que Lucile et Bruno ont créé, réduisant leur « accord des sens » au désir animal d'« une heure de plaisir. » La scène reflète ce mouvement de dissolution, commençant par un tableau romantique d'une allée bordée de fleurs et se terminant sur des images concrètes de la réalité de la guerre : l'uniforme de Bruno et la langue allemande. En terminant ce passage sur des caractéristiques du soldat allemand, Némirovsky représente ce rejet comme un acte de résistance, réconciliant alors la prise de contrôle de Lucile sur son propre destin et son devoir patriotique.

²⁹¹ Némirovsky, *Suite Française*, 1822.

De plus, la décision de Lucile de rejoindre à la Résistance à Paris semble affirmer que le meilleur moyen pour Lucile de déterminer son propre destin et le destin de la patrie est en rejetant son lien avec l'ennemi allemand et en embrassant son devoir patriotique. Comme affirmation de son rejet de Bruno, elle exploite encore son lien avec lui, cette fois par une motivation clairement résistante. Elle ment à Bruno pour sécuriser un permis de conduire à Paris qui va aider Benoît Labarie à retrouver ses amis dans la Résistance.²⁹²

En éliminant son désir, Lucile se libère de sa culpabilité. La destruction du désir a le double effet de rendre possible le rejet de Bruno ainsi qu'un amour plus profond avec lui. Au moment du départ de Bruno, Lucile trouve qu'elle est capable de l'aimer sans restrainte : « En cet instant elle n'avait pas honte de l'aimer, parce que son désir était mort et qu'elle éprouvait seulement pour lui de la pitié et une profonde, presque maternelle tendresse. »²⁹³ Libre du sentiment de culpabilité pour son désir, Lucile peut affirmer que la vie de Bruno a du prix pour elle,²⁹⁴ et alors cette nouvelle tendresse marque l'achèvement du rapport purement humain que Lucile et Bruno cherchaient au cours du roman. La prise de contrôle de Lucile sur son propre destin permet à la fois la décision de Lucile de se vouer à l'action résistante et l'affirmation de l'humanité commune entre ennemis. Cette tension définit l'ambiguïté de la conclusion de ce roman : Némirovsky emploie un ton nostalgique pour dépeindre le départ des Allemands du village de Bussy pour mettre en relief l'ambiguïté de cette tendresse purement humaine entre Français et Allemands.

²⁹² Némirovsky, *Suite Française*, 1837.

²⁹³ Némirovsky, *Suite Française*, 1839.

²⁹⁴ Ibid.

Conclusion

Les représentations des femmes de prisonniers de guerre dans ces deux œuvres reflètent des dilemmes principaux de Némirovsky en tant que Juive pendant l'Occupation. En minant l'autorité de l'opinion publique et en approfondissant les portraits des femmes qui incarnent l'idéal traditionaliste de la femme de prisonnier de guerre, Némirovsky souligne le danger social des jugements superficiels qui réduisent des groupes entiers aux stéréotypes. Juger les membres de la population française de cette manière est une menace plus dangereuse à la solidarité patriotique que ne l'est la collaboration sexuelle. De plus, Némirovsky se sert des expériences des femmes de prisonniers de guerre pour révéler la lutte intérieure entre l'individu et la communauté. Comme l'exprime Bruno dans *Dolce*, « Ah ! Madame, ceci est le problème principal de notre temps, individu ou communauté, car la guerre, n'est-ce pas, est l'œuvre commune par excellence. »²⁹⁵ Contrairement aux nouveaux riches et aux élites qui, par égoïsme, placent leur sécurité au-dessus des intérêts de la nation, cette lutte entre individu et communauté chez les femmes se manifeste en une tension entre l'épanouissement personnel et le dévouement au mari et à la patrie. Et chez Lucile, cette lutte devient explicitement un dilemme moral entre la liberté personnelle et le devoir patriotique. En analysant les luttes intérieures de ces femmes, Némirovsky adresse son propre dilemme : comment se vouer au destin d'une nation qui vous rejette ?

²⁹⁵ Némirovsky, *Suite Française*, 1757.

Conclusion

Dans ces trois œuvres de la fin de sa carrière—« L’Inconnu, » *Les Feux de l’Automne*, et *Suite Française*—Némirovsky relève l’ambiguïté de l’expérience quotidienne de l’Occupation pour nuancer la définition officielle de l’ennemi de la France selon le gouvernement de Vichy, qui a désigné comme dangereux les forces allemandes, les dirigeants de la société de l’entre-deux-guerres, et les femmes qui ne correspondent pas à l’idéal traditionnel maternel. Tous les personnages dans ces œuvres sont soumis à la menace que la guerre présente face aux valeurs suprêmes comme l’humanité commune et la liberté personnelle. Némirovsky cherche, à travers ces œuvres de l’Occupation, à définir la solidarité nationale selon des valeurs absolues et non pas selon des divisions artificielles imposées par la guerre. Bien qu’il soit possible d’identifier certains moments dans ces œuvres où son ton moralisateur s’assimile avec les valeurs du pétainisme, Némirovsky commente consciemment dans ses œuvres sur les limites et sur l’hypocrisie de l’idéologie pétainiste. Némirovsky refuse de restreindre sa représentation de l’ennemi de la France à une certaine vision politique, et dans ces œuvres de la fin de sa carrière, elle se montre sceptique vis-à-vis des définitions officielles de l’ennemi de la France, communiquant plutôt une idéologie hors du cadre politique, basée sur les valeurs humaines de liberté et de devoir éthique envers les autres.

Il est évident qu’en refusant de se consacrer totalement à une certaine idéologie politique, Némirovsky ne rejette pas tout système de jugement moral. Comme l’a noté avec justesse le critique Nathan Bracher, Némirovsky possédait sa propre conception claire du bien du mal.²⁹⁶ À travers ces représentations nuancées des ennemis, elle fait appel à des jugements basés non pas sur l’identité ou les croyances d’un groupe, mais plutôt sur les actions et sur les intentions des

²⁹⁶ Bracher, *After the Fall*, 8-9.

individus. Comme Némirovsky l'écrit, elle considère le rejet d'un groupe dans sa totalité comme impossible, mais elle n'est pas capable non plus de pardonner à ces individus qui rejettent consciemment leurs compatriotes.²⁹⁷ Tandis que ses jugements des groupes sociaux en leur totalité sont souvent contradictoires, la primauté dans ces œuvres des valeurs humanistes crée une forte continuité dans ses représentations des ennemis pendant l'Occupation.

On a analysé l'ambivalence qui caractérise la représentation des ennemis dans ces trois œuvres afin de montrer le réalisme de cette représentation de l'Occupation et pour relever ce fil éthique et idéaliste qui unie ces trois œuvres de Némirovsky. Némirovsky fait appel à la solidarité française à travers l'identification des soldats allemands comme l'ennemi de la patrie, mais seulement après avoir insisté sur l'ambiguïté du rapport entre les deux pays. Ainsi se crée une distinction claire entre ses œuvres et des œuvres de propagande comme *Le Silence de la Mer*. Après avoir dépeint l'ennemi national, Némirovsky examine les ennemis internes de la population française, notamment les nouveaux riches de l'entre-deux-guerres, les élites après la défaite, et les femmes de prisonniers de guerre. Toujours en soulignant le conflit entre les désirs personnels et le devoir collectif, Némirovsky fait une analyse nuancée des actions des personnages appartenant à ces groupes sur une base individuelle.

Quand elle représente les nouveaux riches pendant l'entre-deux-guerres et les élites après la défaite, Némirovsky condamne ces actions, comme, par exemple, le choix de Bernard Jacquelin de désertir sa famille ou la dénonciation de Benoît Labarie par la vicomtesse de Montmort, ce qui impliquent un rejet conscient du devoir patriotique, mais elle pardonne à ceux qui reconnaissent leurs erreurs et choisissent de se voir comme des membres de la patrie. Dans *Les Feux de l'Automne*, Némirovsky développe une critique des nouveaux riches qui ignoraient

²⁹⁷ Irène Némirovsky, « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky, » dans *Suite Française*, (Paris: Denoël, 2004), 522.

l'interdépendance nationale et le sacrifice patriotique pendant l'entre-deux-guerres. Cependant malgré sa critique de l'auto-aveuglement de cette génération de l'entre-deux-guerres, elle souligne l'opportunité de ces membres de la société de reconnaître les conséquences de leurs actions et de choisir de se vouer à nouveau à la patrie française. Par contre, Némirovsky se montre moins clément dans *Suite Française* envers Gabriel Corte et Madame de Montmort, deux élites qui méprisent les autres membres de la population française et qui emploient leurs positions d'autorité dans la société pour s'exempter des épreuves de la guerre. De plus, Némirovsky emploie des références directes au gouvernement de Vichy et au maréchal Pétain dans *Suite Française* pour condamner l'hypocrisie de ce gouvernement qui se sert d'un discours de solidarité nationale pour justifier le rejet conscient de certains groupes de la population française.

Sa représentation des femmes de prisonniers de guerre est particulièrement ambivalente, mais sert en même temps à une meilleure réflexion du conflit interne de Némirovsky elle-même. À travers des représentations nuancées de l'expérience quotidienne de Thérèse, Louise, et Lucile, Némirovsky remet en cause la représentation officielle des femmes de prisonniers de guerre qui réduit ces femmes à l'un de deux extrêmes de la représentation traditionaliste des femmes, soit comme l'incarnation de la moralité traditionnelle, soit comme l'incarnation de l'immoralité du péché originel. Similairement à sa représentation des bourgeois, Némirovsky analyse les actions individuelles des femmes pour encourager un jugement des femmes basé sur des valeurs absolues, et non pas sur les idéaux officiels de l'état. De plus, Némirovsky explore sa propre angoisse à l'égard de la tension entre le destin individuel et le destin communautaire à travers l'analyse de la lutte intérieure de Lucile dans *Dolce*. La conclusion de *Dolce* glorifie à la fois les fins contradictoires de la prise de contrôle de Lucile sur son propre destin et de la tendresse

profonde non seulement entre Lucile et Bruno, mais aussi entre les habitants de Bussy et les soldats allemands. Malgré l'irrésolution sous-entendue de cette conclusion, Némirovsky propose la décision indépendante de Lucile de se rejoindre à la résistance, tout en reconnaissant l'humanité commune qui lie les Français aux Allemands, comme une façon de concilier la liberté personnelle et le devoir patriotique.

Bien que cette approche individualiste résulte en des conclusions beaucoup plus ambivalentes que celles des œuvres de propagande, Némirovsky montre clairement que c'est ce genre de jugement individualiste qui est nécessaire pour restaurer la véritable solidarité de la nation française, au lieu de cibler certains groupes comme boucs émissaires. Cette préoccupation avec le conflit entre le personnel et le collectif dans ces derniers textes de Némirovsky nous aide ainsi à répondre à la question de l'absence des Juifs dans l'écriture de la fin de sa carrière. Malgré la réalité de son abandon par la population française, Némirovsky maintenait sa foi dans les valeurs humaines et dans la population française.

En 1942, Némirovsky savait qu'elle ne pouvait plus publier ses œuvres, mais à travers ces œuvres, qu'elle s'est dépêchée de terminer avant son arrestation imminente,²⁹⁸ elle a déconstruit les divisions artificielles et a souligné l'hypocrisie qui avait mis l'Europe dans la situation dans laquelle elle se trouvait en 1942. C'est peut-être seulement grâce à sa position de paria de cette société, étant une étrangère, une juive, et une femme, qu'elle était capable de percevoir clairement les fautes de cette société hors du cadre politique. Némirovsky a travaillé consciemment pour s'adresser aux thèmes « qui peuvent intéresser les gens en 1952 ou 2052, »²⁹⁹ et en relevant le caractère arbitraire des divisions nationales en temps de guerre, aussi bien que le conflit éthique entre l'interdépendance et la liberté individuelle, dans ses

²⁹⁸ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 527.

²⁹⁹ Némirovsky, « Notes manuscrites, » 531.

représentations de la vie quotidienne pendant l'entre-deux-guerres et la Deuxième Guerre Mondiale, elle a réussi en effet à communiquer des dilemmes qui persisteront bien au-delà du vingt-et-unième siècle.

Bibliographie

- Atack, Margaret. *Literature and the French Resistance : Cultural politics and narrative forms, 1940-1950*. Manchester : Manchester University, 1989.
- Barbusse, Henri. *Le Feu*. Paris : Flammarion, 1916.
- Bracher, Nathan. *After the Fall : War and Occupation in Irène Némirovsky's Suite Française*. Washington, D.C. : Catholic University of America, 2010.
- Bracher, Nathan. « Mere Humanity: The Ethical Turn in the Shorter Wartime Narratives of Irène Némirovsky. » Dans *Yale French Studies, Literature and History: Around « Suite Française » and « Les Bienveillantes, »* 121 (2012) : 34-53.
- Burrin, Philippe. *La France à l'heure allemande, 1940-1944*. Paris: Seuil, 1995.
- Cahiers de l'Union fédérale des associations françaises d'anciens combattants, de victimes de guerre et des jeunesses de l'Union fédérale*, (Paris), Oct. 12, 1935. *Bibliothèque nationale de France*. Accédé le 28 novembre 2015.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345222545>.
- Carroll, David. « Excavating the Past : « Suite française » and the Occupation. » Dans *Yale French Studies*, No. 121, *Literature and History: Around « Suite Française » and « Les Bienveillantes »* (2012) : 69-98.
- Conklin, Alice, Sarah Fishman, et Robert Zaretsky. « The Dark Years. » Dans *France and Its Empire Since 1870*, 208-241. New York : Oxford, 2011.
- Crossley, Nick. *Intersubjectivity: The Fabric of Social Becoming*. London: Sage, 1996.
- Datta, Venita. *Heros and Legends of fin-de-siècle France : gender, politics, and national identity*. New York : Cambridge, 2011.
- Diamond, Hanna. *Fleeing Hitler: France 1940*. Oxford : Oxford, 2007.

- Diamond, Hanna. *Women and the Second World War in France, 1939-1948 : Choices and Constraints*. New York : Pearson, 1999.
- Fishman, Sarah. *We Will Wait : Wives of French Prisoners of War, 1940-1945*. New Haven : Yale, 1991.
- « History of the American Field Service in France. » *Our Story*. Accédé le 20 février 2016.
<http://www.ourstory.info/library/2-ww1/AFShist/AFS3k.htm>.
- Jackson, Julian. *France: The Dark Years, 1940-1944*. Oxford : Oxford, 2003.
- Muel-Dreyfus, Francine. *Vichy and the Eternal Feminine*. Traduit par Kathleen A. Johnson. Durham, Duke : 2001.
- Némirovsky, Irène. *La Vie de Tchekhov*. Dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, ed. Olivier Philipponnat, 713-855. Paris : Livre de Poche, 2011.
- Némirovsky, Irène. *Les Feux de l'Automne*. Dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, edited by Olivier Philipponnat, 1184-1369. Paris : Livre de Poche, 2011.
- Némirovsky, Irène. « L'Inconnu. » Dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, edited by Olivier Philipponnat, 1131-1145. Paris : Livre de Poche, 2011.
- Némirovsky, Irène. « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky. » Dans *Suite Française*, 519-38. Paris : Denoël, 2004.
- Némirovsky, Irène. *Suite Française*. Dans *Irène Némirovsky : Œuvres Complètes, tome II*, edited by Olivier Philipponnat, 1468-1840. Paris : Livre de Poche, 2011.
- Pétain, Philippe. « Appel du 25 juin 1940. » *MaréchalPétain.com*. Accédé le 20 février 2016.
<http://www.marechal-petain.com/appel4.htm>.
- Pétain, Philippe. « Discours du 11 octobre 1940 : l'ordre nouveau, » *Encyclopédie, B&S Éditions*. Accédé le 20 février 2016.

<http://www.encyclopedie.bsditions.fr/article.php?pArticleId=160&pChapitreId=24028&pSousChapitreId=24031&pArticleLib=Discours+du+11+octobre+1940%A0%3A+l%92ordre+nouveau+%5BR%E9gime+de+Vichy%3A+textes+officiels-%3ELe+proc%E8s+de+P%E9tain%5D>.

- Philipponnat, Olivier et Patrick Lienhardt. *La vie d'Irène Némirovsky*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2007.
- Pollard, Miranda. *Reign of Virtue: Mobilizing Gender in Vichy France*. Chicago: University of Chicago, 1998.
- Roberts, Mary Louise. *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in postwar France, 1917-1927*. Chicago: University of Chicago, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. « Paris Sous l'Occupation. » Dans *Situations, III*, 15-42. Paris: Gallimard, 1949.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Culture of Defeat*. New York : Henry Holt and Co., 2003.
- Trocme, André et Édouard Theis, « Message des deux pasteurs du Chambon-sur-Lignon, André Trocme et Édouard Theis, à leur paroisse, » 23 juin 1940.
- Vercors. *Le Silence de la Mer*. New York : Pantheon, 1951.
- Vinen, Richard. *The Unfree French : Life under the Occupation*. New Haven : Yale, 2006.
- Virgili, Fabrice. *La France « virile » : Des femmes tondues à la libération* de Fabrice Virgili. Paris : Payot & Rivages, 2000.
- Weber, Eugen. *The Hollow Years : France in the 1930s*. New York : W. W. Norton, 1994.
- Weiss, Jonathan. *Irène Némirovsky: her life and works*. Stanford: Stanford, 2007.
- Weitz, Margaret Collins. *Sisters in the Resistance : How Women Fought to Free France, 1940-1945*. New York: John Wiley & Sons, 1995.