

Title	Une femme d'honneur : une étude de Lucile dans Dolce, d'Irène Némirovsky
Sub Title	
Author	Henry, Nathalie
Publisher	慶應義塾大学法学研究会
Publication year	2023
Jtitle	教養論叢 (Kyoyo-ronso). No.144 (2023. 2) ,p.19- 38
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	鶴崎明彦先生退職記念特集号 論説
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00062752-00000144-0019

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Une femme d'honneur

— Une étude de Lucile dans *Dolce*, d'Irène Némirovsky —

HENRY, Nathalie

Conçu, rédigé entre 1941 et la première moitié de 1942, *Dolce* forme la deuxième partie de *Suite française*. C'est aussi la dernière que nous puissions lire dans une forme achevée, l'ensemble, qui aurait dû en compter quatre ou cinq, ayant été brutalement interrompu par l'arrestation d'Irène Némirovsky le 13 juillet 1942, sa déportation puis sa mort au camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau le 17 août de la même année. Sous la fiction, le dessein de l'auteure était de décrire la France prise dans le vif de la guerre, à savoir alors la défaite et l'occupation, et peut-être un jour la paix. Après une première partie, *Tempête en juin*, retraçant en tableaux éclatés la cacophonie de l'exode de juin 1940, *Dolce* a pour cadre l'occupation par les troupes allemandes d'un village de l'arrière, et Némirovsky l'a voulu tout en « douceur et tragédie »¹. Action et lieu sont effectivement resserrés, tandis que le temps est explicitement limité : parmi les descriptions des réactions que fait naître chez les occupés la présence de l'occupant, l'intérêt est centré sur une intrigue qui se déroule en majeure partie dans une maison du village et dont le développement, qui couvre la totalité du roman, s'étend entre le 13 avril, dimanche de Pâques, et le 1^{er} juillet 1941². Il y a une progression dramatique et le sang, quand il coule, ne coule pas sous nos yeux. Si dans *Tempête en juin*, aucun des nombreux personnages ne se détache vraiment, dans *Dolce* l'action est focalisée sur l'une d'entre eux : Lucile Angellier. Et comme l'héroïne d'une tragédie classique, Lucile va être confrontée à un dilemme intérieur.

L'intrigue se noue autour de la relation entre Lucile, jeune bourgeoise de province, et Bruno von Falk, officier allemand logé chez les Angellier lorsque les troupes de l'occupant s'installent dans le village. Lucile est liée à Gaston, prisonnier de guerre, par un mariage sans amour qui a déçu ses attentes, Bruno, de même marié, est d'une intelligence sensible, cultivé et musicien. L'attirance sera réciproque et le sentiment s'immisce bientôt dans la relation. Le récit avance doucement, au rythme de l'évolution de ce sentiment, jusqu'au

point de crise : Lucile peut-elle se donner à l'ennemi ? Le personnage fait alors face à un conflit intérieur, qui comporte deux aspects. Le premier, parce que l'amant est un ennemi, se situe entre son libre arbitre et la décision dictée par sa communauté d'appartenance, ce que l'auteure elle-même désigne par « la lutte entre le destin individuel et le destin communautaire »³⁾. Mettre en évidence cette lutte est un des buts de *Suite française*, cependant, dans ce cas de Lucile, le conflit intérieur a un second aspect, typiquement féminin, car Lucile doit choisir entre rester une épouse ou devenir une amante. Cette part du conflit est parfaitement intériorisée, dans le sens où elle se déroule inaperçue aux yeux des autres, et son intensité est visible dans une scène du chapitre 17, point culminant de la crise. On peut y voir une Lucile dédoublée, échangeant avec son reflet dans un miroir des arguments contradictoires quant à l'accomplissement charnel de sa relation avec l'officier allemand. Il y aurait deux Lucile, la crise serait une crise de l'identité. Les paramètres définissant l'identité d'un individu sont évidemment multiples, et malaisés à démêler. Dans ce cas, appartenance à une communauté nationale et intégration dans la structure familiale, c'est-à-dire, définition sociale de l'individu, se rejoignent pour s'opposer à la liberté individuelle. Cependant, le dédoublement de Lucile centre la crise sur le passage d'une relation amoureuse platonique à une relation physique, et la résolution définitive du conflit ne se fera qu'avec le rejet du désir sexuel de l'amant. Ces deux éléments indiquent la prépondérance de la crise de l'identité féminine, et c'est selon cette perspective que le personnage de Lucile sera étudié.

L'état de non-vie

Pour sa première apparition, dès le chapitre d'ouverture, Lucile est ainsi présentée : « les dames Angellier - la mère et la femme de Gaston Angellier, prisonnier en Allemagne - achevaient leurs rangements. » (234) C'est donc par sa situation sociale, elle est épouse d'un mari absent car prisonnier de guerre, qu'elle entre dans le récit, couplée à et suivant sa belle-mère. Vient ensuite une description du personnage explicitant sa situation dans la famille : « Lucile était une blonde jeune femme aux yeux noirs, très belle, mais silencieuse, effacée, « l'air absent », lui reprochait la vieille Mme Angellier. On l'avait prise pour ses alliances et pour sa dot (elle était fille d'un grand propriétaire foncier de la région), mais le père de Lucile avait fait de mauvaises spéculations, compromis sa fortune, hypothéqué ses

terres ; le mariage n'était donc pas des plus réussis ; enfin, elle n'avait pas d'enfants. » (236) On comprend que sa position sociale est due à une union arrangée entre familles de la bourgeoisie de province, et que Lucile n'a pas rempli son rôle : elle n'a apporté à la famille Angellier ni les avantages sociaux et financiers qu'on attendait, ni un héritier. Cette description adopte le point de vue de Mme Angellier, et à la suite, les reproches suivants s'ajoutent à celui de « l'air absent » : Lucile lit au lieu de s'occuper efficacement, elle ne connaît pas l'histoire de la famille, elle n'a jamais aimé son mari, elle a « une nature froide et indifférente » (237). Le personnage de Mme Angellier est celui d'une mère féroce, haïssant les Allemands parce qu'ils lui ont pris son fils et en voulant amèrement à Lucile parce qu'elle ne l'aime pas comme elle le devrait, et sur ce point, elle a vu juste. Quelques pages plus loin on entre dans les pensées de Lucile et c'est son point de vue sur sa propre situation qui est donné. Elle n'a aucun amour pour son mari, « cet homme gras et ennuyé, passionné seulement par l'argent, les terres et la politique locale » (243), elle ne l'a épousé que poussée par son père, et par naïveté. Élevée à la campagne, le bourg était pour elle « l'image de la civilisation » (244), elle rêvait de posséder une voiture et de déjeuner en ville. Non seulement ses attentes ont été déçues, mais de plus elle se sait trompée par son mari : il entretient une maîtresse, qu'il aime et dont il a un enfant. Une autre femme, en un autre lieu, qui donc assure une partie de ce rôle que Lucile n'a su remplir puisqu'elle est mère de l'enfant de son mari. Mme Angellier l'ignore, mais malgré le fait que son mari la rudoie parfois, Lucile accepte son sort en silence, « par timidité, par dédain ou par indifférence » (244). Au-delà même, elle plaint Gaston pour sa situation actuelle, et souhaiterait qu'il retrouve sa vie d'avant la guerre parce qu'il en a suffisamment souffert, mais surtout elle le peut parce que son propre cœur est vide, d'amour comme de jalousie : « Je ne demanderais rien pour moi. Je voudrais le voir heureux. Moi, moi ? » (245)

Le portrait qui se dégage est celui d'une jeune femme que son passage à l'état d'épouse a laissé en quelque sorte " déracinée " : éloignée physiquement du lieu où elle a grandi et ses ambitions de jeunesse brutalement coupées, elle n'est ni émotionnellement ni intellectuellement intégrée dans son nouvel environnement. Elle est à part, à la fois par les actions des autres, son mari la maltraite et sa belle-mère ne cesse de lui pointer ses lacunes, et de par ses propres sentiments. D'emblée, on peut relever là deux éléments, ou mouvements, agissant sur le ressenti de Lucile de sa propre identité. Le premier est intérieur, il s'agit de cette distance qu'elle ressent entre ses propres aspirations et son

environnement. Il y a chez elle une aspiration à un état “ civilisé ”, celui d’une citadine occupant ses loisirs à des balades en voiture et des déjeuners au restaurant, mais encore à la lecture, ce qui lui fait mépriser la mentalité de petits-bourgeois de province des Angellier, matérialiste et bornée à son coin de terre. En silence, mais nul doute que c’est précisément ce que lui reproche sa belle-mère. Là est le second élément, extérieur : le regard des autres, à savoir celui de Mme Angellier, et, dans une moindre mesure, des villageois. Ces deux regards suivront Lucile tout au long de sa relation avec l’officier allemand, le premier avec malveillance, le second avec bienveillance : « On n’aimait pas Mme Angellier dans le pays, mais Lucile inspirait de la sympathie, parce qu’elle était jeune, avec un mari prisonnier, et qu’elle n’était pas fière. » (246) Sur ce point, on peut relever que “ fierté ” signifie sûrement une arrogance de classe, et que Lucile dans ses interactions avec les villageois en est dépourvue, à la différence de Mme Angellier. Mais l’un comme l’autre font d’elle un pion dans la structure sociale du village et la rappellent à sa position d’épouse, au-delà, l’y enferment. Il est évident que l’œil de Mme Angellier, familial, quotidien, enferme plus que l’autre. Son influence psychologique est concrètement traduite par le rapprochement qui est fait entre elle et la maison. Elle en organise le quotidien, en possède les clés et la connaît jusqu’au moindre grincement d’une marche d’escalier, au point que Lucile en vient à se faire la réflexion que « cette maison était le reflet d’elle-même, la part la plus vraie de son être » (347). Le roman s’ouvre sur la “ préparation ” de la maison en vue de l’arrivée des Allemands dans le village, à savoir que tout ce qui a une valeur pour la famille Angellier est caché, enlevé, ou mis sous clef : la maison devient muette, éteinte. Le vocabulaire de l’enfermement se retrouve en abondance dans les descriptions de la maison, de même que celui de la mort (248). Ainsi, Bruno la comparera d’abord à une prison puis à une tombe (299, 308). Lieu physique de l’enfermement, mais aussi expression des valeurs bourgeoises, elle s’opposera à l’espace ouvert du jardin, lieu d’épanouissement de la nature et du sentiment. D’ailleurs, comme pour mieux montrer sa différence intrinsèque en tant qu’individu, Lucile soulignera : « Ici, je ne suis pas née. Je vis seulement. » (282)

Les deux éléments, sa propre vision de son individualité et celle que lui renvoie son environnement s’opposent donc, mais la lutte n’a pas lieu. La guerre ici n’a rien à y voir, Lucile étouffe son individualité, ne se permettant parfois que des répliques ironiquement raisonnables aux préjugés énoncés par sa belle-mère. Seule sa position d’épouse, mais non de mère, la rattache à la maison Angellier, pourtant elle consent à sa situation de vide

émotionnel. Elle s'affaire sous la direction de Mme Angellier dans la maison, répond de bonne grâce aux demandes d'aide des villageois, s'occupe à son ouvrage, on ne sait lequel, et, seul accroc au personnage qu'on lui demande d'être, lit. L'œuvre citée, *Connaissance de l'Est* de Claudel⁴⁾ (286), révèle un certain niveau d'éducation, dénote par son choix une envie d'ouverture et de connaissance, de même qu'une inclination pour une littérature à la fois poétique et intellectuelle. Une vie de femme qui peut sembler d'un autre siècle, et d'ailleurs, par deux fois une référence à Balzac est faite, la première concernant la maison, la seconde le mariage. À Bruno qui s'étonne de l'idée que les mariages puissent encore se décider après deux rencontres entre familles, Lucile répond : « il n'y a pas une si grande différence, du moins en province... » (308) Si, dans l'entre-deux-guerres, les femmes sont sorties en plus grand nombre de la sphère privée pour exercer une profession, cette tendance est moindre dans les milieux aisés, et concerne plutôt les jeunes filles ; d'autre part, les attentes sociales vis-à-vis des femmes mariées font que rares sont celles qui n'en viennent pas à quitter leur emploi⁵⁾. Pendant la période d'Occupation, celle où le roman est rédigé, le gouvernement de Vichy suit une politique résolument nataliste qui renvoie la femme à son rôle domestique et d'éducatrice d'enfant. La *loi relative au travail féminin*, qui, « en vue de lutter contre le chômage »⁶⁾ interdit provisoirement l'embauche des femmes mariées dans la fonction publique, paraît dans le *Journal Officiel* du 27 octobre 1940, accompagnée et suivie d'une intense propagande. On peut comprendre que pour la grande majorité des jeunes filles issues de la bourgeoisie rurale, l'accomplissement de soi est encore à chercher dans le mariage, et/ou l'amour. Il est donc dépendant des caractéristiques du lien avec une autorité ou un partenaire masculin, comme c'est le cas du personnage de Lucile : le père l'a convaincue de se marier, l'époux lui offre une stabilité économique et sociale mais ne la satisfait intellectuellement tout en l'asséchant sentimentalement, enfin c'est l'amant, de cœur si ce n'est de corps, qui lui révélera une autre elle-même.

L'œil de Mme Angellier ne s'y trompe pas, Lucile vit comme absente de sa vie, ce qu'on pourrait qualifier d'état de non-vie. Elle-même a conscience du « vide de son cœur » (244), un vide émotionnel qui va jusqu'à l'effacement de soi : « Moi, moi ? » dit-elle, et ces deux « moi » suivis d'un point d'interrogation sans réponse révèlent déjà un flottement identitaire. C'est cet effacement de soi qui permet l'apparition de la compassion, qualité traditionnellement connotée féminine, et associée à l'image de la mère. Cet état de « neutralisation de l'individuel », que l'on peut lier à l'abnégation attendue de la mère,

ouvre la porte vers une compassion pour ceux-là même qui l'oppriment. Lucile la ressent non seulement vis-à-vis de Gaston, dans sa souffrance imaginée de prisonnier, mais aussi face à la douleur de Mme Angellier à qui manque ce fils : « Elle regarda sa belle-mère, immobile, la figure cachée dans ses mains et, pour la première fois, cette femme qu'elle n'aimait pas lui inspira de la pitié et une vague tendresse. » (243)

Les perceptions de l'amant

« Dehors, les Allemands peuplaient la place. Les galons d'argent sur leurs uniformes, leurs yeux clairs, leurs têtes blondes, les plaques de métal sur leurs ceinturons brillaient au soleil et donnait à cet espace poussiéreux devant l'église, enfermés de hauts murs (les restes des antiques remparts), une gaieté, un éclat, une vie nouvelle. » (245) Cet extrait, situé lors de l'arrivée des occupants dans le village, est doublement représentatif du traitement des Allemands en tant qu'ensemble dans *Dolce*. Tout d'abord leur image : des vainqueurs, beaux et d'une virilité rayonnante. Ensuite leur effet sur le village : paradoxalement, ils en réveillent joyeusement la vie. De même, l'introduction de l'officier Bruno von Falk dans la maison Angellier va sortir Lucile de son état de non-vie. La progression du sentiment, c'est-à-dire la place qu'il occupe dans les pensées puis le cœur de Lucile, suivra un mouvement parallèle à son occupation physique de la maison, lieu de l'enfermement dans l'état de non-vie et symbole de la mentalité bourgeoise : d'abord réduite, quoique déjà significativement, au bureau de Gaston, elle s'étendra à la pièce de vie, pour en venir à gagner le cœur de la maison, la cuisine : « il violait le cœur de la maison » (296). La conquête sera telle que, lorsqu'elle surprend Lucile en train de faire la lecture à l'officier alors qu'il relève d'une maladie, comme elle l'a fait pour Gaston dans les mêmes circonstances, Mme Angellier, terrassée, décidera de s'isoler dans sa chambre⁷⁾. La première rencontre a lieu à la porte, l'officier entre alors que les dames Angellier sortent, et il se contente de les saluer. Elle note favorablement son apparence physique, « la beauté de ses mains » « le visage à la peau vermeille, éventée par le grand air et duveteuse comme un beau fruit d'espalier », et si elle voit le soldat, elle absout l'individu : « C'est la guerre, ce n'est pas la faute de ce garçon. » (242) L'instant est bref, mais suffisant pour qu'il s'immisce et « elle ne pouvait oublier l'ennemi. » (243) Elle se demande ce qu'il pense, ce qu'il fait. Déjà, il est un être imaginé entré dans son vide intérieur. Au fur et à mesure que la relation s'approfondit, Lucile se fera

de lui différentes perceptions, qui agiront sur l'évolution de son conflit intérieur.

Bruno von Falk est d'abord perçu comme un individu "civilisé". D'une part parce que, comme le réplique Lucile à sa belle-mère qui lui reproche d'avoir conversé avec lui : « il a gardé les réflexes de la bonne éducation » (284), à savoir la politesse et le respect, ce qui le distingue de la barbarie de la guerre. D'autre part, parce qu'il a les connaissances intellectuelles et l'expérience d'un mode de vie qui correspondent justement à ce que Lucile attendait de son mariage au bourg, ce qui le distingue du bourgeois aux préoccupations uniquement matérialistes. Il a en plus entre ses mains l'art qui sait atteindre au plus intime de l'humain : la musique. Mme Angellier dira, pour la dénigrer, que « la musique seule abolit entre deux êtres les différences de langage ou de mœurs et touche en eux quelque chose d'indestructible. » (358) Compositeur, en jouant devant Lucile l'ébauche de mouvements d'une symphonie en cours de création dans sa tête, il lui montre une vision d'une unique humanité prise dans la guerre qui la touche, et en interprétant une sonate de Scarlatti il la fait pleurer et avouer son manque d'amour. C'est cet homme civilisé qui comble le vide. Il satisfait ses attentes d'une part intellectuelles, par ses connaissances, son interprétation de la guerre, c'est lui notamment qui met en mots l'opposition entre destin communautaire et destin individuel qui pèse à Lucile. L'offre de son affection répond d'autre part à ses attentes sentimentales : sa proposition de revenir frapper à sa porte une fois la guerre finie lui fait entrevoir la possibilité d'une autre vie, et dans l'immédiat lui permet d'oublier la guerre et de supporter la vie en suspens qu'elle impose. Il lui renvoie une autre image d'elle-même, celle d'une femme qui a de la valeur, et est digne de respect. Ce respect, visible dans sa façon de l'appeler "madame", dans son éloignement discret lorsqu'il la sent réticente à lui parler après les remarques de Mme Angellier, lui rend une dignité individuelle absente de son traitement par son mari et sa belle-mère. Comment pourrait-elle ne pas répondre à sa présence ? Dans son étude de l'ambivalence d'une "première", c'est-à-dire une épouse légitime, partagée entre son mari et son amant, Nathalie Heinich remarque : « Ce que la première aime avant tout en celui qui est ou pourrait être son amant, ce n'est pas tant qu'il soit *autre*, mais qu'il lui permette d'être elle-même en devenant qui elle est, pleinement, enfin rendue à elle par la médiation du regard amoureux. »⁸⁾ C'est cette possibilité d'accomplissement de soi qui l'attire chez Bruno, et lui procure « une chaleur jamais éprouvée. Les mouvements eux-mêmes étaient plus légers, plus adroits que de coutume, et elle entendait sonner à ses oreilles sa propre voix comme

celle d'une étrangère. Elle était plus basse qu'à l'ordinaire, cette voix, plus profonde et vibrante ; elle ne la reconnaissait pas. » (313) Sous le regard de Bruno, Lucile sent une autre elle-même apparaître.

Bien que de façon moindre, Lucile perçoit aussi l'enfant sous l'homme. À plusieurs reprises elle l'identifie en tant que " garçon " dans ses pensées, et deux scènes révèlent que si cet aspect puéril lui permet d'exercer sur lui une autorité toute féminine parce que maternelle, en même temps il la séduit. Dans la première, il joue un dialogue avec le chien Bubi afin de s'approcher de Lucile, puis maintient qu'il s'agit d'un chien français, aimant les fraises et qu'elle ne peut refuser des fraises à un compatriote. « Quel gosse ! » « Nous sommes idiots » (280), sont avec un sourire les réactions de Lucile, qui ne peut que l'inviter à descendre dans le jardin. Ce sera leur première discussion. Dans la seconde, alors qu'elle se désole du piètre état de la maison Perrin occupée par des soldats, il se défend comme un gamin qui prétend que c'est l'autre qui a commencé. Alors, « 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. » (321) L'enfant sous l'homme et l'autorité qu'il lui laisse ainsi assurer l'entraîne : « Elle voulut jouer plus longtemps, ainsi, elle fronça les sourcils. — Vous devriez avoir honte ! Ces maisons vides étaient sous la sauvegarde de l'armée allemande, de son honneur ! » (321) Cet échange est un prélude à la discussion dans le jardin Perrin, nouvelle étape de la relation où l'amour se fait pressant. Dans les deux cas la situation est ressentie par Lucile comme un jeu où elle a la haute main, parce que l'homme par son comportement puéril la lui accorde, mais on note qu'il obtient ainsi d'elle une réaction positive d'ouverture à son égard : un sourire et une invitation dans le premier cas, un éveil des sens dans le second.

Cependant, Bruno est un homme lié par le mariage, de même qu'elle. Leur statut social est dévoilé dès leur premier échange, et malgré leur absence les époux respectifs interviennent dans l'évolution de la relation. En effet, lorsqu'il lui propose de revenir la chercher après la fin de la guerre, la première réaction de Lucile est de lui rappeler l'existence de son mari et de sa femme, et si on ne peut savoir exactement en quels termes puisque la scène est relatée à travers les yeux d'une petite fille, ils sont présents dans la discussion tendue dans le jardin Perrin. Alors que Bruno privilégie un lien amoureux développant l'accomplissement de l'individu, il dira notamment : « Avec cette femme, j'aurais du génie » (368), pour Lucile, ce lien du mariage est clairement un obstacle. À

l'évidence, ce n'est pas pour le bonheur qu'il lui apporte, alors plutôt pour le statut social qu'il lui confère. Ce point sera explicite lors de l'échange des "deux Lucile" par l'intermédiaire du miroir, mais un indice le révèle déjà dans une conversation avec Mme Angellier. Exaspérée par les reproches de sa belle-mère, qui l'accuse de n'avoir épousé son fils que pour son argent, Lucile lui apprend qu'il a une maîtresse, qui l'aime, et devant la réaction pensive de sa belle-mère : « À cet instant, se dit Lucile, elle me chasserait volontiers pour mettre la modiste à ma place. » (285) Sa réaction est alors d'insinuer que Gaston dépense pour sa maîtresse, ce qui ne peut qu'horriifier le sens de l'économie de Mme Angellier. Némirovsky met cette réaction sur le compte de « la perfidie qui n'abandonne jamais la meilleure des femmes » (285), entendant que l'intention est d'atteindre Mme Angellier. Laissant de côté le fait que la perfidie serait un attribut féminin, perfidie signifie déloyauté, et ce manque de loyauté dont Lucile fait ainsi preuve ne peut être que vis-à-vis de son mari. Son lien à Gaston est donc intégré et demande de la loyauté. D'autre part, et surtout, c'est l'idée d'une autre femme à "sa place" qui provoque la réaction. Lucile se sent menacée, elle se défend : quoi qu'elle pense par ailleurs de la relation adultère de son mari, elle tient à son statut d'épouse.

Bruno est enfin perçu comme un être de chair, potentiellement désirable, et cette part de lui est lié au soldat. La vitalité physique des Allemands en tant que masse et l'attrait qu'elle suscite est présente tout au long du roman, Lucile entend les bruits de rencontres nocturnes, frôlements de tissu, rires et voix étrangères s'essayant au français. On perçoit déjà le trouble que le désir des sens éveille chez elle lors de sa visite à la couturière du village, qui entretient une relation amoureuse et sexuelle avec l'un d'eux. Dans cette pièce, elle « respirait une odeur profonde et secrète qui la troublait d'un étrange malaise » (303). Plus tard dans la maison Perrin, face à Bruno dont le comportement gamin vient de susciter en elle la « douceur sensuelle » citée plus haut, le malaise s'associe au plaisir : « 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...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. » (321) Le désir, celui de Lucile, est lié à l'animalité, brutale et sauvage, et c'est cette dualité de l'homme à la fois enfant suscitant attendrissement et chef capable d'infliger qui l'éveille. À peine le sent-elle

en elle, qu'elle prend peur, et voit le danger à entrer dans le jardin Perrin. Le lieu ici a sa signification. La famille Perrin, bourgeois comparables aux Angellier, a fui le village lors de l'exode et le jardin « abandonné, saccagé, piétiné, ressemblait à une jungle » (303). Délivrée de l'agencement productif et raisonnable, la nature y est maîtresse d'elle-même. Ce jardin est devenu le royaume des enfants, qui par leurs jeux s'y livrent à une joyeuse destruction. L'ordre, en la personne du garde-champêtre, ne peut plus y pénétrer, car les soldats qui occupent la maison l'en empêcheraient. Les enfants, des êtres qui n'ont encore la raison, avancent ici main dans la main avec les soldats ennemis. Les trois vitalités sont réunies : celle des soldats, celle de la nature, et celle des enfants. Toutes trois destructrices, barbares car à l'opposé de l'ordre civilisé. C'est à cette vitalité qu'est associé le désir : un élan primaire, que Némirovsky désigne souvent par une « chaleur du sang », un « mouvement obscur du sang ». Et c'est la peur de se laisser aller à cet élan primaire, de perdre ce qui fait d'elle un être civilisé, qui pousse Lucile à refouler le désir. Elle a cette remarque lorsque, Bruno l'y ayant entraînée, elle voit des enfants affairés à casser les branches des poiriers : « Les petits barbares, dit Lucile. Il n'y aura pas de fruits. » (322) La remarque est intéressante si on la rapproche de cette description du coin de jardin de la maison Angellier où elle s'installe avec son ouvrage et son livre : « C'était le seul coin du jardin où on avait laissé pousser des arbres et des plantes sans s'inquiéter du produit matériel qu'ils pourraient donner, car ces cerisiers n'avaient que peu de fruits. » (278) Le produit matériel, valeur de la mentalité bourgeoise, et nul doute qu'elle a choisi ce coin justement pour la relative liberté de sa nature. Ce sera d'ailleurs là que Bruno la rejoindra pour leur première discussion, en toute sécurité car ce coin de jardin un brin laissé à la nature n'a que peu à voir avec l'exubérance du jardin Perrin. Là, face au danger du désir, Lucile retrouve le réflexe de cette mentalité bourgeoise qu'elle dit mépriser. Cette rencontre dans le jardin Perrin nous est livrée par l'intermédiaire d'un autre œil, celui de Rose, une de ces enfants libres de laisser aller toutes les impulsions de leur vitalité sans la surveillance d'un adulte raisonnable. Elle examine avec curiosité le couple, et à ses remarques de visages pâles, de bouche qui tremble, de yeux effarés, de main en tenant une autre « si fort qu'elle ne pouvait songer à s'échapper » (323) et de voix stridente retenue, on saisit à la fois la tension de la scène et ce qui s'y déroule : la peur de Lucile de laisser le désir la prendre, les efforts de Bruno pour la convaincre tout en contenant ses propres sentiments, puis l'assurance revenue de Lucile, peut-être justement parce qu'il a usé de mots pour la convaincre et lui a

permis ainsi de retrouver sa raison et refouler son désir, le désespoir du sentiment impossible et enfin la peur d'être découverts. En utilisant le regard de la petite fille, Némirovsky évite d'exposer directement les émotions de ses personnages dans un dialogue risquant l'excès sentimental, de plus, cette méthode lui permet de mettre côte à côte deux sensibilités au désir qui s'opposent. En effet, Rose suit la rencontre de « ses yeux noirs, à la fois futés et innocents », « avec curiosité et aussi avec un certain esprit critique : un regard de femme à femme » (323). Ce regard est celui d'une femme d'une classe sociale inférieure, qui n'a qu'incompréhension moqueuse pour la peur de Lucile et pour qui le désir sexuel est chose simple et naturelle : l'Allemand ne peut pas vouloir lui faire du mal, puisqu'il lui parle gentiment, et de toute façon, « les garçons, petits ou grands, étaient tous pareils ! Ils aimaient taquiner les filles et leur faire peur. » (323) Et elle saisit bien que ce jardin des vitalités n'est pas pour eux : « D'abord, qu'est-ce qu'ils font ici ? Un monsieur et une dame : ils n'ont qu'à rester au salon ! » (324) Cette mention du salon, pièce bourgeoise par excellence, renforce l'association entre classe sociale inférieure et pulsion primaire du désir, par manque d'éducation à la fois intellectuelle et des convenances sociales. Le préjugé de classe est là, mais les deux exemples de Madeleine Labarie, paysanne, et de la couturière obligent à affiner l'interprétation. De ce qu'en sait Lucile, Madeleine, parce qu'elle aime son mari, est « une honnête femme et une bonne Française » (312), et ne cèdera pas aux potentielles avances de Bonnet. La couturière a, elle, cédé par amour. Lucile n'est pas sourde à cet argument de l'amour, mais elle distingue l'animal sous la femme : les yeux « de la couturière prirent une expression rusée, attentive et implacable ; elle ressemblait à une chatte qui, lorsqu'on veut lui ôter des griffes l'oiseau qu'elle va tuer lève le museau et miaule avec arrogance ... Son visage afficha un air d'insolence, d'incompréhension et de mensonge. » (302) L'une est honnête, l'autre est rusée, insolente, prête à mentir. Se laisser aller au désir souille, et animalise.

Le fait que Bruno soit un soldat ennemi est présent, le plus souvent rappelé par un attribut du soldat : son uniforme, l'éclat métallique du ceinturon, le bruit de ses bottes. Que ce soit un obstacle à leur relation, de fait à toutes les relations amoureuses entre Allemands et Françaises, est clair dans les pensées de Lucile, mais n'intervient dans leurs discussions qu'une fois, pour être chassé. À Bruno qui lui demande de ne pas le haïr elle répond : « Je ne vous hais pas, mais... », et il l'interrompt : « Je sais. N'approfondissons pas. » (298) L'absence de haine, autre pulsion primaire, est caractéristique de la volonté de rester

civilisé en dépit de la guerre, qu'on peut lier à l'apparition d'un autre sentiment face au soldat : la compassion. Lucile éprouve de la pitié lorsque la permission de Bruno est annulée, et plus généralement pour les soldats pris dans la guerre. Cette compassion peut être liée à celle ressentie face à la souffrance qu'elle imagine à son mari prisonnier, et à la peine de Mme Angellier. Une compassion qui ne distingue ni vainqueur ni vaincu, ni Allemand ni Français.

Un dernier point à noter est que l'évolution de la relation se fait principalement par l'intervention d'éléments extérieurs, qu'il s'agisse des actions d'autres personnages, de Bruno lui-même, ou de situations. Lucile est plutôt passive. Le village voit sa relation avec l'officier d'un œil calculateur : elle devient une arme à utiliser pour manipuler l'ennemi, et on se réjouit de le voir obéir à une " des leurs ". Ainsi, Benoît viendra lui demander d'intercéder auprès de Bruno pour qu'il éloigne Bonnet de Madeleine, et Mme Perrin pour récupérer des affaires laissées dans sa maison. L'œil de Mme Angellier est lui violemment hostile, mais cette hostilité-même peut être un élément qui les rapproche : ils la partagent, et la pression constante qu'elle exerce fait naître une complicité. Ils sont par exemple tous les deux des enfants pris sur le fait, quand, après avoir pris un café ensemble dans la cuisine en l'absence de Mme Angellier, ils sont obligés de s'enfuir dans le jardin face à son retour inattendu. La première peur passée, Lucile se sent « légère et joyeuse » (299). Mais de fait, les yeux ne voient pas. Le conflit reste parfaitement intérieur. Si l'on remarque l'affection de l'officier, nul dans le village ne soupçonne qu'elle puisse être rendue, et Mme Angellier encore moins : « Elle ne pouvait pas plus se représenter Lucile amoureuse d'un Allemand qu'elle n'eût imaginé l'accouplement d'une femme et d'une bête fabuleuse, comme la licorne, le dragon ou la tarasque. » (328) Non seulement ils lui renvoient une image d'elle-même conforme à son identité sociale, mais de plus ils la dirigent vers une autre, comme on peut le voir dans ces mots d'une villageoise : « Allez, madame ! montrez-leur qu'on n'a pas peur ! C'est votre prisonnier qui serait fier de vous. » (326)

La crise identitaire et son dénouement

De la rencontre du jardin Perrin, vue par la petite fille, n'est donné qu'un seul échange. Lucile, tremblante, avoue qu'elle a pensé répondre à l'affection de Bruno mais que c'est impossible. Lorsqu'il lui demande avec mépris si l'impossibilité est due au regard des

autres, elle lui répond fièrement : « Les gens ? Si vis-à-vis de moi-même je me sentais innocente... » (324) L'amour partagé ne peut donc être, parce qu'il va à l'encontre de l'image qu'elle entend conserver d'elle-même. La suite est vue par Mme Angellier, ce qui évite encore à Némirovsky de s'appesantir sur les allers-retours intérieurs : Lucile et Bruno conservent une distance mais des commentaires sur ses pensées on sent que le sentiment, une fois livré, impose sa présence. Puis, elle surprend Lucile lisant à haute voix à Bruno, malade, exactement comme elle l'avait fait pour son mari. La maladie provoque une réaction acceptable du sentiment, il s'agit de soigner, et ainsi permet la reprise de la relation ramenée à un rapport contenu entre les murs de la maison et les bornes du civilisé, dans un rôle d'épouse. Sous le choc, Mme Angellier s'enferme dans sa chambre et, comme elle le lui répète par deux fois, Bruno est le maître de la maison.

Le conflit intérieur éclate alors en révolte, cristallisant la crise identitaire. La révolte intérieure s'exprime en termes de liberté individuelle opprimée par les exigences de l'appartenance communautaire : « Je demande moins la liberté extérieure, celle de voyager, de quitter cette maison (quoique ce serait un bonheur inimaginable !) que d'être libre intérieurement, de choisir ma direction à moi, m'y tenir, ne pas suivre l'essaim. » (346) Elle est dirigée à la fois « contre son mari, sa belle-mère, l'opinion publique » (346), c'est-à-dire que les liens sociaux qui la ligotent sont à la fois nationaux, elle est française, et familiaux, elle est épouse. Elle se définit comme « une pauvre femme inutile ; je ne sais rien mais je veux être libre », et cette liberté intérieure, elle l'acquiert dans son amitié avec l'Allemand : « elle se sentait alors un être humain, fier et libre » (346). Dans son état actuel d'épouse, elle ressent le vide d'une existence de femme " inutile ", à qui est volée la dignité de l'être humain, et elle recherche l'accomplissement de soi par le biais de l'amour. L'obstacle est double, et les exigences de son rôle social sont imposées par deux groupes dans la situation d'occupation intimement liés, à savoir la communauté nationale et la famille.

Cependant, elle n'est pas prête à ressentir cette révolte intérieure, sa force l'effraie. Elle révèle en elle des aspirations contraires, inconciliables, qui vont se trouver incarnées dans la Lucile reflétée dans la glace et celle qui regarde ce reflet, chacune défendant ses arguments. La première, celle qui revendique sa liberté, liberté de choisir qui aimer, est vue comme « une partie d'elle-même inconnue jusque-là, invisible, et qu'elle apercevait pour la première fois, une femme aux yeux bruns, aux lèvres frémissantes, une flamme aux joues, qui était elle et pas tout à fait elle » (347). C'est l'amour qui lui a donné vie et son

argument est le suivant : « Il t'aime. Ce mari qui t'a trompé, délaissée, tu ne lui dois rien...L'absent, le prisonnier, je ne l'ai jamais aimé. » (347) À quoi la seconde, celle qui regarde, répond : « Il est prisonnier, ton mari est prisonnier et tu laisses un Allemand s'approcher de toi, prendre la place de l'absent ? ...Voyons, réfléchis...la raison...la voix de la raison...tu es une Française raisonnable...ça te mènera à quoi, tout ça ? Il est soldat, il est marié, il partira ; ça te mènera à quoi ? » (347) On remarque que la première phrase pourrait sortir de la bouche de Mme Angellier, tandis que la suite de l'argument appuie sur le manque de stabilité sociale qu'entraînerait la poursuite de la relation amoureuse. C'est déjà un argument que Lucile avait opposé à la couturière, pour la convaincre du danger de sa relation avec le soldat allemand. Le dilemme est principalement ramené au lien à l'homme : l'un fait d'elle une femme délaissée, sans amour, mais l'autre est sans avenir car il ne peut lui assurer la stabilité de l'épouse. Il y a une crise de l'identité féminine : épouse ou amante ? Le fait que l'amant soit ennemi, appartenant à une autre communauté nationale, ne fait que renforcer le dilemme. D'autre part, s'il est dit que « la part la plus vraie de Lucile était cette mince jeune femme amoureuse, hardie, gaie, désespérée » (347), c'est la femme raisonnable qui regarde, et « la contemplation de son image dans la glace la fascinait ; elle lui plaisait et lui faisait peur. » (347) C'est elle qui a un choix à faire. L'errance dans la maison qui suit se lit comme une errance identitaire. Lucile est « un fantôme sans vie » qui demande « une chambre, une maison à moi seule » (347) : elle ne trouve pas sa place dans la maison, dans un sens matériel comme psychologique. C'est l'état de non-vie, elle n'y existe pas, et en arrive à imaginer rejeter toute raison pour se perdre dans la folie. Elle aboutit dans la chambre de Bruno, le seul endroit où elle peut à nouveau se sentir vivre. Elle se retrouve dans le souvenir des moments qu'ils y ont passés, « à découvrir leur cœur l'un à l'autre...une hâte d'amant qui est déjà un don, le don de l'âme avant celui du corps » (348). Dans l'espace physique de l'amant le désir l'emporte comme naturellement, et elle trouve une réponse au dilemme. On retrouve ici l'amant perçu en homme de chair/soldat, un chasseur épiant sa proie dans une « attente érotique » (349). Lucile choisit, accepte de s'ouvrir au désir en oubliant le lendemain. Cependant, il ne s'agit pas d'une limpide victoire de la liberté individuelle. Cet abandon au désir, réponse à une perception sexualisée de l'homme chasseur guettant sa proie féminine, est présenté comme une face de l'identité « diabolique », propre à pervertir l'individu : « un sourire malicieux, hardi, voluptueux, la transfigura soudain comme le reflet d'une flamme illumine et change

un visage. Éclairés par un incendie, les traits les plus doux prennent un air diabolique qui attire et fait peur. » (349) La peur du désir est omniprésente. Malgré le choix de son personnage, Némirovsky ne cesse de répéter que se laisser aller à l'élan primaire du désir distord l'individu en lui faisant perdre sa part civilisée. Ici, le désir sexuel entraîne la déchéance.

Ainsi présenté, on ne peut croire que Némirovsky laissera son personnage tomber et que le choix de Lucile sera définitif. La résolution se fera en deux mouvements. Le premier vient d'un élément extérieur et arrive comme un coup de théâtre. Madeleine vient demander à Lucile de cacher Benoît, recherché par les Allemands pour avoir tué Bonnet. L'irruption ramène Lucile à son appartenance communautaire, mais plutôt qu'un choix entre les besoins de la communauté et ceux de l'individu, il s'agit d'une question de vie ou de mort d'un homme, qui de fait dépasse le cadre étroit du communautaire national. Lucile fait ici le choix d'un individu pour qui la vie d'un autre importe, quitte à mettre la sienne en danger. Mais sa vie a peu de sens, « Pour elle ? moi ? ma vie ? pour ce que j'en fais, pensa-t-elle avec un involontaire désespoir » (353), et le choix paraît inévitable. Elle le fait comme entraînée « par le cours rapide d'un fleuve » (353). L'introduction de Benoît dans la maison la rapproche de Mme Angellier, car toutes deux deviennent complices dans le secret. En même temps qu'elle la réintègre dans le groupe communautaire, elle la ramène à sa place dans la structure familiale. Elle se sent avoir de ce fait « déjà pris parti, déjà...malgré moi. Et je me croyais libre. » (363) Néanmoins, elle revendique une certaine liberté intérieure en refusant que ce parti soit celui de la haine : « Je suis plus détachée, plus froide, plus calme, plus civilisée, je persiste à le croire. » (363) Elle garde la volonté de ne pas céder à cet autre élan primaire, celui de la haine aveugle. Sur ce point, on remarquera qu'elle a ici plus d'assurance, et que contrairement au désir, la haine de l'ennemi n'est jamais ressentie et logiquement n'entraîne jamais l'apparition de la peur.

Lucile est ainsi ramenée au "civilisé", c'est-à-dire à la raison, et elle se force à éloigner l'amant de ses pensées : « Bruno ? non...il ne faut pas songer à Bruno en ce moment, il ne faut pas. » (363) Elle n'est déjà plus la femme à l'air diabolique dans la glace. Le deuxième mouvement est intérieur, celui-là venu d'elle-même. Lors de leur dernière promenade dans le jardin Angellier, ils essaient d'oublier le monde autour d'eux : « Ils se disaient que la raison, le cœur lui-même pouvaient les faire ennemis, mais il y avait un accord des sens que rien ne pouvait rompre, la muette complicité qui lie d'un commun désir l'homme

amoureux et la femme consentante. » (371) On note que la femme est toujours considérée comme répondant à l'homme, si non plus proie du chasseur, du moins recevant et non initiant, comme si le désir féminin était par essence passif. Cependant, lorsque le désir masculin apparaît concrètement, sa brutalité ressentie provoque le rejet, la peur à nouveau, et dans l'instant la mort de son propre désir. Némirovsky explique cette disparition soudaine ainsi : « Elle n'était pas assez dépravée (trop jeune peut-être !) pour que de cette peur même naquît une volupté. » (371) Le désir irréprouvable s'associe à la dépravation de l'individu. L'explication se poursuit, en contradiction avec ce qui vient d'être dit : « Ce qui les faisait ennemis, ce n'était ni la raison ni le cœur mais ces mouvements obscurs du sang sur lesquels ils avaient comptés pour les unir, sur lesquels ils n'avaient pas de prise. » (372) Némirovsky rattache certainement à ces « mouvements obscurs du sang » l'attachement national, mais la peur est là, et elle est bien une réponse à l'animalité du désir. C'est avec l'apparition de cette animalité que Bruno est enfin perçu seulement comme un ennemi. Le rejet qui s'ensuit pousse Lucile à remettre en question l'authenticité de son sentiment amoureux, et elle restera avec des regrets : « C'est dommage, c'était une belle nuit...faite pour l'amour...il ne fallait pas la laisser perdre. » (373) Mais ils étaient dans le jardin Angellier, et non dans le jardin Perrin.

Une femme d'honneur

La crise passée, Lucile n'a pourtant pas retrouvé le calme intérieur : « Elle était pâle et semblait fatiguée : depuis plusieurs nuits elle dormait à peine. » (382) Elle a renoncé à l'amour et à l'accomplissement de soi qu'il offrait, et « Son âme vide et lasse souhaitait obscurément quelque grand péril. » (384) Elle s'est conformée à l'image que les yeux, celui du village et celui de Mme Angellier, ont d'elle, mais en même temps, elle s'est malgré elle découverte une capacité à mentir à l'occupant pour la cause de l'occupé, de réfléchir froidement quand elle le fait, par absence de peur car elle n'a plus rien à perdre. D'autre part, refouler le désir animal lui permet de voir dans les regards jetés « de loin », « timides et pleins d'admiration » des officiers allemands une image souhaitable d'elle-même : « Dans leur respect pour elle, il y avait une nuance de mélancolie attendrie : comme s'ils retrouvaient, grâce à elle, un peu de cette vie d'autrefois où la gentillesse, la bonne éducation, la politesse envers les femmes étaient des vertus plus prisées que celles qui

consistent à boire avec excès ou à emporter d'assaut une position ennemie. Il y avait de la reconnaissance et de la nostalgie dans leur attitude vis-à-vis d'elle ; elle le devinait et en était touchée. » (287) Cette femme qu'elle voit admirée est à l'opposé de ces femmes « de la plus basse espèce » (287) qui leur servent de réconfort dans la sauvagerie de la guerre : l'une offre le soulagement dans l'expression d'une sexualité considérée basse, animale, l'autre les délivre de l'inhumanité en leur rappelant leur propre humanité. Celle-là est présentée comme incarnant les valeurs de la civilisation, telle une statue on l'admire de loin, intouchée et intouchable on la respecte. Sa dignité est d'autant mieux mise en valeur que l'admiration vient de regards ennemis. L'amant est redevenu homme civilisé, donc « 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. » (388) Pour une telle femme, succomber au désir aurait apporté la honte, et ce sont les sentiments traditionnellement féminins de compassion et de tendresse maternelle qui la distinguent.

Cette mention de la honte est à rapprocher d'une note manuscrite de Némirovsky : « Pour *Dolce*, une femme d'honneur peut s'avouer sans honte « ces surprises des sens que la raison surmonte » dira Pauline (Corneille) »⁹⁾. Elle fait référence au personnage de Pauline dans *Polyeucte martyr*, tragédie de Corneille. On retrouve ici cette intention de Némirovsky d'imprimer *Dolce* de « douceur et tragédie ». Pauline, fille de Félix, gouverneur romain d'Arménie, a épousé par devoir filial Polyeucte, seigneur arménien, et ainsi renoncé à l'amour qu'elle portait à et recevait de Sévère, simple chevalier romain. C'est ce qu'elle explique à sa confidente Stratonice à l'acte I scène III, avec en préambule ces mots :

*Une femme d'honneur peut s'avouer sans honte
Ces surprises des sens que la raison surmonte ;
Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu
Et l'on doute d'un cœur qui n'a point combattu.*

L'honneur d'une femme est reconnu lorsque sa raison a su vaincre les « surprises des sens ». C'est vers cet état de « femme d'honneur » que Némirovsky voulait guider son personnage, et il fallait qu'elle ait combattu pour y accéder. Le combat a été intérieur, invisible à tous, il a opposé deux possibilités de soi aux aspirations irréconciliables. La première est le besoin de se conformer au regard social, car Lucile n'aurait pas eu à lutter si elle n'avait pas été attachée à la stabilité de sa position d'épouse, ni n'avait intégré une image de la femme propre à sa classe. La seconde est le désir de l'accomplissement de soi

dont le vecteur est l'amant : l'amour, certes, mais encore l'assouvissement d'une ambition intellectuelle et sociale par un mode de vie plus citadin, considéré plus élevé. À ce combat féminin se superpose celui entre libre arbitre et exigences de l'appartenance communautaire, imposé par la situation de guerre. L'acquiescement à ces exigences nationales, qui la rattachent à la première des possibilités de soi, ne se fait que de façon passive, et vient plutôt d'une humanité fondamentale poussant à sauver la vie. L'élément décisif est intérieur : la peur de l'animalité du désir et de la bassesse qu'il imprime à l'individu. En cela, Lucile répond bien aux préjugés de la classe bourgeoise d'alors.

Qu'est donc la « femme d'honneur » d'après Lucile ? C'est cette statue admirée de loin : épouse respectable, bien éduquée, capable de pitié et à l'amour maternel, considérée représentant les qualités civilisées de l'individu. Elle ne se laisse aller aux pulsions primaires, vues comme dégradantes, et refoule sa propre sexualité. Une image traditionnelle de la femme bourgeoise. Elle répond au devoir quand il s'impose à sa porte. Mais ce rejet de la part animale de l'humain et la supériorité accordée à sa part dite civilisée exprime aussi, dans le cadre du roman, la volonté de placer non seulement la raison mais encore le sentiment d'humanité au-dessus de la barbarie de la guerre. Une humanité qui va au-delà de la barrière de l'appartenance nationale, et qui s'est cristallisée dans sa relation avec Bruno, l'Allemand, car en lui jouant sa symphonie c'est lui qui la lui a fait ressentir.

Il suffit de lire ses notes manuscrites pour se rendre compte de l'importance que Némirovsky accordait au personnage de Lucile dans l'ensemble de *Suite française*. Peu avant son arrestation, elle écrit : « Pour finir, l'accent est posé sur l'amour de Lucile et de Jean-Marie et sur la vie éternelle. Le chef-d'œuvre musical de l'Allemand. »¹⁰⁾ Jean-Marie est un autre personnage qui, d'une position différente, tente d'appréhender la guerre sans se laisser aller à la pulsion primaire de haine. Lucile devait le rencontrer, et leur amour devait être « douloureux, inachevé, inavoué, en pleine lutte ! »¹¹⁾ Nous ne saurons malheureusement jamais en quoi cet amour de Lucile pour Jean-Marie différait de celui qu'elle portait pour Bruno, ni quels en étaient les effets sur elle, ni pour quelle raison il devait rester inachevé. Cependant, Lucile est elle aussi « inachevée », et cet accent mis sur son personnage pousse à penser que ce qu'elle a vécu dans *Dolce* était une première étape, l'extirpant de son état de non-vie pour la modeler en « femme d'honneur », comme en préparation pour la suite.

NOTES

- 1) « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky sur l'état de la France et son projet *Suite française*, relevées dans son cahier », *Suite française*, Éditions Denoël, Paris, 2004, p403.
- 2) *Suite française*, Éditions Denoël, Paris, 2004, p233 et p381. Les citations de *Dolce* sont faites à partir de cette édition, et le numéro de page sera par la suite simplement indiqué entre parenthèses directement après la citation.
- 3) « Notes manuscrites », p406.
- 4) On peut s'arrêter sur le choix de cette œuvre. Claudel, catholique conservateur, avait publié en mai 1941 les *Paroles au Maréchal*, où il loue Pétain. Il reviendra ensuite de son admiration, et dès août de la même année critiquera avec virulence dans son *Journal* (publié en 1968-69) la politique de collaboration de Vichy. Némirovsky pouvait connaître le premier texte, mais il paraît peu probable qu'elle ait eu une connaissance du revirement de Claudel. D'autre part, on peut se demander s'il est plausible que Lucile, jeune bourgeoise provinciale, ait choisi de lire *Connaissance de l'Est*, et si ce choix n'indique pas plutôt un goût personnel de l'auteure.
- 5) BATTAGLIOLA Françoise, *Histoire du travail des femmes*, Éditions La Découverte, Paris, 2004, p61.
- 6) *Journal Officiel* n275, dimanche 27 octobre 1940, 5447.
- 7) Cette occupation progressive par un seul d'un espace physique, la maison, et d'un autre psychologique, le sentiment de Lucile, peut clairement être rapprochée de celle du village et des sentiments des villageois par la masse des troupes allemandes, au-delà peut-être, de la France défaite par l'Allemagne victorieuse.
- 8) HEINICH Nathalie, *États de femme - L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Éditions Gallimard, Paris, 1996, p120.
- 9) « Notes manuscrites », p402.
- 10) « Notes manuscrites », p406.
- 11) *ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Articles et études traitant de *Suite française*.

ABSHIRE Chandler, « Écrire l'Occupation : représentations de l'ennemi dans trois œuvres

- d'Irène Némirovsky », thèse soumise au département de français de Wellesley College, avril 2016.
- BAUDELLE Yves, « L'assiette à bouillie de bonne-maman » et « le râtelier de recharge de papa » — Ironie et comique dans *Suite française* », *Roman 20-50*, 2012/2 n54, pp109-123.
- BERTHIER Philippe, « Sous le soulier de Satan », *Roman 20-50*, 2012/2 n54, pp99-107.
- BIRON COHEN Cynthia, « Dissolution de l'identité nationale dans *Dolce* d'Irène Némirovsky », *Les lettres romanes*, vol.66 n1-2, 2012, pp205-219.
- DÉLAS Dominique et CASTELLANI Marie-Madeleine, « Une symphonie inachevée — Structure de *Suite française* d'Irène Némirovsky », *Roman 20-50*, 2012/2 n54, pp87-97.
- GRÉGOIRE Vincent, « Le « séisme » de mai-juin 1940 dans *Suite française* d'Irène Némirovsky », *Dalhousie French Studies*, vol.96, Fall 2011, pp37-52.
- HECQUET Michèle, « Irène Némirovsky — *Suite française* », *Roman 20-50*, 2007/1 n43, pp135-140.
- LLOYD Christopher, « Irène Némirovsky's *Suite française* and the crisis of rights and identity », *Contemporary French Civilization*, 31 (2), 2012, pp161-182.
- SULEIMAN Susan Rubin, « Irène Némirovsky and the "Jewish question" in interwar France », *Yale French Studies*, 121, 2012, pp8-33.

Ouvrages sur Irène Némirovsky

- PHILIPPONNAT Olivier et LIENHARDT Patrick, *La vie d'Irène Némirovsky*, Paris, Éditions Grasset Denoël, 2007.
- SULEIMAN Susan Rubin, *La question Némirovsky*, Paris, Albin Michel, 2017.
- WEISS Jonathan, *Irène Némirovsky*, Paris, Éditions du Félin, 2010.