

Title	Idée de mort et nature : Irène Némirovsky
Sub Title	死の観念と自然：イレース・ネミロフスキー読解の試み
Author	Henry, Nathalie
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2025
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 (Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises). No.80 (2025. 3) ,p.63- 120
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20250331-0063

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.

Idée de mort et nature

— Irène Némirovsky —

Nathalie HENRY

De *La Niania*, première nouvelle parue en mai 1924, à *Suite française*, dernier roman laissé inachevé en 1942, Irène Némirovsky aura rédigé 56 nouvelles, dont deux inabouties, et 15 romans. La plupart sont des études de vies, déroulées dans le temps ou prises au vif d'un moment, et de ce point de vue il n'y a pas à s'étonner qu'au premier plan ou en retrait, la mort y soit une présence récurrente. Des romans, on ne la compte absente que dans le premier paru en 1926, *Le Malentendu* ; quoiqu'on pourrait avancer qu'il se conclut sur une mort, celle d'un amour. Quant aux nouvelles, grand ou petit elle y joue un rôle dans presque la moitié. Cette fréquence pourrait conforter la réputation d'écrivaine pessimiste que les critiques lui ont attribuée dès sa reconnaissance par le monde littéraire, en 1929 avec *David Golder*, puis qui s'est attachée tenace au fil des publications. Némirovsky, toujours attentive à l'évaluation de son œuvre, s'en défend dans l'avertissement précédant le roman *Le Vin de solitude*, publié en 1935 :

On m'a souvent reproché d'être pessimiste. Je voudrais, dans ce livre-ci, me défendre contre cette accusation, car la seule forme d'être optimiste digne de l'homme est de voir la dureté et l'incohérence de l'existence et pourtant d'aimer la vie, non pas malgré cette dureté et cette incohérence, mais à cause d'elles, et d'y reconnaître une beauté qui nous dépasse.¹⁾

Écrits pour un roman inspiré de sa propre expérience, ces mots pour-

raient s'appliquer à d'autres, et finalement livrer une quintessence de l'ensemble de l'œuvre. L'idée de mort, immanente à la vie, ne peut qu'être sous-jacente à l'expression de sa beauté transcendante. De par sa fréquence et sa signification, elle offre ainsi une grille de lecture de l'œuvre.

Combinaison de l'idée de mort au thème de la nature fait apparaître un mouvement et une représentation. Le mouvement est celui du cycle. Commun à toute vie organique il englobe l'humain dans un groupe qui le dépasse, et se retrouve parsemé au long de l'œuvre tel le cercle créé par le caillou dans l'eau : ondulant de plus en plus ample. L'eau, justement, est l'élément de la nature qui s'allie à l'idée de mort pour la suggérer, l'accompagner ou encore la représenter. Mettre en évidence l'expression de ce mouvement et de cette représentation dans l'œuvre, selon une analyse des textes, est le but de cette étude.

I — Cycles

*Martial, lorsqu'il était étudiant, a dit une fois, je m'en souviens, que le corps est fait de petites parcelles qui tiennent longtemps ensemble, puis, un beau jour, se dispersent. Quand on est près de mourir, je suppose que chaque petite parcelle frémit et veut reprendre sa liberté, et c'est ce qui cause cette angoisse insupportable...*²⁾

La citation est extraite du roman *Les Feux de l'automne*, rédigé dans les années 1941–42 et publié à titre posthume en 1957. Il s'agit d'une pensée de

-
- 1) citée par Olivier Philipponnat dans sa notice précédant *Le Vin de solitude, Œuvres complètes tome 1*, Le Livre de poche, collection La Pochothèque, 2011, pp. 1173–4
 - 2) *Les Feux de l'automne*, in *Œuvres complètes tome 2*, op.cit., pp. 1309–10. À l'exception du roman *Suite française*, toutes les citations d'œuvres de Némirovsky seront extraites des *Œuvres complètes*, et par la suite les références en seront indiquées entre parenthèses, directement dans le texte.

Rosalie Pain, personnage secondaire alors à l'aube de sa mort, et le personnage mentionné, Martial, est médecin. Il y est clairement fait référence à la nature organique de l'humain, ainsi qu'à un mouvement cyclique commun à toute vie organique. Ce mouvement du cycle de vie et de mort, qui fera l'objet de la première partie de ce chapitre, établit un premier lien entre l'humain et la nature, le végétal. On le trouve répété, allant de plus en plus ample, au niveau de l'individu, puis de l'humain, compris alors comme une espèce, et enfin du vivant. Une seconde partie sera consacrée à l'étude détaillée d'un moment de ce cycle : celui de l'accouchement et de la naissance.

I-1 — D'un cycle à l'autre - Individu, générations, vivant

Dans un tiers de ses écrits, et deux tiers de ses romans, Némirovsky s'attache à dérouler une vie, ou plusieurs, au long de ses âges. Suivre le fil d'une vie n'a certainement rien d'original en littérature, et les grandes fresques retraçant l'évolution d'un groupe de personnages, en majorité familial, face à l'histoire contemporaine sont alors un genre répandu. Les écrits de Némirovsky n'ont pas l'amplitude de certains tableaux, les années se concentrent dans les limites d'un roman, parfois d'une nouvelle. D'autre part, à l'inverse de ce temps d'une vie, certains écrits rassemblent des personnages d'âges et de genres différents, le groupe familial, autour d'un événement sur une courte période. Le temps des nouvelles *Dimanche* (1934), *Jour d'été* (1935), ou *Le départ pour la fête* (1940), est ainsi restreint à un seul jour, vécu intérieurement de façon différente par chacun. On pourrait parler d'écrits « tranche de vie ». Mais qu'il s'agisse de « fil » permettant de saisir les ressorts de l'évolution de personnages au long des années ou de « tranche » mettant en évidence le thème cher à l'autrice de l'incompréhension mutuelle entre générations, si l'élément social n'est pas ignoré dans ces études de vie, elles s'intéressent plutôt à la psychologie de l'individu, à savoir, l'aspect humain. Comme l'écrivaine le note dans son cahier concernant

Suite française : « D'un côté je voudrais une sorte d'idée générale. De l'autre... Tolstoï par exemple avec une idée gâte tout. Il faut des hommes, des réactions humaines, et voilà tout.³⁾ »

De ces études de vies se dégagent des constantes de la nature humaine vue par Némirovsky. On note d'abord la prédisposition à placer le soi au centre de toute réflexion, caractéristique reconnue de la nature humaine quels que soient le lieu ou l'époque. De la simple perception de la réalité qui ne peut être que la sienne propre à l'égoïsme et l'égoïsme, les personnages de Némirovsky sont amplement touchés. On relève ainsi la récurrence de l'interjection « moi ! moi ! », prononcée par nombre de voix au long de l'œuvre, et par ailleurs, que l'absence de cette caractéristique est si peu commune qu'elle est qualifiée de « tournure d'esprit singulière » (SF 79), comme c'est le cas de Maurice Michaud dans *Tempête en juin*.

Cependant, ce cri de « moi ! moi ! » exprime aussi un besoin, né de ce que Némirovsky nomme dans *Les Biens de ce monde* (1941) « l'instinct individuel » (EC2 962). On pense par exemple à ce passage de *La Proie* (1936), roman d'une ambition peu scrupuleuse dans le monde des affaires et de la politique des années 30, alors que Jean-Luc Daguerne encore jeune refuse la souffrance d'un amour rejeté :

Il criait : « Moi !... » avec orgueil et désespoir, comme s'il eût appelé à l'aide un dieu invisible. [...] Il était seul. [...] Il n'y avait que soi, ses propres forces, sa volonté. Il fallait tendre cette volonté, impitoyablement. Il répéta avec douceur : « Im-pi-toya-blement... » en façonnant le mot avec amour. Cette nuit, naissait en lui la conscience de ses propres forces, la certitude de vaincre. (EC1 1671–2)

3) Notes manuscrites d'Irène Némirovsky relevées dans son cahier, *Suite française*, Denoël, 2004, annexes, p. 402. Toutes les citations extraites de *Suite française* le seront de cette édition, et les références en seront par la suite simplement notées entre parenthèses directement dans le texte.

Orgueil et désespoir, appel à un dieu invisible : on retrouve là l'acuité du regard de Némirovsky, empathique mais sans concessions, sur une nature humaine mêlant arrogance et humilité. Il s'agit ici d'affirmer ce moi qui s'écrie pour se construire, ou se préserver. En nommant ce comportement « instinct individuel », l'écrivaine le définit, au-delà de l'auto-préservation, comme une disposition innée à l'individualité, propre donc à la nature humaine. On relève toutefois que cet instinct peut s'assoupir jusqu'à mener à une dépersonnalisation, le terme est celui employé par l'autrice, dans trois circonstances qui seront détaillées plus loin : l'emprise psychologique, la guerre et la foi religieuse.

Cependant, on trouve dans *Jour d'été* un passage liant ce comportement de l'individu à un ensemble plus vaste. Après avoir décrit au fil de la journée les pensées intimes centrées sur eux-mêmes de chacun des membres d'une famille, Némirovsky finit sur cette conclusion alors que vient la nuit :

Le jardin était sombre et empli de ces parfums délicieux qui attendent, pour sortir de la terre, que l'homme soit endormi. Chaque petite feuille s'agitait au faible vent de la nuit. Comme un millier de petites bouches hale-tantes, elles se tendaient altérées, vers le souffle qui venait de la rivière, et chacune, sans doute, soupirait, appelait, murmurait : « Moi, moi, moi. »

Mais le vent toucha à peine la cime des arbres et se perdit dans la campagne. Et la calme nuit, douce et indifférente, recommença à bercer mollement entre ses bras tous les êtres vivants qui s'endormaient. (CE1 1385)

Si la nuit, part du temps qui s'écoule, reste insensible, dans une analogie l'autrice attribue aux feuilles, part du monde végétal soumis au cycle de la vie et de la mort, un comportement similaire à celui de l'individu. Ainsi, englobant l'être humain dans l'ensemble plus vaste des « êtres vivants », elle fait pencher l'origine de cet « instinct » individuel vers un inné qui serait biologique.

Un second thème récurrent de ces récits de vie est l'incompréhension mutuelle entre générations. Divergence des expériences individuelles sur fond d'époques différentes, certes, d'autant plus dans le cas de l'avant et de l'après Première guerre mondiale, période de bouleversements sociaux à l'arrière-plan de la plupart de ces récits. Mais pas seulement. En effet, l'incompréhension disparaît lorsque, par exemple, le fils arrive à l'âge du père. Ainsi dans *La Proie*. Jean-Luc, vieilli, se rend compte dans une discussion avec son jeune frère que sa pensée s'est rapprochée de celle de son père disparu, et que ce qu'il tait au plus jeune, il l'aurait dit volontiers au plus âgé (ÆC1 1803). C'est le même état d'esprit qui accompagne cette réflexion d'Antoine, dans *Deux* (1938), au souvenir de son oncle et de son associé :

Il revit dans sa mémoire les deux vieux hommes qui s'enfermaient au fumoir après le dîner, et le silence qui tombait alors sur la maison. [...] Nous les méprisions de tout notre cœur, mais justement à cause de leur sérieux, et peut-être l'oncle Jérôme et Chartron parlaient-ils de femmes, ou de leurs familles, ou de nous-mêmes, enfants... Comme il faut avoir vécu pour découvrir des traits humains dans nos parents ou nos maîtres ! Et, sans doute, toute la vie est dans ce lent changement d'optique. (ÆC2 107)

Ainsi, cette incompréhension entre générations est présentée comme enfermant l'individu dans des constantes propres à sa période de vie, et ces constantes inscrivent la vie dans un mouvement, celui du cycle. Dans *Le Départ pour la fête*, Némirovsky indique des points de passage entre ces périodes. Elle les définit émotionnels, réalisations de l'individu de son peu d'importance face à l'individualité des autres.

L'instant où l'on comprend pour la première fois qu'on n'intéresse réellement personne est celui où l'on cesse d'être un enfant ! (ÆC2 501)

L'instant où l'on sait que l'on n'intéresse personne, l'instant où cela ne vous fait plus mal, mais, au contraire, vous console et vous apaise, est celui où on a cessé d'être jeune. (ÆC2 502)

On pourrait voir la trame distinguant ces périodes de la vie dans ce que l'autrice nomme la « chaleur du sang ». L'expression revient, telle quelle ou proche, dans de nombreux écrits, et l'intérêt que lui porte Némirovsky est évident quand on sait qu'en 1942 elle en fait le thème et titre de son dernier roman achevé. Sans entrer dans une étude détaillée, l'image est aisée à saisir : elle désigne une vitalité exacerbée, une prééminence de l'être physique et en ce sens, elle privilégie la part biologique de l'humain. Caractéristique évidente de la jeunesse, elle s'éteint celle-ci passée et ce qui nous intéresse ici est son retour à l'approche de la mort. On pourrait tout aussi bien dire que c'est la mort qui est un retour. En effet, qu'il s'agisse par exemple de David Golder, dans le roman éponyme (ŒC1 499), ou de Clara Asfar, dans *Le Maître des âmes* (ŒC2 375), immigrés à qui revient la langue maternelle, de Boris Karol, dans *Le Vin de solitude*, qui retrouve « à l'heure de la mort, un sourire doux et confiant d'enfant » (ŒC1 1359) ou de Rosalie Pain, dans *Les Feux de l'automne*, dont le visage s'éclaire du « sourire malicieux d'autrefois » (ŒC2 1307), lorsque la mort s'annonce le vie se mord la queue et retourne à son commencement. Dans *Le Pion sur l'échiquier* (1933), James Bohun revoit la maison de son enfance, et tente, lui-même pris par une toux tenace, « d'entendre cette toux de son père, qui traversait la maison, la nuit... » (ŒC1 863). Il ne s'agit pas seulement de se remémorer, mais de percevoir : l'arrivée de la mort rend le souvenir sensible. Les nuances lumineuses, les sons sont distincts dans le souvenir de Bohun. Dans *Les Mouches d'automne* (1931), Youri Karine évoque un rêve fait en prison dans l'attente de son exécution, où il a revu, lui aussi, la maison de son enfance.

Il avait perçu dans son sommeil jusqu'au piétinement des ramiers sur le toit. Il s'était réveillé en sursaut et avait pensé : « Demain c'est la mort, c'est certain. Avant de mourir, seulement, on peut se souvenir ainsi... » (ŒC1 570)

Pour d'autres, c'est la chaleur du sang, synonyme de la pleine jeunesse, qui revient. Toujours dans *Les Mouches d'automne*, on en trouve un exemple

esquissé. Tatiana Ivanovna, la vieille nourrice immigrée à Paris pour suivre la famille des Karine, incapable d'y trouver sa place, entre dans un état de conscience altérée. Dans l'illusion de voir la neige elle a l'impression d'être attendue et ressent « [u]ne fièvre étrange [qui] lui brûlait le sang » (ŒC1 596). L'illusion la mènera à la mort. Dans *Liens du sang* (1936), Anna Demestre, la mère âgée dont la gravité de la maladie va intimement rapprocher la fratrie désunie, ressent les premières attaques de la fièvre comme « une chaleur qui ranime le sang ».

Le premier frisson profond, comme arraché à la moëlle de ses os, fut suivi d'une vague brûlante, qu'elle subit avec patience et une sorte de bien-être ; il réchauffait son sang et lui allégeait mystérieusement l'esprit, lui rendait un peu de sa vivacité perdue, de son sens de l'humour. [...] Sa pensée, alourdie par les années, redevenait tout à coup vive, moqueuse, presque allègre. (ŒC1 1430)

L'idée qu'aux derniers moments d'une vie, les souvenirs des événements qui en ont fait l'ossature reviennent vivaces est fortement présente dans l'œuvre de Némirovsky. On peut en juger par exemple par l'injonction faite au personnage de Nadine dans *Dimanche*. La nouvelle décrit, entre autres, sa première déception amoureuse, et alors qu'elle attend dans un café l'homme qui ne viendra pas, une voix intérieure lui chuchote un mystérieux message.

« Regarde. Écoute. Souviens-toi. Tu n'oublieras jamais ce jour. Tu vieilliras. Mais, à l'heure de ta mort, tu reverras cette porte ouverte, battant dans le soleil. Tu entendas sonner les quarts d'heure à cette horloge, et le bruit, les cris de la rue. » (ŒC1 984)

La scène est représentative d'une étape d'une vie de femme selon Némirovsky, mais on peut en outre y voir un nouvel exemple de la perception sensible du souvenir, ici aussi sonore et lumineuse, et par ailleurs en comprendre déjà l'importance accordée à ces périodes de l'enfance et de la jeunesse, qui

sont si souvent celles revues, ressenties par les personnages au moment de leur mort.

Cycle d'une vie, cycle de la vie, au « Moi ! moi ! » de l'individu répond le « À vous ! » des partants, prononcé parfois par fatigue, parfois par soulagement, parfois aussi avec ironie, car les suivants feront-ils mieux ? La guerre et l'exode de juin 1940 révèlent un même mouvement à l'échelle du temps, un cycle de l'humanité, où on retrouve les thèmes de l'égoïsme de l'individu et de l'incompréhension entre générations fondus en un égoïsme des générations. C'est ce cycle que Maurice Michaud voit sur les routes de l'exode, à l'écoute des plaintes de ceux et celles qui marchent à ses côtés.

Ces gens autour de lui croyaient que le sort s'acharnait particulièrement sur eux, sur leur misérable génération ; mais lui, il se souvenait que les exodes avaient eu lieu de tout temps. Que d'hommes tombés sur cette terre (comme sur toutes les terres du monde) en larmes de sang, fuyant l'ennemi, laissant des villes en flammes, serrant leurs enfants sur leur cœur : personne n'avait jamais pensé avec sympathie à ces morts innombrables. Pour leurs descendants, ils n'avaient pas plus d'importance que des poulets égorgés. Il imagina leurs ombres plaintives se levant sur le chemin, se penchant vers lui, murmurant à son oreille :

— *Nous avons connu tout cela avant toi. Pourquoi serais-tu plus heureux que nous ?*

Une grosse commère, à côté de lui, gémissait :

— *On n'a jamais vu des horreurs pareilles !*

— *Mais si, madame, mais si, répondit-il doucement. (SF 79)*

Les ascendants restent indifférents, les descendants ignorent l'expérience des vies qui précèdent la leur. Si le regard sur l'humanité n'est pas tendre, on peut le trouver perspicace. Néanmoins, l'absence de jugement se

lit dans la réponse de Michaud, et il y a dans la douceur de son ton comme une absolution. Au-delà, ce cycle de l'humanité s'inscrit dans un plus vaste qui est celui du vivant. On a cité plus haut le passage concluant *Jour d'été* qui établit une similitude entre l'individu et le végétal, Michaud en décèle ici une autre, cette fois entre le groupe humain et le troupeau animal.

Après tout, ces grandes migrations humaines semblaient commandées par les lois naturelles, songeait-il. Sans doute ces déplacements périodiques considérables de masse étaient nécessaires aux peuples comme la transhumance l'est aux troupeaux. (SF 79)

Dans *Tempête en juin*, récit de l'exode, la masse humaine avançant sur les routes est comparée à un troupeau, ou un banc de poissons, dans plusieurs scènes. Ces rapprochements renforcent l'inhumain aveugle de la guerre, qui fond chaque individualité en une masse indistincte, ainsi que la perte de signification qu'elle inflige au raisonnement, la pensée se trouvant réduite à un seul ordre : sauver sa peau. Dans ce tableau aux personnages multiples, Maurice Michaud se distingue par sa capacité à conserver une pensée intellectuelle et on peut penser que si Némirovsky l'a épargné de son ironie mordante, c'est que les mots qu'elle lui fait dire sont proches de ceux qu'elle aurait pu dire. Son expérience se rapproche par ailleurs de celle de son époux, Michel Epstein, radié de la Banque des Pays du Nord pour abandon de poste. Ainsi, l'exode est devenu une migration, comparable à la transhumance saisonnière de l'animal dans le but d'assurer les besoins de base de sa survie. Les deux mouvements entrent dans un cycle naturel du vivant, et l'humain est ramené au primordial de son existence : un être biologique.

Un autre exemple de cette vision de l'humain part du cycle du vivant se situe au moment du passage : le corps mort se décompose pour se lier à la terre. Cette idée est esquissée au début de la nouvelle *Les Fumées du vin* (1934), dans une description des marques de la guerre sur la campagne fin-

landaise.

Dans le champ, le cadavre d'un soldat est étendu, à même le sol, tranquille et les yeux clos. Les corbeaux en ricanant se sont envolés. Plus tard, le cadavre s'enfoncera profondément dans la neige épaisse et, au printemps, les herbes tremblantes, les folles avoines, les fleurs le recouvriront. (ÆC1 1024)

Le lien humain, animal et végétal est clair dans ces lignes. Le corps a nourri les corbeaux, dans le cours des saisons il nourrira les plantes. Que les morts soient en paix est une constante de l'œuvre, mais l'ensemble de la scène donne une impression de quiétude : les coups de bec des corbeaux n'ont pas dérangé la tranquillité du cadavre, la neige lui ouvre le chemin de la terre et en le refermant au printemps herbes et fleurs signifient qu'il en est désormais part. Le processus paraît paisible, naturel. Il est probable que le soldat n'a pas choisi le lieu de sa mort, mais ce contact avec la terre, ce processus de décomposition organique est ardemment souhaité par Christophe Bohun, personnage principal du *Pion sur l'échiquier*. Une première mention en apparaît alors qu'il assiste à l'enterrement de son père.

« Pourquoi, songeait Christophe, pourquoi ce cercueil, cette maçonnerie de la tombe qui empêchait la terre de manger les os, de les transformer le plus vite possible en plantes, en terres fertiles ? »

Il regarda un bel arbre, poussé presque à la tête de la tombe, et il pensa avec un sentiment de réconfort et d'espérance que les longues racines sinueuses de l'arbre se glisseraient bien vite, trouveraient vite un chemin entre les pierres pour absorber le corps mort, le transformer en feuilles, en sève, en lumière. (ÆC1 916-7)

Bohun est un des personnages ayant sacrifié sa jeunesse à la Grande Guerre. Il peine à trouver un sens à sa vie dans la société qui a suivi et est fatigué d'en chercher un. C'est un homme chez qui le sentiment positif est rare, et ce sentiment d'espérance que lui procure la pensée d'une assimilation

avec le végétal pour un retour à la vie est notable. Plus loin, l'idée est répétée et le sentiment se mue en désir.

Ce qui était haïssable, c'était ces tombes maçonnées, ces pierres, si lourdes, sans doute, et le bois, le fer du cercueil, les vêtements... Il ferma les yeux et rêva qu'on le couchait, nu, dans la terre, que la terre mordait ses os et pénétrait sa chair... Se dissoudre, disparaître au plus vite, devenir de la matière... (ŒC1 961)

On retrouve ici le refus de la tombe et du cercueil, allant jusqu'au vêtement, qui s'oppose au désir d'être couché nu dans la terre. S'agissant de Christophe Bohun, on peut interpréter ce refus des éléments rituels d'une mort socialisée comme un rejet d'une société où il ne trouve pas sa place, et la dissolution dans la terre comme une délivrance d'une vie insupportable. Pourtant, le processus décrit par les trois verbes du souhait de la dernière phrase, « se dissoudre, disparaître, devenir », implique une suite après l'annihilation, qui rejoint la transformation de la citation précédente. Dans la suivante, pensées de Bohun alors qu'il a compris que sa mort est imminente, la transformation prend un autre aspect.

Il serait couché dans une éternelle et douce fraîcheur, et le tressaillement des graines qui éclatent, le frémissement de la terre, les souffles chauds, les longues racines, tordues comme des serpents au fond du trou, ce parfum végétal qu'il avait tant aimé... tout cela, il l'aurait éter... éternellement... « Pour des êtres comme moi, qui n'ont pas aimé leur vie, celle qui leur a été dévolue sur cette terre, Dieu accordera peut-être, de se transformer en bête, en plante, en élément, en pierre, qui sait ?... Éternellement. » (ŒC1 966)

Le réconfort d'être part du monde végétal, ressenti exubérant de vie, revient. En rendant au corps sa forme première de matière organique, la nature rend la vie au mort : l'humain est créature biologique, part du vivant soumis aux lois naturelles. Et puis, jusque-là absents, Dieu et l'éternité arrivent

comme dans un retour machinal d'une spiritualité humaine, rompant le mouvement cyclique de la vie et de la mort et soumettant les lois naturelles à une autorité aux desseins insaisissables. La notion de transformation reste. Le corps humain, ainsi que Rosalie Pain le dit dans la citation placée en exergue de ce chapitre, est un assemblage de minuscules « parcelles » que la vie tient associées mais qui ont leur vie propre. La mort du corps les délie, mais elle ne signifie pas leur mort : simplement elles « se dispersent » et reprennent leur liberté, pour créer un nouvel assemblage et une nouvelle vie. Et si l'idée angoisse Rosalie Pain, personnage loin du pessimisme de Christophe Bohun, elle soulage ce dernier, fatigué d'être un homme.

I-2 — L'accouchement et l'instant en équilibre

À ce dernier moment de la mort répond le premier, celui de la naissance. Mort et vie de même s'y lient, et la notion de cycle lié à la nature y est aussi présente.

Chez Némirovsky, la naissance est un événement physiquement concret : la grossesse imprime sa marque sur le corps, l'accouchement est une épreuve éreintante. On peut lier cette vision à l'expérience de l'autrice, dont on sait que la première grossesse, en 1929, fut difficile. Cinq ans plus tard, dans une colonne de la revue *Marianne*, elle mentionne la grande fatigue l'empêchant de travailler, puis a ces mots : « Après quoi, je sombrai dans la plus belle période de «cafard» que j'aie jamais connue...⁴⁾ » On parlerait peut-être aujourd'hui de dépression post-partum.

Or, cette vision doloriste de l'accouchement est aussi celle de l'époque, où règne encore l'injonction biblique « Tu enfanteras dans la douleur ». Et enfanter est le devoir de la femme de l'entre-deux-guerres. La pente décroissante du taux de natalité, amorcée avant le déclenchement de la guerre, est

4) Jeanine Auscher, « Les romancières et leur métier », *Marianne*, 16/5/1934

précipitée par les lourdes pertes de quatre années de combats, qui creusent dans la part d'hommes jeunes qui ne seront jamais pères. Une population vigoureusement croissante est considérée base de la force de la nation, et la comparaison défavorable avec le voisin allemand, l'ennemi d'hier dont on se méfie toujours, enfle les inquiétudes. Des politiques natalistes et familiales s'imposent, portées par une propagande que des magazines féminins, dont le nombre et le lectorat sont en expansion, aident à diffuser. Ainsi cet appel en page 2 d'*Ève*, « le premier quotidien illustré de la femme », intitulé « la Femme de France » :

La femme, c'est la Mère. C'est elle qui, à travers les siècles, continue et multiplie la vie ; elle n'est et ne restera la Femme que si elle remplit tout son devoir de maternité ! [...]

Et que vous soyez ou non mères suivant la nature, Femmes de France, soyez toutes les Mères de la Nation et de l'Humanité ! Vous, dont le rôle, dont l'instinct, dont la volonté est de vous pencher sur les berceaux, aidez-nous dans la grande œuvre de rénovation qui doit donner aux enfants d'aujourd'hui et aux enfants de demain plus de santé dans leur corps, plus de vigueur dans leur intelligence, plus d'élévation dans les sentiments de leur cœur.⁵⁾

Dans son premier numéro, le 20 février 1920, *Ève* se présente à ses lectrices comme un journal attrayant, qui loin de leur « décrire la meilleure façon de cuisiner les lentilles ou de redorer les candélabres » leur servira utilement en parlant de lettres, de théâtre, de modes et de sports, et considère qu'elles « ont approuvé qu'il n'y eût point place pour la politique et qu'un bref résumé leur permît, cependant, d'être au courant de tous les événements mondiaux.⁶⁾ » Cette vision de la femme qui se veut moderne est celle de la bourgeoisie citadine : la femme n'est plus enfermée entre les quatre murs des tâches domestiques mais ses centres d'intérêt restent limités aux domaines

5) Jules Corréard, « La Femme de France », *Ève*, 8/4/1920

6) Huguette, « Ève se présente à ses lectrices », *Ève*, 20/2/1920

culturel ou sportif et par nature elle ne peut avoir de goût pour le domaine politique, typiquement masculin. Ses capacités de compréhension et réflexion quant aux problèmes « sérieux » de la nation restent de la sorte maintenues dans un cadre aisé à fixer, au contenu alimenté de façon autoritaire par des détenteurs d'un savoir qui ne lui est pas « naturel ». Ainsi, la citation précédente, un exemple parmi d'autres, est signée de Jules Corréard, haut fonctionnaire et homme politique. On y note les majuscules de l'idéale abstraction, l'identification de la femme à la mère, qui trace à chacune un destin au-delà des âges. De plus, si les qualités perçues de la femme sont distinguées, c'est dans le but de les intégrer à un projet, une entreprise de nationalisation non seulement dans leur corps, mais encore, prenant sûrement en compte celles qui ne trouveront de partenaire par manque d'hommes, dans des capacités vues intrinsèques car découlant de leur spécificité physiologique. Dans un contexte de médicalisation de la société et de protection de la mère et de l'enfant, la science appuie cette définition sociale et politique. Nature et instinct ne suffisent pas, les femmes doivent être éduquées. Elles sont guidées par de nombreux conseils de puériculture dont les magazines se font l'écho, et l'autorité en la matière est encore Adolphe Pinard, obstétricien novateur depuis les années 1880, à l'origine de la puériculture moderne. D'après Pinard, porter, mettre au monde et allaiter un enfant est en effet bénéfique à la santé de la femme. Ainsi que le résume Marie-France Morel : « pour la femme, enfanter est un devoir national, un accomplissement de sa nature et une source de santé⁷⁾ ».

Cependant, la femme se doit aussi de supporter la douleur de la naissance. Dans un article suivant l'appel de Corréard, et où elle rappelle le

7) Marie-France Morel, recension de Françoise Thébaud, *Quand nos grands-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l'entre-deux-guerres*, 1986, in *Annales de démographie historique*, 1988, les transitions démographiques p. 428

conseil de Pinard selon lequel « le lait de la mère appartient à l'enfant », Alice La Mazière, journaliste et écrivaine, décrit l'accouchement comme un « dénouement tragique et redoutable », un « inconcevable et périlleux voyage » qui délivre le bébé par une « force brutale ». Et elle ajoute, après avoir cité le mot d'un humoriste se disant heureux que la nature ait confié ce travail aux femmes et non aux hommes, qui n'auraient pu le supporter : « Les femmes méritent cet hommage rendu à la vaillance de leur sexe.⁸⁾ » La Mazière, suffisamment intéressée par le sujet pour faire paraître la même année un ouvrage intitulé *Sauvons les bébés*, était une militante socialiste et féministe, supportant le suffrage des femmes, candidate de la SFIO aux élections de 1919 et collaborant à *La Fronde*, journal fondé en 1897 et entièrement conçu par des femmes, ce qui montre que valoriser la mère dans la femme pouvait aussi s'associer avec une vision plus progressiste de leur participation aux rouages de la société. Avec les mots de la sensibilité de notre époque, il est normal alors que « l'accouchement [soit] vécu, dans la solitude, comme une agression violente qui fait perdre toute dignité humaine et suscite le cri.⁹⁾ » Là encore, les scientifiques étaient cette vision doloriste. Pour Louis Devraigne, chef de service de maternité de l'hôpital Lariboisière de 1923 à 1935, les douleurs « sont nécessaires, car elles sont le signe et les symptômes du travail¹⁰⁾ », et Alexandre Couvelaire, disciple, gendre et successeur de Pinard, résume ainsi la position des autorités médicales :

Enfanter, c'est de son sang nourrir un nouvel être pendant la gestation, c'est le mettre au monde dans la douleur, c'est le nourrir de son lait jusqu'au jour où l'apparition de ses premiers groupes dentaires témoigne de son aptitude à une alimentation autre que le lait maternel.¹¹⁾

8) Alice La Mazière, « Le lait de la mère appartient à l'enfant », *Ève*, 8/4/1920

9) Morel, op.cit., p. 430

10) Ibid.

11) cité in Margaux Langlais, « Évolution de la mortalité maternelle au XX^e

Grossesse et accouchement sont présents dans les romans *Jézabel* (1935), *la Proie*, *Deux*, *Les Chiens et les Loups* (1939), et une nouvelle y a été consacrée en 1933, *Nativité*. Avant d'étudier la présentation qu'en fait l'autrice, il est utile d'indiquer leurs circonstances. En effet, comme l'a montré Françoise Thébaud, l'institutionnalisation politique et médicale a néanmoins des limites, et la maternité vécue se conjugue au pluriel, selon les conditions économiques et sociales de chacune¹²⁾. Une mesure prise pour protéger la santé de la mère et de l'enfant est l'évolution des maternités existantes afin d'accueillir non plus seulement les plus pauvres mais toutes les femmes, et d'augmenter leur nombre, d'abord dans les villes. Selon Thébaud, ce nombre double à Paris entre 1910 et 1940¹³⁾, et en conséquence le nombre de femmes y accouchant s'élève. Néanmoins, ainsi que le présente Langlais, les campagnes restent peu desservies, et d'autre part, l'image de mourir de la maternité ne s'est pas encore totalement dissipée.

*D'abord, seules les grandes villes sont dotées d'une maternité, la prise en charge d'un accouchement reste donc, en milieu rural, relativement similaire au siècle précédent. Ensuite, on note une différence de prise en charge selon le milieu social. En effet, les hôpitaux ont toujours mauvaise réputation, et les femmes appartenant à la classe aisée de la société préfèrent encore faire appel à une sage-femme libérale ou à un médecin pour accoucher à domicile. Donc, jusqu'en 1950, coexistent deux faits, les femmes de la bourgeoisie urbaine et du milieu rural accouchent toujours à domicile, tandis que les autres sont dirigées vers les premières maternités.*¹⁴⁾

Dans *Jézabel*, la grossesse est celle de Marie-Thérèse, 19 ans, fille de

siècle en France : étude historique », *Gynécologie et obstétrique*, 2016, p. 27

12) Françoise Thébaud, *Quand nos grands-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l'entre-deux-guerres*, Presses universitaires de Lyon, 1986, p. 247

13) Morel, op.cit., p. 429

14) Langlais, op.cit., p. 20

Gladys Eysenach, personnage principal et « Jézabel » du titre, femme appartenant « à cette société mouvante, cosmopolite, qui n'a d'attaches ni de foyer nulle part » (EC1 1466), à savoir une immigrée fortunée. Entre la mère et la fille, l'accent est mis sur une relation complexe, faite d'amour-haine. Marie-Thérèse reste un personnage nécessaire au propos mais secondaire. Sa grossesse se déroule dans la villa de sa mère près d'Antibes, et afin d'assurer la discrétion car elle n'est pas mariée, Gladys décide que sa fille accouchera chez une femme de confiance, à la fois « masseuse, sage-femme et marchande à la toilette » (EC1 1513). Marie-Thérèse, à qui elle fait peur, demande à aller « [à] l'hôpital, à Paris, à Marseille, n'importe où, mais pas chez cette femme... » (EC1 1551) L'action se situe durant la Première Guerre mondiale, ce qui peut expliquer cette présentation de l'hôpital comme une solution de dernier recours, permettant seulement d'éviter la pire. Le refus de sa mère pousse Marie-Thérèse à une décision extrême : le moment venu, elle n'appelle personne et accouche seule. L'acte n'est pas décrit, l'enfant naît mais la mère meurt. Dans *La Proie* c'est Édith, épouse de Jean-Luc Daguerne et d'un milieu bourgeois aisé parisien, qui accouche. La maison de campagne des parents dans le Maine-et-Loire est prévue pour l'accouchement, mais survenant en avance il aura lieu dans celle du couple dans les Yvelines. Il est décrit indirectement, tel que vécu un étage plus bas par Jean-Luc. Un médecin est appelé, et une garde reste sur place les jours suivants. Le scénario est similaire dans *Deux* : Marianne, part féminine du couple sujet du roman, accouche chez elle. Grossesse et accouchement ne sont que signalés, mais un épisode se situe quinze jours après la naissance. Marianne est toujours alitée, et une garde toujours dans la maison. On note son autoritarisme : elle vient prendre le bébé de la chambre de sa mère car « [i]l y a trop d'air » (EC2 113), n'hésite pas à s'immiscer dans l'intimité du couple : elle revient frapper à la porte pour rappeler à Marianne qu'« [i]l est temps de [se] préparer pour la nuit », alors que père et mère sont en train de discuter. Antoine, après

avoir murmuré qu'il la trouve « odieuse » (EC2 114), s'empresse d'obéir. L'épisode témoigne d'une part de la présence de ces nouvelles règles devant assurer la santé de l'enfant et de la mère, d'autre part de l'autorité accordée à la représentante de la science dans la maison et de la volonté de s'y soumettre, malgré le désagrément. Le terme de « garde » est révélateur : protéger, mais aussi surveiller. La situation est tout autre dans *Les Chiens et les Loups*. Ada, une des personnages principaux, est une immigrée russe ukrainienne d'origine juive de peu de moyens, arrivée en France en 1914. À la fin du roman, elle fait l'objet d'un arrêt d'expulsion et se retrouve dans une petite ville d'Europe orientale, non nommée, au milieu d'autres immigrés comme elle refoulés : « une classe spéciale de gens, en dehors des cartes et des races, un monde à part, où l'entraide était la loi. » (EC2 695) Devenue vendeuse, accoucher à l'hôpital s'impose mais un manque de place, notamment pour les étrangers, rend l'accouchement dans la chambre d'hôtel où elle réside inévitable. Cependant cette entraide entre immigrés, le fait qu'il y a parmi eux une majorité d'étudiants en médecine et de sages-femmes, le lui font envisager avec sérénité. Cette naissance a suffisamment d'importance dans le propos pour que la grossesse et son dénouement occupent l'intégralité du dernier chapitre, et donc donnent sa conclusion au roman. L'accouchement est unique en deux points : il est le seul à être décrit directement du point de vue de la parturiente, et à présenter un caractère positif. Enfin, dans *Nativité*, nouvelle antérieure aux trois romans, la future mère est Brigitte, sœur aînée du personnage principal, Yvonne. L'action a lieu dans une maison de la bourgeoisie provinciale du Pas-de-Calais, avec en arrière-plan les fiançailles d'Yvonne. Celle-ci est présentée comme une jeune fille idéalisant son état car préservée des réalités par la morale de sa classe, mais vue par son aînée, fort critique de leur milieu, comme une « [p]auvre petite poupée en porcelaine », à la « tête de vierge en biscuit » (EC1 820). Brigitte est déjà mère de deux filles, et a connu de plus deux grossesses non menées à terme

qui ont poussé les médecins à lui en interdire une nouvelle. Son amour pour son époux, dit réciproque tout en la plaçant dans une position de soumission volontaire, lui fait passer outre l'interdiction et d'autre part mépriser le lien entre sa sœur et son fiancé, car vide de cet amour qui rend « vraie » l'union. Le cadre temporel est limité d'un matin à un autre, Némirovsky y livre directement les pensées de Brigitte sur sa grossesse, mais l'accouchement est décrit à travers son effet sur Yvonne. Comme dans *La Proie*, il prend de court et a lieu dans la maison de famille où sont appelés un docteur — on peut penser que l'appellation usuelle, et non celle de médecin, dénote l'écart entre la bourgeoisie parisienne et celle de la province — et une infirmière, qui travaillent avec l'aide des servantes. L'infirmière reste, non vraiment pour s'assurer des soins prodigués à l'enfant et guider de ses conseils, mais pour veiller l'agonie de la mère.

Ainsi, on retrouve dans ces circonstances de l'accouchement chez Némirovsky les caractéristiques économico-sociales qui en sont celles de l'époque : les parturientes de la bourgeoisie française, parisienne aisée ou provinciale, donnent naissance à domicile. L'hôpital n'est envisagé que dans deux cas : celui, particulier, de Marie-Thérèse, car moins pire que ce qu'on lui propose, et celui d'Ada, l'immigrée de peu de moyens, donnant naissance dans un pays de l'est non précisé.

Dans deux des trois grossesses décrites, le processus de création d'un être est peint des couleurs de la laideur. L'enlaidissement qu'imprime la grossesse au corps de la future mère frappe. Marie-Thérèse a un « visage maigri » (EC1 1551) et pâle, elle est lourde, lasse, marche avec peine. Le visage de Brigitte est « fin et ravagé », ses « yeux brûlants et cernés », ses « mains transparentes », « le masque de la grossesse avait jauni ses traits » (EC1 819~821). Dans une scène où elle passe dans la chambre où ses filles sont endormies pour vérifier leur bien-être, cette laideur fatiguée contraste

avec l'éclat de leur beauté :

Les enfants dormaient, éclatantes de beauté, de fraîcheur, les cheveux d'or épars, leurs bras nus jetés hors des couvertures. La mère, auprès d'elles, paraissait plus pâle et épuisée encore. (EC1 822)

Au jaune maladif du teint répond l'or de la chevelure, à la transparence de l'anémie le sain éclat de la fraîcheur, à la lourde lassitude l'énergie de bras nus jusque dans le sommeil. La comparaison est établie avec de jeunes enfants, au-delà du processus de la naissance il s'agit plutôt ici de maternité dans son ensemble, cependant la vision est celle d'un don à sens unique : ce que la mère donne de ses forces, elle le perd. Par ailleurs, le lexique est celui de la maladie : le teint jauni, l'œil cerné et comme fiévreux, la pâleur, la maigreur. La grossesse affaiblit, car l'enfant prend pour lui l'énergie vitale de la mère. Le tableau est moins cruel dans le cas d'Ada, dont le corps n'est décrit qu'alourdi. Une autre particularité est l'attention, bien que toute relative, qu'elle porte à sa santé de femme enceinte :

Quand la lumière disparaissait, elle se souvenait que son état demandait de la marche, de l'air pur, et elle descendait lourdement et allait jusqu'au fleuve qui coupait la ville en deux... (EC2 695)

D'où Ada se souvient-elle, Némirovsky ne donne aucune précision. Le roman date de 1939, elle a alors connu deux grossesses et dû lire articles ou guides conseillant les futures mères. La formulation, un « état qui demande » est proche de celle de ces conseils, mais le souvenir peut n'être tiré que de sa propre expérience. Toutefois, on ne peut s'empêcher de lier cette nécessité d'air pur au geste plus haut cité de la garde de Marianne, refermant la fenêtre car il y a trop d'air, et à cette remarque méprisante de Brigitte, dont l'oppression croît à cause de la musique et des fenêtres fermées : « comme ils craignent l'air libre ! » (EC1 821) « Ils », ce sont les invités aux fiançailles de sa sœur, bourgeois de province. On en arrive ainsi à associer l'expérience bourgeoise à la fenêtre fermée, et celle des marges à l'air en liberté.

À l'enlaidissement, l'affaiblissement, dans chacun des cas s'ajoute la souffrance. L'enfant de Brigitte est « douloureux à porter », ses mouvements brutaux choquent son corps : « [...] dans ses flancs, l'enfant se retourna avec une secousse brusque et douloureuse ; quand il retomba, son cœur sembla un instant de s'arrêter » (EC1 821). La souffrance est à son apogée quand arrive le dénouement : l'accouchement.

Trois descriptions de l'accouchement, d'intensité inégale, sont données. Dans chacune, en accord avec la vision doloriste de l'époque, le corps subit une violence insupportable. La femme semble réduite à un corps, qui s'exprime en cris et gémissements tandis que la raison, impuissante à les contrôler, devient mutique. Les cris d'Édith sont « effrayants, hideux », elle est « à demi-soulevée sur le lit, arc-boutée en avant, effrayante, les cheveux collés sur sa figure en sueur. » (EC1 1711) Quant à Brigitte, « [s]on visage était blanc, à travers les lèvres serrées passait un gémissement bas et monotone. » Peu après, il « se convulsa ; un cri sortit de la bouche ouverte, tordue, semblait-il par la violence de la douleur. » (EC1 823) Cette dissolution de l'individu pensant dans la souffrance prend forme dans le cas d'Ada, qui subit une perte de connaissance momentanée. Comme déjà noté, la souffrance est alors non seulement considérée normale, mais encore justifiée nécessaire par la science, pour le bon déroulement de la mise au monde et la santé de la mère. Cependant, cette valorisation de la souffrance est en d'autres mots exprimée chez l'autrice : c'est par la souffrance que la vie se sent. L'idée est présente au long de l'œuvre, liée à différents thèmes mais plus évidente dans son image de la femme. Elle s'associe à divers aspects du cycle de vie féminin, et est un élément de celle qu'elle nomme la « vraie » femme. Dans le cas qui nous intéresse ici, elle est exposée dans la nouvelle *Les Vierges* (1942). L'intrigue se déroule autour de quatre femmes, trois ayant une vie professionnelle remplie mais sentimentale des plus réduite, qui accueillent chez elles la quatrième, rejetée par un amant avec qui elle a vécu une relation douloureux-

sement passionnée. C'est cette dernière, Camille, qui malgré le titre se détache en personnage principal, et le point est d'affirmer la plus grande valeur d'une vie féminine sous l'égide de la passion du sentiment, plutôt que dans l'épanouissement dans une profession procurant l'indépendance. Que la femme soit faite pour ressentir est une constante chez Némirovsky. Or, ce n'est pas le bonheur, envisagé comme un long fleuve tranquille, civilisé, qui permet au mieux de ressentir. Mais la souffrance, qui exalte la part physique, sauvage, du sentiment. Ainsi en est-il de la relation de couple, mais aussi de la maternité. À Marcelle, qui a refusé le mariage pour avoir vu sa mère s'épuiser sous la charge de plusieurs enfants à élever sans en avoir les moyens, Camille répond :

Mais si tu savais... Tiens, lorsque la petite est née, je la nourrissais, j'avais des crevasses au sein. C'est une douleur dont tu peux à peine te faire une idée ; on dirait que l'on t'enfonce la lame d'un couteau dans le sein et qu'on coupe l'intérieur en deux comme un fruit. Et pourtant, lorsque le lait coule, mêlé de sang parfois, dans la bouche d'un petit qu'on a fait... ah ! ma pauvre Marcelle... C'est la vie, que veux-tu ? la vie toute crue. (ŒC2 1441)

On retrouve la dernière étape du devoir de la nouvelle mère tel que défini par Couvelaire, nourrir de son lait. Mais au-delà d'une nécessité due à un devoir, la souffrance se nuance d'un aspect positif grâce auquel la vie, ici dans l'expérience de la maternité, peut être ressentie dans sa brute authenticité. L'idée peut déranger, mais s'accorde certainement avec les mots de Némirovsky cités en introduction : par la dureté de l'existence, y reconnaître une beauté qui nous dépasse.

Ce moment de la naissance, éminemment physique, participe au mouvement du cycle de trois façons. La première est celle du cycle féminin : par la mémoire du corps, il lie ceux des femmes-mères au-delà des générations. On en trouve un exemple dans *Nativité* : Mme Armand, mère de Brigitte, se tient

près du lit de sa fille alors que le travail de la naissance a commencé.

Le vieux corps frémissait, se contractait péniblement, comme s'il se souvenait, comme s'il reconnaissait, après tant d'années, le rythme et la douleur même de l'enfantement. (ŒC1 825)

En faisant d'Yvonne la narratrice de la mise au monde, l'autrice tisse un lien entre trois états de femme face à la maternité : celle qui n'a pas encore enfanté mais s'éveille à cet aspect de sa féminité, celle qui enfante, et celle à qui le rythme physiologique en a retiré la capacité mais qui se souvient.

La deuxième est celle du cycle humain. Dans deux des accouchements, la mère ne survit pas. De fait, cela donne un pourcentage bien plus élevé que dans la réalité d'alors. Selon les chiffres donnés par Thébaud, la mortalité maternelle en France a en effet diminué de moitié au cours du premier quart du XX^e siècle, avec seulement 2 à 3 pour mille femmes décédant en couches en 1925¹⁵⁾. Sur ce point, la fiction prime, comme on peut le voir dans la description de l'apparence de ces mères quittant la vie après l'avoir donnée. Brigitte est un de ces personnages féminins qui, comme Camille, voit dans la souffrance un élément révélant l'authenticité de la vie. Un sentiment mutuel unit son couple, néanmoins la relation est inégale : son époux, décrit attentionné bien qu'infidèle et brutal, la fait souffrir et elle supporte. Tous la plaignent, elle seule sait ressentir le « vrai » amour. C'est ce qui l'empêche de se protéger d'une nouvelle grossesse malgré le risque pour sa vie : elle y voit une preuve de l'authenticité de leur lien. Par contre, on ne voit pas encore chez elle, la nouvelle date de 1933, de valorisation de la souffrance en relation avec la maternité, comme chez Camille. Au contraire, à Yvonne, qui devant ses filles endormies loue leur sagesse, elle réplique : « La plus sage, dit Brigitte d'une voix morne, était la quatrième, celle qui n'est pas née. » (ŒC1 822) Mourante, ce qui prime dans son apparence telle que vue des

15) Morel, op.cit., p. 430

yeux d'Yvonne, est la paix.

Brigitte semblait dormir ; elle respirait légèrement. Ses traits étaient rigides et calmes. [...] Longtemps, pénétrée d'une sérénité étrange, Yvonne la regarda. « [...] elle ne semble pas malheureuse, elle est tranquille...elle n'a plus cette expression d'ironie douloureuse et d'inquiétude... Pourquoi ? » songea-t-elle en contemplant ce visage sévère, qui s'endormait en paix. (CE1 829)

La paix des morts, mystère pour les vivants, est une idée fréquente chez l'autrice. Néanmoins, dans le cas de Brigitte, on peut l'interpréter comme celle de qui est allé est au bout de sa vérité, quoi que par ailleurs on pense de cette vérité. La scène est à l'opposé dans le cas de Marie-Thérèse, qui craint pour la survie de son enfant dans un environnement hostile. Dans la mort, la mère est farouchement protectrice.

De toutes les forces de ses bras raidis, Marie-Thérèse serait contre elle un misérable enfant, sanglant et pantelant, mais dont tout le corps s'agitait sous l'afflux de la vie. (CE1 1559)

En une phrase et quelques mots, le cycle est dit : le sang de la naissance lie la raideur de la mort au mouvement de la vie. Enfanter prend l'énergie vitale de la mère, cependant, le cycle n'apparaît pas seulement dans le passage de la vie de la mère à l'enfant, mais encore d'une génération à l'autre. Le moment de la naissance de l'enfant de Marianne et Antoine est aussi celui de la mort du père de ce dernier. Un exemple plus détaillé se trouve dans *La Proie*. Abel Sarlat, père d'Édith, monte embrasser sa fille qui vient juste d'accoucher. Il a déjà décidé de se suicider, ce qui sera fait peu après, et regarde son petit-fils.

Il ne paraissait pas se lasser de contempler ce petit être rouge et nu. Enfin, ses lèvres se contractèrent doucement. Il dit d'une voix sourde : « C'est comique... » (CE1 1711)

Celui qui va mourir s'émerveillant d'une nouvelle vie, ou le cycle hu-

main comme une farce. On peut voir dans ces enchaînements de morts et de vies une facilité dramatique.

La naissance se lie enfin à un cycle plus large du vivant. On connaît la pensée prégnante et séculaire qui voit en la part féminine de l'humanité un lien spécifique avec la nature, du fait de ses capacités physiologiques à donner la vie. À travers l'accouchement de Brigitte, c'est ce lien que Némirovsky dépeint dans *Nativité*. Elle le fait du point de vue d'Yvonne, jeune fille élevée dans les règles de la bourgeoisie provinciale, parfaitement ignorante donc en la matière, ce qui lui permet de le présenter dans un processus d'initiation - révélation. Ce qu'Yvonne voit d'abord, ou plutôt entend et imagine car la chambre où sa sœur accouche lui est bien sûr interdite, c'est la confusion, la douleur et la laideur de l'acte physique, qui lui inspirent un sentiment d'effroi et de honte. Toutefois, elle y perçoit aussi un mystère qui lui répugne autant qu'il l'attire. Arrive ensuite un moment où elle saisit un rythme organisateur à cette confusion.

Puis, on n'entendit plus que les cris inlassables qui emplissaient la maison ; cependant, un rythme étrange les ordonnait ; ils s'élevaient en vagues régulières, retombaient et s'enflaient de nouveau avec une sorte de cadence apaisante et solennelle. (ŒC1 825)

Elle regarde sa mère, et c'est à ce moment que le « vieux corps », comme cité plus haut, se met à frémir et reconnaître. Enfin, la nuit passée, l'enfant né et la mère continuant de mourir, le lien avec la nature se fait. Dans sa chambre, Yvonne ouvre la fenêtre sur le jour naissant. Or, plus que le jour, c'est un nouveau cycle de la nature qui est en train de naître : le vent a amené une « molle pluie féconde et ce souffle doux et parfumé de printemps » sur « la terre mouillée et noire » (ŒC1 830). Le parallèle avec la naissance de l'enfant, au-delà entre la fécondité de la femme et celle de la nature, est clair, mais Némirovsky ne s'arrête pas là. C'est l'effet que ces deux naissances dont elle est témoin ont sur la jeune fille qui est son but. De-

bout à la fenêtre, Yvonne ressent « un sentiment de paix, de contentement sans cause » l'envahir.

Tout ce qui l'entourait semblait pénétré de la même paix ; les moindres bruits, le frémissement de l'herbe, le grondement sourd du vent dans la prairie, derrière la maison [...], un sifflement léger des feuilles agitées, les chants lointains des coqs, la petite cloche de l'usine tintant doucement dans le silence paresseux, tout cela semblait si parfaitement à sa place, nécessaire, immuable, un ordre sévère et tranquille. Une sorte de peine anxieuse, de désir insatisfait qui était toujours en elle, mais dont jusqu'à présent elle n'avait pas reconnu la présence, s'élevait, se tendait, souhaitait une réponse, un apaisement. Cette paix du cœur, elle ne la ressentait pas encore, mais, pour la première fois de sa vie, elle éprouvait cette attente, cet espoir, d'une mystérieuse félicité. (CE1 830)

Est décrit un moment de communion entre la jeune fille et la nature, où dans une perception exacerbée elle a la révélation d'un ordre transcendant du vivant, qui éveille une part d'elle-même jusque-là inconnue. La connaissance relève du sensible, on retrouve ici l'importance de la perception déjà vue dans le retour du souvenir. Le sens vecteur de la révélation, comme il l'a été de la réalité de l'accouchement, est l'ouïe : ce sont des sons qu'Yvonne entend, et d'ailleurs elle reste « sans penser, les yeux fermés » (CE1 830). Plus loin, l'autrice compare les mouvements composant cet ordre à ceux d'une symphonie. Le contentement est « sans cause », il pénètre et envahit, la félicité serait « mystérieuse » et l'ordre ressenti « immuable ». Il y a dans cette communion ouverte par les sens une religiosité, voulue certainement au vu du choix du terme « nativité » pour le titre de la nouvelle. On pourrait la qualifier de païenne dans le sens où elle inscrit la capacité de fécondité féminine dans le cycle du renouvellement de la nature, et au-delà, présente la fécondité comme un désir intrinsèque à l'être féminin, dont l'accomplissement lui fera trouver sa place dans l'ordre naturel. Ce désir révélé, la jeune fille voit au-

delà de la laideur physique de l'accouchement et en tant que femme l'accepte. En ce sens, on assiste au passage d'un état de jeune fille à celui de femme. Cette conclusion renvoie la femme à l'image séculaire, et les ficelles y menant restent grossières. On note une nouvelle fois le rôle primordial de la douleur dans la perception d'une beauté transcendante de la vie.

C'est par la douleur subie que Brigitte et Camille sentent la vie, par celle imaginée qu'Yvonne perçoit un grand ordre du vivant. La douleur de l'accouchement ouvre de même à Ada une porte sur une vérité de la vie. Dans son cas, le mouvement cyclique n'est pas exprimé, mais des éléments s'y apparentent. Elle a cru que la mort venait, mais, une fois l'enfant né, elle « est envahie par un bonheur physique, presque animal, meilleur que tout ce qu'elle avait connu jusqu'ici. » (ŒC2 698)

Il lui semblait que son corps, déchiré par la douleur, n'avait pas repris son unité, [...] il était dissocié, formé de mille petites Ada, qui, toutes, gardaient leur liberté, et chacune se réjouissait sans se soucier des autres, sans se soucier, surtout, de la véritable Ada et de son passé. (ŒC2 699)

On pourrait reconnaître l'action d'endorphines, libérées lors de l'accouchement pour permettre au corps de faire face à la douleur, dont on sait aujourd'hui qu'elles peuvent entraîner une altération de la conscience ou un intense soulagement physique. Dans cet état d'euphorie physique, le dur passé s'estompe, et Ada y voit un cadeau de l'enfant juste né, qui « partageait avec sa mère ce qui était son bien à lui : le don du sommeil, le don de l'ignorance, peut-être celui de l'oubli. » (ŒC2 699) Elle se sent alors « au seuil d'une explication, d'une vérité », dont « l'enfant, sans nul doute, savait une part — et cela lui donnait son air âgé et plein de sagesse ; elle avait l'autre part [...] ». Le roman se clôt alors sur la sereine certitude d'Ada qu'elle a assez pour vivre sa vie. L'optimisme est rare chez Némirovsky, suffisamment pour distinguer cette conclusion. On peut la lire comme le dénouement d'un périphe

initiatique, et ainsi rapprocher le roman du *Vin de solitude*, et, tout en notant la bien moindre amplitude, de la nouvelle *La Symphonie de Paris* (1931), aux conclusions similaires. Un autre point commun est que le personnage prêt à la vie est un immigré, ou plutôt, s'agissant des deux romans, une immigrée. Par ailleurs, cette grille de lecture de l'initiation peut être envisagée dans le cas des romans faisant du couple un personnage à part entière : *Deux*, *Les Biens de ce monde* et *Les Feux de l'automne*. Dans chacun, le but final de l'autrice est de faire mûrir le couple au travers de diverses épreuves pour aboutir à un certain état, que l'on pourrait qualifier de calme acceptation de sa « vieillesse ».

Dans l'expérience d'Ada, la sensation de dissociation du corps en une multitude de petits éléments rappelle les « petites parcelles » de Rosalie Pain, qui assemblées composent le corps puis au moment de sa mort sont libérées. Cette similitude introduit une équivalence dans leur conséquence sur le corps entre l'intensité de la douleur de l'accouchement et la mort. D'autre part, on pense à ce commentaire de Némirovsky, inséré dans la nouvelle inachevée *Les Jardins de Tauride* (1934) :

*Je crois que la vérité c'est la vie [ressentie] par éclairs et pour le reste l'engourdissement délicieux de la première enfance, le moment où on est encore à demi-plongé dans les douces ténèbres intérieures. Et si la mort pouvait ressembler à ce néant.*¹⁶⁾

On note le souhait d'équivalence entre le néant d'avant la naissance et la mort. Ada voit son enfant, à peine sorti de ce néant, ignorant mais pourtant porteur d'une vérité qui lui donne un air de sagesse. Cette connaissance du nouveau-né peut n'être qu'une facilité littéraire indiquant qu'elle va trouver dans son rôle de mère une force lui permettant de faire face à l'avenir. Cependant, listant les dons de l'enfant, Némirovsky note qu'il y a « peut-être »

16) cité in Elena Quaglia, « «Les Jardins de Tauride». Une nouvelle inachevée d'Irène Némirovsky », *Studi Francesi*, 180 (LX I III), 1/12/2016, p. 487

aussi celui de l'oubli. On ne peut oublier si l'on n'a rien connu : ainsi, le néant d'avant la naissance ne serait pas synonyme de vide. On retrouve alors le mouvement cyclique liant vie et mort. Et si le corps décomposé d'Ada est comme passé dans la mort, c'est grâce au don de l'oubli de l'enfant et cette part de vérité qu'il apporte, qu'elle est prête à renaître à la vie. L'accouchement est ainsi situé comme un moment en équilibre, entre l'ouverture à la vie et l'oubli du néant.

II — L'eau - Représentation de la mort

Elle ne regarda même pas l'enfant, qui gisait au fond du berceau, comme un naufragé sur une plage, entouré, à demi submergé par les flots noirs de la mort, luttant courageusement contre elle de toute la force de ses misérables membres. (ŒC1 832)

« Naufragé », « submergé », « flots noirs ». Chez Némirovsky, la mort a une représentation dans la nature : l'eau. La noyade, si elle se rencontre dans l'œuvre, n'est pas sa façon privilégiée pour faire mourir ses personnages, et les morts dans lesquelles apparaît, d'une façon ou d'une autre, un lien avec l'élément aquatique, quel que soit sa forme, ne représentent qu'environ un quart de toutes. Néanmoins, de la simple image descriptive à la représentation de l'idée, le lien entre l'eau et la mort est suffisamment tissé dans l'œuvre pour en faire une caractéristique. Si on se réfère à la biographie d'Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt¹⁷⁾, on peut penser que certains événements de la vie de l'autrice ont pu contribuer à la formation de ce lien : l'un serait la tempête rencontrée durant la traversée de Norrköping à Rouen en 1919. Les deux autres se seraient produits en 1917 à Saint-Petersbourg : le suicide de Marie dite Zézelle, sa gouvernante française, noyée dans la

17) Olivier Philipponnat & Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, Grasset - Denoël 2007, collection Le livre de poche 2009

Neva, et les journées révolutionnaires. Dans le récit qui en est fait dans la nouvelle *Naissance d'une Révolution* (1938), Némirovsky écrit que sur le point de s'endormir, elle entend pour la première fois le bruit de coups de feu. Sa gouvernante lui explique alors que l'action se passe « de l'autre côté de la Neva ». Pour l'adolescente, elle vient d'avoir 14 ans, la scène n'est tangible que par ce bruit nouveau, qui se rapprochant puis s'éloignant semble impossible à fixer. Elle tente de l'effacer mais dans le même temps l'image ne peut que s'insinuer.

Je cachais la tête sous la couverture, pour ne pas entendre, mais, malgré moi, j'imaginai la brume au bord du fleuve, les ténèbres, les petites flammes pâles dans les rues et ces hommes qui se battaient. (ŒC1 1829)

L'imagination fixe ainsi dans un cadre la mort dans sa forme la plus violente, que le suicide de Zézelle, dans un cadre similaire et si proche dans le temps, n'a pu que renforcer.

Les formes prises par l'élément sont diverses, la pluie, une rivière, la mer, mais trois reviennent plus fréquemment : l'étendue calme, le fleuve et le brouillard. La première est plutôt un étang. Le brouillard se lie au fleuve, qui est selon le lieu de l'action soit la Seine, soit la Neva et les canaux de Saint-Pétersbourg. Outre le terme générique d'« eau », les plus usités sont « les flots » et « les remous », usuels certes mais qui impliquent masse et mouvement. Dans les cas où l'eau est caractérisée, des particularités se distinguent. Tout d'abord sa couleur, le plus souvent noire ou sombre. S'y ajoute une certaine luminosité, qui peut être brillante sous le soleil ou la lune, ténébreuse aux reflets lumineux, d'un éclat vague. Elle a enfin une odeur froide mêlée à un goût fade, notamment sous sa forme de brouillard. Tout qualificatif présentant l'eau au mieux comme une invitation ambiguë, au pire comme un inconnu inquiétant.

II-1 — De l'atmosphère à l'action

L'eau peut d'abord contribuer à créer une atmosphère aisément identifiable. C'est le cas de la pluie. Deux exemples peuvent être rapprochés, le premier dans *Deux*, le second dans *Le Maître des âmes*. Dans *Deux*, il s'agit de la recherche oppressante d'Antoine pour retrouver Évelyne, l'amante dont il pressent le suicide, qui le mène de la côte de Grâce à une tournée des hôtels du Havre pour le ramener sur la côte, et la chambre où elle s'est donné la mort. Tout au long, la pluie tombe. Il l'entend « frapp[er] le toit de l'auto, les vitres. L'eau sautait sous les roues. » Les verbes dénotent une agressivité, et d'ailleurs le bruit le rend fou à le faire souhaiter : « Si, du moins, il pouvait cesser de pleuvoir !... » (ŒC2 147) Il y a dans cet épisode un espoir qui ne tient plus qu'à un fil, une nervosité exacerbée par l'enchaînement de portes qui se referment, la curiosité des non-concernés, l'indifférence administrative et la terrible attente. La pluie non seulement peint un décor lugubre, annonciateur de la mort au bout du chemin, mais encore y enferme Antoine comme pour lui signaler l'insignifiance de son espoir. Les points communs sont nombreux avec l'épisode des derniers jours de Philippe Wardes, dans *Le Maître des âmes*. Le lieu est cette fois un hôtel dans une station thermale d'Auvergne. La saison est passée, l'hôtel confortable mais d'une élégance lourde, sombre et presque désert, et les pluies d'automne sont inlassables. Wardes, en état dépressif avancé, empli de peurs, erre « d'une porte à une autre », compte « les fleurs du tapis, les lampes électriques, les vieilles mouches d'automne » en attendant comme on attend le sauveur Dario Asfar, son « médecin de l'âme ». L'enfermement, à la fois physique dans « ces appartements d'hôtel si bien clos, calfeutrés » (ŒC2 363) et psychologique, isolé dans ses angoisses, est sensible. Asfar ne viendra pas. La pluie tombera encore le soir où Wardes se noiera dans la rivière. Durant l'attente elle ruisselle, ajoutant à la tristesse du décor, et ruisselant inlassable elle semble de même signaler l'inutilité d'espérer. On retrouve dans les deux épisodes la

quête errante, l'attente anxieuse et terriblement déçue, l'incompréhension de l'entourage, quoique contrebalancée dans le cas d'Antoine par l'aide d'un agent, et au bout, la mort.

Sous une autre forme, celle du fleuve, en l'occurrence la Seine, l'eau accompagne une fin. Il ne s'agit pas ici de la mort d'un être, mais du point définitif d'une période de vie. Deux scènes sont à relever, dans des œuvres des débuts : le roman *Le Malentendu* et la nouvelle *Le Bal* (1929). *Le Malentendu* raconte l'histoire d'un amour adultère entre Denise, jeune femme de la bourgeoisie aisée, et Yves, du même milieu mais marqué par la guerre et que les aléas obligent à gagner sa vie. Le roman se clôt par le départ d'Yves et dans la dernière scène, alors qu'elle marche au long des quais, la réalisation de Denise qu'aveuglée par les peines inhérentes aux besoins égoïstes de leur relation, elle n'avait pas su reconnaître le bonheur.

Elle demeurait là, dégrisée, tout d'un coup, meurtrie et lasse jusqu'à la mort, regardant d'un air stupide la Seine qui brillait. (ŒC1 206)

Qu'il s'agisse là d'une mort, l'emploi répété du terme dans les dernières pages le prouve : la mort d'une relation, et au-delà, de la jeunesse de Denise. Dans *Le Bal*, une des premières œuvres traitant de la relation mère-fille, la Seine passe du rôle de cadre de l'action à celui d'agent l'accompagnant. Pour se venger d'une mère égocentrique la traitant à 14 ans en petite fille, Antoinette jette dans « l'eau noire de la Seine » (ŒC1 389) les invitations à un bal duquel sa mère attend la réalisation de son ambition sociale. Le résultat est évident : nul ne vient. Ainsi, lorsqu'elle lance les enveloppes dans le fleuve, ce sont les espoirs de sa mère que l'eau emporte. La nouvelle laisse clairement entendre que ce qui se joue est le passage d'un état de jeune fille à celui de jeune femme : au ressentiment vis-à-vis d'une mère qui entend garder pour elle l'état de « femme », s'ajoute une jalousie spontanée vis-à-vis de sa jeune gouvernante qu'elle voit embrasser un homme. L'acte a lieu à ce moment, dans « un besoin sauvage de bravade et de mal » (ŒC1 380). La fin de

la nouvelle, qui voit Antoinette venue hypocritement consoler sa mère effondrée, montre que ce passage est enclenché par ce « meurtre » symbolique qu'elle vient de commettre.

C'était la seconde, l'éclair insaisissable où « sur le chemin de la vie » elles se croisaient, et l'une allait monter, et l'autre s'enfoncer dans l'ombre. (ŒC1 399)

L'eau est par ailleurs associée étroitement à l'image de la mort, qu'il s'agisse de description ou de représentation. Métaphores et comparaisons abondent, tels les « flots noirs de la mort » de la citation en exergue de ce chapitre, décrivant les premières heures du nouveau-né de *Nativité*. Dans *Tempête en juin*, ce sont des circonstances de la guerre qui s'expriment à travers l'imagerie aquatique. Les nouvelles du front données à la radio rassemblent famille et domestiques dans le salon des Péricand, situation que Mme Péricand compare à celle d'un naufrage réunissant toutes les classes sur le pont (SF 32). Pour Jeanne Michaud sur les routes de l'exode, les voitures tentant de se frayer un passage dans la foule sont « prises comme ces herbes qu'on voit flottant sur l'eau, retenues par des liens invisibles tandis que le torrent coule tout autour. » (SF 81) Dans *Liens du sang*, l'eau représente de façon allégorique la face de la mort. La fratrie est réunie pour une nuit au chevet de la mère, prise de fièvre et dont on attend la fin.

Parfois, tantôt l'un, tantôt l'autre s'éveillait, se levait, s'approchait sur la pointe des pieds du lit de la mère, regardait le visage immobile, comme on se penche en rêve sur une eau sombre où se débat, sans qu'on puisse lui tendre la main, ni lui venir en aide, un homme vivant. (ŒC1 1447)

L'immobilité des traits, dans laquelle on lit déjà celle de la mort, suggère une eau à la surface lisse, et c'est au-dessous que la bataille pour la vie se déroule. L'eau avale la vie.

Cette particularité de l'eau avalant la vie se retrouve ailleurs, notam-

ment lorsque est exprimé un désir de mort. Dans *Les Rivages heureux* (1934), Ginette, vieillissante, fatiguée de hanter le même bar sans jamais trouver l'affection qu'elle recherche, traverse la Seine et s'étonne « de n'avoir jamais eu le courage de s'abîmer dans ses sombres remous. » (EC1 1011) Antoine, lors de l'épisode de *Deux* plus haut cité, a ce même verbe de « s'abîmer ».

À quelques pas de là était l'estuaire. Mener sa voiture au bord de la route, la pousser encore un peu, se fracasser avec elle, s'abîmer dans l'eau, abolir à jamais le souvenir, l'amour, le remords... (EC2 147)

Il s'agit de sombrer, se perdre dans des profondeurs qui offrent la disparition de tout ce qui a été, un abîme qui a l'attrait du néant. Et lorsque au cours des semaines qui suivent, le désir devient trop véhément, il refuse d'aller à la chasse et « redout[e] de se trouver seul au bord de l'eau » (EC2 166).

Cette éradication totale d'un être, ne laissant plus rien à voir, est particulière à la noyade. Le mouvement de l'eau absorbant une vie est par exemple décrit dans une scène des *Fumées du vin*, nouvelle située lors de la guerre civile finlandaise. Des officiers sont poursuivis par des villageois, entraînant dans leur fuite sur un golfe gelé les bohémiens auprès de qui ils viennent de passer la nuit. La mort est celle d'une femme : « La glace craque sous son poids et se rompt. Un remous, et l'eau noire se referme sur elle. » (EC1 1048) La description est succincte, ramassée en deux courtes phrases qui se limitent à décrire l'action en un enchaînement rapide de faits. Cette rapidité est encore accélérée par l'ellipse en tête de la deuxième phrase, qui en détachant le mot « remous » attire l'attention sur son action, déterminante quant au sort de la femme, tout en la laissant silencieuse car en manque de verbe, et donc mystérieuse. Glace et eau sont sujets de l'action dans son ensemble : la femme ne peut rien faire. Le dernier verbe, « se referme », d'une part laisse cette impression de gueule venant d'avaler, d'autre part indique qu'il n'y a plus rien à voir. Une autre description se trouve dans la nouvelle *La Comédie bourgeoise*, qui présente en quelques pages la vie de Madeleine,

de la bourgeoisie provinciale du Nord. Parue en 1932, elle sera réunie avec *Les Fumées du vin* et deux autres nouvelles dans le recueil *Films parlés* (1935). Le lien entre les quatre est l'application de techniques cinématographiques, qui intéressaient alors Némirovsky, à l'écriture. Cela aboutit à privilégier le visuel dans un texte balançant vers le scénario, conçu comme un enchaînement d'images et de sons. La critique sera dans l'ensemble négative, et l'autrice abandonnera l'idée. Cette technique de narration visuelle est particulièrement évidente dans l'épisode entremêlant des images de deux scènes : celle du suicide de la maîtresse d'Henri, fiancé de Madeleine, et celle où sa mère la convainc d'accepter son infidélité, car « c'est la vie » (EC1 1144). Quel que soit le résultat au niveau littéraire, l'intention se lit : mettre en parallèle le destin de deux femmes, l'une de milieu modeste, utilisée puis rejetée et choisissant d'échapper à l'opprobre sociale par la mort, l'autre de milieu bourgeois, ayant sa place dans le cycle social et ne pouvant s'y soustraire. Mais ce qui nous intéresse ici est la description du suicide de la maîtresse rejetée. On la voit d'abord marcher sur la route, puis on ne la voit plus.

La lune éclatante révèle dans l'ombre, entre des roseaux, un étang brillant. [...] L'étang miroite au clair de lune, clapote doucement entre les roseaux. [...] Sur l'étang, un grand cercle s'élargit dans l'eau, comme après le choc d'un lourd objet, et s'efface. Sur la rive, le vieux petit sac noir que la femme tenait à la main est resté. (EC1 1145)

Intercaler des images de la discussion entre Madeleine et sa mère permet certainement à Némirovsky de couper l'acte du suicide en séquence, en supprimant ainsi certaines. Néanmoins, de celles qui restent la femme est totalement effacée : non seulement elle est hors cadre, mais encore absente de chacune des actions menant à sa mort. Les seuls sujets de verbes d'action sont la lune, l'étang et le cercle dans l'eau. La lune ne sert qu'à révéler l'étang, attirant de sa brillance, niché dans l'ombre derrière un écran de ro-

seaux. Nous retrouverons plus loin cette étendue d'eau tranquille et lumineuse cachée au cœur de la nature. Il semble inoffensif, animé d'un seul mouvement léger, pourtant il absorbe le corps et bientôt sa surface retrouve son aspect tranquille. Ne reste que le sac, objet sujet d'un verbe indiquant un simple état passif. Ici aussi, l'effet est celui d'une eau qui avale, sans laisser de traces.

II-2 — Illusion et représentation

Le lien entre l'eau et la mort est au plus fort dans le cas du fleuve associé au brouillard. Ils créent alors un monde d'illusion, détaché de la réalité, un passage où des raisons déjà chancelantes s'avancent pour trouver la mort. L'inspiration tient ici fortement du souvenir du suicide de Zézelle. C'est évident dans le cas de Mlle Rose, qui en est sa fictionnalisation dans le roman d'inspiration autobiographique *Le Vin de solitude*. Les circonstances sont suffisamment similaires pour, comme le fait Olivier Philipponnat, en voir « une première traduction littéraire » (EC1 79) en la Niania, de la nouvelle éponyme, ainsi qu'en Tatiana Ivanovna, nouvelle incarnation de cette dernière dans *Les Mouches d'automne*. La seconde est plus âgée que la première, l'une française et l'autre russe, mais les deux personnages ont en commun un statut social similaire, l'une gouvernante l'autre nourrice restée domestique une fois les enfants grandis, un état d'immigrée en mal de son pays. Dans le cas de la Niania / Tatiana, le désir du retour suit le déracinement : l'adaptation se révèle impossible pour cause de grand âge, et couplée au désœuvrement, à l'isolement renforcé par son incapacité à transmettre, l'intensité du désir fait vaciller la raison. Quant à Mlle Rose, c'est la guerre, le manque de nouvelles de sa famille qui ravive le monde des souvenirs de « là-bas », puis le mépris teinté de jalousie de son employeuse, éclatant enfin dans son renvoi subit, qui fait basculer la raison. Un quatrième cas peut se rapprocher de ces trois, celui du suicide de Philippe Wardes dans *Le Maître*

des âmes, dont nous avons déjà parlé. Le personnage est nettement différent, mais, en l'absence de fleuve arrosant la station thermale d'Auvergne, rivière et brouillard ainsi que raison chancelante sont là. Le détail de ces quatre cas sera présenté dans un ordre chronologique de parution, ce qui permettra de mettre en évidence les modifications apportées s'agissant des trois premiers.

La Niania est la première œuvre littéraire parue de l'autrice, le 9 mai 1924. La courte nouvelle paraît dans le journal *Le Matin*, en une colonne dans la rubrique « Les Mille et un matins » dont s'occupait Colette. Le nom de Némirovsky est alors inconnu, mais peut attirer par sa consonance slave. Suite à la révolution russe, la Niania a suivi en France la famille chez qui elle a passé sa vie en service. Le désir de son pays s'incarne en un désir de neige, qu'elle attend ardemment mais qui à Paris tarde à tomber. Au matin de Noël, alors qu'elle est seule dans l'appartement, elle sort.

[Dehors, l]e brouillard était si dense qu'il entraît dans la bouche avec un goût d'iodoforme et de marais ; [on respirait comme un poisson fade]; [...] Puis elle se trouva près des quais. L'odeur de l'eau lui rappela Petrograd.[...] Et tout à coup son vieux cœur tressaillit et se mit à battre plus fort. Là-bas, très loin, il lui semblait voir miroiter une ligne blanche. C'était la Seine qui reflétait un pan de ciel plus clair. Mais, aux yeux fatigués de la Niania, cette échappée de lumière paraissait une plaine, le commencement d'une de ces grandes landes couvertes de neige de « là-bas ». Elle se mit à avancer à petits pas, et ses yeux étranges, un peu fous, étaient fixés sur cette ligne qui blanchissait toujours et [qui] reculait toujours. (EC1 87, les crochets indiquent des coupes au manuscrit original)

La Niania commence sa marche et le monde autour d'elle s'évanouit : elle avance « comme une somnambule » vers la ligne blanche, sans rien voir que des flocons ni entendre que des cloches puis le blanc silence d'une campagne enneigée. Elle n'entend donc pas les appels des passants ni ne voit le

taxi venir trop vite à sa rencontre : « [Ainsi mourut la vieille Niania, écrasée par un taxi, un matin de brouillard parisien, près des quais. » (EC1 88) Brouillard et fleuve, réunis dans une phrase de conclusion, s'allient pour créer l'illusion. Le caractère pernicieux du brouillard s'impose d'abord par son goût désagréable, qui pénètre le corps. Puis c'est l'odeur de la Seine qui se confond avec celle de la Neva, et enfin, le reflet de lumière blanche sur le fleuve avec une plaine enneigée. L'illusion trompe les sens, happés, ils se closent à la réalité et le basculement de la raison n'est indiqué que par le regard étrange et un peu fou.

Les Mouches d'automne paraîtra sept ans plus tard, en mai 1931. Le récit s'enrichit en événements précédant le départ pour l'exil, le personnage trouve un nom et est développé. Mais le désir du pays s'incarne de même en un désir de neige. Si la vieille immigrée a du mal à comprendre les façons de vivre du pays étranger, elle reste de toute façon à l'écart, et le désir est ressenti dans un aspect sensible bien plus que raisonné. On pourrait penser à un goût, par exemple celui de l'assiette, mais ce qui manque à l'immigrée, c'est la nature : la sensation du froid du grand hiver, la vision de vastes plaines blanches et de forêts gelées. Le besoin vient du corps, lie l'immigré à la terre. Il se focalise ainsi sur la neige, que le corps usé attend comme la permission de mourir enfin en paix : « La neige... Quand elle la verrait tomber, ce serait fini... Elle oublierait tout. Elle se coucherait et fermerait les yeux pour toujours. » (EC1 592)

Ainsi la neige, une des formes de l'eau, est le portail désiré vers une mort envisagée comme un oubli éternel. Tatiana a compris que le retour est impossible, car « ce ne serait pas la même chose ». Le pays qu'elle a quitté n'existe plus, seulement dans son souvenir. Le désir de neige est donc celui d'une neige en passe de devenir légende, une sensation symbolique du passé, et se confond avec un désir d'effacement : elle tomberait comme pour venir la chercher, et l'emmener dans ce passé perdu auquel elle appartient. De la

même façon que dans *La Niania*, Tatiana s'éveille seule dans l'appartement au matin de Noël. Le brouillard crée la même illusion : « Un brouillard opaque et blanc envahissait la cour, et, à ses yeux fatigués, semblait de la neige [...] » (EC1 596). Il invite et elle cherche « machinalement sur la table, de sa main étendue, comme une aveugle, le trousseau de clés qu'elle emportait avec elle, à Karinovka, quand elle sortait », tandis qu'une « fièvre étrange lui brûl[e] le sang. » Une fois dehors, elle entre dans l'illusion.

Le brouillard glacé emplissait la cour d'une masse blanche, dense, qui s'élevait lentement de terre comme une fumée. Les fines gouttelettes lui piquaient le visage, comme la pointe des aiguilles de neige, quand elles tombent à moitié fondues et toutes mêlées encore de la pluie de septembre. (EC1 597)

S'il reste dense, le brouillard n'a plus le goût désagréable qui le caractérisait dans *La Niania*. L'accent est mis sur cette masse opaque et mouvante, qui isole Tatiana, et la similitude ressentie avec la neige du passé. Quelques lignes plus loin, le brouillard se dissipe, mais il est trop tard, Tatiana est passée dans l'illusion et a entamé sa marche coupée de la réalité. Mis à part un chien venu la flairer et un taxi, reste de l'accident mettant un point final à la vie de la Niania, passant si près que de la boue lui gicle au visage, personne ici n'essaie d'interagir avec elle. Le monde réel reste indifférent, son avancée est décrite comme passant inaperçue. C'est alors que la Seine vient participer à l'illusion.

Elle levait la tête, regardait le jour qui venait du côté de la Seine, un pan de ciel blanc au bout de la rue. À ses yeux, cela se transformait en une plaine de neige comme celle de Soukharevo. Elle allait plus vite, éblouie par une sorte de pluie de feu qui hachait ses paupières. Dans ses oreilles sonnait un bruit de cloches. (EC1 597)

On retrouve le « pan de ciel », illusion d'optique, et le bruit de cloches, illusion auditive. Un instant, alors que le brouillard s'estompe la raison lui

revient, puis repart, et Tatiana arrive sur la berge, descend un escalier menant au fleuve.

Mais quand elle fut arrivé en bas, l'odeur de l'eau la frappa enfin. Elle eut un brusque mouvement de stupeur et de colère, s'arrêta une seconde, puis descendit encore, malgré l'eau qui traversait ses chaussures et alourdisait sa jupe. Et, seulement quand elle fut entrée dans la Seine jusqu'à mi-corps, la raison lui revint complètement. Elle se sentit glacée, voulut crier, mais elle eut seulement le temps de tracer le signe de la croix et le bras levé retomba : elle était morte.

Le petit cadavre flotta un instant, comme un paquet de chiffons avant de disparaître, happé par la sombre Seine. (EC1 598)

Goût et odeur se confondent, si le brouillard a perdu son goût, c'est l'eau qui a une odeur. Elle n'est pas caractérisée, néanmoins, le fait qu'elle frappe suffisamment Tatiana pour la sortir de son illusion implique qu'elle ne s'y associe pas, ce qui est confirmé par sa soudaine colère. Goût et odeur révèlent le caractère néfaste de l'eau. À la différence de la Niania, écrasée sans être ressortie de son illusion, Tatiana retrouve sa raison avant de finir noyée. Mourir n'est pas son intention, mais le piège du fleuve s'est déjà refermé. On peut se demander pourquoi Némirovsky a eu cette cruauté vis-à-vis de son personnage, mais on peut seulement y ressentir un contraste d'autant plus saisissant entre la malveillance du fleuve et la fragilité du corps qui s'y perd, accentuées par le vocabulaire. Ici aussi, le mouvement de l'eau est rapide : la mort advient en une phrase, succession d'actions ayant Tatiana pour sujet, inutiles et aboutissant à une conclusion inévitable introduite par deux points et simplement exposée. Tatiana n'est plus ensuite qu'un « petit cadavre », « un paquet de chiffons », un objet. Le caractère négatif du fleuve apparaît clairement avec sa couleur sombre, ainsi qu'avec le participe « happé » : on retrouve l'image d'une gueule avide, avalant et plus rien ne reste ni de sa proie ni de son acte.

La troisième situation se rapproche de la source de l'inspiration : Mlle Rose, incarnation littéraire de Zézelle, dans le roman semi-autobiographique *Le Vin de solitude*. Le roman paraît d'abord dans *La revue de Paris*, en quatre parties de mars à avril 1935, c'est-à-dire plus de dix ans après *La Niania*. La mort de Mlle Rose n'y est qu'un épisode dans le développement d'Hélène Karol, personnage principal et fictionnalisation de l'autrice, mais un épisode déterminant dans la formation de son individualité : durement ressentie car perte de la seule personne lui exprimant une affection, la rattachant à l'enfance, elle entraîne une détermination à vivre malgré la solitude ressentie, tout en fermant la porte à l'enfance. La Niania et Tatiana étaient le négatif de l'image : Mlle Rose, gouvernante française dans une famille juive russe ukrainienne, vit en immigrée, alors à Saint-Petersbourg. Mais de même elle souffre de solitude, non parce que brutalement déracinée pour un pays aux coutumes inconnues, mais parce qu'isolée, cible de la jalousie méprisante d'une femme tenant son sort entre ses mains. Sa fragilité est brusquement aggravée par l'anxiété pour une famille et un pays éloignés subissant la guerre, et lorsque son renvoi lui est signifié, son équilibre chancelant reçoit un choc décisif. L'épisode se déroule en suivant des étapes identiques aux deux déjà exposés, cependant sa construction présente une nette différence : l'action, en accord avec l'ensemble du roman, est vue des yeux de et interprétée par Hélène. Si on rattache ce point au fait que la scène se situe lors des journées révolutionnaires d'octobre 1917, on comprend que si les éléments la détachant de la réalité sont identiques, plutôt qu'à une illusion ils donnent ici naissance à un cauchemar. L'horreur est vécue intimement par Hélène, prise entre l'étrangeté du comportement de Mlle Rose et celle du chaos extérieur. À la violence psychologique répond la violence révolutionnaire, logiquement, le caractère morbide de l'eau, canaux et brouillard, s'en trouve exacerbé. Mais c'est sur Hélène qu'il agit.

La scène a lieu lors de la promenade quotidienne dans la ville. Mais de

fait, la distanciation avec la réalité a déjà commencé : depuis le début de la guerre en France, l'anxiété fait inexorablement glisser Mlle Rose dans ses souvenirs de « là-bas », elle en a vieilli brusquement, et depuis la décision de son renvoi Hélène a l'impression d'être dans un de ces « rêves fiévreux [qui] mêlent l'horreur aux détails familiers » (ÆC1 1259). À peine sorties, le brouillard est là : « Le brouillard emplissait la bouche d'Hélène et entraînait dans sa gorge avec une odeur fade et lourde. » Il a retrouvé ses caractéristiques de *La Niania* : pénétrant le corps, d'une fadeur écœurante. Mlle Rose n'est plus « qu'un corps sans épaisseur » qui s'y perd. L'air est « jaune et s'épaiss[it] d'instant en instant », la clarté « trouble ». La ville paraît à l'agonie.

Dans l'ombre montait l'odeur empoisonnée des canaux que personne depuis la révolution de Février ne songeait à nettoyer, dont personne ne consolidait les pierres ; sous le poids des eaux, la ville se désagrégait, s'effondrait lentement, ville de fumées, de songe et de brouillard, qui retournait au néant. (ÆC1 1260)

La première apparition de l'eau en fait l'agent de la mort : laissés à l'abandon les canaux infectent de leur odeur et l'eau semble avoir pris possession de la ville, qu'elle pourrit lentement. Mlle Rose avance en ignorant les questions d'Hélène, qui sent peu à peu le malaise la prendre, tandis que le brouillard conspire à les séparer : il « étouff[e] le bruit des voix », empêche de voir. Autrement dit, il isole en neutralisant les sens. Puis, le glissement dans un autre monde de Mlle Rose devient évident : Hélène l'entend clairement parler, et comprend qu'elle se croit en France, sur le chemin de la maison familiale. Elle inclut Hélène dans son hallucination, s'adresse à elle, et ce qui horripile le plus la jeune fille est son air, « le plus calme, le plus quotidien » (ÆC1 1261). Dans un retour momentané de la raison, semblable à celui de Tatiana, Mlle Rose reconnaît être au fait de son état, ce qui ne l'empêche de continuer à marcher « avec une sûreté d'aveugle et une rapidité

étrange » (EC1 1262) et à assurer savoir où elle va. Peu après, le brouillard la sépare d'Hélène.

Tout à coup elle arracha sa main, [...] ; elle fit quelques pas en avant, tourna sans doute l'angle d'une rue, et aussitôt le brouillard la happa ; elle disparut comme une ombre, un songe. (EC1 1263)

On retrouve le verbe « happer » et l'image de gueule avide qui avale est cette fois appliquée au brouillard, par ailleurs désigné de la métaphore « mer de brume » (EC1 1262). Brouillard et eau sont intimement liés dans la création du cauchemar. L'aspect fantasmagorique est renforcé par l'introduction d'apparitions surgies subitement des fumées, propres à augmenter la terreur de la jeune fille : un matelot tenant une tabatière d'or aux taches de sang brun, qui semble « flotter à mi-corps dans le brouillard qui cachait ses jambes et le bas de son visage », puis qui paraît « se dissoudre dans la nuit » (EC1 1261), un milicien ivre qui la repousse, car « une voix d'enfant appelant au secours était chose commune en ce temps-là » (EC1 1263), des hommes dépeçant un cheval mort, aux « longues dents jaunes qui ricanait dans l'ombre » (EC1 1264). La lumière a disparu : le brouillard a absorbé toute clarté, l'errance se fait aux flammes des lanternes. Elle est alors celle d'Hélène, qui cherche désespérément à retrouver Mlle Rose, et son chemin. Perdue dans le brouillard, elle en arrive d'une part à la réalisation que la mort de Mlle Rose doit être acceptée, d'autre part à longer les quais. La pensée de se jeter dans le canal lui vient, mais aussitôt elle sait que son malheur, sa solitude, « et cette eau noire », à l'inverse « la rejet[tent] vers la vie » (EC1 1265). Pour s'armer de courage, elle « se for[ce] à regarder l'eau, à vaincre le trouble attrait des remous palpitants », comme on regarderait droit la mort. Le chapitre se clôt avec cette résolution à vivre d'Hélène, et ce n'est qu'à la première phrase du suivant qu'on apprend que « Mlle Rose mourut le soir même à l'hôpital, où des miliciens l'avaient transportée, car elle était tombée sans connaissance au coin d'une rue. » (EC1 1266) La mort, si elle est bien

arrivée au bout de l'illusion, est ainsi brièvement transmise. Mais l'illusion de Mlle Rose sert plutôt de base au cauchemar d'Hélène : le traumatisme vécu et surmonté met un point à une période de vie, et à la deuxième partie du roman. Il laisse cependant des traces. La mort de Mlle Rose a ouvert un vide affectif, la douleur est d'autant plus vive qu'Hélène se reproche de n'avoir rien fait pour attirer l'attention sur la fragilité psychologique de sa gouvernante, et le soir, afin d'éviter d'avoir à revivre à l'éveil le choc de la douleur, elle se force à rester éveillée.

Elle serrait les dents, se tournait vers l'ombre, mais l'ombre était effrayante, pleine de visages grimaçants et du remous de l'eau noire, semblait-il... Le brouillard collait aux vitres ses blêmes vapeurs éclairées par la lune. L'odeur de l'eau semblait passer à travers les fenêtres fermées, monter du plancher, ramper vers elle. Et quand, pleine d'horreur, elle se détournait, elle voyait de nouveau le lit vide. (ÆC1 1268)

Le brouillard l'observe à travers la fenêtre. Mais c'est surtout l'eau qui se met en mouvement : sous sa forme de remous sur le fleuve, puis par l'intermédiaire de son odeur, elle passe, monte, rampe. D'agent créateur d'une illusion ouvrant un passage vers la mort, l'eau s'anime et en vient à la représenter. Si on rapproche ces actions de l'eau du « trouble attrait des remous palpitants » cité plus haut, on peut y reconnaître un caractère malveillant : l'eau avance insidieuse, tentatrice, guette la faiblesse, et de plus l'adjectif verbal « palpitants » introduit une similitude avec le battement de cœur d'un être vivant. L'eau, en l'occurrence le fleuve, devient un prédateur en attente de sa proie. Y tomberait-elle, il la « happe ».

Isolement psychologique de l'immigrée, nostalgie de la familiarité d'origine, raison oscillant entre réalité et souvenirs, illusion associant eau et brouillard, errance déterminée conduisant à la mort, tel est le schéma commun aux trois récits. Le lien entre l'eau et la mort s'en détache nettement, jusqu'à en faire une représentation de l'idée. Cependant, malgré le fait que

l'inspiration originelle, la mort de Zézelle, ait été un suicide par noyade, et que d'autre part l'attrait de l'eau pour le désir de mort soit présent comme dans d'autres œuvres, aucune des trois morts relatées n'est un suicide : la Niania meurt renversée par un taxi, Mlle Rose à l'hôpital d'un « cœur usé », « malade depuis longtemps » (ÆC1 1268), et la noyade de Tatiana Ivanovna se révèle accidentelle. Comme s'il y avait une réticence, une intimité trop douloureuse pour mettre en mots la réalité de la mort d'une gouvernante aimée. D'autre part, on note le rôle de la perception dans le passage détachant du monde réel : eau et brouillard agissent sur la vue, le goût et l'odorat, l'ouïe. Ainsi, la Niania et Tatiana entendent clairement des cloches, Mlle Rose des cris inaudibles à Hélène. Ce point peut se rapprocher de l'acuité de perception ressentie dans les rêves précédant la mort dont il a été fait mention plus haut. Dans ces rêves, les souvenirs du passé revenaient avec une exceptionnelle clarté, notamment sons et lumières étaient perçus avec la vivacité de la réalité. Les personnages, Youri des *Mouches d'automne*, James Bohun du *Pion sur l'échiquier*, étaient bien conscients à l'éveil qu'il ne s'agissait que d'un rêve, néanmoins les deux cas se lient dans un état de conscience altérée, un rôle de la perception sensible, un retour du passé à l'imminence de la mort.

Pour finir, l'association eau et brouillard se retrouve lors de la mort de Philippe Wardes, dans *Le Maître des âmes*. Le roman, conçu en 1938 avec pour titre provisoire *Le Charlatan*, est publié l'année suivante dans *Gringoire*, sous le titre *Les Échelles du Levant*. Il est donc postérieur aux trois œuvres précédentes. Wardes y est un personnage secondaire, grand industriel souffrant de dépression chronique, à qui les soins de Dario Asfar, le charlatan et maître des âmes des titres, bien que néfastes vont devenir indispensables. Sa personnalité, son expérience n'ont rien en commun avec celles des trois personnages juste traités, néanmoins on aimerait relever les similitudes dans

les circonstances menant à sa mort.

Olivier Philipponnat mentionne comme modèle avoué pour le personnage de Wardes l'éditeur Bernard Grasset (EC2 204), fondateur de la maison d'éditions éponyme et dont les problèmes liés à la santé mentale avaient défrayé la chronique au milieu des années trente. Némirovsky lui donne quand même des antécédents d'une immigration installée dans le Nord : un père d'origine belge, une mère polonaise qui abandonne mari et fils pour un compatriote musicien de troupe. L'origine de la dépression est suggérée se trouver dans une enfance solitaire, marquée par un père à l'autorité brutale.

Mauvais souvenirs pour lui, ceux de l'enfance... La maison noire de Dunkerque où il était né, le bruit de la pluie sur les vitres, cette haute chambre glacée où son père le forçait à dormir... (EC2 239)

Nous avons déjà parlé du rôle de la pluie comme élément créateur d'une atmosphère négative, et alors relevé son omniprésence lors des derniers jours de Wardes. C'est aussi ce choix d'un souvenir de pluie, plus précisément d'un bruit de pluie battant la vitre que l'autrice fait pour transmettre la tristesse de l'enfance de son personnage. Wardes en concevra une horreur de la solitude, notamment durant la nuit à l'approche du sommeil. Des insomnies en résultent, qui font naître un enchaînement d'une inquiétude étrange à une agitation intérieure, allant s'aggravant en anxiété et finalement peur de la mort. Parfois, cependant, l'insomnie est vaincue :

[...] parfois, quand il s'y attendait le moins, quand il s'était résigné à l'insomnie, quand il songeait encore : « Je ne dors pas. Je ne dormirai pas », voici qu'il somnait, qu'il coulait à pic dans de fraîches et vides ténèbres, voici qu'il mourait et revenait enfin à la lumière, tout étonné d'avoir pu dormir. (EC2 239)

« Sombrier », « couler à pic », le vocabulaire est celui du naufrage, et le verbe suivant, « mourir », associe le sommeil et la mort : comme elle, il s'agit de « fraîches et vides ténèbres ». D'un côté on relève une fois de plus le lien

eau / mort, de l'autre l'équivalence mort et néant, avec la connotation positive de l'adjectif « frais ». Le roman se veut « une caricature de la psychanalyse » (ŒC2 204), aux mains d'Asfar, dont la théorie est que les psychoses ne se soignent pas elles se cultivent, l'état de Wardes en viendra forcément à empirer. Néanmoins, le souvenir d'un soulagement prodigué lors de leur première rencontre l'accroche à Asfar, et le besoin croît en une emprise psychologique. Aux derniers jours, il se dit atteint d'un « cancer de l'âme », qui en est arrivé à « sa période de dépression, à ce morne spleen, fait d'un silence et d'une immobilité de mort qui finissent par satisfaire l'esprit ; il ne cherche plus d'issue aux ténèbres qui l'entourent et s'endort dans une torpeur profonde. » (ŒC2 362) Némirovsky qualifie ce processus de « lente dépersonnalisation » (ŒC2 361), à savoir un détachement de soi-même et de ses propres processus mentaux, engendrant une incapacité à contrôler sa propre situation. Si le terme renvoie à un symptôme psychologique de nos jours reconnu, apparaissant comme un mécanisme de protection face à une anxiété insupportable, on peut penser que Némirovsky l'emploie dans le sens de neutralisation de l'instinct individuel. En effet, on trouve deux situations où ce terme de dépersonnalisation est clairement employé en ce sens dans *Les Biens de ce monde*. Les deux sont liées par l'autrice, et concernent Pierre Hardelot, le fils, et Charles, le père, durant la Grande Guerre. Le cas du premier, soldat, est ainsi décrit :

[...], après trois ans de guerre l'instinct individuel était sinon aboli, du moins assoupi en lui. Par moments, il oubliait presque sa personnalité, son nom, ses goûts et ses dégoûts. Il marchait, souffrait, espérait avec tant d'autres, de la même fatigue, de la même douleur, de la même espérance, qu'il se perdait lui-même : il n'était plus Pierre Hardelot. Il devenait anonyme, en quelque sorte, comme il pourrait l'être demain et pour toujours, confondu dans la poussière et les ossements d'une multitude. (ŒC2 963)

La guerre est l'agent actif de cette occultation de l'instinct individuel,

qui prend la forme d'une dilution dans un sort commun : le soldat n'est plus un individu, il n'est qu'un soldat formant avec les autres soldats une entité. Charles, le père à l'arrière, connaît ce processus de dépersonnalisation lors de sa prière du soir.

[...] de plus en plus souvent depuis cette guerre cruelle, dans une église, dans sa prière du soir, Charles Hardelot se dépersonnalisait, un peu comme Pierre dans sa tranchée l'avait fait. Il lui semblait qu'il se dépouillait à la fois de son lorgnon, de ses moustaches noires, de ses vêtements sombres (ou de sa chemise de nuit à lisérés rouges), et aussi d'une partie de son âme, et que, de cette âme, il ne demeurait que l'essentiel, que la plus pure flamme, allumée au pied de son créateur. [...] peu à peu, il cessait d'être Charles Hardelot, bon bourgeois, mari et père. Il se trouvait face à face avec le Christ et Dieu l'écoutait. (EC2 967)

Le processus est décrit avec cette ironie, ici légère, que Némirovsky réserve au conformisme bourgeois, cependant, même si l'autrice le signale similaire à celui de son fils soldat, on y voit deux divergences non négligeables. La cause en est la prière, elle dénude d'abord l'individu du superflu, à savoir son état social représenté ici par son apparence extérieure de bon bourgeois, pour aboutir au noyau essentiel de la foi. À la différence de la guerre, subie, la prière est volontaire : l'individu initie donc lui-même le processus. D'autre part, il ne s'agit pas de dilution dans la multitude, mais d'un dénuement laissant solitaire face à un principe créateur. Le mouvement n'englobe pas vers un extérieur, il épure vers un intérieur. Dans les deux cas, certes, l'instinct individuel est neutralisé. S'agissant de Wardes, Némirovsky écrit :

Certes, rien n'était plus facile que de prendre, un matin, le train ou une auto et de partir, de rentrer à Paris, ou d'aller s'installer ailleurs, mais l'habitude d'obéir à Dario en toutes choses, la lente dépersonnalisation de Wardes, l'abandon de son âme entre les mains de son médecin, avaient enfin

porté leurs fruits. Wardes se sentait enfermé, par la volonté de Dario, dans un cercle magique dont il n'était pas en son pouvoir de s'échapper. (EC2 361)

Le processus est dit être volontaire : c'est le besoin qui pousse Wardes à abandonner son âme. Il peut être ainsi rapproché de celui vécu par Charles Hardelot. En effet, d'une part plus loin Asfar est comparé à un dieu aux yeux de Wardes, d'autre part son besoin est ainsi explicité : « [c]e besoin de dépendance et d'humilité, naturel à l'homme, mais qu'un Wardes incroyant ne pouvait satisfaire qu'avec une aide humaine » (EC2 364). L'aboutissement est un état de dépendance psychologique, forçant à l'isolement dans un triste hôtel de province. Même volontarisme, besoin similaire, croyance identique dans son abandon, mouvement intérieur, la dépersonnalisation par emprise psychologique subie par Wardes egrène les points communs avec celle que la prière religieuse engendre chez Charles Hardelot. Mais, si Dieu dans son infaillibilité écoute Hardelot, Asfar, faillible humain, pour son propre intérêt finit par ne plus écouter Wardes, qui se retrouve psychologiquement prisonnier, incapable de contrôle sur sa propre situation. Pour concluer l'analyse rapprochée de ces trois cas de dépersonnalisation, un terreau commun à tous : qu'elle soit causée par la guerre ou un traumatisme de l'enfance, une insupportable anxiété.

Le « cercle magique » qui enferme Wardes, nous l'avons vu plus haut, est à la fois physique : le triste hôtel sur lequel tombe inlassable la pluie, et psychologique : Asfar ne vient pas, il n'a nul à qui parler dans son entourage. Cette atmosphère mouillée due à la pluie, bien que plus lugubre que créatrice d'illusion, l'enfermement en monde clos qui détache Wardes de sa réalité, sa solitude et sa santé mentale vacillante, créent avec celles de la Niania, Tatiana Ivanovna et Mlle Rose, une certaine similitude dans le récit des circonstances menant à la mort. De plus, comme Tatiana et Mlle Rose, il semble à un moment avoir retrouvé ses pleines facultés de raisonnement. Les deux

derniers jours sont décrits avec les mots de son secrétaire, alors que jusque-là le chapitre se déroulait de son point de vue, permettant ainsi de connaître ses pensées et sentiments. Ce procédé consistant à passer d'un point de vue direct et intime pour un autre indirect et donc filtré d'une interprétation lorsque la mort devient imminente est régulièrement employé par Némirovsky. On peut penser qu'il lui permet, entre autres, de préserver un mystère, comme cela semble le cas ici. Le secrétaire, qui craint Wardes et éprouve du ressentiment d'être traité comme un esclave avec salaire, en arrive pourtant à tellement s'inquiéter de son état qu'il ne peut s'empêcher de lui conseiller de partir, arguant que : « Le temps, cet hôtel sinistre, cela peut pousser n'importe qui à la folie, au suicide... » (ÆC 2 367) Wardes alors le regarde, tout d'un coup éclate de rire et lui dit :

« Dites-moi ? demanda-t-il d'une voix bizarre, aiguë comme celle d'une femme hystérique, dites-moi ? Est-ce vrai que lorsqu'on dessine un cercle autour d'un oiseau de basse-cour, et quoiqu'il ne s'agisse pas d'une barrière, mais d'un signe, d'un dessin fait sur le sol avec la pointe d'un bâton, la poule (ou le canard, je ne sais plus) bat des ailes, pousse des cris affolés et ne peut se décider à s'enfuir ?... Est-ce vrai ?

— Je ne sais pas, monsieur... » (ÆC2 367)

On comprend que Wardes a enfin réalisé ce qu'est ce cercle magique dans lequel Asfar l'a enfermé, et qu'il est la poule. Et encore, qu'il y a une intention derrière l'absence d'Asfar. Le jour suivant, il boit une bouteille de champagne au dîner, déclare : « Je suis guéri maintenant. Je n'ai plus peur. Jamais je n'ai été aussi bien, aussi heureux, aussi libre. » Puis, « gai et exalté », il sort se promener sous la pluie nocturne.

« Il se dirigea, sans doute, vers le bas de la ville, vers la rivière. Est-ce le pied qui a glissé ? Est-ce le brouillard qui l'a trompé ? Est-ce, comme les médecins ont dit, qu'il a eu une crise de folie ? On est venu me dire, au petit matin, qu'il s'était noyé et qu'on avait repêché son corps. » (ÆC2 368)

Le secrétaire a ses interrogations, le lecteur de même. Wardes a-t-il décidé de se suicider de son libre arbitre, libéré de l'emprise d'Asfar mais sachant qu'il ne pourrait sans lui se libérer de ses peurs ? Ou l'a-t-il fait toujours sous son influence, parce qu'il avait compris que c'était la solution que lui indiquait Asfar, la mort seule pouvant le libérer de la peur de la mort ? Le fait est qu'il s'agit cette fois d'un suicide par noyade, dans la rivière si ce n'est le fleuve mais que dans la nuit le brouillard était bien là. Ni eau ni brouillard ne sont présentés négativement ni de façon élaborée, cependant leur association est au bout de la longue attente de Wardes.

II-3 — L'eau cachée au cœur de la nature

Pour finir cette étude du lien entre l'eau et la mort, on se penchera sur le symbolisme de l'eau cachée au cœur de la nature. Il s'agit d'un étang, d'une pièce d'eau à l'accès naturellement défendu, dont il émane une atmosphère de secret et d'un au-delà du tangible. On en relève deux apparitions significatives. L'une, dans le dernier roman achevé de l'autrice, *Chaleur du sang*. Rédigé en parallèle avec *Dolce*, en 1942, alors que Némirovsky a rejoint ses filles à Issy-l'Évêque, il se situe dans le monde rural. L'action se déroule vue par Silvio, personnage en bilan de sa vie, et sa narration mêle commentaires sur les événements présents et pensées sur la vie inspirées par son expérience et son observation de celles des autres. Un soir, alors qu'il traverse un bois d'ordinaire désert et silencieux, il entend un appel auquel un sifflement répond.

Je me trouvais alors près de l'étang. Les bois de mon pays contiennent des pièces d'eau, inaccessibles aux regards, enfermées entre les arbres, défendues par des cercles de joncs. [...] J'avancai très doucement. L'eau brillait et il y avait autour d'elle une vague lumière, comme celle que répand un miroir dans une pièce sombre. Je vis un homme et une femme marcher l'un vers l'autre, sur le sentier entre les joncs. [...] Je poursuivis ma route ; ils ne

me virent pas ; ils s'embrassaient. (ŒC2 1864)

La description de l'étang rappelle celle, citée plus haut, que l'on trouve dans *La Comédie bourgeoise*. On peut en penser que, même si Némirovsky s'inspire de son vécu à Issy pour ses descriptions de la nature, une certaine image de l'étang était déjà antérieurement fixée. Dans la nouvelle, c'est la lumière de la lune qui « révèle dans l'ombre, entre des roseaux, un étang brillant » (ŒC1 1145). L'intensité est plus franche mais la luminosité, la barrière de plantes aquatiques, ainsi que le secret, sous-entendu par le verbe « révéler », sont déjà là. Dix ans après, les éléments du secret sont nettement accentués. Ils le sont d'une part d'un point de vue physique : ces pièces d'eau disséminées dans les bois sont « inaccessibles », « enfermées » et « défendues », trois particularités qui disent leur essence secrète, et encore qu'elle vaut d'être protégée. Elle l'est par la nature, à laquelle est attribuée ici une volonté. On entre alors dans un mystère du vivant qui se préserve de l'humain. Ils le sont d'autre part par l'impression qui s'en dégage, née de cette « vague lumière » émanant tel un halo de la brillance de l'eau. Cette qualité indéterminée de la lumière renforce l'impression d'inconnu mystérieux et lui apporte une nuance d'inquiétude indéfinie. La comparaison avec le miroir dans une pièce sombre joue pour accorder à l'eau la même capacité de réflexion que le miroir, s'approcher c'est y voir sa propre image, et par ailleurs accroît le caractère d'intrusion de l'approche : entrer dans une pièce non éclairée sous-entend une certaine furtivité. Si dans *La Comédie bourgeoise*, l'étang est le lieu d'un suicide, il n'en est pas de même ici. Silvio y est le témoin d'une rencontre entre un couple, dont il ne distingue que la silhouette et la veste rouge de la femme. C'est grâce à la couleur de cette veste qu'il comprendra de qui il s'agit, et confirmera que la rencontre était illicite. Le secret de l'eau gardée dans le bois renvoie à l'évidence au secret de la relation, mais ce n'est pas tout. Ce couple, « grands et bien bâtis tous les deux » (ŒC2 1864), est représentatif de la « chaleur du sang » du titre, à savoir une

impulsivité physique propre à la jeunesse, un instinct mû par le désir caractéristique d'une intensité de la force vitale. Instinct, autrement dit, la part de l'humain la plus proche de la nature, dans le sens l'opposant à l'ordre de la raison. Sans entrer ici dans les détails, de par l'intensité de sa vitalité la chaleur du sang peut s'associer avec la sauvagerie et la cruauté, créant ainsi un lien avec l'idée de mort. Le couple en question est au cœur d'une intrigue qui bouleversera plusieurs vies, et coûtera la sienne à un des personnages : la femme mettra les éléments en place, et l'homme sans rien en savoir tuera. Ainsi les qualités de l'étang, inconnu mystérieux sur lequel flotte une inquiétude, niché au cœur de et protégé par la nature, s'allient au côté sombre de la vitalité de la chaleur du sang, poussant à donner la mort. Cette analyse se trouve renforcée par un passage de *Dolce*, dont la rédaction est contemporaine. Il se situe au moment du récit où le flottement identitaire de Lucile, jeune bourgeoise de province étouffant dans son état d'épouse, en vient à se cristalliser en crise. Deux femmes s'affrontent en elle, l'épouse tenue par son rôle social et l'amante désirant vivre son amour, et à ce conflit féminin se superpose l'opposition entre un instinct communautaire lui interdisant un amant allemand, et un instinct individuel en besoin de liberté. Souffrant de son enfermement social, elle en vient à exprimer dans un cri intérieur son désir de liberté.

« [...] *J'irais bien dans les bois malgré la pluie, mais tout le monde le saurait. On dirait : « Lucile Angellier est devenue folle. « Cela suffit pour enfermer une femme dans un pays comme le nôtre. » Elle rit en se rappelant une jeune fille dont on lui avait parlé, que ses parents avaient enfermée dans une maison de santé parce qu'elle s'échappait les soirs de lune et courait jusqu'à l'étang. « Avec un garçon, ça se comprendrait ! ce serait de la mauvaise conduite... Mais seule ? elle est folle... » L'étang, la nuit... L'étang sous cette pluie torrentielle.* (SF 348)

On retrouve ici l'étang dans le bois, sous la lune. Lieu d'une rencontre

contraire aux bonnes mœurs, il est condamnable socialement, mais tel que décrit par Lucile il en vient à s'allier à un besoin de liberté individuelle, un désir exacerbé de vitalité qui se lie à la chaleur du sang. Exprimé par un personnage féminin dont la liberté individuelle est doublement écrasée, cette vitalité de la chaleur du sang voit son aspect irrationnel, à savoir contraire à la raison ordonnant à la fois la société et le comportement individuel, renforcé : la libre expression du désir féminin est une folie. La pluie accentue encore le côté sombre de cette vitalité.

La seconde apparition est antérieure, dans *Le Pion sur l'échiquier*. Elle se situe alors que l'inappétence à vivre de Christophe Bohun, exacerbée par des problèmes financiers et la chaleur de l'été, se mue en désir de mort. Une nuit, il tombe dans un sommeil difficile, et a un rêve. Dans un mouvement déjà vu il retourne dans un souvenir de l'enfance : un « pli de vallon » près de Nice, où il entend la voix de son père.

Une ombre fraîche, délicieuse, verte, partout répandue, l'entourait comme une eau profonde. Le vallon formait deux murailles, très hautes, couvertes d'arbres inclinés, de hautes herbes, qui remuaient doucement et où le vent passait avec un sifflement rapide et vif. Par terre, à ses pieds, il vit une nappe d'eau ténébreuse, mais parfaitement limpide et telle qu'il songea : « Je rêve, évidemment, et ce rêve est un signe de bonheur, l'eau limpide signifie le bonheur... » (EC1 949)

Par ses hautes « murailles », le vallon, ses arbres et ses herbes, protège en son creux une nappe d'eau. L'air même a l'apparence et les qualités d'une eau des profondeurs. Les caractéristiques de la nappe d'eau laissent flotter une ambiguïté : la couleur des ténèbres, mais pures et claires et c'est leur limpidité que Christophe retient pour y voir un signe de bonheur. Nous avons déjà vu dans le cas de Wardes cette métaphore du sommeil associant eaux profondes et fraîches ténèbres, un sommeil comparé à une mort. Pour

quelqu'un comme Bohun, si peu attaché à la vie, que cette eau ténébreuse et limpide soit un signe de bonheur tout en symbolisant la mort peut se comprendre. La description continue.

Le soleil ne pénétrait pas jusqu'à cette eau ; elle avait une couleur noire et jouait en reflets lumineux ; des fleurs poussaient en grande quantité, des marguerites à tiges démesurées, qu'il se dépêchait, sans savoir pourquoi, de ramasser et de lier en gerbes. Et, aussitôt, elles se fanaient et s'échappaient de ses mains ; il en éprouvait une peine extraordinaire et une colère sans bornes. Enfin, il les jetait, et se couchait sur la terre, au bord de l'eau rapide et délicieuse et levait les yeux, voyait un ciel sans couleur, de cette teinte de perle que prend le crépuscule entre de hautes montagnes. (CE1 949)

L'ambiguïté persiste dans les reflets lumineux sur le noir de l'eau, une luminosité qui ne peut émaner que de l'endroit lui-même puisque le soleil n'y parvient pas, dans ce foisonnement de fleurs surnaturelles qui flétrissent à peine coupées. D'autre part, si le terme de « nappe » indique plutôt une étendue d'eau plane et fermée, l'adjectif « rapide » montre l'eau en mouvement. L'ambiguïté souligne le caractère mystérieux, et une vitalité semble pulser de cette eau nichée au creux du vallon. En se rappelant qu'il s'agit ici d'un rêve, comme d'ailleurs dans le cas de Wardes, on est tenté de l'interpréter comme une parabole de la vie, celle de Christophe en particulier : son ardeur à cueillir les longues marguerites qui brusquement se fanent et lui glissent des mains, sa peine et sa colère puis son abandon peuvent se lire comme autant de réactions face aux possibilités ouvertes puis refermées de la vie, qui le poussent à s'étendre sur la terre face à un ciel pâle, dans une posture de renoncement à vivre. L'eau, par ses qualificatifs de « rapide et délicieuse » est des trois éléments de la dernière phrase le seul agissant : on peut y voir un symbole de la mort même, attirant et prête à emporter, mais aussi plus précisément un passage entre la vie et la mort. On rejoint ici le rôle joué par le fleuve et surtout le brouillard vu plus haut. Mais encore, toujours se rappelant

que l'on parle de rêve, une interprétation psychologique sommaire est possible : il s'agirait alors d'une plongée au plus profond d'un inconscient protecteur, où serait enfoui une connaissance quant au passage de la vie à la mort que cet inconnu mystérieux de l'eau symboliserait.

Ainsi, l'idée de mort s'allie au fil des œuvres de Némirovsky au thème de la nature dans un mouvement, celui du cycle, et une représentation, celle de l'eau. Cette association se retrouve sous un troisième aspect. En effet, un motif récurrent dans l'œuvre est le lien tissé entre une vitalité sans entraves et la cruauté ou le désir de mort. De ce point de vue, la nature est décrite dans une vitalité sauvage, complice d'une barbarie s'opposant au cultivé de la civilisation. Végétal, animal et humain se retrouvent alors dans une manifestation commune d'un « instinct naturel ». Une expression privilégiée de cet aspect de la nature se distingue : le jardin. Entretenu ou à l'abandon, le jardin se lie à l'exacerbation du désir propre à la « chaleur du sang » que nous avons effleurée plus haut, et joue un rôle dans un éveil des sens soit participant à la formation de l'individu, soit s'exprimant finalement dans un instinct destructeur. Il s'impose donc en tant que piste de recherche, afin d'approfondir cette étude de l'œuvre de Némirovsky à travers l'idée de mort.

RÉFÉRENCES

— Œuvres d'Irène NÉMIROVSKY

Œuvres complètes - tomes I&II, Le livre de poche, collection La Pochothèque, 2011
Suite française, Denoël, 2004

— Ouvrages, travaux académiques, articles de presse cités

Olivier PHILIPPONNAT & Patrick LIENHARDT, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Grasset - Denoël 2007, Le livre de poche 2009

Françoise THÉBAUD, *Quand nos grands-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l'entre-deux-guerres*, Presses universitaires de Lyon, 1986

Margaux LANGLAIS, « Évolution de la mortalité maternelle au XX^e siècle en France : étude historique », *Gynécologie et obstétrique*, 2016

- Marie-France MOREL, recension de Françoise Thébaud, *Quand nos grands-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l'entre-deux-guerres*, in *Annales de démographie historique*, 1988, Les transitions démographiques
- Elena QUAGLIA, « «Les jardins de Tauride». Une nouvelle inachevée d'Irène Némirovsky », *Studi francesi*, 180 (LXI I III), 1/12/2016
- Jeanine AUSCHER, « Les romancières et leur métier », *Marianne*, 16/5/1934
- Jules CORRÉARD, « La Femme de France », *Ève*, 8/4/1920
- Huguette, « Ève se présente à ses lectrices », *Ève*, 20/2/1920
- Alice LA MAZIÈRE, « Le lait de la mère appartient à l'enfant », *Ève*, 8/4/1920