

Title	Idée de mort et nature : le jardin chez Irène Némirovsky
Sub Title	死の観念と自然：イレース・ネミロフスキーにおける庭
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.81 (2025. 10) ,p.139- 183
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20251031-0139

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

— Le jardin chez Irène Némirovsky —

HENRY Nathalie

Le lien entre élan vital libéré d’entraves et désir de destruction ou de mort se retrouve en thème récurrent dans l’œuvre d’Irène Némirovsky. La vitalité, envisagée ici telle un « instinct naturel » commun au végétal, l’animal et l’humain, se révèle dans son intensité du domaine du primaire et de la sauvagerie, en opposition au raisonnable et au cultivé. De ce point de vue, une représentation de la nature se distingue : le jardin. Parfois entretenu, souvent à l’abandon, public ou privé, le jardin est alors décrit dans une exubérance de végétation et de senteurs, propre à aviver les sens. De simple cadre de l’action à acteur lui-même, il joue un rôle dans un éveil des sens qui peut se traduire en élan prédateur, destructeur jusqu’à devenir mortifère, mais encore il s’associe aux premiers tressaillements de la sensualité. Mettre en évidence ce rôle est le but de cette étude, selon une analyse des textes. Les illustrations s’en trouvent, non exclusivement mais développées dans les écrits situés en temps de guerre ou de révolution, de façon logique car propices à l’expression de l’instinct. L’étude s’en trouvera principalement basée sur une analyse de scènes du roman *Suite française* (1940–42), et s’organisera autour de trois manifestations du lien entre vitalité exacerbée et désir destructeur, à savoir le prédateur, le délinquant et l’enfant.

I — Le jardin et le prédateur

La lune éclairait les toits du village ; les tuiles scintillaient comme des écailles de poisson. Le jardin était parfumé, paisible, et la lumière argentée semblait remuer ainsi qu'une eau transparente, flotter et retomber doucement sur les arbres fruitiers. Le chat, soulevant du museau les franges du tabouret, regardait ce spectacle d'un air grave, étonné et rêveur.¹⁾

Que le chat, prédateur vivant au plus proche de l'humain, soit l'incarnation animale de cette vitalité insensible et cruelle ne peut étonner. Les exemples s'en trouvent principalement dans le roman inachevé *Suite française*, en tant que personnage à part entière dans sa première partie *Tempête en juin*, dans des comparaisons dans la seconde, *Dolce*. Dans *Tempête en juin*, il s'agit d'Albert, dans la version du manuscrit original, ou de Léonard, dans celle du tapuscrit, le chat de la famille des grands bourgeois Péricand, qui les suivra dans leur exode. Il est un personnage à part entière d'une part car Némirovsky prend le temps de relater ses faits au long du récit, d'autre part car il illustre un point de l'œuvre : l'aisance avec laquelle le chaos fait sauter les brides de la socialisation pour mettre à nu l'instinct latent. Dans la version du tapuscrit, Léonard a d'ailleurs sa place dans la liste des personnages.

Albert est ainsi décrit lors de sa première apparition, dans l'appartement des Péricand : « Un chat tenait avec circonspection entre ses dents aiguës un morceau de poisson parsemé d'arêtes : l'avaler lui faisait peur, le recracher lui donnerait des regrets.²⁾ » La phrase a disparu dans le cas de Léonard, et

1) *Suite française*, version inédite, Denoël, 2020, p. 187. Par la suite, l'abréviation SFT sera utilisée pour désigner cette édition de *Suite française* basée sur le tapuscrit de Michel Epstein, et les références des citations en étant extraites seront indiquées entre parenthèses, directement dans le texte.

2) *Suite française*, Denoël, 2004, p. 30. Par la suite, l'abréviation SFM sera utilisée pour désigner cette édition de *Suite française* basée sur le manuscrit origi-

on peut le regretter car elle le situe en parfait chat de famille bourgeoise, pussillanime face au risque d'un côté, la perte de son bien de l'autre. Néanmoins, Albert a des dents aiguës, et sa cruauté naturelle est révélée seulement contrainte. En effet, elle s'agite déjà lorsque la nature l'appelle.

La lumière du soir éclairait doucement les marronniers touffus, le chat Albert, un petit chat gris, sans race, qui appartenait aux enfants, semblait pris d'un délire joyeux : il se roulait sur le dos, sur le tapis. Il sautait [sic] sur la cheminée, mordilla l'extrémité d'une pivoine dans le grand vase bleu de nuit griffé délicatement d'une gueule de loup sculptée dans le bronze au coin d'une console, puis d'un bond il se percha sur le fauteuil du vieillard et miaula dans son oreille. (SFM 34)

On note d'abord la description visuelle des mouvements du chat, témoignant d'un vécu observé. Cette authenticité se retrouve dans chacune des scènes où apparaît Albert / Léonard et on se souvient du chat Kissou, « lourd, électrique, mystérieux », que dans un entretien avec l'autrice Michelle Deroyer qualifie de « bête dissimulée³⁾ ». Ensuite, que Némirovsky choisit de faire d'Albert / Léonard un jeune chat sans race, appartenant l'un aux enfants l'autre à la seule Jacqueline : sa jeunesse, son lien avec les enfants impliquent une éducation encore lacunaire, son manque de pédigrée laisse ouverte la possibilité d'une association avec les chats sans maître ni toit. Enfin, le « délire joyeux », s'il est contenu entre les murs et commun aux chats d'intérieur, révèle une vitalité étrangère à l'ordre civilisé : Albert / Léonard se contente de « mordiller l'extrémité » d'une fleur, mais la description détaillée du vase dans le manuscrit, œuvre délicate posée au coin d'un meuble, laisse lire d'une part l'opposition entre un art né de la civilisation et un comportement sauvage, d'autre part la fragilité de cette civilisation face aux at-

nal, et les références des citations en étant extraites seront indiquées entre parenthèses, directement dans le texte.

3) Michelle Deroyer, « Irène Némirovsky et le cinéma », *Pour vous*, 2/4/1931.

taques barbares. Ce pic de vitalité arrive au soir, et plus tard, devant la fenêtre, le chat observe le monde extérieur : « Une hirondelle passa, rasant presque le balcon dans l'air déjà sombre. Le chat poussa un petit cri de convoitise. » (SFM 39) L'appel de la nature est autre dans la campagne. Lors d'une étape de leur exode, les Péricand sont hébergés dans un bourg. La première nuit est relatée au chapitre 16 du manuscrit, où on trouve cette description :

Par les fenêtres ouvertes, on apercevait un petit jardin éclairé par la lune. Une lumière éclatante et paisible ruisselait sur les cailloux argent de l'allée où une chatte marchait doucement, et sur les grappes parfumées de lilas blancs. (SFM 100)

Au chapitre 15 du tapuscrit, la chatte marche toujours doucement mais sur le toit d'un hangar, et les lilas, dont la floraison a pu sembler trop tardive, sont devenus des rosiers (SFT 139). Toutefois, le décor est planté semblable : le jardin, la lumière de la lune, le parfum des fleurs et une chatte. Cette nuit-là, Albert / Léonard s'échappera mais sera rattrapé. Mais non une nuit suivante. Le chapitre 20 du manuscrit pourrait s'intituler « la nuit d'Albert » : cette nuit-là est vue de ses yeux et sentie de ses sens, ses mouvements et sensations minutieusement décrits. Dans le tapuscrit, qui donne un titre aux chapitres, le 19 s'intitule simplement « Le chat ». Albert n'apparaîtra ensuite qu'une fois, pour préciser qu'on l'a remis dans son panier pour la suite du périple, Léonard une de plus, pour le montrer arrivé à Toulouse, installé sur les genoux de la mère de Mme Péricand en train de déguster une rôtie beurrée. On peut en penser que c'est avec ce chapitre en tête que le personnage a été créé. On y voit d'abord le chat hésiter, puis attiré par les parfums sortir dans le jardin, ses sens s'éveiller, à la suite ses forces et son instinct de prédateur qui le fait tuer et manger un oiseau, épargner une musaraigne puis jouer avec une taupe, appeler pour satisfaire un autre désir et enfin comblé repasser la fenêtre pour s'endormir au lever du jour. Ce qui nous intéresse ici

est comment le rôle joué par la nature dans l'éveil de l'instinct est présenté. Le jardin est d'abord vu de la fenêtre.

La lune éclairait les toits du village ; les tuiles scintillaient comme des écailles de poisson. Le jardin était parfumé, paisible, et la lumière argentée semblait remuer comme une eau transparente, flotter et retomber doucement sur les arbres fruitiers. (SFM 132)

La citation est celle en exergue à ce chapitre, mais ici tirée de la version du manuscrit : il y manque la dernière phrase, décrivant l'attitude du chat. Cette phrase est en effet dans cette version la première du paragraphe suivant, tandis qu'elle est la dernière du paragraphe en question dans la version du tapuscrit, ultérieure. Némirovsky a donc jugé bon de l'associer à la description du jardin, et on peut voir là la volonté de rapprocher cause et effet. Les comparaisons aquatiques de la luminosité lunaire, le verbe « flotter » rappellent le thème de l'eau, enveloppant le jardin d'un attrait mystérieux. Cette qualité aquatique de la lumière était déjà présente dans la description au chapitre 16/15 précédemment citée, par l'emploi du verbe « ruisseler ». Mais c'est surtout avec ses odeurs que l'effet de la nature va se muer en sensations.

C'était un très jeune chat qui ne connaissait que la ville ; là-bas les nuits de juin on ne les sentait que de loin ; on en respirait parfois une bouffée tiède et grisante, mais ici le parfum montait jusqu'à ses moustaches, l'entourait, le saisissait, le pénétrait, l'étourdissait. Yeux à demi clos, il se sentait parcouru par des ondes d'odeurs puissantes et douces, celle des derniers lilas avec leur petit relent de décomposition, celle de la sève qui coule dans les arbres et celle de la terre ténébreuse et fraîche, celles des bêtes, oiseaux, taupes, souris, toutes les proies, senteurs musqués de poils, de peau, odeur de sang... (SFM 132)

La description du tapuscrit est à peu identique, enrichie des parfums de fraises et de « jeunes feuilles trempées de rosée » (SFT 187). En juin, l'été se

prépare, et la distinction est faite entre ville et campagne : cette fois, le chat ne se contentera pas de « délire joyeux » et d'un « petit cri de convoitise ». Le parfum enivre, et la suite de verbes indique l'escalade. L'attaque sensorielle se décline en une seconde énumération : fleurs, sève, terre, le végétal d'abord, ensuite les proies animales. Les sons complètent la transformation d'Albert / Léonard : l'ivresse des sens a éveillé la vitalité physique, et la cruauté de l'instinct.

Brusquement le chat grimpa jusqu'au sommet d'un arbre ; son bond était aussi rapide que celui d'un écureuil, l'écorce se déchirait sous ses pattes. Des oiseaux effrayés s'envolèrent. Sur l'extrême bout d'une branche, il exécuta une danse sauvage, guerrière, insolente et hardie, narguant le ciel, la terre, les bêtes, la lune. Par moments il ouvrait sa bouche étroite et profonde, et il en sortait un miaulement strident, un appel provocant et aigu à tous les chats du voisinage. (SFM 133)

Sous l'effet des parfums de la nature, le « délire joyeux » est devenu une « danse sauvage, guerrière, insolente et hardie ». Les bêtes réveillées sentent alors « l'odeur de la pierre et de la mort ». Albert / Léonard s'est mué en prédateur porteur de mort. Dans le cours de la nuit, il satisfera deux faims : la première avec un oiseau, la seconde avec une chatte. Cruauté, désir de mort et désir des sens trouvent une même source dans cet élan vital primaire, et si le point est aisé à envisager dans le cas d'un chat, Némirovsky ne s'arrête pas à l'animal mais, nous le verrons plus loin, l'envisage de même pour l'humain. Le chapitre relatant la « nuit d'Albert » se clôt sur cette courte phrase : « Quelques instants plus tard, la poudrière sauta. » (SFM 134) L'explosion aura pour conséquence un incendie qui ravage le village entier. Dans le tapuscrit, la phrase est d'ailleurs devenue : « Quelques instants plus tard, une bombe mit le feu au village. » (SFT 191) On reconnaît le procédé du coup de théâtre typique de l'écriture némirovskienne, mais encore, se dégage ainsi un lien entre l'instinct destructeur du chat lâché dans la nature et celui de l'hu-

main livré à la guerre. Un parallèle plus explicite se trouve quelques pages plus loin.

Il concerne Charles Langelet, esthète méprisant le vulgaire de la masse, lui aussi pris sur les routes de l'exode. À court d'essence, il se trouve obligé de passer la nuit dans un bois, un parmi d'autres fuyards. C'est dans cette nuit au cœur de la nature qu'il imagine un stratagème pour tromper ses voisins, un jeune couple trop confiant, et alors qu'il attend le moment propice pour les voler de leurs bidons d'essence chèrement acquise, et vitale, il ressent « de l'angoisse et une extraordinaire jouissance ».

Mais il savait qu'il n'avait jamais connu de meilleure volupté. Le chat qui couche dans des coussins de velours et se nourrit de blancs de poulets, lorsqu'un hasard lui fait retrouver la campagne, la branche sèche d'un arbre glacée de rosée, et met sous sa dent une chair d'oiseau saignante et palpitante, doit ressentir la même terreur, la même joie cruelle, songea-t-il, car il était trop intelligent pour ne pas comprendre ce qui se passait en lui. (SFM 147)

Le « retour » à la nature est explicitement désigné à l'origine d'une nouvelle acuité des sens, révélée par cette suite d'adjectifs évoquant une réponse sensorielle, sèche, glacée, saignante, palpitante. L'attente de Langelet est celle du prédateur guettant sa proie. Némirovsky précise que dans l'attente il ne réfléchit pas, il ressent. La raison a perdu sa voix et c'est l'irruption de l'instinct qui procure la volupté du prédateur. Situé à deux chapitres de celui consacré au chat, il semble évident que l'autrice a voulu lier l'un à l'autre. La nature prédatrice de Langelet s'exprime dans un mouvement de paupières, baissées « comme un chat ronronnant » (SFM 146). De plus, deux remaniements du tapuscrit renforcent la similitude dans l'expérience de l'instinct animal et humain. D'une part, ont été ajoutés les odeurs et les bruits de la nature : « Un parfum de menthe, de thym, une odeur sauvage et douce montait de la terre. Un grand chêne sombre, tout noir et velouté, étendait une

branche éclairée par la lune ; par moments, ses feuilles remuaient avec un bruit très doux. » (SFT 209) D'autre part, la citation ci-dessus est modifiée en deux points : la volupté de la première phrase s'enrichit du superlatif de la « plus saine », et la terreur de la deuxième a disparu tandis que la joie qui suit n'est plus cruelle mais « orgueilleuse » (SFT 210). Supprimer terreur et cruauté peut se comprendre pour soutenir la comparaison avec un animal prédateur de nature, mais qualifier la volupté de saine la lie avec une force vitale tout en la connotant positivement d'un point de vue physique, alors que l'acte, un vol prémédité à conséquence potentiellement tragique, est moralement vil. Il y a ici non seulement une nouvelle illustration de l'aisance avec laquelle raison et comportement civilisé peuvent disparaître dans une situation de chaos, mais de plus les termes de « jouissance » et de « volupté » peignent un plaisir des sens intense. Et ce n'est pas une médiocre satisfaction intellectuelle d'avoir su piéger le jeune couple, ni même un soulagement de retrouver la possibilité de fuir l'avancée allemande et de sauver sa peau, qui procurent à Langelet cette volupté des sens. Mais la perception accrue et l'expression libérée de sa part instinctive, l'orgueil d'un élan vital ayant su prévaloir. La seule différence alors avec le chat est que l'homme ne peut qu'en avoir conscience.

Le chat et son instinct apparaissent en comparaison pour caractériser un autre personnage de *Tempête en juin*, et dans *Dolce* on relève deux cas. La chatte, plutôt, car il s'agit de femmes. Les trois cas s'éloignent de notre propos car la nature en est absente. Néanmoins, cette absence a son importance, et nous les noterons afin de compléter ce recours au chat / à la chatte lorsqu'il s'agit de présenter la part instinctive de l'essence du vivant, qu'animal et humain ont en commun. Le personnage de *Tempête en juin* est Arlette Corail, danseuse et maîtresse du banquier Corbin, dans la chambre de qui Hubert Péricand, adolescent en recherche d'héroïsme, a échoué. Alors qu'il s'endort,

elle le regarde « [d]’un air rêveur et gourmand comme une chatte contemple un petit oiseau » (SFM 122), et une fois qu’il est réveillé, on la voit manœuvrer pour arriver à ses fins, saisissant son bras « comme si elle s’emparait de quelque fraîche proie et la pétrissait avant de la porter à ses dents et assouvir sa faim » (SFM 129). La sensualité se lit dans les mouvements, ses doigts légèrement tremblants, dans la voix, de plus en plus basse. Elle est celle de la femme face au jeune homme sans expérience, incarnation féminine de l’instinct prédateur. Si au départ de Paris, Arlette paraît paniquée, elle se distingue ensuite par son évaluation raisonnée de la situation et sa capacité à une action autonome pour sa propre préservation. Hubert semble être un fruit cueilli sur le bord de la route, pour agrémenter le chemin et juste parce qu’il s’est présenté, cependant sa sensualité prédatrice permet de rattacher le personnage à ce type féminin courant dans l’œuvre, souvent d’un statut plaçant aux marges de la société, loin du modèle social idéal de la femme.

Dans *Dolce*, la première comparaison concerne Mme Angellier, belle-mère de Lucile, à qui elle reproche de ne pas être une bonne épouse pour son fils, prisonnier en Allemagne. Lucile a toujours vu une qualité « trouble et subtile comme le sifflement de la vipère » à sa colère, mais un jour elle s’exprime franchement.

[Lucile]se rappela la chatte noire, toujours dolente, hypocrite et caressante, qui donnait de sournois coups de griffes en ronronnant. Une seule fois elle avait sauté aux yeux de la cuisinière ; elle avait failli l’aveugler, c’était le jour où on avait noyé sa portée de chatons, puis elle avait disparu. (SFM 284)

Il s’agit ici d’un instinct maternel, considéré par Némirovsky comme à même de tourner un tempérament et poussant à agresser avec violence quiconque maltraiterait sa progéniture, chez l’animal comme l’humain. La seconde comparaison caractérise une couturière vivant une relation amoureuse avec un soldat allemand. Lucile se rend chez elle, et remarque sur son lit le

ceinturon du soldat.

Les yeux des deux femmes se rencontrèrent. Ceux de la couturière prirent une expression rusée, attentive et implacable ; elle ressemblait à la chatte qui, lorsqu'on veut lui ôter des griffes l'oiseau qu'elle va tuer, lève le museau et miaule avec arrogance comme si elle disait : « Non ? Mais, des fois ? C'est à moi ou à toi, le bon morceau ? » (SFM 301–2)

La défense de son amour, assimilé à une proie, est identifiée comme un instinct, celui de possession. La couturière abandonne ensuite son « air d'insolence, d'incompréhension et de mensonge » pour livrer des explications franches, mais la première réaction vient de l'instinct : comme Langelet elle ne réfléchit pas, elle ressent et répond en accord. La violence est ici rusée, insolente, s'appuyant plus sur la tromperie que sur la puissance, néanmoins elle est implacable : la couturière ne fléchira pas dans sa défense.

Analyser ces quatre exemples en parallèle révèle des divergences entre féminin et masculin, malgré leur identique point de comparaison. Chez Langelet / le chat, c'est l'instinct de prédation qui s'exprime, et procure une « saine » volupté des sens. Il s'agit d'un instinct d'attaque, de chasseur désirant soumettre afin d'obtenir un bénéfice personnel. Et c'est l'attente, le désir croissant d'une domination plutôt que l'acte qui provoque la jouissance physique. Chez Arlette / la chatte, l'instinct de prédation est de même agressif, mais ce qu'il entend obtenir, c'est l'assouvissement du désir de sens éveillés. Chez Mme Angellier / la chatte, c'est l'instinct maternel qui est illustré : celui-là est réactif, irrépressible et direct, il n'entend engranger aucun bénéfice pour soi-même mais attaque en défense d'un autre. Chez la couturière / la chatte, il s'agit d'un instinct de possession, né du sentiment amoureux. Il se révèle aussi réactif, en défense, lié à une relation et en lui-même ne donne naissance à aucune gratification des sens. Les caractéristiques de ces deux derniers cas distinguent l'instinct côté féminin de son expression côté masculin. Le féminin défend alors que le masculin attaque, il est lié à autrui dans le

cadre d'une relation sentimentale tandis que le masculin ne s'exprime que pour son propre besoin, et à sa différence il ne suscite aucune volupté des sens. Quant à l'instinct de prédation, qu'il se conjugue au féminin ou au masculin il se lie à une jouissance des sens, néanmoins présente deux différences dans son expression. La première est que la jouissance naît de l'attente du côté masculin même si l'objet convoité n'éveille aucun désir sensuel, tandis que cet aspect est l'élément déclencheur côté féminin. La seconde vient de la qualité de cette jouissance, qualifiée du superlatif de la « plus saine » au masculin, évoquant un élan vital libéré dans le cadre de la nature que nulle part on ne retrouve dans l'expérience au féminin, disparité accentuée par le fait que celle-ci est vécue dans les marges de la société. Il y a là une équivalence entre vitalité physique et désir de domination qui fait de ce dernier une caractéristique de la masculinité, inhérente car considérée venue de l'instinct. Le lien entre instinct du prédateur et désir des sens au masculin se retrouve développé plus loin dans le récit, présenté comme une composante caractéristique de la sexualité masculine dans le cadre de la relation entre Lucile et Bruno von Falk. Ces qualités différentes, que Némirovsky présente déterminées par le sexe, s'imbriquent dans la compréhension traditionnelle alors répandue de natures féminine et masculine considérées par essence distinctes, engendrant des sexualités vues dissemblables. Néanmoins, il faut retenir cette connotation positive d'une vitalité physique liant désir de cruauté et désir des sens, spécifiquement masculine, comme particulière à la sensibilité de l'autrice, et remarquer que dans un renversement de l'image séculaire, c'est ainsi l'homme qu'elle associe à la nature.

Pour clore cette analyse, on mentionnera une remarque de Némirovsky dans ses notes de travail sur *Dolce et Captivité*, où elle regrette le manque d'épisodes rompant la droite ligne de l'histoire pour cette troisième partie alors en gestation, par rapport à la première déjà rédigée.

Dans « Tempête », ce qu'il y avait de bien, c'étaient les choses inattendues : ex : la nuit du chat, le beau-père oublié, Arlette et Hubert, Charlie qui vole de l'essence... C'était très frais. [...] C'est une panique comme Tempête qui fait sortir ce qu'il y a de fou, de sauvage, en tous les cas, de contradictoire dans l'âme humaine, [...] (SFT 568)

Mis à part Auguste Péricand, oublié par sa belle-fille dans la précipitation de la fuite alors que le village est en feu, ces épisodes sont de ceux que nous venons de traiter, illustrant un jaillissement de l'instinct, animal comme humain, sur fond d'éparpillement hors règles dans la nature. Que Némirovsky les ait regroupés montre l'aspect commun qu'elle leur attribuait, qu'elle ait qualifié ce qu'ils extirpaient des personnages de « fou » et de « sauvage » relève le contraste avec le raisonné et le socialisé. Mais d'autre part, l'adjectif « frais », renforçant l'évaluation positive, laisse lire un goût pour ce genre d'épisodes, au-delà de l'apport à la seule narration.

II — Le jardin et le délinquant

Ils regardaient les arbres, le ciel, les fleurs, sans que Philippe pût deviner ce qu'ils pensaient... Ce qui leur plaisait, semblait-il, ce qui parlait à leurs cœurs, ce n'était pas le monde visible mais cette odeur enivrante d'air pur et de liberté qu'ils respiraient, si nouvelle pour eux.

— Aucun de vous ne connaît la campagne ? demanda Philippe.

— Non, m'sieur le Curé, non m'sieur, non, dirent-ils les uns après les autres avec lenteur. (SFM 166)

Ce rôle de la nature dans l'éclosion de l'instinct prédateur du chat trouve un écho dans un autre épisode de *Tempête en juin*, sur le groupe des « petits repentis ». Il s'agit de jeunes garçons, enfants et adolescents « compromis dans les affaires de mœurs » (SFM 35), recueillis dans l'œuvre caritative des Petits Repentis, institution créée par le grand-père de la famille Péri-

cand. Manuscrit et tapuscrit présentent ici une évidente divergence. En effet, leur exode a été largement remanié dans la version du tapuscrit, pour une raison qui ne les concernerait pas directement. Il se serait agi pour Némirovsky de réécrire les derniers jours de l'abbé Péricand, fils aîné de la famille, qui dans le manuscrit est chargé de les accompagner jusqu'à leur lieu d'évacuation. Philippe Péricand est de fait l'acteur central de l'épisode. L'inspiration derrière le personnage est Roger Bréchar, prêtre de villages d'Auvergne, grand lecteur, correspondant avec plusieurs écrivains et parrain de Némirovsky lors de son adoption de la foi chrétienne en 1939. Or, mobilisé au grade de lieutenant, l'abbé Bréchar sera tué par l'ennemi dans la défense du col du Mênil, dans les Vosges, le 20 juin 1940. Un hommage d'Henri Pourrat (1943) le présente animé d'un « intérêt passionné pour les êtres », et ses propres mots cités rappellent l'avidité de sauver les âmes de Péricand : « Sans la messe et la sainte Vierge, comment pourrais-je vivre, avec tous les désirs qui sont en moi pour les âmes.⁴⁾ » Entre la rédaction du manuscrit et la version remaniée du tapuscrit, Némirovsky aura appris les circonstances de la mort de Bréchar. Quelle qu'ait été l'intention sous-tendant cette réécriture, on comprend à la lecture d'une lettre qui lui est adressée par la présidente des veuves de guerre de la Creuse et qui les lui relate⁵⁾, que la version du tapuscrit en reprend les détails. Ainsi, le personnage de l'abbé Péricand ne pouvait plus servir d'accompagnateur aux jeunes garçons. Dans le tapuscrit, ils seront remplacés auprès de lui par des soldats, qui garderont toutefois certaines de leurs caractéristiques. Néanmoins les petits repentis ne seront pas gommés de l'histoire, ce qui laisse entendre un certain intérêt de l'autrice : leur nouvel accompagnateur sera Adrien Péricand, père de Philippe, person-

4) Henri Pourrat, « Mort le vingt juin », *La Revue des deux mondes*, 15/2/1943, pp. 345–6.

5) Irène Némirovsky — *Lettres d'une vie*, Denoël, 2021, pp. 368–370, lettre de Marie Sauvanet à Irène Némirovsky, 24/7/1941.

nage « prêt à l'emploi » car ne faisant qu'apparaître dans le manuscrit. Si divers points sont modifiés dans le tapuscrit, le propos concernant les jeunes garçons ne varie pas. Cependant, un de ces points est le cadre de leur exode : en camion puis à pied dans la campagne pour le manuscrit, en camion sur les routes puis s'abritant des bombardements dans la cave d'un hôtel déserté pour le tapuscrit. La nature, au rôle primordial dans la première version, se trouve ainsi remplacée dans la réécriture. L'analyse se concentrera logiquement sur la version originale, mais celle du tapuscrit ne sera pas négligée, afin d'en noter certains éléments permettant d'affiner la lecture.

L'Œuvre des Petits Repentis a pour but de « relever moralement » (SFM 35) les jeunes garçons en leur enseignant un métier et leur procurant une « saine activité physique » (SFM 46). Némirovsky la présente des mots de ses bienfaiteurs, laissant ainsi voir cette ironie réservée à la bourgeoisie et ses certitudes enrobées au mieux d'aveuglement, au pire d'hypocrisie. Les jeunes, coupés de leur famille s'ils en ont une, sont présentés travaillant dans une « parfaite discipline et en silence », répondant avec des « voix froides et contraintes » (SFM 46), et d'après le directeur : « Ce sont de bons enfants. Nous les assouplissons, nous dressons les plus rebelles. » (SFM 47) Mais pour l'abbé Péricand, « leur apparente docilité était affreuse » (SFM 48). À son premier contact, il les décrit comme suit :

Enfants des ténèbres, ils n'avaient même pas assez de force spirituelle pour s'élever jusqu'au désir de lumière, ils ne la pressentaient pas, ils ne la souhaitaient pas, ils ne la regrettaient pas. [...] Figures pâles, lèvres serrées, paupières baissées, ils se tenaient debout en demi-cercle, le dos appuyé contre le mur, les plus jeunes en avant. Ceux-là avaient de onze à quinze ans. Ils étaient presque tous petits pour leur âge et chétifs. Dans le fond se tenaient les adolescents de quinze à dix-sept ans. Quelques-uns avaient des fronts bas, de lourdes mains de tueurs. (SFM 48-9)

On peut lire dans cette description un portrait stéréotypé du jeune délinquant issu d'un milieu populaire. Ce qui en ressort est une inhumanité : une absence d'élan spirituel, une attitude fermée et un physique qui semble les prédestiner à la criminalité. Des « bêtes » vouées au « mal », et cette vision que Philippe à d'eux est renforcée par leur apparente incapacité à éprouver un quelconque sentiment, ne serait-ce qu'un rire moqueur quand il trébuche, leur manque de réaction au contact humain. On ne peut savoir si Némirovsky a ici usé délibérément du stéréotype. Le fait est que si parfois l'un se distingue des autres dans une action, ils n'ont aucune individualité : aucun n'est nommé, ils agissent telle une masse et la rareté de leurs répliques les rend pratiquement muets. Le personnage qui importe est certes l'abbé Péricand, son « avidité » à conquérir les âmes pour son dieu et son incapacité à voir celle de ces jeunes autrement que « close, murée, sourde et muette » (SFM 164). Voix narrative, cette description grossière, opaque, des garçons peut s'imposer, néanmoins, deux scènes permettent d'affiner ce portrait groupé. Elles se situent lors de la marche à pied sur des chemins de campagne, après qu'ils ont été obligés de céder leur camion pour le transport de soldats blessés. La première décrit « l'incident des lézards », et elle livre aussi une première indication de l'effet de la pleine nature sur les garçons. Ils sont décrits comme « enivrés » (SFM 162) par la beauté de la journée, agités, criant. Puis ils s'arrêtent pour admirer des lézards et au moment où Philippe les presse de repartir, saisissent des cailloux, visent les reptiles « avec tant d'habileté, une rapidité si surprenante » (SFM 163) qu'ils en tuent deux. À Philippe qui s'indigne, l'un répond qu'il ignorait que les lézards ne mordaient pas, « de sa voix de gouape, avec une feinte innocence qui ne trompa pas le prêtre » (SFM 163). Non seulement l'habileté à donner la mort, ce terme de « gouape » et la sournoiserie confortent le stéréotype, mais de plus l'épisode a lieu alors que Philippe se demande à quoi peuvent rêver les garçons et leur acte de violence gratuite vient résonner comme une réponse. Il préfigure encore le

sort qui l'attend. Par ailleurs, Némirovsky prend soin de noter que les lézards tués sont « les plus beaux, gros, d'un gris délicat presque bleu ». Ce contraste renforcé entre la brutalité de l'attaque et la fragilité de la beauté rappelle le danger encouru par le vase du salon des Péricand, lors du « délire joyeux » du chat Albert. La deuxième scène suit de peu. Un des plus jeunes garçons a des difficultés à marcher, et Philippe le prend par la main pour l'aider.

[...] il lui saisit le cou légèrement, entre deux doigts, pour le forcer à se redresser. Le jeune garçon ne se défendit pas. Au contraire, les yeux au loin, la figure indifférente, il appuya le cou contre cette main et cette pression sourde, insistante, cette étrange caresse ou plutôt cette attente d'une caresse firent monter le sang à la figure du prêtre. Il prit l'enfant par le menton alors et tâcha de plonger son regard dans le sien, mais, sous les paupières baissées, les yeux étaient invisibles. (SFM 164)

Nous avons vu qu'il s'agit de jeunes « compromis dans des affaires de mœurs », et le comportement décrit révèle le genre de rapport que le garçon a à l'habitude d'attendre de l'homme adulte. On pourrait y lire soit un nouveau trait se contentant de noircir le portrait, soit, avec prudence, une tentative d'explication de cette attitude de défiance disciplinée et muette. Ce qui s'en dégage certainement, c'est la critique vis-à-vis de l'œuvre caritative : que Némirovsky la juge d'intention naïve ou de méthode inadaptée, la réaction de l'enfant, acceptant tout en se refermant psychologiquement, indique qu'elle n'a certainement pas su changer sa vision de l'adulte.

La version du tapuscrit apporte certaines précisions à ce portrait de groupe, même si on peut les trouver caricaturales. Tout d'abord, dans un mouvement rare l'autrice s'éloigne du récit pour intégrer en tête du second chapitre consacré au groupe une réflexion de nature générale, mots d'une voix extérieure qui ne peut être que la sienne. Bienfaiteurs et surveillants, les premiers fixés sur l'apprentissage les seconds sur la discipline, ne voient qu'enfants, alors que les garçons portent déjà des expériences de vie faisant

d'eux des adultes. Le malentendu crée le ressentiment, et les plus intelligents devinent que l'intérêt n'est pas pour eux, individus, que ce qu'on leur demande est de jouer un rôle, celui du repentir docile tel « [le loup] qu'on aurait mis au régime végétarien » (SFT 239). L'explication paraît inutile, alourdisant le récit, mais elle pénètre, même si indirectement, la pensée des pupilles, tout en se conformant à l'incompréhension de classes qui s'égrenent dans l'œuvre. Ensuite, deux garçons, de ceux dits plus intelligents que les autres, trouvent un nom : Isidore Blache, ou Blanche, et Vincent Poupon, ou Ponpon. Les noms peuvent varier et ils ne figurent pas dans la liste des personnages. L'intention, peut-être tardive, semble pourtant de les intégrer à l'ensemble, car on les trouve mentionnés plusieurs fois dans les notes de travail de *Captivité*. Leur personnalité n'en est pas forcément mieux définie, cependant, ce sont les deux noms qu'Auguste Péricand, le fondateur, cite dans son testament, leur léguant une certaine somme car « les plus méritants » des pupilles. Le fait qu'ils seront aussi les acteurs principaux de la mort de son fils Adrien renforce l'expression à la fois de leur capacité de tromperie, et de ce mur d'incompréhension séparant les classes. Par ailleurs, les notes leur attribuent, nommément ou au groupe dans son ensemble, un rôle futur des plus clairs : tuer. Que leur victime soit Corte ou Blanc (SFT 558–560), Némirovsky les envisage « créatures inférieures » (SFT 566) qui « pourraient être d'excellents tueurs » (SFT 561). Dans une référence à *The Tempest* elle résume et souligne : « Vincent Blache et Isidore Ponpon, c'est Caliban. » (SFT 568) Si le personnage de Shakespeare est aujourd'hui analysé comme symbole double, d'un côté la violence brute, mais enchaîné par la magie de Prospero obligé de le servir, de l'autre la révolte du colonisé face à l'injustice dont il est victime, il est clair que c'est au premier aspect que l'autrice fait référence : ainsi les petits repentis, dont la nature « inférieure », violente, est retenue dans le carcan de la discipline de l'Œuvre, le côté brutalement disciplinaire étant accentué dans la version du tapuscrit. On pourrait pourtant

ajouter : dans le même temps victimes, tel le jeune garçon prenant l'aide de Philippe pour un prélude à une caresse.

Le groupe guidé par l'abbé Péricand arrive dans un village abandonné. La nature s'y est épanouie : les seules voix sont celles des oiseaux et des insectes, les fleurs dégorgent leur parfum. Jusqu'à la fuite des habitants les jardins ont été bien entretenus, et ils regorgent de fraises et groseilles mûries. Le jardin est ici à mi-chemin entre l'état cultivé et l'état sauvage. Les garçons se contenteront de se gorger de fruits, mais Philippe note un effet de « cette odeur enivrante d'air pur et de liberté qu'ils respiraient, si nouvelle pour eux » (SFM 166). À la sortie du village, ils tombent sur « un grand parc, mal entretenu, un bel étang profond et transparent et une maison sur une colline » (SFM 167), où Philippe décide qu'ils passeront la nuit. À la différence des jardins du village, le parc est « mal entretenu » : le degré dans l'état sauvage de la nature a crû. D'autre part, la présence de l'étang introduit l'élément aquatique, dont la relation avec l'idée de mort a été précédemment étudiée⁶). Ici encore, cette relation se vérifie : alors qu'à la nuit venue le dénouement approche, l'eau de l'étang est dite « palpit[er] doucement » (SFM 169). Le verbe « palpiter » suggère une vie animée, l'adverbe « doucement » montre l'étang comme en attente. C'est effectivement dans l'étang que la fin arrivera. L'imagination excitée par la maison sans occupants et ses possibles richesses, les garçons y forcent une entrée malgré l'interdiction de Philippe. Ils s'y livrent à une destruction effrénée, puis enfiévrés par les ravages juste commis frappent, mordent, assomment Philippe qui essaie de les retenir, pour enfin le transporter vers l'étang, l'y jeter et l'y lapider. Ils sont décrits comme revenus à un pur état de sauvagerie, « ayant perdu tout trait humain, des déments, des bêtes » (SFM 170).

6) Nathalie Henry, « Idée de mort et nature — Irène Némirovsky », *Revue de Hiyoshi - Langue et littérature françaises*, n°80, 2025.

Ils étaient ivres, ils dansaient autour du prêtre étendu, ils chantaient et criaient [...] ils n'avaient pas besoin de vin pour être gris : le carnage lui-même était suffisant pour eux, ils en ressentaient un effroyable bonheur. (SFM 171)

On lit dans cette première version de la fin de l'abbé Péricand une nouvelle illustration du contraste civilisé / barbare, exprimé dans une opposition entre le bien représenté par l'homme de foi « sauveur des âmes » et le mal par des jeunes qu'une enfance maltraitée a laissés à la limite de la délinquance, envisagés comme des « créatures inférieures » : juste avant le pillage prélude à sa mort, Philippe sent en lui une grâce lui faisant enfin voir des âmes à sauver chez les garçons, et à cet élan spirituel ranimé répond l'ivresse sauvage criant « ho ! hisse ! à mort ! » (SFM 171) Pourtant, les jeunes ne sont que des « créatures ». En effet, le choix de Némirovsky de faire finalement mourir l'abbé avalé par la vase rappelle le caractère malveillant de l'étendue d'eau : c'est bien l'étang qui incarne le mal, attendant gueule ouverte que ses suppôts lui apportent sa proie. Au-delà, on peut lire dans la précision ajoutée qu'il ne s'est pas noyé, mais « enfonc[é] tout droit » dans la vase, une référence à une imagerie religieuse opposant les profondeurs souterraines à la divinité du ciel, et dans « l'œil crevé » de l'homme de foi, un rappel de son incapacité à discerner « l'âme » des garçons. Ce dernier point ouvre par ailleurs la porte à l'interprétation, lorsque rapporté au contexte de la guerre et de l'occupation. Quant à l'enchaînement menant à la mort, c'est ici encore la nature et ses parfums, qui dans son épanouissement sans entraves a éveillé le goût de la liberté, libéré puis exacerbé la vitalité et ses pulsions, en l'occurrence celle de la destruction. Cependant, à la différence de la « saine » volupté ressentie par Charles Langelet, aucune évaluation positive ne décrit l'ivresse des petits repentis, leur bonheur étant à l'inverse qualifié « d'effroyable ».

Dans la version du tapuscrit, ce rôle joué par la nature est remplacé par le chaos sur la route de l'exode. Les premières fissures à la muette docilité

apparaissent alors que les garçons en sont témoins du camion qui les transporte. À l'instar du jeune garçon de la citation qui suit, ce qu'ils voient dans ce chaos, c'est l'effervescence de vie de la multitude, la liberté.

Tous ces visages passant devant lui, disparaissant, cette odeur chaude d'humanité, ces plaisanteries, ces lamentations, ces engueulades, ces pleurs, cette gouaille, c'était l'atmosphère même de la liberté qu'il avait perdue. Il lui échappa un étrange soupir, une sorte de cri de convoitise lorsqu'il vit des gamins à peine plus âgés que lui qui filaient à bicyclette. Ceux-là étaient les plus heureux, légers et libres. Qu'il les enviait ! (SFT 239–40)

Une note indique la suppression de ce passage, toutefois, il éclaire l'état d'esprit des garçons. De plus, on y retrouve ce « cri de convoitise » qui était celui du chat Albert / Léonard enfermé derrière une fenêtre chez les Péricand. Les fissures s'élargissent face aux scènes de pillage de voitures abandonnées. Ils sont le fait « d'inconnus », « de réfugiés », cependant deux détails suggèrent le statut social de certains : l'un est un « homme en casquette », coiffe de l'ouvrier, deux autres ont des « besaces sur le dos, comme les chômeurs » (SFT 241). Dans le paragraphe décrivant leurs actes, ils sont sujets des verbes suivants : démolir, briser, pénétrer, jeter, sortir, éventrer, piller, lacérer, déchirer, briser, évoquant tous la destruction. Les inconnus sont dits piller « avec une sorte de discipline étrange et, en même temps, une ivresse de joie [...] comme si depuis longtemps ils avaient attendu cette minute, comme s'ils assouvissaient sur ce chemin le désir de toute leur vie. » (SFT 243) Némirovsky fait passer ici l'idée que si l'envie inspire le prolétaire, c'est le désir de détruire qui l'anime. Ayant déjà rejoint ses filles à Issy-l'Évêque, elle-même n'a pas vécu le chaos sur les routes : « Pour moi, l'exode fut sans histoire⁷⁾ », écrit-elle à son amie Madeleine Cabour. La vision qu'elle en a eue n'a pu que naître de témoignages, reçus personnellement ou par l'inter-

7) Irène Némirovsky — *Lettres d'une vie*, op.cit., p. 336, lettre d'Irène Némirovsky à Madeleine Cabour, 22/12/1940.

médiaire de la presse, mais celle qu'elle a choisi de transmettre a certainement dû être passée au filtre de sa propre sensibilité. Par ailleurs, que les pupilles comprennent acte et sentiment — « Vas-y, Léon, démolis tout ! [...] Tapez dans le tout ! Cassez tout » (SFT 243) — alors qu'Adrien Péricand, bourgeois aisé, s'en indigne — « S'ils volaient seulement, mais piller pour le plaisir, c'est... je ne comprends pas ce que c'est ! » (SFT 242) —, sert à présenter, même si de façon grossière, un tableau d'une société éclatée. De fait, Éric Alary précise qu'on estime le nombre de vols et pillages durant la période de l'exode à des dizaines de milliers, encouragés concrètement par la fuite d'autorités chargées de maintenir l'ordre, et psychologiquement par l'état d'exceptionnalité entraînant la panique, ainsi que l'effet de groupe engendrant le mimétisme. Dans son étude de la période, il montre qu'ils peuvent être le fait de soldats, allemands comme français en débandade, de criminels profitant du contexte, mais aussi d'habitants restés chez eux ou « d'exodiens » livrés à eux-mêmes : « Le monde des «exodiens» entretient un esprit grégaire qui, en un laps de temps très court, peut se transformer en un monde où règnent l'archaïsme et une grande bassesse morale.⁸⁾ » Ainsi, il s'agit d'actes « conjuguant rationalité de la criminalité organisée et suivisme d'individus faibles se laissant entraîner dans des mouvements collectifs⁹⁾ », car l'exode « modifie les comportements des individus, même de ceux qui mènent une vie ordinaire en temps de paix¹⁰⁾ », quelle que soit donc la couche sociale dont ils sont issus. D'autre part, « [p]armi les gestes répréhensibles les plus fréquents commis sur les routes, beaucoup sont liés à la recherche de nourriture », car « [t]out est bon pour se nourrir.¹¹⁾ » S'agissant de

8) Éric Alary, *L'exode*, Perrin collection Tempus, 2013, Cairn.Info, <https://shs.cairn.info/l-exode--9782262043933-page-355?lang=fr>, chap. 9 p. 19.

9) Ibid.

10) Ibid., p. 17.

11) Ibid., p. 21.

vols commis par des habitants, Alary indique toutefois que « [c]ertains en profitent pour voler des produits [...] qui les faisaient rêver avant la guerre¹²⁾ », et mentionne le cas d'une chocolaterie dévalisée « par des centaines d'habitants du canton, venus avec des brouettes et des automobiles¹³⁾ ». Néanmoins dans le cas « d'exodiens », on peut penser qu'il s'agit en majorité de détresse, plutôt que de joyeux assouvissement d'un désir de détruire.

Pour revenir à l'éclosion de violence dans la version du tapuscrit, ce sont les vins et liqueurs trouvés dans la cave de l'hôtel où un bombardement les a jetés qui achèvent le processus et libèrent la sauvagerie destructrice des garçons. Une interprétation de cette substitution de la nature pour le couple chaos / vin peut être qu'ayant décidé de remplacer Philippe Péricand par son père Adrien, il a ensuite été difficile à Némirovsky de faire avancer ce dernier sur les chemins de campagne. Il en résulte un glissement d'une opposition sur un plan moral entre bien et mal, à une opposition où s'immisce l'élément social, entre mentalités bourgeoise et populaire. Adrien Péricand, dans son incapacité à appréhender la situation, reste raidement attaché aux règles sociales du monde d'hier, tandis que les jeunes de milieu défavorisé, ainsi que les « exodiens » pilliers, embrassent avec un gonflement du cœur la liberté du désordre. Il y a peut-être là une volonté de conserver cette première opposition entre bien et mal, rendue moins évidente à exprimer par la suppression du personnage de l'abbé Péricand, et les traits ont pu être accentués pour rendre l'opposition plus vive. Le vécu de Némirovsky lui avait certainement permis d'acquérir une connaissance plus fine de la classe bourgeoise, dans laquelle elle évoluait et principal sujet de ses œuvres, que de la classe populaire. Il ne s'agit pas de dire qu'elle exempte une classe pour en charger une autre, les personnages issus de la bourgeoisie commettent par ailleurs dans

12) Ibid., p. 23.

13) Ibid., p. 24.

Suite française. On relève toutefois une vision que l'on pourrait qualifier de « révolutionnaire » des composantes de la classe populaire, non dans un sens idéologique, mais dans celui où elles sont décrites comme évoluant dans une situation de pur désordre tel le poisson enfin lâché dans son eau. Ceci dit, une réalité sociale sous-tend cet épisode des petits repentis. Dans un sous-chapitre consacré aux conséquences de leur vécu de cette période sur les jeunes délinquants, Alary note que certains « à la limite de la délinquance avant la guerre, ont franchi la frontière ténue qui les séparait du pillage ou de la violence¹⁴⁾ ». Citant des chiffres fournis par l'étude de Henri Gaillac sur les maisons de correction entre 1830 et 1945¹⁵⁾, il remarque que le nombre de cas de délinquance juvénile relevés par la justice a quasiment triplé entre 1938 et 1942, de 13 310 à 34 811, l'augmentation la plus spectaculaire se situant après 1940. Les politiques plus répressives du régime de Vichy n'en sont d'après lui que partiellement responsables, les circonstances de l'exode ayant sans nul doute participé à cette hausse. Il est douteux que Némirovsky ait été au fait des chiffres, néanmoins nombre de faits divers ont probablement été relayés par la presse.

Un parallèle entre les deux versions permet de mettre en évidence que c'est la nature dans le manuscrit, le chaos sur les routes dans le tapuscrit qui libèrent le goût de la liberté, détachant ainsi les entraves à une vitalité instinctive. Le vin ne fera que l'exacerber dans le tapuscrit, elle s'enivrera de sa propre force dans le manuscrit. Le tapuscrit s'appuie ainsi sur des mécanismes psychologiques liés au mouvement collectif tels que présentés par Alary, alors que le manuscrit original joue sur les sens. L'éveil puis l'irritation des sens est une façon bien plus némirovskienne de hisser au jour la part instinctive de l'individu.

14) Ibid., p. 74.

15) Ibid., p. 75. Pour l'étude citée, note 100 : Henri Gaillac, *Les Maisons de correction*, Cujas, 1972, p. 361.

Cette explosion de violence des petits repentis se rattache au thème de la « griserie » partagée, effaçant toute inhibition sociale pour s'extérioriser en sauvagerie de groupe destructrice, qui est décrite dans plusieurs œuvres. À l'arrière-plan, on trouve une atteinte à l'ordre social, qu'il s'agisse de revendications ouvrières ou de révolution. Dans un premier mouvement, un agent actif excite les sens jusqu'à la prééminence de l'instinct sur la raison : la nature ou le chaos jouent dans le cas des petits repentis le rôle que le vin seul, ou l'idée du vin, tient ailleurs. Une fois la pulsion libérée, elle s'entretient et se propage d'elle-même, car, ainsi que, dans *Les Feux de l'automne* (1941–42), le confirme Bernard Jacquelain dans la scène de pillage de la villa des Détang par des soldats en déroute : « c'est contagieux¹⁶⁾ ». Cependant, ce sentiment d'autant plus exultant que partagé de liberté désinhibée ne conduit pas forcément en lui-même vers la cruauté. Il y faut l'intervention d'une passion négative. Dans *Naissance d'une révolution* (1938), Némirovsky, décrivant les premières journées révolutionnaires à Saint-Petersbourg, l'exprime ainsi : « C'était la révolution triomphante, celle qui n'a pas versé de sang encore, ou si peu, dont le beau visage fier et irrité va si vite être altéré, dégradé, par les affreuses passions des hommes. » (ŒC1 1829) C'est le schéma suivi par exemple dans *La Comédie bourgeoise* (1932). Des ouvriers en grève passent et repassent dans les rues du village à la nuit, sifflant, chantant, et leurs allées et venues en viennent à irriter leur patron qui ouvrant les volets leur crie de se taire. Il faut alors que « la voix d'un petit ouvrier à l'accent étranger qui vocifère haineusement » (ŒC1 1163) le désigne au groupe échauffé par l'alcool pour que les pierres pleuvent et le tuent. Le vecteur de

16) *Les Feux de l'automne*, in *Œuvres complètes tome 2*, Le Livre de poche, collection La Pochothèque, 2011, p. 1352. 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.

« l'affreuse passion », dans ce cas la haine de classe, est ici un « Polonais de malheur », rattaché par son état d'immigré à un sous-groupe distinct de celui de l'ensemble des ouvriers. La nouvelle paraît en 1932, se situe dans le Nord : le pic en nombre d'immigrés de l'entre-deux-guerres est atteint en 1931, avec 2,7 millions dont la plupart sont des hommes venus travailler, et en nombre les Polonais se sont substitués aux Belges dans cette région¹⁷⁾. Némirovsky a-t-elle voulu simplement illustrer cette réalité, une haine importée de l'étranger a-t-elle été choisie car plus acceptable à un public français ? La classe ouvrière est la grande absente de son œuvre, et on ne peut trancher.

La nouvelle *Les Fumées du vin* (1934), située lors de la guerre civile finlandaise, décrit dans le détail ce processus d'ivresse partagée exultant dans la violence. Il y est clairement indiqué que ce que la foule des villageois demande, c'est du vin, à savoir, de quoi ressentir une libération, une joie de vivre pour une nuit. De fait, leur désir est identique à celui des officiers sur lesquels leur violence s'abattra. Ainsi, Némirovsky d'une part les montre plus motivés par un désir humain que par une quelconque raison politique, d'autre part réfute un caractère destructeur inhérent à la foule. Ce n'est que par l'intervention de deux « vieilles filles », les sœurs Christine et Minna Illmanenn, que les villageois passeront de la joie à l'hostilité agissante, qui aura la mort pour conséquence. Le vocabulaire entourant les deux sœurs les associe clairement à la mort, comme dans l'expression « les vieux oiseaux de mort » (CE1 1043) d'un enfant, et la passion négative est ici le ressentiment de désirs étouffés, accumulé d'année en année, de femmes vieillies vivant effacées des jours qui se ressemblent, que la vie et ses joies ont toujours oubliées. Cette image négative de la célibataire vieillie est accentuée par le fait que les Illmanenn ignorent porter cette rancœur en elles : c'est la joie débordante et désordonnée des villageois, considérée injuste, qui l'éveille, et une

17) Gérard Noiriel, entretien « La France, un vieux pays d'immigration », *L'Histoire*, janvier - mars 2010.

fois exprimée dans la dénonciation, l'ivresse de la haine les quitte et, « douces et calmes vieilles filles » qui « n'ont jamais fait de mal à personne » (EC1 1052) elles l'oublient. Innocentes, mais Némirovsky ne laisse pas le lecteur l'oublier. En conclusion, on les voit dans leur chambre, couvrant la cage de leur canari pour la nuit : « Un moment encore, il s'agite et chante. Sa voix éperdue veut percer les ténèbres qui l'entourent. Puis il s'endort. » (EC1 1052) Un geste quotidien, mais s'alourdissant d'un double sens. L'innocence, l'acceptation de son sort, ne sont qu'apparence, et le ressentiment féminin, né de désirs restés sans réponses, existant même à l'insu de la femme et donc envisagé commun à toutes, a des conséquences terribles. D'autre part, le geste illustre le retour à l'ordre des jours : le premier désordre joyeux de la nuit, expression de la vitalité exacerbée de l'ivresse, s'est tu. Ce qui est dit dans l'horreur du désordre des Illmanenn, c'est d'abord le fait que de par leur état de femme seule, elles sont étrangères à l'expression de la vitalité, ensuite que l'ordre social contrôlant les manifestations de cette vitalité leur est nécessaire pour supporter leur propre état. Ce portrait de femme célibataire, dans ses aspects physique comme psychologique, use largement du stéréotype. De même que le travailleur immigré, avec lequel il partage la marginalité sociale, le personnage est relativement aisé à employer pour le propos.

III — Le jardin et l'enfant

Ils se trouvaient dans une allée bordée de lilas en fleurs. Mille et mille abeilles, bourdons et guêpes voltigeaient autour d'eux, pénétrant dans les fleurs, les suçant et venant ensuite se poser sur les bras et les cheveux de Lucile ; elle n'était pas rassurée ; elle riait nerveusement.

— Sortons d'ici, je vais de péril en péril.

— Venez plus loin.

Au fond du jardin, ils retrouvèrent les gosses du village. Les uns jouaient au milieu des parterres, parmi les massifs piétinés, arrachés ;

d'autres, grimpés sur les poiriers cassaient les branches. (SFM 322)

Pour finir, un troisième écho du processus déjà analysé lie le jardin à l'enfance. La période de l'enfance, sans distinction de genre à l'exception des écrits d'inspiration autobiographique, est décrite proche d'une vitalité animale, de ce fait dispensant la cruauté sans états d'âme, mais aussi d'un monde surnaturel qui peut être celui d'un imaginaire créateur ou de l'au-delà des morts. Dans un mouvement similaire à ceux déjà vus, le jardin devient un lieu d'expression d'une vitalité non encore bridée par la raison. Ici encore il s'agit d'un jardin en passe de retomber dans son état inculte et cet état en-sauvagé, cette image de liberté retrouvée, de foisonnement de senteurs qui ont perdu leur cadre s'associe avec la libre expression de l'élan destructeur de l'enfance. Outre cet aspect, la citation en exergue de ce chapitre, tirée de *Dolce*, en présente un autre : le rôle du jardin dans l'éveil des sens. Les deux se lient dans la personne de l'enfant.

III-1 — L'élan destructeur de l'enfance

L'avant-dernier chapitre de *Deux* (1938) est consacré à un après-midi de jeu des enfants d'Antoine et Marianne, le couple dont l'évolution est le thème du roman. On peut lire dans ce choix, alors que les enfants n'apparaissent pas jusque là en tant que personnages, une volonté de mettre en évidence le cycle de la vie et son éternel recommencement. Les enfants sont présentés délivrés pour un temps du regard critique des parents. Ils laissent alors libre cours à l'expression de leur vitalité, dont l'intensité les pousse à la destruction.

Les enfants se sentaient libres, merveilleusement solitaires et légers. Ils avaient envie de gaspiller, de détruire ils ne savaient quoi ; l'excès de vie les étouffait par moments, et ils tentaient de s'en délivrer par des cris sauvages, par le plaisir de se battre, de rouler à terre, de jeter les coussins sur le sol et

de les piétiner. (ŒC2 190–1)

La description rappelle celle du « délire joyeux » d'Albert / Léonard, le jeune chat des Péricand. Animal ou humain, il y a dans l'enfance chez Némirovsky une attention à un élan vital que raison ou expérience ne peuvent encore atteindre et confiner. On peut par ailleurs rapprocher la sensation de liberté des enfants de celle ressentie par les jeunes de l'Œuvre des petits repentis sortis de leurs murs, et établir un schéma du processus : l'ivresse de la liberté exacerbant la vitalité, dont l'intensité va s'exprimant dans la destruction. La force de vie, dans son sens biologique, est vue originellement sauvage et destructrice.

Cependant, les enfants de *Deux* sont d'un milieu bourgeois, et c'est dans l'appartement de leurs parents que se déroulent leurs jeux. La nature ne s'associe pas à ces jeux intérieurs. C'est dans *Dolce* que l'on trouve un exemple réunissant le groupe d'enfants, leurs jeux et le jardin : le passage d'un cadre à l'autre rappelle la métamorphose du « délire joyeux » du chat dans l'appartement en « danse guerrière » lors de sa nuit dans le jardin, et la réflexion de Charles Langelet plus haut citée. Le jardin en question est celui de la maison des Perrin, une famille aisée du bourg ayant fui lors de l'exode. Après avoir pillé la maison, les troupes allemandes stationnées dans le bourg s'y sont installées, et « le grand jardin lui-même, abandonné, saccagé, piétiné, ressemblait à une jungle » (SFM 303). On retrouve la nature en retour à l'état sauvage. Cet aspect sauvage, barbare, est accentué par l'identité des nouveaux occupants : non seulement des soldats, hommes de guerre porteurs de destruction et de mort, mais des soldats ennemis et vainqueurs. Le fait que dans *Dolce*, deuxième partie de *Suite française* décrivant les relations ambiguës entre occupants et occupés, les soldats allemands en tant que groupe sont le plus souvent décrits d'une amabilité parfois puérile et rayonnants d'une saine vitalité est remarquable et a été souvent remarqué. Outre qu'il s'agit là d'un vécu de l'autrice, dans la période de flottement des premiers temps d'une

Occupation acceptée par le gouvernement de Vichy, on peut y lire sa volonté de se tenir loin, en tant que romancière, de tout jugement moral quant à la guerre, ainsi que son intérêt pour le contraste et le jeu des valeurs découlant du bouleversement (SFT 568–573). Quoi qu’il en soit, en ces soldats se mêlent ainsi idée de mort et radieuse vitalité physique. Or, les jeunes soldats installés dans la maison Perrin en laissent les grilles ouvertes pour les enfants du village, et jouent volontiers avec eux. Il ne s’agit plus d’enfants d’un milieu bourgeois, mais populaire : « les deux petites filles du charron », « [l]e petit garçon du menuisier », les « bâtards de la couturière » (SFM 320). Les désignations de par la profession d’un parent sont suffisamment naturelles à l’échelle du bourg, néanmoins, les différences d’attitude suivant les classes étant mises en avant dans *Dolce*, les fixer de la sorte sur l’organigramme social du microcosme villageois révèle une intention : à la jeunesse s’ajoute une éducation vue comme moins astreinte à des règles rigides, entraînant une liberté de mouvement plus large. Ces enfants ont fait de la « jungle » du jardin Perrin leur monde, un monde détaché du reste du bourg et des circonstances, où leur vitalité s’épanouit dans des élans destructeurs.

Des enfants arrachaient les fleurs de cerisiers et des lilas, se poursuivaient sur les pelouses. Tout en haut d’un cèdre, un petit garçon en culotte rouge était perché et sifflait comme un merle.

Ils achevaient de détruire ce qui restait du jardin si ordonné autrefois, si aimé, où la famille Perrin ne venait plus s’asseoir au crépuscule sur des chaises de fer, les hommes en veston noir et les femmes en longues robes bruisantes pour regarder en famille mûrir les fraises et les melons. (SFM 304)

Outre une illustration de cette vitalité destructrice de l’enfance, deux points sont à tirer de cette citation. Tout d’abord, l’affinité entre enfants et soldats, déjà visible dans l’éclat de leur énergie physique et la capacité de destruction qui leur est inhérente, est renforcée par leur participation à une action commune : les enfants « achèvent » une destruction commencée par

les soldats. Ensuite, le contraste avec l'aspect d'avant-guerre du jardin, qui en fait un symbole du bouleversement, introduit un rappel de l'ordre bourgeois et colore le choix d'enfants de milieu populaire pour agents de sa destruction, dans un mouvement opposant les deux milieux. Cet ordre bourgeois est caractérisé par une activité simple mais représentative de ses valeurs : « regarder en famille mûrir les fraises et les melons », le plus intéressant ici étant l'importance accordée à une production matérielle. Némirovsky reprend l'image de fruit mûrissant un peu plus loin, dans un court échange entre Lucile Angellier et Bruno von Falk. Il s'agit de la scène décrite dans la citation en exergue à ce chapitre : ils viennent alors de pénétrer dans le jardin et Lucile remarque des enfants grimpés sur des poiriers qui s'affairent à casser leurs branches en fleurs.

— *Les petits barbares, dit Lucile. Il n'y aura pas de fruits.*

— *Oui, mais les fleurs sont si belles !* (SFM 322)

L'opposition est claire entre une vision bourgeoise privilégiant le fruit et ne voyant dans l'acte des enfants que barbarie, et celle de l'officier allemand valorisant l'appréciation d'une beauté procurant une satisfaction purement esthétique. De fait, Lucile elle-même ressent une beauté dans cette nature laissée à foisonner sans entretien.

En une année, le jardin avait pris un aspect négligé qui eût serré le cœur en un jour moins beau que celui-là. Mais c'était un matin de mai, un lendemain d'orage. L'herbe étincelait, les allées étaient envahies par des marguerites, des bleuets, toutes sortes de fleurs mouillées et sauvages qui brillaient au soleil. Les arbustes avaient poussé en désordre et des grappes fraîches de lilas souffletèrent doucement Lucile au passage. (SFM 320)

Cet éclat du jardin redevenu sauvage s'allie avec celui des « barbares destructeurs », soldats et enfants, créant un lien entre végétal et humain. Le jardin est alors dans son aspect le plus naturel, à savoir non cultivé, tandis que l'enfant agit par désir des sens et non selon les commandes de la raison.

Le point commun aux deux est l'état de liberté. Au sujet des enfants, Lucile se fait d'ailleurs la réflexion que « parmi un peuple d'esclaves, eux seuls étaient libres, «et de la vraie liberté» » (SFM 304), la « vraie liberté » étant ici la liberté individuelle, dans un sens opposant individu et communauté nationale. La réponse de Bruno, l'impression de Lucile et sa réflexion s'insèrent dans un contexte propre à *Dolce*, néanmoins on note que cette beauté de la nature renvoie une connotation positive à la destruction qui l'a fait naître, elle-même engendrée par un élan vital libéré, un instinct donc, originellement sauvage.

III-2 — L'éveil des sens d'une enfant

Cette scène de *Dolce* où Lucile et Bruno se rendent à la maison Perrin permet d'aborder un autre aspect du lien entre le jardin et l'enfance. La suite les voit s'asseoir dans un coin isolé du jardin, échanger sur leurs sentiments et le second tenter de convaincre la première de s'y ouvrir. La scène est vue et relatée des yeux d'une enfant, Rose, qui les a suivis. Devinant aux gestes et expressions ce qui se trame sans pouvoir en saisir ni la profondeur des désirs, ni l'aspect tragique, elle commente librement, tout en observant une coccinelle et imaginant ce qu'il se passerait si la pluie se mettait à tomber. Enfant d'un milieu populaire, ses remarques mettent une fois encore en évidence les différences d'appréciation entre classes, mais les points pertinents pour notre propos sont d'abord que le jardin devient ici point de jonction de deux vitalités liées à l'idée de mort, l'une animée d'un instinct de destruction l'autre d'un désir des sens, ensuite que la scène présente un autre aspect du lien entre le jardin et l'enfance. Le premier point se rapporte à la « chaleur du sang », impulsion du désir des sens dont l'analyse nécessitera une étude suivante pour être développée. On se penchera ici sur le second. La scène expose la rencontre d'une enfant avec une réalité des rapports entre adultes pouvant avoir une conséquence sur sa formation en tant qu'individu, et ce

n'est pas la première fois qu'elle apparaît, avec suffisamment de points communs pour la reconnaître, dans les écrits de l'autrice. Il s'agit d'une de ces réécritures, transpositions littéraires d'un épisode autobiographique, qui tiennent une large place dans l'élaboration de l'œuvre némirovskienne. De fait dans le cas de Rose, la vision d'un couple animé d'un désir sensuel, et ici tout autant sentimental, ne se traduit pas en effet : d'une part Némirovsky prend la peine de préciser que son regard sur Lucile est à la fois curieux et critique, « un regard de femme à femme » (SFM 323) qui implique déjà une certaine connaissance des rapports femme / homme, d'autre part le personnage n'est pas plus avant creusé et son rôle n'est que de permettre une narration indirecte d'une étape cruciale dans la relation des deux personnages principaux, sans avoir à en livrer un dialogue potentiellement fastidieux.

Il n'en est pas de même dans les premières versions de la scène, dont les rédactions, datant de 1934, se chevauchent. Une se trouve dans la nouvelle inachevée *Les jardins de Tauride*, basée sur des souvenirs d'enfance, l'autre dans *Le Vin de solitude*, roman « presque autobiographique¹⁸⁾ ». La première visualisation littéraire se lie donc au vécu de l'autrice, et de fait dans les suivantes l'enfant en question sera toujours une enfant, au féminin. La version de *Dolce* est dans les grandes lignes similaire à celle antérieure du *Vin de solitude*. Hélène, alter ego de l'autrice, a dix ans et joue dans un jardin public de Kiev, adossé à l'université et que l'on peut reconnaître comme étant le Jardin Botanique, Fomine depuis 1935. Comme les enfants du jardin Perrin elle exulte à courir, sentir le vent sur sa peau, crier. Ce qui laisse deviner, ajouté à la précision donnée que ses compagnons de jeu sont des garçons, un goût pour des activités physiques traditionnellement qualifiées de masculines. Puis, lassée, elle se met à observer un couple formé d'un et d'une lycéenne s'embrassant sur un banc. Ses réflexions se dirigent principalement

18) Irène Némirovsky — *Lettres d'une vie*, op.cit., p. 175, lettre d'Irène Némirovsky à Gaston Chéreau, 11/2/1935.

envers la jeune fille, et comme Rose elle ne se prive pas de l'accabler, ne comprenant pas le plaisir qu'il y a à se laisser embrasser, ne voyant que stupidité à se laisser convaincre, puis dégoût lorsque les caresses deviennent plus pressantes. Ses commentaires sur l'uniforme du lycéen, pendant de l'uniforme de l'officier allemand, rapprochent d'autant plus les deux versions. Mêlée à la répulsion, elle ressent aussi de la honte, et malgré les deux sentiments négatifs, ne peut s'empêcher d'éprouver encore un attrait, et une « suavité douloureuse » (ÆC1 1218) devant la douceur d'un baiser. On peut lire dans cette sensation contradictoire un éveil à la sensualité, et en ce sens la rapprocher du dégoût mêlé lui aussi de honte et d'attrait ressenti par Yvonne dans *Nativité* (1933) face à l'accouchement, que nous avons vu dans une étude précédente¹⁹⁾ suivi d'un éveil à la maternité dans sa fonction reproductrice : un éveil à la féminité du corps, sensuelle et maternelle, qui attire autant que répugne, et dans les deux cas se teinte de douleur. À la différence de Rose, Hélène est le personnage principal du roman, un personnage en devenir, et la scène a une importance sur sa formation : elle lui permet de comprendre que sa mère a un amant, ce qui la réjouit car précise le trait négatif du portrait de sa mère, la confortant dans son sentiment que celle-ci est non seulement une mauvaise mère mais encore une mauvaise épouse, une mauvaise femme donc. Le personnage se construit dans son rapport à sa mère, un rapport complexe où se mêlent la violence de la haine et la douleur étouffée de l'enfant négligée, et on retiendra que du couple s'embrassant sur le banc, c'est la jeune fille qui est la cible des remarques d'Hélène.

Les Jardins de Tauride suit la famille Doorn sur sa route de l'exil jusqu'à la Crimée. Le dernier épisode rédigé relate une promenade d'Élisabeth, l'enfant au centre de la nouvelle, avec son frère et sa sœur plus âgés, qui les mène au parc ensauvagé d'une maison laissée à l'abandon. Les arbres

19) Nathalie Henry, op.cit.

sont immenses, ont formé une forêt, les fleurs ont poussé partout. Némirovsky précise qu'Élisabeth n'a jamais rien connu d'autre que la poussière et les odeurs de la ville, les coups de feu de Saint Pétersbourg en révolution. Ainsi, comme le chat Albert « le monde extérieur²⁰⁾ » lui est inconnu, et la nature l'emplit de sensations qu'elle peine à démêler. Elle n'est pas témoin visuel d'échanges entre homme et femme, néanmoins le couple et le désir des sens ne sont pas absents : la nature pique la sensualité naissante de Richard, le frère, et Dolly, la sœur, et ils s'isolent dans la forêt, interdisant à leur jeune sœur de les suivre. Le rôle de la nature sur ce point est de fait explicité par Némirovsky dans ses notes de rédaction : « ... il est nécessaire que les Jardins éveillent (et de montrer comment) éveillent [sic] un sentiment érotique en Dolly et Richard.²¹⁾ ». La force de l'adjectif « nécessaire », le trait soulignant « les Jardins » indiquent avec éloquence l'importance pour l'autrice de ce lien entre nature sauvage, brute, et éveil des sens. D'autre part, la cruauté de l'enfance, plus exactement ici de l'adolescence, est présente en la personne de Richard, qui écrase d'un geste gratuit un bourdon, et les jeux des enfants, qui ramassés en une seule phrase les voient « rican[er] à pleine gorge, siffl[er], lanc[er] des pierres²²⁾ » dans des démonstrations d'énergie physique. De même est présente la mort, par l'atmosphère créée par l'aspect délabré de la maison, sa grille arrachée et ses vitres cassées, ainsi que la proximité d'un cimetière tatar dont les morts risquent de se lever pour manger Élisabeth, si, la menace Dolly, elle ne leur obéit pas. Dans sa forme inachevée, la nouvelle se termine sur le retour d'Élisabeth vers sa famille immédiatement suivi du départ en bateau, et cette phrase : « Elle se sentait lasse et vieille.²³⁾ » Ce

20) Elena Quaglia, « «Les Jardins de Tauride» - Une nouvelle inachevée d'Irène Némirovsky », *Studi francesi*, 180(LX III), 1/12/2016, p. 484.

21) Ibid., p. 485.

22) Ibid., p. 484.

23) Ibid., p. 487.

qu'elle retire de cet après-midi dans le jardin est ainsi négativement connoté : une certaine innocence s'est effritée et elle a compris que son existence n'est pas le centre d'intérêts qu'elle croyait — nous l'avons vu dans une analyse précédente, ce point sera clairement énoncé dans *Le départ pour la fête* (1940)²⁴⁾ —, a senti l'amertume de la vie.

L'épisode se retrouve encore dans le roman *Les Chiens et les Loups* (1939), rédigé cinq ans plus tard mais deux ans avant *Dolce*. Ada, encore enfant, se promène au Jardin botanique de Kiev, plus ou moins surveillée par sa cousine Lilla et son amoureux, un collégien de quinze ans. Le lieu est le même que dans le cas d'Hélène, mais Ada se contente de regarder « furtivement » (EC2 532) le couple formé par sa cousine et le collégien et la scène est largement abrégée : on la voit se promener seule dans les allées mais surtout s'ennuyer. Cependant, une fois quitté le Jardin botanique, ils se dirigent vers le quartier aisé de la ville, et après avoir été témoin, entre ses doigts couvrant ses yeux mais écartés, d'un nouveau baiser, c'est là qu'Ada verra pour la première fois Harry Sinner et sa belle maison, et sera prise, encore enfant, d'un éblouissement amoureux qui sera part de la trame du roman. Les éléments, jardin, regard curieux sur un couple s'embrassant, sont ainsi présents, et la conclusion permet de dire que la scène participe du récit d'un éveil non seulement sentimental, mais encore sensuel : le sentiment éprouvé par Ada est un « de plaisir suave et presque douloureux » (EC2 534).

L'analyse de cette scène au squelette identique mais peinte en quatre tableaux qui se recoupent sans se superposer éclaire la façon dont Némirovsky transpose, use d'un même souvenir dans des contextes différents, choisit un élément ou un autre de façon à servir son propos. Pour le nôtre, ceux qu'il faut retenir sont jardin, public ou particulier, si ce n'est à l'abandon du moins à l'entretien négligé, et regard d'une enfant sur un désir des sens engendrant

24) Nathalie Henry, op.cit.

un éveil. Indirect dans le cas d'Élisabeth, l'éveil sera celui à une réalité de la vie. Dans *Le Vin de solitude*, *Les Chiens et les Loups* et *Dolce*, il sera celui d'une sensualité. Si dans *Dolce* il s'agit de celle de Lucile, dont Rose n'est que l'œil décrivant et par ailleurs seule enfant sans rapport avec l'immigration, dans les deux autres écrits l'éveil à une « suavité douloureuse » est celui d'Hélène et d'Ada. Les mots à l'identique, nous reviendrons dans une étude suivante sur cette sensation caractérisant la sexualité féminine selon Némirovsky. Une précision est à ajouter : dans aucun des cas il ne s'agit du couple le plus familier à l'enfant, ou le plus socialement accepté, à savoir celui du père et de la mère, d'un homme et d'une femme unis par le mariage. Ceux formés par les adolescents peuvent faire froncer les sourcils de certains, susciter la réprobation sociale, mais restent cependant dans les limites d'un acceptable compréhensible. Il n'en est pas de même de celui formé par une Française et un Allemand en 1941, moralement condamnable aux yeux de la communauté nationale vaincue, ni de celui unissant le frère et la sœur, incestueux sanctionné moralement et légalement. Le choix de la nature du couple distingue déjà son union comme une transgression. On remarque cependant que seuls les adolescents échangent baisers et caresses. Dans *Dolce*, Lucile résiste aux arguments de Bruno et seules des mains en viennent à se toucher. Dans *Les Jardins de Tauride*, seul le désordre dans la tenue de Dolly évoque des agissements dérobés à la vue d'Élisabeth et du lecteur sous le secret des arbres.

III-3 — Sens, mort et imaginaire

Bien que s'éloignant du jardin, dans une moindre mesure de la nature, pousser l'analyse à partir d'un élément présent mais secondaire dans deux compositions de cette scène a un intérêt : permettre de faire glisser le lien avec l'éveil sentimental à un imaginaire créateur où la mort à sa place. Cet élément, c'est la maison abandonnée. Elle se trouve au bout d'une allée, en-

tournée du parc dans *Les Jardins de Tauride*, et dans *Dolce* c'est celle des Per-
 rin, laissée proie de tous par ses propriétaires en fuite, pillée par les soldats
 allemands, saccagée par les enfants et occupée par les deux. Dans *Le Vin de*
solitude, c'est dans un épisode ultérieur qu'elle se trouve. Il a pour cadre le
 village finlandais où a fui la famille Karol, première étape de l'exil. Hélène
 est alors dans l'adolescence, comme l'était Némirovsky en ces premiers mois
 de 1918 passés à Mustamäki, où elle rédigea des poèmes en langue russe.
 Comme elle, Hélène y vivra sa première relation sentimentale, avec un
 homme marié nommé Fred Reuss dans le roman, Rudolf, ou Roudia, dans la
 vraie vie. Les rencontres secrètes d'Hélène et Reuss ont lieu dans la nature
 entourant l'auberge où s'est rassemblé un groupe d'exilés, et c'est ainsi
 qu'ils découvrent une datcha abandonnée à l'orée du bois. Ils y trouvent la
 photo d'une femme, d'une « sombre et trouble poésie » (EC1 1282), l'en-
 terrent dans la neige. Le mutisme des villageois face à leurs questions épaissit
 le mystère enveloppant la datcha, et Hélène restera attirée par son « inex-
 primable aspect d'abandon et de tristesse » (EC1 1283). Déjà, la datcha est
 un point où se joignent éveil sentimental et sensuel, imaginaire, et, des mots
 de Reuss : « la vieillesse, le malheur et la mort » (EC1 1283). L'épisode sera
 développé six ans plus tard dans la nouvelle *Aïno* (1940), basée sur le vécu
 de l'autrice. L'arrière-plan est identique : des exilés russes en attente dans un
 hôtel d'un « hameau perdu au fond des forêts » (EC2 455), au-delà de la
 frontière finlandaise. La nouvelle peut se diviser en deux parties selon l'état
 féminin du « je » narrateur : jeune fille sans / ayant une expérience des rap-
 ports avec l'autre sexe. C'est sur la première que se concentre l'action, la se-
 conde, plus courte, pouvant être lue comme une conclusion. Elle relate une
 période de développement de l'imaginaire de l'autrice, nourri de lectures
 trouvées au gré des étagères, de la situation exceptionnelle et du lieu, envi-
 ronné de nature et dans le ciel l'écho des canons tonnant, un hôtel où les cou-
 loirs et les pièces sombres piquent l'imagination des jeunes dans leurs jeux.

Ce n'était pas à proprement parler de la crainte, mais le sentiment d'un mystère, d'une présence invisible, comme si la séparation entre le monde réel et le surnaturel fût devenue d'instant en instant de plus en plus mince, de plus en plus transparente ; on percevait des sons, des soupirs, des frôlements qui n'étaient plus d'ici, et, à l'instant où on allait comprendre enfin, voir, toucher l'inconnaissable, l'incommunicable, l'angoisse qui montait en vous était telle que l'on fût mort de terreur, je crois, à rester là et attendre. (EC2 456)

C'est alors que « je » découvre la datcha, à la différence du roman lors d'une promenade en solitaire. Elle y trouve des traces de balles et des traces de vie, des livres qui l'y font revenir pour des après-midi de lecture solitaire, des photos, un homme et une femme, des lettres, des taches de sang, qui font s'épanouir ce monde de mystère où s'engouffre l'imaginaire. Une familiarité se crée, elle écrit une lettre au couple mort, apporte une offrande. L'identité du couple, leur sort, font naître les questions et c'est à Aïno, une servante finlandaise de l'hôtel, qu'elle demande des explications. Mais comme les villageois dans le roman, celle-ci refuse d'expliciter le sort du couple. La narratrice en arrive à saisir qu'il s'agissait d'amants, et que certainement ils sont morts. Un monde se crée dans la datcha abandonnée, et malgré sa peur, la force de son imaginaire lui en fait sentir la proximité.

Vraiment, il semblait qu'en étendant la main, en prêtant l'oreille, en forçant le regard, on contemplerait enfin dans l'obscurité ce que nos yeux ne peuvent voir, on entendrait ce qu'il est défendu d'écouter, on toucherait ce monde transparent, froid et fuyant des morts. (EC2 460)

Voir, écouter, toucher, ce sont les sens qui sont en éveil et sollicités pour ce passage vers le monde des morts, synonyme de transgression pour la pensée comme l'indique le verbe « défendre ». Et puis la narratrice « grandit », de ses nouvelles relations avec les garçons son intérêt glisse des morts aux vivants et ses après-midi dans la datcha sont qualifiés d'enfantillages. Elle

apprend finalement l'identité du couple et de leur tueur : un barine et son amante, tués par Hjalmar, amant d'Aïno, dans un élan révolutionnaire. Hjalmar, qu'elles retrouvent mort devant la datcha, tué par le père d'Aïno mais « sans nul doute, l'ombre du barine a armé sa main » (ÆC2 466). La nouvelle, une de celles où flotte une atmosphère de fantastique, située ainsi dans un même cadre, spatial comme temporel, le développement d'un imaginaire créateur et l'éveil sentimental. Dans un contexte de mort omniprésente, l'élément central en est la maison abandonnée en bord de forêt, lieu de rencontre d'un couple illicite et de leur mort. De fait, la trame en avait déjà été esquissée dans une scène de la nouvelle *Les Fumées du vin*, parue en juin 1934 et donc contemporaine de la rédaction du *Vin de solitude* et des *Jardins de Tauride*. Nous avons vu précédemment qu'elle a pour thème l'ivresse collective menant à la violence d'une communauté villageoise, durant la guerre civile finlandaise. Aïno et Hjalmar y sont déjà des personnages : Aïno est une jeune épouse dans un mariage sans amour, qui la classe dans la part bourgeoise du village, Hjalmar un paysan passé soldat de la révolution. Leur appartenance sociale les oppose, ils ne se connaissent pas mais se croisent, échangent un regard, et la nuit d'ivresse les pousse l'un vers l'autre. Ils la passeront dans un vieux palais vide, saccagé, dans « une atmosphère funèbre et voluptueuse » (ÆC1 1041). Outre la situation sociale et l'état féminin d'Aïno, leur qualité d'ennemis et celle d'homme de guerre de Hjalmar, certains détails de leur rapport se retrouveront plus tard dans *Dolce*. On peut citer par exemple la scène où Aïno, couchée, devine aux ombres sur la vitre la silhouette de Hjalmar, passant et repassant sous sa fenêtre, et tente d'imaginer ses pensées : de même Lucile dans sa chambre imagine, alors qu'à la nuit elle entend le bruit des bottes de Bruno, en allées et venues sous les fenêtres. Ces correspondances intertextuelles caractérisent l'œuvre de Némirovsky, et véhiculent des liens qui en écho se répondent d'un texte à un autre. La maison abandonnée, le couple illicite, dans les adjectifs « funèbre et voluptueuse » cités plus

haut se dessine un lien déjà mentionné, entre mort et désir des sens.

Une fois ses sens accaparés par une connaissance plus physique, la narratrice d'*Aïno* qualifie sa familiarité passée avec le monde des morts de « divagations de petite fille » (EC2 464), et c'est en effet à un lien entre l'enfance et l'inconnu de l'au-delà qu'aboutit cette analyse.

*Ce qui lui manquait c'était [...] ces claquements légers, secs, tantôt lointains, tantôt proches, qui [...] furtifs, légers, de l'autre côté de la rivière, s'appelaient, se répondant... C'était extraordinairement amical...*²⁵⁾

Ainsi dans *Les Jardins de Tauride*, l'absence des coups de feu claquant dans la nuit de Saint Pétersbourg, bruit familier de l'enfance, empêche Élisabeth partie sur la route de l'exil de dormir, et le vécu de l'autrice livre une explication à cette familiarité matérielle de la mort. De même la narratrice d'*Aïno* en vient à considérer comme des amis le couple mort de la datcha, qu'elle imagine évoluant dans mais répondant à ses avances du monde « transparent » des morts. Cette capacité des enfants à créer un lien avec l'au-delà est au centre de la nouvelle *Les Revenants*, que *Gringoire* acceptera de publier en septembre 1941 sous le pseudonyme de Pierre Nerey. Deux enfants, jumeaux, glissent grâce à leur contact avec les meubles d'une ancienne maison familiale dans un monde révolu, celui de la maison au temps de sa splendeur, et y passent des après-midi de jeux avec un garçon qui n'est autre que l'amant mort de leur mère. La nouvelle, alimentaire en ce temps d'angoisse et de difficultés financières constantes, n'a ni les qualités littéraires ni la profondeur d'autres écrits, et le lien entre l'au-delà et l'enfant y est exposé de façon plus crue, mais autour se retrouvent plusieurs éléments : la maison, en décrépitude depuis sa vente à l'ancien fermier de la famille, le couple et son secret, les jeux des enfants, la mort, qui outre l'amant passé est présente sous la forme d'un cimetière, visible de la seule chambre de l'amant dans la

25) Elena Quaglia, « “Les Jardins de Tauride” - Une nouvelle inachevée d'Irène Némirovsky », op.cit., p. 474.

vieille maison. Cependant, ce lien s'exprime ailleurs différemment, débarrassé de son aura surnaturelle. Ce point fait revenir au mouvement cyclique de la vie et de la mort, et à l'idée selon laquelle l'humain, s'il naît d'un néant, ne naît pourtant tel la page blanche. Elle a été présentée lors d'une étude précédente sur le moment de la naissance²⁶⁾, dans le cas du nouveau-né d'Ada, porteur d'une connaissance qui lui donne « son air âgé et plein de sagesse » (ÆC2 699). Elle était déjà présente dans *Deux*, introduite par le personnage de François, 10 ans, lors de l'après-midi de jeu des enfants. Ils jouent à cache-cache, et il est seul, dans sa cachette.

Il regarda autour de lui : cette pièce à demi éclairée l'enchantait et, cependant, l'attristait. Il éprouvait un sentiment semblable à ce halo qui entoure le souvenir. Le souvenir lui-même n'existait pas, mais son goût, son approche, ce frisson de déjà-vu, cette réfraction qui va du présent au passé, comme le reflet de l'image sur la surface du miroir... Lorsqu'il jetait les yeux du côté de la Seine, le sentiment s'intensifiait et s'assombrissait, devenait voisin de l'angoisse. Il avait toujours eu peur de l'obscurité. L'être humain, en venant au monde, semble apporter avec soi des visions de ténèbres et d'effroi, qui cèderont peu à peu, s'évanouiront pendant le jour ou à la douce clarté des lampes, mais ne disparaîtront jamais complètement, reviendront dès les premiers instants de solitude ou d'obscurité. (ÆC2 192–3)

Un souvenir qui n'existe pas, le fleuve, que nous avons vu représentation de la mort²⁷⁾, les ténèbres et l'effroi : l'humain n'entre pas vierge de sensations dans la vie. Némirovsky le voit porter en lui une connaissance, celle d'un néant, celle de la mort. Elle l'accompagnera tout au long de sa vie, mais l'enfant, léger d'expériences, y est plus sensible.

Le fil suivi à partir de la maison à l'abandon a quelque peu éloigné cette

26) Nathalie Henry, op.cit.

27) Ibid.

étude de son thème premier, à savoir le rôle joué par la nature et particulièrement le jardin dans l'expression d'une vitalité destructrice. Au cours de cette analyse, un rôle dans l'éveil d'une vitalité sensuelle a été exposé, au sujet duquel nous ajouterons pour conclure quelques observations. Ce rôle se retrouve, dégagé du regard de l'enfant, dans d'autres écrits au long de l'œuvre. C'est par ses sons, ses parfums, que la nature en appelle aux sens pour les ouvrir à un désir. On peut citer en exemple un passage de la nouvelle *Un amour en danger* (1936), qui voit Sylvie, pourtant dans une relation stable autant que passionnée, s'éveiller à un désir pour le jeune homme la reconduisant d'une soirée au volant d'une décapotable : « La route était éclairée par la lune. [...] on entendait le chant des cigales, d'une force étonnante ; de chaque brin d'herbe montait cette voix ardente, enivrée, cette clameur de joie et de désir, si étrange dans la campagne déserte. » (ŒC1 1408) Cette vitalité de la nature appelant celle des sens peut aussi servir à mettre en évidence un manque. C'est le cas dans *La Comédie bourgeoise*. Dans une promenade nocturne de Madeleine dans le jardin, Némirovsky laisse deviner le manque d'épanouissement, sentimental autant que sensuel, que cette bourgeoise de province ressent dans son mariage, et le désir qu'elle tait. On la voit lasse ou l'esprit ailleurs lors d'un dîner où les échanges tournent autour de sel oublié, de digestion lourde et de pastilles de Vichy, puis avancer seule et lentement au milieu de « fleurs éclairées par la lune », alors que le « chant du rossignol emplait la nuit ». Les lumières de la maison s'éteignent, Madeleine rentre et « met le verrou ». Alors, le « rossignol, qui s'était tu un instant, chante plus fort d'un air passionné et triomphant » (ŒC1 1151). Tout de suite après vient une scène où elle va rencontrer l'homme sur qui se portera son désir. Comme pour Sylvie, Madeleine, comme pour le couple formé par Marc et Brigitte dans le roman *Chaleur du Sang* (1941–42), dont une étude précédente²⁸⁾ a

28) Nathalie Henry, op.cit.

traité de la rencontre au bord d'un étang caché dans les bois, et comme encore les couples dont la rencontre se lie au regard d'une enfant, l'impossible caractérise un couple de *Tempête en juin*, eux aussi échangeant dans un jardin sur le sentiment qui les anime. Il s'agit de Jean-Marie Michaud, jeune soldat blessé, laissé à se rétablir par ses frères d'armes en déroute dans la ferme des Labarie, ou Sabarie, et de Madeleine, pupille adoptée par la famille. Les milieux, classe moyenne citadine et paysan, les séparent, mais c'est surtout le fait que Madeleine est promise au fils de la famille, au sort alors inconnu, qui marque ce couple comme « ne devant pas être ». Alors que Jean-Marie est enfin suffisamment rétabli pour rentrer à Paris, eux aussi se retrouvent dans le jardin après le dîner.

À cette heure-ci, le jardin était délicieux ; le soleil avait grillé les marguerites et les œillets blancs qui bordent le potager, mais les rosiers plantés près du puits étaient couverts de fleurs épanouies ; un parfum de sucre, de musc, de miel montait d'un massif de petites roses rouges à côté des ruches. La lune pleine avait la couleur de l'ambre et elle rayonnait si vivement que le ciel semblait illuminé jusqu'à ses plus lointaines profondeurs, d'une clarté égale, sereine, d'un vert tendre et transparent. (SFM 221)

Il s'agit ici d'un jardin entretenu, non plus bourgeois mais paysan, néanmoins si le but de Madeleine est d'aller y cueillir des pois, ce sont les fleurs, leur parfum sucré et celui du miel qui servent à le dessiner. On pourra noter la présence récurrente de la lune et de sa lumière, élément fréquent chez Némirovsky non seulement mais notamment dans ces scènes à caractère sentimental. La description citée est celle du manuscrit, mais à peu identique dans la version du tapuscrit. Par contre, le contenu de l'échange entre Madeleine et Jean-Marie diffère, ainsi que leurs actes : le tapuscrit fait suivre l'aveu du sentiment de baisers, alors que dans le manuscrit Madeleine refuse car « c'est trop facile » (SFM 223). Une modification qui indique qu'après réflexion, Némirovsky a jugé plus conforme soit à son propos, soit à sa sensibilité, de

laisser s'exprimer le désir des sens. Mais c'est clairement dans *Dolce* que la lutte entre raison et sens, de par sa centralité dans le roman, est la plus ardente. La scène présentée plus haut, l'échange dans le jardin Perrin sous les yeux de Rose, en est un point de basculement, car l'évolution psychologique de Lucile qui en découle va la porter à son acmé : le désir sentimental et érotique, auquel se lie de façon indissociable en l'occurrence le besoin de liberté individuelle, va un temps l'emporter et Lucile être prête à lui laisser libre cours dans une relation avec Bruno. Or, il y a deux jardins dans *Dolce*. L'autre est celui des Angellier. Celui-là est resté bien entretenu, un jardin bourgeois où on peut encore s'asseoir et regarder rougir les fraises. C'est dans ce jardin qu'ont lieu les premières rencontres entre Lucile et Bruno, justement grâce à des fraises, et que plus tard ils se promèneront l'une au bras de l'autre. C'est aussi dans ce jardin que Lucile, rattrapée par la raison, repoussera définitivement Bruno. Ainsi, si l'un comme l'autre jouent un rôle dans l'évolution de la relation, le jardin bourgeois, cultivé, semble plutôt lui offrir un simple cadre. On vérifie ici qu'à la vitalité répond la vitalité : plus sauvage la liberté de la nature, plus intense l'élan des sens. En remarque finale, un passage du roman *Les Chiens et les Loups*. Harry, l'exilé juif ukrainien s'intégrant de par sa situation socio-économique dans la société de la bourgeoisie aisée française, se trouve rappelé à ses origines par deux tableaux qu'Ada, exilée de la même Kiev mais de par son milieu populaire restée aux marges de la société de son pays d'accueil, a peint. L'un représente une rue sous la neige, l'autre un jardin à demi sauvage et « la tendre verdure, les fleurs, le ciel bleu avaient une extraordinaire exubérance, une chaleur et une richesse qui n'étaient pas de ce pays » (ŒC2 615). On se souvient que dans les nouvelles *La Niania* et *Les mouches d'automne* c'était le désir de neige qui incarnait au mieux pour la Niania et Tatiana la nostalgie du pays natal. Le choix du jardin à demi sauvage comme paysage appelant son souvenir permet d'éclairer d'un autre angle sa place dans la sensibilité de Némirovsky.

RÉFÉRENCES

— Œuvres et correspondance d'Irène NÉMIROVSKY

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

Suite française, Denoël, 2004

Suite française, version inédite, Denoël, 2020

Irène Némirovsky - Lettres d'une vie, Denoël, 2021

— Ouvrages, travaux académiques, articles de presse cités

Éric ALARY, *L'exode*, Perrin collection Tempus, 2013

Michelle DEROYER, « Irène Némirovsky et le cinéma », *Pour Vous*, 2/4/1931

Gérard NOIRIEL, entretien « La France, un vieux pays d'immigration », *L'Histoire*, janvier - mars 2010

Henri POURRAT, « Mort le vingt juin », *La Revue des deux mondes*, 15/2/1943

Elena QUAGLIA, « «Les jardins de Tauride». Une nouvelle inachevée d'Irène Némirovsky », *Studi francesi*, 180 (LXI I III), 1/12/2016