

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Circonstances aggravantes

Lecture de *Suite française* d'Irène Némirovsky

par
Anne-Hélène Dupont

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de Maître ès arts
en Littératures de langue française

août 2007



© Anne-Hélène Dupont, 2007

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Circonstances aggravantes : lecture de *Suite française* d'Irène Némirovsky

présenté par :

Anne-Hélène Dupont

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
présidente-rapporteuse

Pierre Popovic
directeur de recherche

Isabelle Daunais
membre du jury



Résumé

Le mémoire a pour objectif de dégager la façon dont Irène Némirovsky propose dans son roman *Suite française* (2004 [1942]) une lecture singulière de la défaite de 1940 et de ses effets sur la société française. Bien que le roman reconnaisse à la guerre la responsabilité d'importantes perturbations qui affectent la France de 1940-1941, il montre surtout que le conflit joue un rôle de catalyseur, aggravant des tensions et des failles déjà présentes ou latentes dans l'histoire de cette société. La défaite et l'Occupation sont ainsi projetées sur une durée qui dépasse et contredit leur caractère événementiel.

Cette thèse est démontrée par l'étude du sort réservé dans le roman aux fondements traditionnels de l'identité française et par la mise en évidence de la fonction catalytique, du caractère cataclysmique et (néanmoins) du potentiel régénérateur que Némirovsky attribue au conflit. L'analyse de l'ironie structurelle du roman permet de dégager les caractéristiques des individus dont l'auteure espère qu'ils peupleront ou inspireront la France meilleure qui pourrait naître de la guerre. En accord avec les visées de la sociocritique des textes littéraires, la lecture némirovskienne de la défaite de 1940 et des débuts de l'Occupation est envisagée en relation avec le contexte sociohistorique contemporain de sa rédaction.

Fort de l'attention portée aux procédures de mise en fiction et aux ressources sémiotiques du texte, le mémoire cherche à comprendre ce que pouvait être la fonction du roman pour l'auteure. Le roman némirovskien travaille à l'élaboration d'une mémoire de l'expérience civile et quotidienne de la guerre. Il offre une représentation dynamique de la société, dont il dévoile des mécanismes cachés, et pérennise cette image conjoncturelle en lui gardant toute son équivocité. À ce titre, il joue le rôle de mauvaise conscience d'une société qui, au détriment de la liberté individuelle, a cherché, cherche et cherchera à dissimuler certains aspects peu reluisants de son passé et de son état.

Mots-clés : littérature française; roman; sociocritique; Némirovsky, Irène; défaite de 1940; Deuxième Guerre mondiale.

Abstract

This memoir aims to delineate how Irène Némirovsky's novel *Suite française* (2004 [1942]) proposes a unique reading of the 1940 defeat and of its impacts on French society. Although the novel acknowledges the war's responsibility for major disruptions affecting the 1940-1941 France, it shows that the conflict acts mostly as a catalyst. It exacerbates tensions and failures that were already present or latent in this society's history. The defeat and the Occupation are thus projected on a length that exceeds and contradicts their factual character.

This thesis is demonstrated by examining what happens in the novel to the traditional fundamentals of French identity and by underlining the catalytic role, the cataclysmic character and (nevertheless) of the regenerative potential attributed to the conflict by Némirovsky. The analysis of the novel's structural irony allows to highlight the attributes of the individuals the author hopes could populate or inspire the better France that could spring from war. In agreement with sociocriticism, the nemirovskian reading of the 1940 defeat and of the first years of Occupation is considered in interaction with the sociohistorical context in which it has been written.

By paying a particular attention to the text's fictionalizing procedures and semiotic resources, the memoir intends to understand what could have been the novel's function for Némirovsky. The nemirovskian novel work to elaborate a memory of the civilian and mundane experience of war. It draws a dynamic portrayal of society, whose hidden mechanisms it unveils, and preserves this image with all its equivocality. In that capacity, it acts as the guilty conscience of a society that, to individual freedom's detriment, has tried, is trying and will try to conceal darker sides of its past and its condition.

Keywords : French literature; novel; Némirovsky, Irène; 1940 defeat ; Second World War.

Table des matières

Remerciements	i
Introduction	1
Chapitre 1. Une suite <i>française</i>	8
1.1 Personnages, situations, trajectoires	8
1.2 Identité, valeurs, idéaux	15
1.2.1 Liberté	16
1.2.1.1 Gagner la « zone libre »	16
1.2.1.2 À défaut de liberté politique, la « liberté d'esprit » ..	19
1.2.1.3 L'envers de la liberté	25
1.2.2 (In) égalité	29
1.2.3 Fraternité	40
1.2.3.1 Un corps social fracturé	40
1.2.3.2 L'amour de son prochain, ou la charité déconstruite.	43
1.2.4 La religion catholique	48
1.2.4.1 Piété, prestige, pouvoir	48
1.2.4.2 Le prêtre bourgeois	53
1.2.5 La culture française	55
1.2.5.1 Une culture fragile	55
1.2.5.2 Acteurs du milieu culturel	56
1.2.5.3 La littérature en question	60
1.2.6 La raison	61
1.2.6.1 La raison attaquée	62
1.2.6.2 Raison contre passions	63
1.2.6.3 Rumeur, incertitude	66
1.2.7 La déchéance du coq, la libération du chat	68

1.2.7.1 Poules et poulets, ou la déchéance du coq gaulois ..	68
1.2.7.2 Félinités	74
1.2.7.3 Le chat Albert	78
Chapitre 2. Une <i>suite</i> française	82
2.1 Une guerre catalytique	82
2.2 Une guerre cataclysmique	92
Chapitre 3. Imaginer une suite pour la France	103
3.1 L'espoir d'une vie née de la mort	103
3.2 À bord de l'arche	109
Conclusion	127
Bibliographie	134

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, M. Pierre Popovic, remarquable sociocriticien, pédagogue dévoué et lecteur attentif, sans qui ce mémoire n'aurait pu voir le jour. Je lui dois de m'avoir fait découvrir le champ fertile de la sociocritique des textes et de m'avoir permis, en acceptant de diriger ce travail, de concilier mes intérêts pour les sciences sociales et pour les études littéraires. Je m'estime hautement privilégiée d'avoir pu bénéficier de son encadrement et de ses vastes connaissances au cours des deux dernières années.

J'adresse également mes remerciements aux professeurs qui, dans le cadre de séminaires donnés à l'Université de Montréal, ont généreusement partagé leur savoir et leur passion de la littérature : M. Jacques Dubois, M. Gilles Dupuis, Mme Élisabeth Nardout-Lafarge et M. Francis Gingras. J'éprouve une reconnaissance toute spéciale envers ce dernier, qui a accompagné et encouragé mes premiers pas dans ce domaine et m'a permis d'étendre mes réflexions sur l'écriture de la défaite militaire jusqu'aux origines médiévales du genre romanesque.

Ma gratitude va aussi à mes proches, en particulier Julien, Marco, Andréanne et ma mère Pierrette, pour leur soutien constant au cours de mes études de maîtrise et leurs sages conseils fondés sur leur propre expérience des études supérieures.

Je souhaite aussi remercier le CRSH et le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal pour leur appui financier.

Introduction

La défaite de mai-juin 1940 constitue un élément majeur dans les récits de la guerre proposés par le roman français. L'événement a fasciné de nombreux romanciers, de Vercors (*Le silence de la mer*) à Daniel Rondeau (*Dans la marche du temps*), en passant par Simone de Beauvoir (*Le sang des autres*), Julien Gracq (*Un balcon en forêt*), Pierre Assouline (*Lutetia*), Victor Serge (*Les derniers temps*) et bien d'autres. Ceci peut s'expliquer par l'interprétation qui est immédiatement donnée de cette défaite face à l'Allemagne, vue comme un immense désastre national, et par les marques profondes qu'elle a laissées dans l'histoire de la France contemporaine. En effet, au-delà de la défaite militaire, cet événement constitue une brisure symbolique, cristallise la « crise de la conscience française ¹ » amorcée dans les années trente, radicalise les affrontements idéologiques avec l'instauration du régime de Vichy, bouleverse la définition républicaine de l'identité nationale héritée des Lumières et de la Révolution de 1789, rompt le fil des récits de l'histoire de France considérés comme légitimes, exacerbe les ressentiments et révèle ou réveille une série de fantasmes sociaux qui avaient été refoulés ou occultés par la mémoire collective.

Parmi les romans qui ont pris pour sujet la défaite de 1940 et l'Occupation, *Suite française*² d'Irène Némirovsky, publié à titre posthume en 2004, occupe une place à part. Écrit en 1941 et 1942, le roman a la particularité d'avoir été créé dans une très grande proximité temporelle avec les événements qu'il raconte, en l'occurrence l'exode de juin 1940 et l'occupation d'un village bourguignon³. L'auteure a une connaissance intime de ces événements dont elle est elle-même

¹ François Bédarida, « La crise de la conscience française », dans *Vichy et les Français*, Paris, Fayard, 1992, p. 77-96.

² Paris, Denoël, 2004, 434 p. Les références des passages cités seront dorénavant données entre parenthèses au fil du texte et le titre y sera noté *SF*.

³ Parmi les romans du champ de production restreinte qui ont la Seconde Guerre mondiale pour sujet, seul le *Silence de la mer* (1942) de Vercors est rédigé et publié en France à la même époque. À la différence de *Suite française*, qui raconte l'exode de l'été 1940 et les débuts de l'Occupation, le récit de Vercors se déroule uniquement en 1941. Deux autres romans français qui racontent cette guerre sont contemporains de la rédaction de *Suite française* et sont publiés à l'étranger avant la fin du conflit : *Pilote de guerre* d'Antoine de Saint-Exupéry, publié aux États-Unis en 1942, et *Les noyers de l'Altenburg* d'André Malraux, paru en Suisse en 1943.

témoin et bientôt victime. En raison de son ascendance juive, elle est en effet déportée en juillet 1942 et elle meurt un mois plus tard au camp d'Auschwitz. Némirovsky n'a donc pas connu l'issue de la guerre. Elle écrit dans une France qui connaît l'existence des camps de concentration, mais ignore encore l'horreur destructrice qui se déroule en leurs murs. Le roman est de la sorte traversé par une tension particulière : son auteure est en prise directe sur cette actualité qui n'a pas encore de mots, mais elle sait que ce qu'elle écrit est appelé et happé par l'avenir, par des lectures ultérieures qui seront en féroce quête de sens par rapport à ce qu'elle écrit.

Le fait que la rédaction du roman est antérieure à la révélation du sort réservé aux prisonniers dans les camps distingue aussi *Suite française* des récits de la défaite publiés après 1945. Pour Jean Kaempfer, la Shoah a profondément modifié les enjeux de l'écriture de la guerre⁴, ce qui explique son choix de ne pas prendre en compte dans sa *Poétique du récit de guerre* les romans qui traitent de 1939-1945. Il est par suite autorisé de postuler que *Suite française* constitue un cas particulier parmi les récits de guerre, en tant que roman sur la Seconde Guerre mondiale qui précède le changement de paradigme littéraire provoqué par le génocide de l'Europe occupée.

L'objectif de ce travail est de dégager la façon dont Némirovsky, par sa mise en récit de l'événement et les choix esthétiques que suppose cette dernière, propose dans *Suite française* une lecture singulière de la défaite de 1940 et de ses effets sur la société française ainsi que sur les mentalités, les sensibilités et les langages des groupes et des individus. Comment l'auteure traite-t-elle la discontinuité historique et la brisure symbolique qui sont associées à la défaite? Quelle place fait-elle aux bouleversements sociaux, idéologiques et culturels que provoque l'Occupation? Comment le récit de la défaite pousse-t-il Némirovsky à repenser son art du roman?

L'hypothèse principale de cette étude est que *Suite française* s'inscrit en faux contre l'interprétation dominante qui sera ultérieurement donnée de la défaite de 1940 et selon laquelle l'événement ouvre des « années noires » qui se termineront avec la

Libération et constitue une cassure dans l'histoire de la nation. Bien que le roman reconnaisse à la guerre la responsabilité d'importantes perturbations politiques, culturelles, économiques et sociales qui affectent la France de 1940-1941, le conflit joue surtout dans le roman un rôle de catalyseur de tensions et de failles déjà présentes, au moins en latence, dans la société française, failles et tensions que l'écriture de Némirovsky met en relief dans *Suite française*. En dépit de la rupture politique que constituent la fin de la III^e République et l'instauration du régime de Vichy, *Suite française* offre l'image d'une France défaite puis occupée qui continue la France d'avant-guerre.

Irène Némirovsky est née à Kiev en 1903, dans une famille de la bourgeoisie juive. Comme il était alors courant dans la haute société russe, elle apprend le français dès l'enfance : elle est élevée par une gouvernante française et séjourne en France à plusieurs reprises avant que sa famille, fuyant la Révolution russe, s'y installe en 1919. Après une licence de lettres, la jeune femme publie de courts textes dans *Fantasio* et au *Matin*, puis son premier roman, *Le Malentendu*, en 1926. En 1930, le grand succès critique et populaire que remporte son troisième roman *David Golder*, publié en décembre 1929, la propulse à l'avant-scène littéraire. Six mois plus tard, elle est admise à la Société des gens de lettres. Par la suite, elle publie en moyenne un roman par an, principalement chez Grasset et Albin Michel, ainsi qu'une trentaine de nouvelles, surtout dans *Gringoire*, mais aussi dans *Candide*, la *Revue des Deux Mondes* et la *Revue de Paris*. Cette production littéraire soutenue fait d'elle à l'époque « l'une des rares femmes, avec Colette, à réussir financièrement dans le monde littéraire⁵. » Ses premiers romans ont souvent pour protagonistes des juifs de statut social élevé, tels que la riche famille de Français d'ascendance juive qui est au centre du *Bal* (1930). Elle délaisse plus tard ces personnages au profit d'individus en quête d'une ascension sociale qui se révèle douloureuse, individus qu'elle décrit comme des « gens désaxés, sortis du milieu du pays où ils eussent normalement vécu

⁴ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, coll « Les essais », 1998, 292 p.

⁵ Jonathan Weiss, *Irène Némirovsky. Biographie*, Paris, Le Félin, 2005, p. 80.

et qui ne s'adaptent pas sans choc ni souffrance à une vie nouvelle⁶ ». Les protagonistes de la *Proie* (1938) et des *Échelles du Levant* (1940), entre autres, décrivent de telles trajectoires.

Suite française est son roman le plus ambitieux. Jamais auparavant l'auteure ne s'était lancée dans une fresque sociale d'une telle envergure. Le projet naît en 1941, à Issy-l'Évêque, en Saône-et-Loire, où l'auteure s'est réfugiée avec son mari et ses enfants. Malgré sa conversion au catholicisme en 1939, elle demeure juive selon la loi. À partir d'octobre 1940, les lois successives sur le statut des juifs restreignent progressivement sa liberté d'action. Elles la privent du droit de publier et de quitter le village, puis l'obligent à porter l'étoile jaune signalant sa judéité. Au cours des deux dernières années de sa vie, Némirovsky écrit des nouvelles, le roman *Les Feux de l'automne*, une biographie de Tchekhov et elle entame la rédaction de cet ultime roman. Ses notes personnelles révèlent qu'elle souhaitait en faire une œuvre en cinq parties, pour un total d'environ mille pages⁷. Lorsqu'elle est arrêtée le 13 juillet 1942, seules les deux premières parties du roman sont achevées. En octobre, son mari Michel Epstein est déporté à son tour et leurs filles fuient à travers la France avec leur tutrice, qui les cache jusqu'à la fin de la guerre. Elles emportent avec elles le cahier de Némirovsky, qui contient le manuscrit de *Suite française*. Denise Epstein, la fille aînée du couple, le conserve pendant de nombreuses années, le transcrit en vue de le faire publier avant de confier le manuscrit à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine. Le roman est publié chez Denoël en 2004 et reçoit la même année le prix Renaudot.

La première partie du roman, intitulée *Tempête en juin*, raconte l'exode qui a suivi l'invasion de Paris par l'armée allemande en juin 1940. Le lecteur y suit sur les routes de France des personnages issus de différents milieux, principalement des membres des élites (culturelle, financière et politique) ainsi que quelques personnages de condition plus modeste, parmi lesquels un couple d'employés d'une banque et leur fils blessé au combat, un groupe de pensionnaires d'une école de réforme et quelques ouvriers et paysans. La seconde partie, intitulée *Dolce*, se déroule en 1941, dans un

⁶ Irène Némirovsky, citée dans Jonathan Weiss, *op. cit.*, p. 101.

village de Bourgogne occupé par l'armée allemande. Le récit se concentre sur trois maisonnées du bourg : celle des Angellier, de grands propriétaires terriens, celle du vicomte et de la vicomtesse de Montmort et celle des Sabarie, la famille de paysans plutôt aisés que l'on rencontre dans *Tempête en juin*.

À notre connaissance, aucune étude n'a encore été consacrée à *Suite française*, ce qui s'explique vraisemblablement par sa publication récente. Au total, l'œuvre de Némirovsky n'a fait l'objet que d'une seule étude d'envergure, une thèse de Jeanne Lafon-Galili⁸, et de rares articles⁹. Or, ces travaux portent essentiellement sur le rapport de l'auteure au judaïsme. Par conséquent, ils n'éclairent qu'indirectement la lecture de *Suite française*, d'abord parce qu'à l'exception de l'article de Marie Cegarra¹⁰, leur parution précède celle du roman, ensuite parce que les juifs sont totalement absents de l'ultime roman de Némirovsky.

Les romans français qui racontent la Seconde Guerre mondiale ont toutefois fait l'objet d'un nombre considérable de travaux, dont l'étude fondamentale de Yan Hamel *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*¹¹, laquelle porte sur un corpus formé d'œuvres publiées entre 1945 et 2001, ainsi que ceux de Denis Ferraris¹², de Ian Higgins¹³, de Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering¹⁴. Parmi ces études, seule celle d'Hamel est postérieure à la

⁷ « Notes manuscrites d'Irène Némirovsky sur l'état de la France et son projet *Suite française*, relevées dans son cahier », dans *SF*, 403-404.

⁸ Jeanne Lafon-Galili, *Irène Némirovsky. Le trouble d'une œuvre*, thèse de doctorat, Université de Paris-VIII, 2002, 347 p.

⁹ Marie Cegarra, « Secrets et silence : comment ne pas voir? Pourquoi ne pas dire?: À propos d'Irène Némirovsky », dans *Ethnologie française*, vol. 35, n° 3, 2005, p. 457-466; Paul Renard, « Irène Némirovsky, une romancière face à la tragédie », dans *La Revue littéraire : Roman 20/50*, n° 16, décembre 1993, p. 165-174.

¹⁰ Paru en 2005, l'article de Marie Cegarra porte sur quatre nouvelles d'Irène Némirovsky, particulièrement celle intitulée « Dimanche » (1934).

¹¹ Yan Hamel, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, coll. « Socius », 410 p.

¹² Denis Ferraris, « La guerre en ses atours. Esthétique du charivari », *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 5-21.

¹³ Ian Higgins (dir.), *The Second World War in Literature: Eight essays*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1986, 130 p.

¹⁴ Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering (dir.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 490 p.

publication de *Suite française*. L'auteur y fait référence au roman de Némirovsky, mais le faible écart temporel entre la parution du roman et la publication de son travail ne lui a pas permis d'inclure *Suite française* parmi les principaux romans étudiés.

L'étude du roman a été conduite dans deux perspectives herméneutiques complémentaires. La première, centrée sur le texte, consiste à analyser l'organisation du récit par une analyse littéraire recourant aux outils de la narratologie développés par Gérard Genette¹⁵ ainsi qu'à ceux de la rhétorique et de la stylistique. Les travaux de Philippe Hamon¹⁶ et de Sophie Duval¹⁷ ont aussi été mis à profit dans l'analyse de l'ironie structurelle du roman. *Suite française* a dans un second temps été envisagé dans ses relations avec les contextes social et discursif des années 1930 et du début des années 1940 en France. Cette étude du dialogue entre l'œuvre et les circonstances sociohistoriques de son élaboration s'inscrit dans la lignée des travaux de Jacques Dubois¹⁸, Claude Duchet¹⁹, Marc Angenot²⁰ et Pierre Popovic²¹ en sociologie des textes littéraires. Le recours aux ouvrages des historiens Eric Hobsbawm²², Pierre Laborie²³, Pascal Ory²⁴, Henry Rousso²⁵ et Michel Winock²⁶ sur l'histoire de la Seconde Guerre mondiale en France, de même qu'à ceux de Pierre Nora et de ses

¹⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 285 p.

¹⁶ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, 159 p.

¹⁷ Sophie Duval, *L'ironie proustienne: la vision stéréoscopique*, Paris, Honoré-Champion, 2004, 516 p.

¹⁸ Jacques Dubois, *Stendhal. Une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007, coll. « textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales », 251 p. ; Jacques Dubois, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, coll. « Points », 358 p.

¹⁹ Claude Duchet, « La manoeuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir* », *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 107-131.

²⁰ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, coll. « L'Univers des discours », 1167 p.

²¹ Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Éditions Balzac, 1992, 455p.

²² Eric J. Hobsbawm, *L'âge des extrêmes. Le court XX^e siècle 1914-1991*, Bruxelles/Paris, Éditions Complexe/Le Monde diplomatique, 2003, 810 p.

²³ Pierre Laborie, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération. Nouvelle édition*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, 286 p.

²⁴ Pascal Ory, *La France allemande (1933-1945)*, Paris, Seuil, 2004, 448 p.

²⁵ Henry Rousso, *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard, 2001, 746 p.

²⁶ Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, 444 p.

collaborateurs²⁷ sur l'identité française, a été essentiel à la reconstitution du contexte social et politique dans lequel a été écrit *Suite française*.

La première partie de ce travail est consacrée à l'analyse de l'image qu'offre *Suite française* des fondements traditionnels de l'identité française que sont les trois parties de l'idéal républicain issu de la Révolution de 1789, la liberté, l'égalité et la fraternité, ainsi que la valorisation de la raison héritée de l'âge classique, la culture (notamment la culture lettrée) et la religion catholique. Cette première partie se conclut sur l'examen du sort que le roman réserve au coq gaulois et sur la mise en évidence de l'apparition de prédateurs de l'emblème ailé de la France. Le rôle de la guerre dans la mise à mal des récits traditionnels de l'identité française dans le roman sera ensuite étudié afin de faire ressortir la fonction de catalyse que Némirovsky attribue au conflit ainsi que le caractère cataclysmique de ce dernier. La troisième partie de l'étude portera sur le potentiel régénérateur que le roman confère tant bien que mal au conflit et sur les caractéristiques des individus que l'auteure souhaite voir peupler la France meilleure qui pourrait naître de celui-ci, caractéristiques que l'analyse de l'ironie dont elle fait preuve dans *Suite française* permet de dégager.

²⁷ Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 674 p. ; Pierre Nora (dir.) *Les lieux de mémoire III. Les France*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Bibliothèque illustrée des mémoires », 1034 p.

Chapitre 1. Une suite française

1.1 Personnages, situations, trajectoires

Le titre *Suite française* signale le caractère emblématique qu'Irène Némirovsky a souhaité donner à son récit. En plus d'indiquer que l'œuvre, telles les *Suites Françaises* de Jean-Sébastien Bach, comporte plus d'une partie et que chacune a une tonalité et une allure qui lui sont propres, ce titre marque le roman du sceau de l'identité française. Il convie par conséquent le lecteur à poser les questions suivantes : quelle France l'auteure choisit-elle de raconter ? par l'intervention de quels personnages, le choix de quels événements, la description de quelles trajectoires ? quels effets la débâcle et le début de l'Occupation ont-ils dans *Suite française* sur les idéaux, les valeurs et les fondements traditionnels de l'identité française, au premier rang desquels l'idéal de liberté, d'égalité et de fraternité issu de la Révolution de 1789, la valorisation de la culture (lettrée, notamment) et de la raison (héritée des Lumières) ainsi que la religion catholique, socle consacré de la « fille aînée de l'Église » ?

Tempête en juin s'ouvre sur une scène d'alerte dans la capitale française pendant la nuit du 3 au 4 juin 1940. Ce chapitre met en scène les Parisiens. Aucun individu n'est nommé, aucune famille non plus, alors que les noms collectifs précédés d'articles indéfinis¹ et les pronoms indéfinis² abondent. La scène est racontée par une narratrice qui livre au lecteur les pensées, gestes et impressions de différents groupes d'individus durant le bombardement :

Des enfants naissaient dans des chambres chaudes où on avait calfeutré les fenêtres afin qu'aucune lumière ne filtrât au-dehors et leurs pleurs faisaient oublier aux femmes le bruit des sirènes et la guerre. Aux oreilles des mourants, les coups de canon semblaient faibles et sans signification aucune, un bruit de plus dans cette

¹ Cf. « [L]es Parisiens », « les malades », « les mères », « les femmes amoureuses », « les dormeurs », « l'homme » (au sens générique), « le peuple », « les gens », « les enfants », « les habitants du sixième », « les riches », « leurs concierges », « les corps dressés », « les pauvres », « les femmes », « les mourants », « les petits ».

² Cf. « ceux », « certains », « d'autres » et, à plusieurs reprises, « on ».

rumeur sinistre et vague qui accueille l'agonisant comme un flot. Les petits collés contre le flanc chaud de leur mère dormaient paisiblement et faisaient avec leurs lèvres un clappement léger comme celui d'un agneau qui tète. Abandonnées pendant l'alerte, des charrettes de marchandes de quatre-saisons demeuraient dans la rue, chargées de fleurs fraîches. (*SF*, 29)

Se dessine ainsi le regard globalisant adopté dans le roman. Ce regard se pose sur toute une galerie de personnages de conditions différentes, dont il fait voir et pénètre les points de vue. Cette multiplicité et cette diversité des points de vue qui forment la narration contribuent à donner son caractère emblématique du roman, dans la mesure où celui-ci se présente alors comme un reportage en prise directe, à nul autre comparable.

Après ce survol de la population parisienne donné en guise d'entrée en matière, le lecteur découvre au fil des chapitres les individus et groupes de personnages dont sont racontés les périples dans *Suite française*. Le récit de leur parcours est mâtiné de scènes collectives qui ont pour acteurs les Parisiens, les réfugiés, les villageois et quelques autres groupes auxquels appartiennent ou se joignent momentanément les personnages principaux. Ces passages forment ainsi l'arrière-plan des trajectoires individuelles entrecroisées.

Les premiers personnages présentés sont les membres de la famille Péricand, qui entrent en scène dès les premiers mots du chapitre deux :

Les Péricand étaient bien-pensants ; leurs traditions, leur tournure d'esprit, une hérédité bourgeoise et catholique, leurs attaches avec l'Église (l'aîné de leurs fils, Philippe Péricand, était prêtre), tout leur faisait considérer avec méfiance le gouvernement de la République. D'autre part, la situation de M. Péricand, conservateur d'un des musées nationaux, les liait à un régime qui versait honneurs et profits à ses serviteurs. (*SF*, 30)

Comme la majorité des personnages centraux du roman, les Péricand occupent un échelon élevé dans la société française. D'autres personnages de *Tempête en juin* sont à l'aise financièrement, voire carrément riches, et appartiennent aux élites – économique, culturelle et administrative – de la France des années 1930 : l'écrivain Gabriel Corte vit dans une luxueuse maison de Saint-Cloud ; Charles Langelet est un

collectionneur d'œuvres d'art parisien qui mène une « vie comblée, trop aisée » (*SF*, 61) ; le banquier Corbin et son associé le comte de Furières n'ont aucun souci d'argent (ces deux derniers jouent par contre un rôle moins important dans le roman) ; Arlette Corail et Florence, maîtresses de Corbin et de Corte respectivement, bénéficient de la richesse de leurs amants.

Une part non négligeable des personnages de *Dolce* provient des fractions bien nanties de la France rurale : madame Angellier, riche propriétaire terrienne de la petite commune bourguignonne de Bussy et sa belle-fille Lucile, épousée pour la fortune supposée de son père, en sont, ainsi que la vicomtesse de Montmort, une dame aisée, de haute extraction, dont le mari est maire de la commune. Une autre famille de grands propriétaires, les Perrin, apparaît aussi brièvement dans *Tempête en juin*.

Si aucun personnage central de *Suite française* n'est membre du gouvernement, certains personnages secondaires sont cependant impliqués dans l'administration publique : monsieur Péricand³ est conservateur d'un musée national, le vicomte de Montmort est maire de Bussy et Jules Blanc, ami de Corte, a été « titulaire d'un portefeuille dans presque toutes les combinaisons ministérielles, deux fois président du Conseil, quatre fois ministre de la Guerre » (*SF*, 188).

Outre ces personnages favorisés, *Tempête en juin* compte aussi une famille de la petite bourgeoisie parisienne, les Michaud, et une famille de paysans relativement aisés, les Sabarie. Jeanne et Maurice Michaud sont deux employés de la banque Corbin vivant dans une situation financière précaire : « Les appointements du mari n'avaient jamais suffi à les faire vivre et leur fils unique était mobilisé. [...] Ils avaient toujours connu une vie difficile depuis le jour où ils s'étaient sauvés de chez eux pour se marier contre le gré de leurs parents. » (*SF*, 51). Le ménage Sabarie, lui, est formé de la vieille fermière, sa fille Cécile, son fils Benoît, prisonnier de guerre qui revient à la ferme à la fin de *Tempête en juin* après s'être évadé, et Madeleine, sa fille adoptive. Contrairement aux autres personnages centraux de *Tempête en juin*, ils vivent à la

³ Contrairement à sa femme, ses enfants, son père et son chat, Adrien Péricand n'entre que très brièvement dans le récit.

campagne : ils exploitent une ferme prospère dans la commune de Bussy. Il s'agit d'ailleurs des seuls personnages à faire véritablement partie des deux volumes de *Suite française*⁴.

Quant au petit peuple, il est beaucoup moins présent dans la narration que les élites, quoique son rôle dans le récit ne soit pas négligeable. Parmi les personnages de condition modeste, ceux qui occupent la plus grande place dans la narration sont la famille d'ouvriers que Corte et Florence côtoient bien malgré eux pendant l'exode (et dont Charles Langelet embauche l'une des membres comme domestique après son retour dans la capitale) ainsi que les orphelins accueillis par « les Petits Repentis du XVI^e », une œuvre charitable fondée par le grand-père Péricand.

Ces personnages issus des classes populaires sont considérés presque exclusivement dans leurs relations avec des individus plus fortunés, même en l'absence de ces derniers. Par exemple, lorsque la famille d'ouvriers s'arrête pour la nuit et savoure le luxueux repas que l'homme a arraché à Corte, la conversation et les pensées des personnages tournent surtout autour du fossé qui les sépare des Français aisés, comme en témoignent les réflexions d'Hortense :

Elle était, elle, une ancienne domestique ; elle avait épousé un ouvrier qui travaillait chez Renault. On avait réussi à le garder à Paris pendant les premiers mois de la guerre, mais enfin en février il était parti et maintenant il se battait Dieu sait où. Et il avait fait l'autre guerre, et il était l'aîné de quatre enfants, mais rien n'y avait fait ! Les privilèges, les exemptions, les pistons, tout cela était pour le bourgeois. Au fond de son cœur, il y avait comme des couches successives de haine qui se superposaient sans se confondre : celle de la paysanne qui d'instinct déteste les gens de la ville, celle de la domestique lasse et aigrie d'avoir vécu chez les autres, celle de l'ouvrière, enfin, car pendant ces derniers mois elle avait remplacé son mari à l'usine ; elle n'avait pas été habituée à ce travail d'homme, il lui avait endurci les bras et l'âme. (SF, 96-97)

⁴ Les Michaud, les Péricand et Corbin sont toutefois mentionnés dans *Dolce*. Les Angellier ont accueilli les Michaud pendant l'exode, comme le révèle une carte qu'ils envoient à Lucile (SF, 305). Plus loin, Mme Angellier affirme que les Péricand et Corbin collaborent avec l'occupant : « Les familles nobles s'allient entre elles sans égard aux frontières, mais en y réfléchissant les grands bourgeois ne valaient guère mieux. On chuchotait les noms de ceux qui trafiquaient avec les Allemands (et on criait ces noms tous les soirs à la radio anglaise), les Maltête de Lyon, les Péricand à Paris, la banque Corbin... d'autres encore... » (SF, 359)

Ce personnage est en position d'infériorité dans trois rapports hiérarchiques majeurs de la société française : le rapport entre provinciaux et Parisiens, celui qu'entretiennent les domestiques et leurs maîtres, et la relation entre ouvriers et patrons. Le personnage d'Hortense Gaillard est donc une synecdoque de la France de condition modeste⁵. Or, il s'agit d'un personnage mineur dans *Tempête en juin*, alors que les élites de la société française sont importantes en nombre et en actes parmi le personnel de cette première partie du roman.

Il en va de même dans *Dolce*, où paysans, domestiques, artisans et autres locataires du bas de l'échelle sociale de la province française sont relégués aux marges du récit. À l'exception des Sabarie – qui vivent dans une certaine aisance malgré leur statut de paysans – leur présence se limite en effet à quelques personnages secondaires : la couturière du village, la cuisinière des Angellier, les enfants de la couturière, le sabotier et sa femme, la serveuse et quelques autres. Sinon, ils sont souvent désignés sous une forme non individualisée⁶ et sont là pour profiler en toile de fond la vie du bourg. Les personnages de condition modeste et les événements qu'ils vivent dans *Suite française* ont ainsi essentiellement pour fonction de faire contrepoint au récit des aventures des personnages qui détiennent des positions favorables dans la hiérarchie. Leur présence dans le roman, aux côtés de protagonistes qui appartiennent pour la plupart aux différentes élites de la France d'avant-guerre, n'en contribue pas moins au caractère emblématique que Némirovsky a souhaité donner à son roman.

Il est remarquable que *Suite française* ne comporte aucun personnage juif, ni aucun immigrant. Or, il s'agit de deux groupes qui font partie intégrante de la société française et auxquels appartiennent l'auteure ainsi que les protagonistes d'un nombre

⁵ Les jeunes délinquants recueillis par l'œuvre des Petits Repentis du XVI^e sont eux aussi des Français moins fortunés. Ils se situent toutefois ailleurs dans le spectre social. D'abord, ce sont des enfants et des adolescents, non des adultes. De plus, à la différence d'Hortense Gaillard et de sa famille, honnêtes travailleurs de condition modeste, ces garçons sont de jeunes criminels, donc des déviants.

⁶ Le texte mentionne par exemple « une petite vieille » (*SF*, 245), « les paysans » (*SF*, 345) et « les bourgeoises » (*SF*, 365). La narratrice recourt en outre fréquemment au pronom « on » pour représenter l'ensemble des habitants de la commune.

important de ses romans et nouvelles⁷. Ce manque est conséquemment significatif. Le choix de mettre en évidence des personnages dont les racines sont indiscutablement françaises⁸ a pour but d'attirer l'attention sur les problèmes endogènes de la société française et de combattre implicitement la tendance – de plus en plus marquée dans le discours des années 1930 et 1940 – à faire des juifs et des étrangers des boucs émissaires.

Le récit se concentre sur les destins personnels des individus. Il ne fait qu'effleurer les grandes étapes de la progression du conflit et se tient généralement loin des scènes de combat. En effet, les militaires sont rares dans *Suite française* : les seuls soldats français en exercice auxquels le roman donne – brièvement – la parole sont ceux auxquels se joint Hubert Péricand dans un élan patriotique et celui que Corte rencontre à Paray-le-Monial⁹. Les autres ne jouent plus un rôle actif dans la guerre au moment du récit : Jean-Marie est blessé, Benoît s'est évadé d'une prison allemande et le comte de Furières est lui aussi rentré chez lui, tout comme le vicomte de Montmort. Le roman ne compte que deux courtes scènes de combat : celle où Hubert, tel Fabrice del Dongo à Waterloo, tente de combattre aux côtés de soldats et s'imagine par la suite l'avoir fait, et celle où les Corte sont pris au milieu d'un échange de tirs entre Français et Allemands. Même dans ces passages, les combats sont plutôt esquissés que réellement décrits.

Dans le même esprit, les événements historiques majeurs (batailles marquantes, grandes décisions politiques) sont simplement notés et les nouvelles d'importance se diffusent sous forme de rumeur. C'est le cas entre autres du déplacement du gouvernement de Pétain à Vichy (ville qui n'est désignée que par l'expression « la reine des stations thermales de France » (*SF*, 183)) :

⁷ Parmi les œuvres de Némirovsky qui mettent en scène des juifs, mentionnons *David Golder*, *le Bal*, *le Vin de solitude*, *les Chiens et les loups* et la nouvelle *Fraternité*. Le roman *les Échelles du Levant* et des nouvelles du recueil *Films parlés* ont pour personnages principaux des immigrants.

⁸ Dans *Suite française*, tous les personnages (sauf les soldats allemands, évidemment) ont un patronyme à consonance bien française.

⁹ Les soldats allemands sont beaucoup plus présents que les français dans *Suite française*, et surtout dans *Dolce*. Il y figurent toutefois à titre d'occupants et non de combattants. En outre, ils apparaissent dans le récit essentiellement dans des rapports avec des Français ; le roman n'offre aucune scène se déroulant entre soldats allemands exclusivement.

Le directeur du Grand Hôtel, où Corte descendait tous les ans depuis vingt ans, leva les bras au ciel et leur dit que tout était fini, qu'on roulait dans l'abîme et qu'il fallait restaurer dans le peuple le sens du devoir et de la grandeur ; puis il leur confia que l'on attendait d'un moment à l'autre l'arrivée du gouvernement, que les appartements étaient retenus depuis la vieille, que l'ambassadeur de Bolivie couchait sur un billard, mais que pour lui, Gabriel Corte, on s'arrangerait toujours [...]. (SF, 183-184)

Cet événement historique est doublement mis à distance, d'abord parce qu'il est transmis au lecteur sous forme de discours indirect, ensuite parce qu'il est donné sur le mode de l'anticipation, le fait d'importance étant « l'attente » de l'arrivée du gouvernement, non son arrivée elle-même.

La signature de l'armistice, qui officialise la défaite française, est l'événement historique qui reçoit le plus d'attention dans la narration. Le moment où l'on apprend la nouvelle est rendu du point de vue de plusieurs personnages. Sa description la plus détaillée a lieu lorsque l'événement est annoncé aux Michaud :

On frictionnait la tête de Jeanne avec de l'essence de lavande quand le fils du coiffeur accourut pour dire que l'armistice était signé. [...] On disait que les pertes de l'armée française étaient relativement peu élevées mais que le nombre des prisonniers atteignait deux millions. (SF, 194)

Ici encore, la narration met à distance les événements politiques. Les nouvelles sont transmises en discours indirect et l'énoncé sur les pertes de l'armée n'est pas attribué à une instance narrative précise, puisqu'il émane d'une vague rumeur publique. L'actualité militaropolitique – l'Histoire – figure donc dans le récit sous forme réfractée. Celui-ci met à l'avant-plan le domaine privé, le quotidien, le *homefront*. Ainsi, pour Némirovsky, l'histoire véritable n'est pas celle qui se fait sur les champs de bataille et dans les salles où se réunissent les hommes politiques et les généraux, mais elle tient plutôt dans l'expérience qu'en ont les Français¹⁰. *Suite française* s'inscrit en cela obliquement dans la tendance moderne du récit de guerre, inaugurée

¹⁰ Cette priorité donnée à l'expérience des civils est signalée dès le titre du premier chapitre, « la guerre », lequel décrit la réaction de la population civile à une alerte au bombardement. Ce chapitre est le seul à porter un titre, ce qui en souligne le caractère exemplatif.

par Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* et théorisée par Jean Kaempfer¹¹. Prendre pour objet l'expérience de la population touchée par le conflit et éloigner par ce moyen le récit de guerre des lieux de combat – sur lesquels demeurerait le récit stendhalien de la bataille de Waterloo – accentuent le mouvement de décentralisation qui caractérise le récit de guerre moderne.

1.2 Identité, valeurs et idéaux

La proportion importante de personnages appartenant aux élites parmi les protagonistes d'une œuvre qui se déclare dès son titre représentative de l'état de la France peut étonner. L'étude de ce milieu social constituait peut-être un terrain de prédilection pour cette écrivaine née dans la grande bourgeoisie russe, qui vécut presque toute sa vie dans une certaine aisance et a raconté la vie des puissants dans plusieurs de ses romans et nouvelles. S'il traîne là quelque préférence, ce choix a aussi pour effet de mettre l'accent sur une partie de la population française qui a la responsabilité, par les pouvoirs administratifs, économiques et culturels qu'elle détient, de défendre l'identité nationale et les valeurs qui lui sont rattachées, particulièrement au moment où elles sont gravement menacées par le nazisme. Dans *Suite française*, des sorts particuliers sont réservés aux fondements traditionnels de l'identité française que sont les trois parties de l'idéal républicain issu de la Révolution de 1789 (liberté, égalité et fraternité), la valorisation de la raison héritée des Lumières, l'importance accordée à la culture et la religion catholique.

¹¹ Jean Kaempfer, *op. cit.* Dans cet ouvrage, Kaempfer distingue deux catégories de récits de guerre : les récits de tendance classique (ou césarienne) et les récits de tendance moderne (ou lucanienne). Plutôt que de dire la guerre du point de vue surplombant et rationnel du général qui en est le maître d'œuvre, le récit moderne adopte la perspective limitée d'un personnage plongé dans le conflit, dépassé par les événements et qui fait généralement l'expérience de la déshumanisation. Les récits de cette tendance se caractérisent aussi par l'intertextualité avec d'autres récits de guerre et par une recherche de singularité. Kaempfer exclut de son étude les romans qui traitent de la Seconde Guerre mondiale puisque selon lui, les camps de concentration ont confronté la littérature (comme l'ensemble de la société) à un degré supérieur de l'inénarrable. Némirovsky connaît l'existence des camps lorsqu'elle rédige *Suite française*, mais elle y est déportée et y périt avant que l'horreur de la Shoah ne soit dévoilée au public, ce qui distingue son roman des récits de 1939-1945 parus après la fin de la guerre.

1.2.1 Liberté

Premier terme de la devise républicaine, la liberté est sévèrement entravée dans le contexte historique de *Suite française*. Après l'armistice franco-allemand, la France est en effet soumise politiquement à l'Allemagne. Une partie du territoire français est occupée par l'armée du Reich, ce qui met un terme à l'indépendance politique française. La France n'est plus un état libre. Près de deux millions de Français sont faits prisonniers¹². Quelques mois après l'armistice commencent les arrestations et les déportations de juifs¹³, menace qui pèse lourdement sur Irène Némirovsky elle-même pendant la rédaction de son roman. L'Occupation restreint la liberté d'expression, la liberté de circuler à l'intérieur du territoire national et la libre entreprise. Ceci trouve un écho important dans *Suite française*, où la quête de liberté – sous différentes formes – est un enjeu majeur pour les personnages.

1.2.1.1 Gagner la « zone libre »

Dans *Tempête en juin*, la liberté – aux sens politique et physique du terme – est un motif de quête et un objet rare : l'exode parisien, que raconte cette première partie de *Suite française*, constitue une tentative pour échapper à la menace immédiate des bombardements, mais aussi, plus généralement, à la domination allemande.

Le lieu de refuge est variable. Certains, fortunés, tentent de quitter le pays. C'est le cas de Corte et de sa maîtresse, qui entendent se rendre à Bordeaux afin de fuir la France (*SF*, 90). Il en va de même pour Charles Langelet :

¹² Les estimations du nombre de prisonniers français varient légèrement selon les sources. D'après Yves Durand, 1 850 000 à 1 900 000 Français auraient été emprisonnés par les Allemands pendant la débâcle («Les prisonniers», dans Jean-Pierre Azéma et François Bédarida (dirs.), *La France des années noires. I : De la défaite à Vichy*, Paris, Seuil, 2000, p. 251).

¹³ La loi du 4 octobre 1940 accorde aux préfets de la zone occupée le pouvoir d'emprisonner les juifs étrangers ou apatrides. En février 1941, 40 000 d'entre eux sont détenus dans des camps de la zone occupée. En 1942 et 1943, les arrestations se multiplient et les prisonniers sont transférés dans les camps de la mort allemands. Plus de 70 000 Français et ressortissants étrangers habitant la France y périssent au cours de la Seconde Guerre mondiale. (Jean-Pierre Azéma, *De Munich à la Libération. 1938-1944*, Paris, Seuil, p. 181-184).

Qu'avait-elle dit, cette pimbêche, au téléphone ? Elle avait insinué qu'il désirait fuir hors de France ! Pauvre imbécile ! Elle s'imaginait le vexer, lui faire honte ! Mais certainement il partirait. Qu'il parvienne seulement jusqu'à Hendaye, il s'arrangerait pour passer la frontière. Il ferait un bref séjour à Lisbonne et puis il quitterait l'Europe hideuse, dégouttante de sang. (*SF*, 62)

D'autres ont pour destination des villes situées dans ce qui devient après l'armistice la « zone libre » ou la mieux nommée « zone non-occupée » : la danseuse Arlette Corail cherche à rejoindre la troupe de l'Opéra de Paris à Bordeaux, Philippe Péricand accepte de conduire les pensionnaires de l'œuvre des Petits Repentis du XVI^e en Auvergne, alors que le directeur de l'œuvre affirme avoir été « appelé d'urgence dans le Midi auprès de sa femme malade... » (*SF*, 47). Emmenant ses enfants, Mme Péricand se réfugie à Nîmes, chez sa mère. En dépit de son objectif initial, le périple de Corte et de sa maîtresse se termine à Vichy, quelques heures avant que le gouvernement du maréchal Pétain s'y installe. Tous viennent ainsi grossir le cortège monstrueux des fuyards qui, comme lors de la Première Guerre mondiale, quittent leur domicile dans un mouvement quasi instinctif et envahissent les routes de France, souvent sans objectif précis autre que celui d'échapper à l'ennemi allemand.

L'équivalence entre les appellations de « zone libre » et de « zone non-occupée » met en relief un aspect important de la définition de la liberté à laquelle l'expression « zone libre » réfère. L'espace de liberté qu'elle désigne se définit en effet par la négative, ce que révèlent ces paroles qu'adresse Mme Angellier à Mme Perrin, réfugiée à Lyon : « Mais du moins vous êtes libres ! Vous n'avez pas d'Allemands chez vous et nous en logeons un. Un officier ! » (*SF*, 315) Le territoire est dit « libre » en ce qu'il est « libre d'occupants allemands », que l'ennemi en est absent, ce qui a fort peu à voir avec la liberté civile, la liberté économique, ainsi que les libertés de culte et d'opinion de l'idéal républicain.

La liberté dont bénéficient les habitants de la zone libre pâlit aussi en raison de sa superficialité : la guerre se poursuit, l'information demeure difficile à obtenir, elle est souvent transmise par la rumeur, qui se révèle peu fiable. Les annonces de la mort des deux fils aînés des Péricand, qui parviennent à la famille réfugiée à Nîmes,

sont à cet égard exemplaires. La lettre qui informe Mme Péricand de la mort de Philippe ne livre qu'une information partielle et en partie mensongère : « il n'y avait aucun détail ; le maire d'un petit village du Noiret lui révélait que le curé Philippe Péricand avait trouvé une mort accidentelle et lui renvoyait les papiers qui établissaient son identité de manière indubitable. » (*SF*, 173) Or, le jeune curé est mort suite à l'attaque sauvage et gratuite des garçons dont il avait la responsabilité, qui l'ont tabassé, jeté dans un étang et lapidé. Puis arrive la nouvelle de la mort d'Hubert, contredite quelques heures après son annonce par le retour du garçon.

Il est en outre remarquable que dans le dernier chapitre de *Tempête en juin*, tous les personnages de réfugiés¹⁴ sont retournés à Paris, certains parce qu'il leur a été impossible d'atteindre leur destination initiale, tels les Michaud et Charles Langelet, d'autres apparemment par choix, comme les Péricand et les Corte. On en comprend que leur participation à l'exode visait surtout à fuir un péril immédiat. La liberté politique apparaît en conséquence subordonnée à d'autres valeurs. Pour Corte, il s'agissait surtout de préserver son mode de vie luxueux. Les Péricand ont regagné leur demeure du XVI^e arrondissement pour favoriser la réussite scolaire de leurs fils, « car ils appartenaient à cette classe de la haute bourgeoisie française qui aime mieux voir ses enfants privés de pain, de viande et d'air plutôt que de diplômes » (*SF*, 227). Quant à ceux qui ont quitté Paris sans savoir où ils allaient¹⁵, leur retour dans la capitale confirme que leur fuite procédait d'un réflexe de peur plutôt que d'une volonté consciente de préserver leur liberté politique.

Le retour dans la capitale occupée peut aussi être vu comme l'indice qu'il existe un espace de liberté authentique ailleurs que sur le terrain politique. C'est du moins ce que pensent les habitants du bourg occupé de Bussy.

¹⁴ À part Philippe Péricand, évidemment, ainsi que les garçons dont il avait la responsabilité, sur le destin desquels le récit est muet.

¹⁵ « Ils ne savaient pas pourquoi ils fuyaient : la France entière était en flammes, le danger partout. Ils ne savaient certainement pas où ils allaient. » (*SF*, 78)

1.2.1.2 À défaut de liberté politique, la « liberté d'esprit »

Dans un contexte où leur liberté d'action, de mouvement et d'expression est réduite par les multiples règlements et exigences de l'occupant, les habitants de Bussy se rabattent sur la protection de ce qui constitue à leurs yeux leur liberté d'esprit :

Derrière le dos des soldats, ou par-dessus leurs têtes, d'une fenêtre à une autre, les Français échangeaient de petits signes – yeux levés au ciel, hochements de tête, sourires, légères grimaces de dérision et de défi, toute une mimique qui exprimait tour à tour qu'il fallait avoir recours à Dieu dans de telles traverses, mais que Dieu lui-même... ! qu'on entendait rester libre, en tout cas libre d'esprit, sinon en actes ou en paroles, que ces Allemands n'étaient tout de même pas bien malins puisqu'ils prenaient pour argent comptant les grâces qu'on leur faisait, qu'on était forcé de leur faire, car, après tout, ils étaient les maîtres. (*SF*, 239)

Les habitants du bourg entendent de la sorte préserver autant que possible ce qu'ils prennent pour une réserve de liberté intérieure¹⁶. Toutefois, ce qui est ici désigné par l'expression « liberté d'esprit » se résume pour l'essentiel à la persistance en modèle réduit de la germanophobie traditionnelle des Français. Némirovsky met en lumière la superficialité qui caractérise cette prétendue liberté de pensée, laquelle relève de la doxa patriotique au lieu de résulter du choix réfléchi d'un sujet libre¹⁷. De l'idéal républicain, il reste un *quant à nous* dérisoire, fait de grimaces, de hochements et de mimiques. La défaite a fait des gens des clowns inoffensifs.

¹⁶ Un épisode anecdotique indique que les soldats allemands sont conscients de la soif de liberté de leurs administrés et qu'ils savent en tirer profit. Désirant emprunter des nappes pour la fête qu'ils organisent en l'honneur de l'anniversaire de l'entrée de la Wehrmacht dans Paris, Bruno et ses soldats se gardent bien de forcer les bourgeoises à leur en fournir :

[Le lieutenant] avait trouvé une façon de les amadouer, il disait avec un beau salut : « Naturellement, nous n'avons pas le droit de vous demander cela. Vous comprenez que cela ne rentre pas dans les contributions de guerre. [...] C'est un service que nous vous demandons, madame. Vous êtes parfaitement libre de refuser. » Paroles magiques ! la figure la plus renfrognée s'éclairait aussitôt d'un semblant de sourire [...]

– Mais, monsieur, pourquoi ne pas vous faire plaisir ? Vous en prendrez bien soin des nappes qui m'ont été données en dot ? (*SF*, 365)

En faisant planer sur cet emprunt un léger parfum de sédition et en assurant les bourgeoises de leur entière liberté de choix, Bruno obtient sans peine le prêt des précieuses nappes. Il ne s'agit cependant que d'une liberté bien illusoire, qui n'est rien d'autre que le résultat d'une habile manipulation.

Les limites imposées aux libertés des Français sont mises symboliquement en abyme par les multiples apparitions dans le récit de chats, de chiens et d'oiseaux enfermés dans de petites cages, dans des voitures abandonnées ou simplement dans leur abri, telles les volailles de concours de la vicomtesse : « Pendant ses insomnies, elle se promenait dans son parc en récitant des vers ou elle poussait une pointe du côté du poulailler et examinait les trois énormes serrures qui en défendaient l'entrée. » (*SF*, 335) Chats, chiens et oiseaux sont aussi des animaux auxquels les personnages français de *Suite française* sont fréquemment comparés. Ces mises en abyme et ces comparaisons disséminent et renforcent le sentiment d'enfermement que ressentent et expriment les personnages.

De façon similaire, Madeleine (*SF*, 255) et Lucile (*SF*, 346) se considèrent toutes deux « libres et fières ». Or, Jean-Marie décrit en des termes identiques les chevaux des Sabarie, dont l'apparente latitude est en fait limitée par un enclos :

Alors il [Jean-Marie] sortait de la salle, traversait la cour où criaient les dindons et descendait jusqu'à un petit pré clos par une barrière. Des chevaux mangeaient l'herbe. [...] Il cherchait comment décrire ce regard, il cherchait avec curiosité, impatience, avec une anxiété bizarre et douce. Il ne trouvait pas mais il comprenait ce que devait ressentir le petit cheval, comme l'herbe fraîche et craquante était bonne ! Les mouches insupportables ! l'air libre et fier lorsqu'il levait les naseaux et courait et ruait. (*SF*, 219-220)

En dépit de son *air* libre, l'animal est captif, à l'instar de ces Français qui ne disposent plus que d'une liberté d'esprit grotesque.

La mise en évidence des entraves à la liberté des Français est aussi présente dans l'évolution des pensées de Lucile. Ce personnage central de *Dolce* prend progressivement conscience des contraintes qui s'accumulent autour d'elle telles des poupées russes : les impératifs du mariage, les normes de comportement que le bourg impose à une jeune femme, les usages de sa patrie – l'antigermanisme, en particulier – et les conséquences de la situation politique de la France.

¹⁷ Certains personnages de *Suite française* font toutefois preuve d'une authentique liberté d'esprit. Il en sera question dans le troisième chapitre.

Au chapitre 11 a lieu une conversation décisive pour cette prise de conscience. Lucile s'y rend chez la couturière du village, personnage marginal – tant par son statut d'artisane aux mœurs légères que par sa place dans le récit – chez qui elle découvre le ceinturon d'un soldat allemand. Cette découverte confirme la rumeur selon laquelle « la jeune femme [...] faisait, chuchotait-on, la vie avec les Allemands » (*SF*, 301). La couturière cherche à se justifier en arguant qu'ils s'aiment et que les Allemands, « C'est des gens comme nous. » (*SF*, 301) Lucile la rappelle alors à son devoir patriotique de mémoire :

Oui, mais ma pauvre fille, quand on dit « un Allemand », tout le monde sait bien que ce n'est qu'un homme, ni meilleur ni pire que tous les autres, mais ce qui est sous-entendu, ce qui est terrible, c'est qu'il a tué des Français, qu'ils tiennent les nôtres prisonniers, qu'ils nous affament...

— Vous croyez que je n'y pense jamais ? Des fois, je suis couchée contre lui et je me dis : « C'est peut-être tout de même son père qui a tué le tien » : papa, comme vous savez, est mort pendant l'autre guerre... J'y pense bien, et puis, au fond, je m'en fous. D'un côté il y a lui et moi ; de l'autre, il y a les gens. Les gens ne se soucient pas de nous ; ils nous bombardent et nous font souffrir, et nous tuent pis que des lapins. Eh ben, nous, on se soucie pas d'eux. Vous comprenez, s'il fallait vraiment marcher pour les autres, on serait pires que des bêtes. Dans le pays on dit que je suis une chienne. Non ! Les chiens, c'est ceux qui sont en bande et mordent si on leur ordonne de mordre. (*SF*, 302-303).

Sur le coup, Lucile condamne le comportement de la couturière et dénigre ses idées. Elle la traite de folle et la met en garde contre cet amour : « Croyez-moi, prenez garde, c'est très dangereux ce que vous faites là. Dangereux et mal, acheva-t-elle. » (*SF*, 303) Le message de la couturière, qui au fond révèle le poids des évidences doxiques et la force de leur circulation, finit toutefois par porter. Son rapprochement progressif avec Bruno aidant, Lucile en vient à souffrir de plus en plus des diverses contraintes qui l'enferment, ce qui la mène à partager les idées de la couturière jusqu'à en reprendre quasi mot pour mot certains passages dans un monologue interne :

Elle s'effrayait parfois et s'étonnait même de sentir en son cœur une telle rébellion – contre son mari, sa belle-mère, l'opinion publique, cet « esprit de la ruche » dont parlait Bruno. Essaim grondant, malfaisant, qui obéit à des fins inconnues... Elle le haïssait...

« Qu'ils aillent où ils veulent ; moi, je ferai ce que je voudrai. Je veux être libre. Je demande moins la liberté extérieure, celle de voyager, de quitter cette maison (quoique ce serait un bonheur inimaginable !), que d'être libre intérieurement, choisir ma direction à moi, m'y tenir, ne pas suivre l'essaim. Je hais cet esprit communautaire dont on nous rebat les oreilles. Les Allemands, les Français, les gaullistes s'entendent tous sur un point : il faut vivre, penser, aimer avec les autres, en fonction d'un État, d'un pays, d'un parti. Oh mon Dieu ! je ne veux pas ! Je suis une pauvre femme inutile ; je ne sais rien mais je veux être libre ! Des esclaves nous devenons, pensa-t-elle encore ; la guerre nous envoie ici ou là, nous prive de bien-être, nous enlève le pain de la bouche ; qu'on me laisse au moins le droit de juger de mon destin, de me moquer de lui, de le braver, de lui échapper si je peux. Un esclave ? Cela vaut mieux qu'un chien qui se croit libre quand il trotte derrière son maître. Ils ne sont même pas conscients de leur esclavage, se dit-elle en écoutant le bruit des hommes et des chevaux, et moi je leur ressemblerais si la pitié, la solidarité, "l'esprit de la ruche" me forçaient à repousser le bonheur. » Cette amitié entre elle et l'Allemand, ce secret dérobé, un monde caché au sein de la maison hostile, que c'était doux, mon Dieu ! Elle se sentait alors un être humain, fier et libre. Elle ne permettait pas à autrui d'empiéter sur ce qui était son domaine propre. « Personne ! Ça ne regarde personne ! » (*SF*, 346)

En somme, ce que réclame Lucile dans ce passage, c'est la possibilité d'exercer son libre arbitre, ce que sa situation conjugale, sociale et politique lui interdit.

Les restrictions de la liberté de Lucile trouvent un écho dans le thème de l'enfermement (tant l'emprisonnement que la réclusion) qui se déploie dans *Dolce*. Cet enfermement est directement lisible sur les constructions, où se multiplient les serrures, les volets clos, les barreaux aux fenêtres et les murs qui évoquent ceux des forteresses. En témoigne en premier lieu la maison des Angellier, où Lucile est venue habiter après un mariage contracté selon le désir de son père et qui prend pour la jeune femme la forme d'un véritable emprisonnement. La description qu'offre l'auteure de cette maison l'apparente en effet à un vaste cachot, voire à un tombeau où est enterrée vivante la jeunesse de Lucile :

La maison était la plus belle du pays ; elle avait cent ans ; elle était longue, basse, faite d'une pierre poreuse, jaune, qui au soleil prenait une couleur chaude de pain doré ; les fenêtres, du côté de la rue (celles des pièces d'apparat), étaient soigneusement closes, les

volets fermés, et défendues par des barres de fer contre les voleurs ; le petit œil-de-boeuf de la resserre (là où on cachait les pots, les jarres, les dames-jeannes qui contenaient toutes les denrées interdites) était bordé d'un grillage épais dont les hautes pointes en forme de lys empalaient les chats errants. La porte, peinte en bleu, avait un verrou de prison et une clef énorme qui grinçait plaintivement dans le silence. L'appartement du bas exhalait une odeur de renfermé, une odeur froide de maison inhabitée malgré la présence constante des maîtres. Pour ne pas faire pâlir les tentures et afin de préserver les meubles, l'air et la lumière étaient bannis. À travers les carreaux du vestibule, faits de verres de couleur qui ressemblaient à des tessons de bouteilles, filtrait un jour glauque, incertain ; il noyait d'ombre les bahuts, les cornes de cerf pendues aux murs et de vieilles petites gravures décolorées par l'humidité. (SF, 248)

L'auteure insiste aussi sur les « murs de forteresse » (SF, 382) et sur les serrures – à la porte de la cave (SF, 361), à celle de la chambre de Mme Angellier (SF, 362), à celles de la porte principale (SF, 369) et de la porte du jardin – que compte cette maison en forme de geôle, dont Mme Angellier ne remet les clés à sa bru qu'à contrecœur.

Les autres maisons de Bussy paraissent elles aussi destinées à enfermer leurs occupants : « Le bourg avec ses maisons revêches, défendues par de grandes portes de prison, ses salons bourrés de meubles, toujours clos et glacés pour épargner les feux, était pour Lucile l'image de la civilisation. » (SF, 243) Le bourg lui-même est entouré de murs et prend ainsi l'allure d'une forteresse. L'architecture de Bussy reflète en cela la mentalité de ses habitants, économes et suspicieux : « La vie dans ces provinces du Centre est opulente et sauvage ; chacun vit chez soi, sur son domaine, rentre ses blés et compte ses sous. » (SF, 243) Elle illustre aussi la rigidité des normes de conduite qui y règnent et qui limitent sévèrement la liberté d'action des habitants :

J'irais bien dans les bois malgré la pluie, mais tout le monde le saurait. On dirait : « Lucile Angellier est devenue folle. » Cela suffit pour enfermer une femme dans un pays comme le nôtre. Elle rit en se rappelant une jeune fille dont on lui avait parlé, que ses parents avaient enfermée dans une maison de santé parce qu'elle s'échappait les soirs de lune et courait jusqu'à l'étang. (SF, 348)

Sans compter que les mariages de raison, comme celui de Lucile et de Gaston Angellier, y sont encore courants¹⁸.

Pendant cet été 1941, une forme supplémentaire de captivité s'ajoute à celles causées par la situation matrimoniale de Lucile et par les effets de la norme sociale : l'Occupation allemande. Les soldats de la Wehrmacht sont comparés plus d'une fois à des gardiens de prison :

Ils parcouraient le pays toute la nuit, par équipes de quatre ; on entendait à la fois le carillon de l'église, bruit doux et familier qui berçait les gens dans leurs songes, et le martèlement des bottes, le cliquetis des armes, comme dans une cour de prison. (*SF*, 338)

Et, de façon encore plus explicite :

Elle entendait les brefs appels monotones des sentinelles dans la rue et, sous ses fenêtres, ce pas lent et mesuré de geôlier. [...] Elle se sentait – ligotée – captive – solidaire de ce pays prisonnier qui soupirait tout bas d'impatience et rêvait ; elle laissa s'écouler la nuit vaine. (*SF*, 373)

En accordant aussi une place de choix au point de vue des soldats allemands, surtout au lieutenant Bruno von Falk, l'Allemand hébergé par les Angellier, Némirovsky tend à universaliser cette idée d'enfermement par la société :

Il n'était pas uniquement soldat du Reich. Il n'était pas mû simplement par les intérêts du régiment et de la patrie. Il était le plus humain des hommes. Il songea qu'il cherchait comme tous les êtres le bonheur, le libre épanouissement de ses facultés et que (comme tous les êtres, hélas, en ce temps-ci) ce désir légitime était constamment contrarié par une sorte de raison d'État qui s'appelait guerre, sécurité publique, nécessité de maintenir le prestige de l'armée victorieuse. (*SF*, 367-368)

¹⁸ C'est du moins ce que laisse croire une conversation entre Bruno et Lucile :

« Oh ! ma femme... Ma femme se consolera. Nous nous sommes mariés très jeunes ; nous étions presque des enfants. Que pensez-vous de ces unions conclues après quinze jours de camaraderie, de vagabondage sur les lacs ?

– Je n'en sais rien ! Les mariages ne se font pas ainsi en France.

– Ce n'est quand même plus comme autrefois, où l'on se mariait après deux entrevues chez des amis, de la famille, comme dans votre Balzac ?

– Peut-être pas tout à fait, mais il n'y a pas une si grande différence, du moins en province... » (*SF*, 306)

L'appartenance de Bruno à l'armée victorieuse ne lui garantit en rien une liberté d'action supérieure à celle de ses administrés, ce que confirme, à la fin de *Dolce*, son départ pour la Russie en soumission à l'ordre qui y envoie son régiment. Pour Bruno et ses confrères, l'obéissance que suppose le statut de militaire redouble l'enfermement social.

Le roman met donc en lumière le fait que toute société, toute forme de communauté et d'esprit communautaire – ce précisément contre quoi s'insurgeait finalement Lucile dans le monologue interne cité plus haut – entrave la liberté d'action et de pensée de ses membres. Némirovsky dénonce ainsi la haine et la violence institutionnalisées, diffusées par des groupes et dirigées sur des groupes, mais qui ont pour exécutants et pour victimes des individus souvent innocents.

1.2.1.3 L'envers de la liberté

Il est un groupe de personnages de *Suite française* qui a accès pendant la guerre à une liberté nouvelle : les pensionnaires de l'institution des Petits Repentis du XVI^e, œuvre philanthropique fondée par le grand-père Péricand et « dont le but est de relever moralement des mineurs compromis dans des affaires de mœurs. » (*SF*, 35) L'exode offre à ces jeunes délinquants une liberté qui contraste radicalement avec leur vie au sein de cette institution. Leurs réactions à cette liberté nouvelle en sont d'autant plus vives et mettent au jour certaines conséquences négatives générées par la réalisation de cet idéal.

Le « redressement moral » des garçons recueillis par l'œuvre des Petits Repentis passe en grande partie par la soumission à une discipline strictement appliquée, comme le révèle cette première apparition dans le récit de quelques-uns d'entre eux :

Dans un carré de jardin, entre le perron et le hangar, deux garçons de quinze et seize ans travaillaient sous les ordres d'un surveillant. [...] Ils remuaient la terre, arrachaient les herbes, rempotaient des pots de fleurs avec une parfaite discipline et en silence. (*SF*, 46)

Cette discipline prend l'allure d'un dressage dans les mots du directeur : « Ah ! ce sont de bons enfants. Nous les assouplissons, nous dressons les plus rebelles. » (*SF*, 47) La docilité qui en résulte n'est toutefois que la face extérieure d'une muraille érigée entre l'âme de ces garçons et le monde, comme le constate Philippe Péricand :

Il parcourut du regard ces visages tout à coup devenus mornes, éteints, fermés, vraiment comme une maison peut être fermée, la porte verrouillée, l'âme retirée en elle-même, ou absente ou morte. [...] Ils semblaient ne pas même l'écouter ; il comprit que toutes les paroles qu'on leur adressait, encouragements, blâmes, enseignement, ne pourraient jamais pénétrer car ils lui opposaient une âme close, murée, sourde et muette. (*SF*, 163-164)

C'est pourquoi les pupilles lui répondent avec « des voix froides et contraintes » (*SF*, 46), prient avec indifférence et baissent la tête avec « un mouvement brusque, mécanique » (*SF*, 50) lorsqu'il trace sur eux le signe de la croix.

À cet emmurement de l'âme, produit de la discipline stricte des surveillants, s'ajoute un confinement dans l'espace clos, gris et froid de l'institution, avec sa cour ceinte de bâtiments, son immeuble « bâti derrière une haute maison de rapport. » (*SF*, 45). Les Petits Repentis vivent de la sorte un triple enfermement : celui de leur âme en elle-même, celui de leurs comportements par les règles et celui de leur corps dans la cour et la bâtisse de l'Œuvre.

Dans ce contexte, l'expédition dans la campagne française qui doit les mener jusqu'en Auvergne fait pour ces garçons figure de libération. C'est du moins ce que pressent leur guide :

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. (*SF*, 166)

L'hypothèse du prêtre est étayée par un certain relâchement dans le comportement des garçons :

Ici, c'était une journée de juin admirable, si éclatante et chaude que les garçons se sentaient enivrés. Silencieux jusqu'ici et sages, trop sages, ils se bouscullaient, criaient, et le curé Péricand surprenait des rires et des lambeaux de chansons étouffées. (*SF*, 162)

Ils rentrent toutefois dans leur coquille à la moindre tentative du curé d'établir un contact réel avec eux et leur esprit demeure inaccessible tant à celui-ci qu'au lecteur, les pensées des jeunes garçons n'étant livrées que par le biais des suppositions de Philippe.

Cependant, ce retour à la nature fissure peu à peu la muraille érigée entre leur âme et le monde et laisse alors entrevoir le caractère et les émotions qu'elle contenait. En effet, alors qu'ils continuent d'obéir sagement au jeune curé et que celui-ci se demande « ce que cette soudaine liberté éveillait chez ces pauvres enfants, quels troubles désirs ? quels rêves ? » (*SF*, 162), ils s'attaquent de façon inattendue à des lézards inoffensifs et lapident à mort deux d'entre eux.

Cette attaque gratuite et cruelle offre un aperçu de la violence et de la cruauté, accentuées par une certaine innocence de la jeunesse encore inconséquente, qui se cachent dans l'âme de ces « enfants des ténèbres » (*SF*, 47). C'est justement pendant la nuit que le barrage cède tout à fait et libère l'énergie destructrice accumulée pendant leur séjour chez les Petits Repentis. Deux des garçons déjouent la surveillance de Philippe pour s'introduire dans le château près duquel ils s'étaient installés pour la nuit ; le curé grimpe les y rejoindre. S'ensuit une bataille au cours de laquelle il sera gravement blessé, avant que la situation ne dégénère en une fête macabre et destructrice qui s'achève avec la mort :

Du reste il ne vit rien : ni les vingt-huit adolescents brusquement réveillés, traversant la pelouse au pas de course, escaladant la fenêtre, ni la ruée vers les meubles fragiles qu'on éventrait, qu'on pillait, qu'on jetait par la fenêtre. Ils étaient ivres, ils dansaient autour du prêtre étendu, ils chantaient et criaient ; un tout-petit, à la figure de fille, sautait à pieds joints sur un sofa qui gémissait de tous ses vieux ressorts. Les plus âgés avaient découvert une cave à liqueurs, ils la traînèrent dans le salon, la poussant devant eux à coups de pied ; quand ils l'ouvrirent, ils virent qu'elle était vide mais ils n'avaient pas besoin de vin pour être gris : le carnage lui-même était suffisant pour eux, ils en ressentaient un effroyable bonheur. Ils traînèrent Philippe par les pieds hors du château, le hissant par la fenêtre, le faisant lourdement retomber sur la pelouse. Arrivés au bord de l'étang, ils s'emparèrent de lui, le balancèrent comme un paquet – ho ! hisse ! à mort ! criaient-ils de leurs voix rauques, châtrées, dont quelques-unes avaient encore le timbre des

voix enfantines. Mais quand il tomba à l'eau, il n'était pas mort encore. Un instinct de conservation ou un dernier sursaut de courage le retint au bord ; il tenait à deux mains une branche d'arbre et s'efforçait de se soulever sa tête hors de l'étang. Sa figure meurtrie à coups de poing et de talon était cramoisie, enflée, grotesque et terrible. Ils lui jetèrent des pierres. Il tint bon d'abord, se cramponnait de toutes ses forces à la branche qui oscillait, craquait, cédait. Il essaya d'atteindre l'autre rive mais les pierres pleuvaient sur lui. Enfin il leva les deux bras, les mit devant son visage, et les garçons le virent s'enfoncer tout droit, dans sa soutane noire. Il ne s'était pas noyé : il avait été pris par la vase. Ce fut ainsi qu'il mourut, dans l'eau jusqu'à la ceinture, la tête rejetée en arrière, l'œil crevé par une pierre. (*SF*, 171)

Tout se passe comme si la liberté nouvelle dont ils jouissent pendant l'exode avait sur eux l'effet d'un alcool : à quatre reprises dans ce chapitre, ils sont dits « ivres », « grisés » ou « enivrés » par cette liberté. Cette ivresse de la liberté leur enlève toute inhibition, ce qui laisse libre cours à leurs plus bas instincts et les mène à commettre ce meurtre particulièrement cruel. La narration souligne la persistance de la bête chez ces garçons : l'un des garçons semble avoir « la bête [...] injectée sous la peau » (*SF*, 170), ils entrent dans le château avec « un bond de chat » (*SF*, 169) et s'attaquent à Philippe Péricand avec des gestes animaux (« [...] ils se jetaient sur lui d'un bond silencieux, sauvage et désespéré ; l'un d'eux le mordit [...] ». Ils s'accrochaient à lui comme des loups. [...] [Ils] revenaient à la charge avec plus d'acharnement encore, ayant perdu tout trait humain, des déments, des bêtes... » (*SF*, 170). Dès lors, parmi les différents sens qu'il est possible de leur donner – nous y reviendrons plus loin – le saccage du château et le meurtre du prêtre mettent en relief les dangers que comporte une liberté qui se définit uniquement par l'absence de limites imposées à l'action comme celle que découvrent les Petits Repentis pendant l'exode. L'épisode suggère que toute liberté n'est pas bénéfique puisque l'être humain a en lui une part d'animalité. Pour être positive, une liberté d'action telle que celle qui est soudainement offerte aux Petits Repentis doit s'accompagner d'une morale, d'un souci de l'autre et de l'exercice de la raison.

En même temps qu'elles donnent lieu à d'importantes restrictions des droits des Français et pour cette raison précisément, la défaite et l'Occupation forment dans

Suite française un contexte favorable à la mise en évidence de l'importance pour ceux-ci de préserver tant bien que mal leurs libertés, particulièrement la liberté politique et la liberté de pensée. Mais s'il souligne les diverses contraintes que subissent les personnages, le roman nuance leur quête de liberté, dont il montre qu'elle est souvent inféodée à des valeurs moins nobles. Il met également en lumière la facticité de la liberté d'esprit qu'affichent certains Français. En outre, les crimes des Petits Repentis, seuls personnages pour qui la défaite se traduit par un accroissement de liberté, démontrent que celle-ci peut avoir des conséquences funestes et n'est donc un état idéal que si elle est imbriquée dans une conception rationnelle et altruiste de la vie sociale.

1.2.2 (In)égalité

Le second terme de la devise nationale française ne connaît guère dans *Suite française* un sort plus enviable. En effet, un peu à la manière de la liberté, l'égalité est souvent niée ou mise à mal. Dans *Suite française*, les élites bénéficient d'avantages et de privilèges. Les personnages privilégiés autour desquels tourne l'intrigue peuvent compter sur leur aisance financière, leur réputation et leurs relations familiales, économiques ou politiques afin d'adoucir les difficultés de l'exode et de l'Occupation. Par exemple, si Corte ne peut compter pendant l'exode sur l'aide de son précieux ami au gouvernement – Jules Blanc fuit de son côté et Corte entend dire à Vichy qu'il a quitté la France – la réputation et la richesse que sa fréquentation a permis à l'écrivain de se bâtir lui valent néanmoins d'être accueilli comme un roi au Grand Hôtel de Vichy, bien que toutes les chambres en soient réservées. De plus, si Corte et sa maîtresse traversent des épisodes difficiles, au cours duquel ils souffrent de la faim puis survivent presque miraculeusement après être passés entre les tirs croisés des Français et des Allemands, ils s'en sortent finalement très bien. Ils trouvent en effet refuge dans cette sphère isolée des douleurs de la guerre que constitue le Grand Hôtel alors qu'au même moment, un « Français moyen » (*SF*, 190) se heurte aux refus et à l'indifférence du personnel lorsqu'il fait valoir son grand âge,

son argent et son statut de professeur de physique afin d'obtenir une chambre. L'insertion de cet épisode dans le chapitre où l'accueil qui est réservé à Corte, l'ordre qui règne dans l'hôtel et le fait d'y retrouver des connaissances haut placées dans les milieux politique et culturel redonnent à l'écrivain confiance en l'avenir, souligne l'écart entre les élites et leurs compatriotes moins favorisés. Il s'en dégage l'impression que les uns et les autres évoluent dans des univers parallèles bien qu'ils se trouvent en un même lieu.

Les Péricand sont eux aussi dispensés de telles supplications grâce à leurs relations familiales et amicales : « Heureusement pour les Péricand, il n'était pas un coin de province où il leur fût impossible de trouver quelque ami ou quelque parent, avec de grandes maisons, des beaux jardins et des armoires pleines. » (*SF*, 73) Au terme de leur parcours, ils sont accueillis chez Mme Craquant, la mère de Mme Péricand, dans sa maison de Nîmes, en zone libre.

Les riches ont de plus la chance de se déplacer en automobile pendant la majeure partie de leur périple, contrairement à des milliers d'autres Parisiens moins fortunés – parmi lesquels le couple Michaud – qui quittent la capitale à pied. Ils font en outre preuve d'un aplomb qui leur ouvre certaines portes. Ainsi, après avoir fui en pleine nuit avec ses enfants un village bombardé par les Allemands, Mme Péricand se félicite de sa prévoyance, de son sang-froid, et prend appui sur « l'instinct né de la richesse qui sait où et quand quelque chose est à vendre » (*SF*, 138) pour demander à un paysan qui passe dans une voiture tirée par un âne de les conduire jusqu'à la gare. Une fois montée dans la voiture, elle doute un instant, mais fait encore une fois preuve d'une grande confiance :

Y aurait-il de la place pour elle dans le train ? « Avec trois enfants, se dit-elle, j'y arriverai toujours. » Comme une personne royale, Mme Péricand, en sa qualité de mère de famille nombreuse, occupait partout et normalement la première place... et elle n'était pas de ces femmes qui permettent à quiconque d'oublier leurs privilèges. Elle croisa ses bras sur sa poitrine et contempla la campagne d'un air vainqueur. (*SF*, 138)

De façon similaire, Corte peut, comme il en assurait sa maîtresse¹⁹, tableur sur sa réputation et le réseau de relations mi-amicales, mi-économiques nouées dans le passé (avec le restaurateur de Paray-le-Monial et le personnel du Grand Hôtel, entre autres) afin de subvenir à ses besoins.

De surcroît, une fois de retour dans la capitale désormais occupée, ces personnages de l'élite retrouvent une situation relativement privilégiée : madame Péricand peut compter sur son statut de mère de famille nombreuse – dramatisé par le port de vêtements de deuil – pour se procurer des vivres, Langelet rentre à Paris grâce au bidon d'essence qu'il a volé, Arlette Corail s'arrange pour obtenir de l'essence malgré le rationnement et Corte retourne chez lui dans des conditions certes imparfaites, mais qui peuvent presque être qualifiées de confortables en comparaison de celles des pauvres pendant le glacial hiver de 1940-1941 :

Dans les appartements glacés, [la neige] laissait pénétrer une lumière livide et lugubre qui augmentait encore la sensation de froid et d'inconfort. Dans les familles pauvres, les vieillards et les enfants demeurèrent au lit pendant des semaines : c'était le seul endroit où il fût possible d'avoir chaud.

La terrasse des Corte, cet hiver-là, était recouverte d'une épaisse couche de neige où l'on mettait le champagne à frapper. Corte écrivait auprès d'un feu de bois qui n'arrivait pas à remplacer la chaleur absente des radiateurs. Son nez était bleu ; il pleurait presque de froid. D'une main il serrait sur son cœur une boule de caoutchouc pleine d'eau bouillante, de l'autre il écrivait. (*SF*, 226)

Ces exemples illustrent bien que l'argent ne constitue pas la seule assise du pouvoir. La réputation, le réseau de relations et une certaine confiance en soi tirée de l'habitude d'occuper une position de pouvoir en sont d'autres. Malgré la mise hors circuit de l'argent dans la France en guerre, ils peuvent relayer ce dernier pour procurer à leurs détenteurs un traitement privilégié.

Un constat similaire peut être dressé dans *Dolce*. En effet, les Montmort et les Angellier jouissent de certains privilèges qu'ils doivent à leurs relations ainsi qu'à leur habileté à contourner les règles établies par l'occupant et par le régime de Vichy.

¹⁹ « Et puis de quoi t'inquiètes-tu ? Dieu merci, je suis célèbre partout, je pense ! » (*SF*, 90)

Un exemple éloquent en est donné lors d'une assemblée au cours de laquelle la vicomtesse tente de recueillir des dons pour les prisonniers originaires de la région :

Ce n'est pas de l'argent que je vous demande : l'argent, hélas, ne peut plus grand-chose à présent, dit la vicomtesse avec un soupir, en se rappelant qu'elle avait payé huit cent cinquante francs les souliers qu'elle avait aux pieds (heureusement, le vicomte était le maire de la commune et elle avait des bons de chaussures quand elle voulait). (*SF*, 268-269)

Dans la Bourgogne occupée comme durant l'exode, les relations (politiques, ici) se substituent à l'argent pour assurer une certaine continuité de statut malgré les bouleversements politiques et économiques, d'autant plus que dans le cas des Montmort, les institutions politiques républicaines continuent en quelque sorte celles de l'Ancien Régime et offrent aux nobles une domination sur la scène politique locale relativement homologue à celle qu'ils exerçaient au temps de la monarchie.

Ces inégalités sont l'objet de plaintes et donnent lieu à des revendications parfois violentes de la part des personnages de condition modeste. C'est ainsi que Mme Michaud, lorsqu'elle apprend que la banque Corbin les renvoie injustement, elle et son mari, et songe à leur fils soldat dont elle est sans nouvelles, s'écrie avec désespoir :

Mais pourquoi la souffrance est-elle toujours pour nous ? et pour des gens comme nous ? Pour les gens ordinaires ? pour les petits-bourgeois. Que la guerre arrive, que le franc baisse, qu'il y ait chômage ou crise ou révolution, les autres s'en tirent. Nous sommes toujours écrasés ! Pourquoi ? Qu'est-ce que nous avons fait ? Nous payons pour toutes les fautes. Bien sûr, on ne nous craint pas nous ! Les ouvriers se défendent, les riches sont forts. Nous, nous sommes les moutons bons à tondre. Qu'on m'explique pourquoi ! Qu'est-ce qui se passe ? Je ne comprends pas. (*SF*, 204)

Jeanne Michaud déplore l'impuissance de la petite bourgeoisie, qui ne peut compter ni sur le pouvoir que confèrent l'argent et un réseau de relations influentes – comme « les riches » – ni sur le poids du nombre – comme les ouvriers – pour défendre leurs intérêts.

Mais celui qui revendique le plus ouvertement un traitement égalitaire est certainement Benoît Sabarie. Une nuit, la vicomtesse le surprend à voler ses plants de

maïs et l'interpelle, ce qui donne lieu à une vibrante tirade dans laquelle l'homme s'indigne du refus des Montmort de commercer avec les paysans :

C'est qu'on en a assez dans le pays, si vous voulez savoir ! vous avez tout et vous gardez tout ! votre bois, vos fruits, vos poissons, votre gibier, vos poules, vous n'en vendriez pas, vous n'en céderiez pas ni pour or ni pour argent. Monsieur le maire fait des grands discours sur l'entraide et le reste. Je t'en fous ! Votre château est plein de la cave au grenier, on le sait, on l'a vu. Est-ce qu'on vous demande la charité ? Mais c'est justement ça qui vous vexa, la charité, vous la feriez encore parce que ça vous plairait assez d'humilier le pauvre, mais quand on vient pour un service, d'égal à égal : « Je paie et j'emporte », plus personne. Pourquoi vous n'avez pas voulu me vendre vos plants ? [...] Qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse d'autre ? Je ne suis pas le seul à me servir chez vous. Tout ce que vous refusez, sans raison, par méchanceté pure, on le prend. (SF, 339-340)

Benoît Sabarie dénonce l'hypocrisie des Montmort, qui prônent la redistribution des richesses, mais refusent d'y participer autrement que sous la forme de dons. Contrairement à la charité, qui marque la supériorité du donateur, le commerce a en effet pour corollaire la reconnaissance d'une forme d'égalité – au moins sur le plan économique – entre les parties, ce à quoi s'opposent les Montmort. Le vol de Benoît Sabarie est par conséquent le moyen ultime à la fois de contrer cette répartition inégale des ressources et d'annuler la supériorité que le refus des Montmort de commercer avec les paysans tente désespérément de préserver.

Le vol des provisions de Corte par un ouvrier peut aussi être interprété comme une réaction violente à l'indifférence des nantis et à l'iniquité de la situation. C'est du moins le sens que confère le voleur à son geste : « Quand j'ai vu Aline qui tournait de l'œil, et ces salauds chargés de bouteilles, de foie gras et tout, je ne me connaissais plus. » (SF, 97) Le voleur fait de la misère d'une tierce personne – sa femme, qui allaite leur nouveau-né – la motivation principale de son geste, tout comme Benoît affirme voler au bénéfice d'une jeune mère : « Ce maïs n'était pas pour moi, ça je vous le jure ! J'aimerais mieux crever que rien demander à des gens de votre espèce. C'était pour la Louise, que son mari est prisonnier, pour lui rendre service, parce que je rends service, moi ! » (SF, 340) Il ne s'agit donc pas pour les voleurs d'améliorer

leur propre situation, mais plutôt celle d'un proche, en palliant des inégalités devenues intolérables.

Les biens convoités par l'un et l'autre sont toutefois connotés très différemment et procèdent des logiques de travail qui régissent – en temps normal – le quotidien de chacun. Le repas qui excite la jalousie de l'ouvrier est composé de foie gras et de champagne, aliments luxueux et festifs qu'il consomme le soir même avec les membres de sa famille, arrêtés dans un bois pour la nuit. Le fruit de ce vol est prêt à être consommé et voué à la satisfaction immédiate de leurs besoins. Le geste permet à ces ouvriers de se composer un semblant de fête qui leur procure « une douce et confuse ivresse » (*SF*, 97-98) après leur dure journée sur la route. Ceci reflète l'organisation du travail caractéristique du milieu ouvrier, où les périodes consacrées à des activités productives (ici, la fuite) sont entrecoupées de temps de loisirs, et où les travailleurs acquièrent des biens prêts à l'usage. En revanche, le larcin avorté de Benoît Sabarie visait une productivité à long terme : les plants produiront du grain que mangeront les animaux, qui à leur tour pourront être consommés par leur éleveur ou vendus. Ces différences de réactions tiennent en partie aux contextes dans lesquels ont lieu les deux vols (l'exode est fort peu propice à la planification à long terme), mais ces derniers n'en portent pas moins la marque des groupes sociaux auxquels appartiennent les hommes qui les ont commis. Par suite, bien que la défaite contrarie le travail et tende à affecter de façon similaire les individus de tous statuts, des distinctions liées à l'activité professionnelle continuent d'influencer l'action des personnages, même celle qui serait illicite en temps normal.

La réaction violente aux inégalités qu'ils subissent est aussi l'un des sens que l'on peut donner aux crimes des Petits Repentis, quoique leur cas soit plus complexe et ne saurait être associé à une tentative de redistribution plus équitable des ressources. Dès les premiers paragraphes qui leur sont consacrés, il apparaît en effet que ces garçons n'ont droit qu'aux miettes du système social français : ils se

nourrissent de chou, aliment populaire par excellence²⁰, et leurs vêtements, mal ajustés, sont des tricots de « restes de laine » (*SF*, 46). Sur la route, Philippe les incite à se contenter de dormir dans le pré d'un château²¹, leur permet de cueillir des fleurs faciles à produire tout en leur montrant les massifs ayant « demandé beaucoup de soin et de peine » (*SF*, 167), qu'ils doivent par conséquent respecter. Finalement, il leur confirme que le château contient probablement « de très belles choses, des meubles, des tableaux, des statues... » (*SF*, 168), sans manquer de leur rappeler qu'ils doivent se contenter de ce qu'ils ont. Le prêtre tente donc de se faire le gardien d'un ordre social conservateur, lequel a pour condition nécessaire l'acceptation de leur sort par les plus démunis. Cependant, ce festin entrevu dont on ne leur sert que les restes déclenche vraisemblablement la haine de ces déshérités, en sorte que le carnage est une attaque symbolique des deux grands acteurs de leur oppression : les riches, à travers le château et son ameublement, et Philippe, un curé de bonne famille qui incarne à la fois la religion et la richesse. Le fait qu'ils s'attaquent à un château, symbole fort s'il en est du pouvoir que détenait la noblesse sous l'Ancien Régime, suggère en outre que la Révolution qui devait établir l'égalité des chances pour tous les Français n'a pas vraiment eu lieu, en tout cas pas pour tout le monde.

La réceptivité des riches à ces récriminations est très limitée. En effet, ils protègent jalousement leurs privilèges, s'appliquent à maintenir les divisions entre les groupes sociaux et déplorent la réduction de celles-ci. Mme Péricand se montre en cela particulièrement rigide. Elle impose par exemple le port d'un bonnet tuyauté à la nounou « [...] car elle estimait que chaque catégorie sociale devait porter sur elle quelque signe distinctif de sa condition pour éviter toute erreur d'évaluation, comme dans un magasin on affiche les prix. » (*SF*, 137) La comparaison est éloquent : dans la perspective de Mme Péricand, tout se monnaie, êtres humains inclus, et à l'instar des marchandises, ceux-ci n'ont pas tous la même valeur. Ceci rappelle le discours

²⁰ Cf. Pierre Popovic, « La soupe aux choux : ingrédients et méthoude » (*Études françaises*, vol. 41, n° 3 (2005)) : « [...] la soupe aux choux est inséparable de la tradition et de l'identité nationales. Six qualifications gravitent de concert dans cette constellation imaginaire : la soupe aux choux est un plat français, traditionnel, simple (facile à faire), bon marché, familial (ou convivial) et populaire. » (p. 50)

²¹ « Que voulez-vous, mes gars ! nous ferons moins de dégâts que dans ces petits jardins bien cultivés [...] » (*SF*, 167)

d'extrême droite qui, à l'époque de *Suite française*, tant celle de la rédaction du roman que celle de sa diégèse, fait des juifs des citoyens de seconde zone. L'allusion est renforcée par l'insistance de Mme Péricand pour que le statut des individus soit signalé par un « signe distinctif », expression qui renvoie directement à l'étoile jaune que doit porter l'auteure à partir du 7 juin 1942 afin de signaler ses origines juives²².

Les personnages favorisés sont également horrifiés du mélange des classes auquel donne lieu l'exode. Corte refuse d'adresser la parole à la famille d'ouvriers que lui et Florence côtoient, immobilisés sur la route. Il s'exclame en détournant le regard : « Si des épisodes aussi douloureux qu'une défaite et un exode ne sont pas rehaussés de quelque noblesse, de quelque grandeur, ils ne méritent pas d'être ! Je n'admets pas que ces boutiquiers, ces concierges, ces mal-lavés avec leurs pleurnicheries, leurs ragots, leur grossièreté, avilissent un climat de tragédie. Mais regarde-les ! regarde-les ! » (*SF*, 91) L'écrivain exhibe ainsi à la fois son dédain pour ses compatriotes moins nantis, dont la voix et la physionomie sont à ses yeux une souillure, et son indifférence à leur malheur.

Langelet répugne lui aussi à être mêlé à la populace :

Bientôt, tout prit un air de camping en juillet à Elisabethville, songea Langelet, avec un haut-le-cœur. Des gosses piaillaient, la mousse se couvrit de journaux froissés, de linges souillés et de boîtes de conserve vides. Des femmes pleuraient, d'autres criaient ou riaient, d'affreux enfants mal lavés s'approchèrent de Charlie qui les chassa sans éclats de voix car il ne voulait pas d'histoires avec les parents, mais en roulant des yeux furieux. « C'est la lie de Belleville, murmurait-il épouvanté. Où suis-je tombé ? » (*SF*, 143)

L'analogie avec un camping envahi par les vacanciers renvoie directement aux deux semaines de congés payés dont bénéficient depuis 1936 les travailleurs, en vertu d'une loi votée par le gouvernement du Front Populaire²³. Celle-ci a étendu à un large pan de la population française la possibilité de prendre des vacances, jusqu'alors réservées aux gens aisés. La comparaison est donc indicielle de l'irritation provoquée

²² Jonathan Weiss, *op. cit.*, p. 187.

²³ Cf. Marc Ferro, *Histoire de France*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 498.

chez Langelet par cette réduction des écarts entre groupes sociaux, que l'exode amplifie.

Le vieux collectionneur est d'ailleurs soulagé à l'arrivée d'un jeune couple « d'une classe visiblement plus relevée que celle des autres réfugiés » (*SF*, 144), à qui il peut s'adresser. Il pousse le snobisme jusqu'à voler un bidon d'essence précisément à ces jeunes gens aisés, comme si même un vol commis envers des réfugiés de classe moins élevée l'eût abaissé. Mme Péricand éprouve un sentiment semblable, en dépit de la charité qu'elle se flatte de pratiquer²⁴. Elle évalue à leur apparence le statut social de ceux qui l'entourent afin de déterminer si elle peut leur adresser la parole ou non : « Mme Péricand, de son œil exercé, s'aperçut tout de suite que ces enfants étaient de bonne famille et que l'on pouvait leur parler. » (*SF*, 75). En dépit de leur infortune partagée, les personnages aisés sont fort réticents au contact avec leurs concitoyens moins favorisés.

Dans le même ordre d'idées, Mme de Montmort se rappelle avec une nostalgie rageuse l'époque où la hiérarchie était bien établie et surtout respectée :

Mon Dieu ! Qu'est devenu le peuple ! Du temps de papa, un braconnier qu'on arrêtait dans les bois, il pleurait et demandait pardon. Naturellement, on pardonnait. Papa, qui était la bonté même, criait, tempêtait, puis lui faisait donner un verre de vin dans la cuisine. J'ai vu ça plus d'une fois dans mon enfance ! Mais alors le paysan était pauvre. Depuis qu'il a de l'argent, on dirait que tous ses mauvais instincts se sont éveillés en lui. (*SF*, 341)

Sous couvert d'un paternalisme délicat, Mme de Montmort déplore la disparition de cette reconnaissance de l'autorité et du pouvoir de sanction du noble à l'égard de ses paysans, rapport qui faisait du premier un petit dieu et lui donnait du même coup l'occasion d'accroître son prestige en se montrant magnanime.

Les luttes plus ou moins ouvertes entre des élites, qui déplorent l'effacement des distinctions entre les classes, et des Français moins nantis qui se plaignent des privilèges que se réservent les riches, mettent en évidence l'absence de consensus au sein de la société française en ce qui a trait à la nécessité d'atteindre une raisonnable

²⁴ « Elle éprouvait un sentiment de satisfaction en se voyant à la fois si comblée de richesses de toutes sortes et si charitable ! » (*SF*, 75)

égalité sociale, pourtant élevée au rang d'idéal national. Plus inquiétante encore est l'acceptation des inégalités par les personnages moins favorisés comme allant d'elles-mêmes. L'échange entre la couturière et Lucile donne de cet état d'esprit un exemple éloquent :

— Vous avez de la chance d'avoir encore de la soie comme ça. Nous, on n'a plus rien.

Elle le disait sans jalousie apparente, mais avec considération, comme si elle eût reconnu à la bourgeoisie non un droit de priorité, mais une espèce d'astuce naturelle qui lui permettait d'être servie avant les autres, comme l'habitant des plaines dit du montagnard : 'Pas de danger qu'il perde pied, celui-là ! Il pratique les Alpes depuis son enfance ! Elle jugeait même sans doute que Lucile, par sa naissance, par un don atavique, était plus apte qu'elle-même à frauder les lois, à tourner les règlements, car elle fit, en clignant de l'œil avec un bon sourire :

— Vous vous débrouillez bien, ça se voit. C'est très bien. (*SF*, 301)

L'approbation admirative et complice de la couturière pour la supériorité des grands bourgeois offre peu d'espoir de rapprochement entre les différents groupes sociaux. En effet, il est bien improbable de réduire des inégalités que ceux à qui elles sont défavorables estiment « naturelles » et par conséquent incontestables.

Une autre source d'inégalités dans *Suite française* est le fort sentiment d'élection et de supériorité non seulement de leur classe, mais aussi de leur propre personne, que ressentent plusieurs personnages de la classe supérieure. Corte, par exemple, voit en sa survie à la bataille au cœur de laquelle il s'est retrouvé un signe de la reconnaissance divine de sa supériorité. Le curé Péricand croit aussi avoir été choisi par Dieu : « [...] mais lui, Philippe Péricand, n'avait-il pas été désigné par Dieu pour adoucir, entrouvrir les âmes, les préparer à la venue de Dieu ? » (*SF*, 164) De façon similaire, Mme de Montmort estime « que c'était un devoir, et qu'elle était chargée, elle, par nature, d'éclairer ces bourgeoises et ces paysans, de leur montrer la route, de faire lever en eux le bon grain » (*SF*, 266), que là était sa « mission » (*SF*, 266). Langelet tire pour sa part la très haute opinion qu'il a de lui-même de sa grande sensibilité artistique et de son indifférence à la reconnaissance sociale comme aux besoins élémentaires de l'être humain : « Pauvre engeance ! De quoi se

préoccupaient-ils ? de ce qu'ils mangeraient, de ce qu'ils boiraient ? Lui, il pensait à la cathédrale de Rouen, aux châteaux de la Loire, au Louvre. Une seule de ces pierres vénérables valait mille vies humaines. » (*SF*, 141) En plus d'appartenir à des groupes favorisés de la France d'avant-guerre, ces personnages tirent de leur goût culturel, du choix de Dieu et de leur naissance le sentiment de leur grande valeur individuelle. Ce sentiment fait d'eux des êtres supérieurs parmi les supérieurs, du moins à leurs propres yeux, et augmente la distance symbolique qui les sépare des groupes moins favorisés de la société²⁵.

²⁵ En dépit des inégalités qui caractérisent la France de *Suite française*, la défaite et l'Occupation tendent par moments à réduire les écarts entre les individus. Il s'agit toutefois de manifestations de nivellement par le bas et de généralisations de sentiments négatifs (peur, panique, méfiance) ou de comportements grotesques.

Sur les routes de l'exode, Parisiens et provinciaux, riches et moins riches se mêlent d'une façon exceptionnelle, dans des embouteillages qui affectent les fuyards indifféremment à leur condition sociale. En outre, les personnages issus des élites de la France d'avant-guerre vivent pendant l'exode des moments où ces assises principales de leur pouvoir se révèlent inopérants. Par exemple, après le vol de leur repas, Corte et Florence souffrent de la faim, eux dont l'ordinaire se compose pourtant de foie gras et de champagne. Ce n'est que le lendemain qu'ils trouvent à manger : les soldats donnent à Florence « un croûton de pain » et « un quart d'aluminium rempli d'un liquide tiède et qui sentait le chou ». (*SF*, 111) Ce bouillon dénote l'effet homogénéisateur de la guerre. Les Corte dépendent momentanément de l'armée pour assurer leur subsistance, à l'égal de l'humble couple Michaud (*SF*, 83). Ils doivent de plus se contenter d'un « liquide tiède » qui est une forme appauvrie de la soupe au chou, aliment populaire dont ce bouillon ne conserve que l'odeur, sans la consistance, ni la chaleur. Cette déchéance alimentaire est révélatrice du nivellement par le bas que tend à produire la défaite.

Les difficultés du voyage provoquent aussi l'homogénéisation des réfugiés :

Cette multitude misérable n'avait plus rien d'humain ; elle ressemblait à un troupeau en déroute ; une singulière uniformité s'étendait sur eux. Leurs vêtements froissés, leurs visages ravagés, leurs voix enrouées, tout les rendait semblables. Tous, ils faisaient les mêmes gestes, ils prononçaient les mêmes mots. En sortant de la voiture, ils trébuchaient un peu comme pris de vin et ils portaient leurs mains à leur tempes douloureuses. Ils soupiraient : « Mon Dieu, quel voyage ! » Ils ricanaient : « Nous sommes beaux, hein ? » Ils disaient : « Il paraît que ça va mieux tout de même, là-bas, en montrant par-dessus l'épaule un point invisible. (*SF*, 74)

L'abolition des distinctions entre individus et même entre humains et animaux, ainsi que l'incongruité de la démarche et des ricanements des réfugiés, signalent le caractère grotesque de l'égalité produite par l'exode.

Dans la France occupée que décrit *Dolce*, le rationnement et les réquisitions de l'armée allemande s'appliquent à l'ensemble de la population. Il s'ensuit que malgré l'inégalité des moyens dont ils disposent pour se soustraire aux règles de l'occupant, tous font face à une semblable nécessité d'assurer leur subsistance. Les infractions à ces règles se généralisent, de même que le sentiment de méfiance qu'éprouvent les Français les uns envers les autres.

1.2.3 Fraternité

Les écarts importants entre les groupes sociaux que décrit Irène Némirovsky dans *Suite française* soulignent la difficulté que peuvent avoir ces Français à éprouver un sentiment de fraternité les uns pour les autres. Le dernier des trois idéaux de la devise républicaine est en effet fort malmené dans le roman, où le corps social apparaît parcouru de fractures et où les gestes témoignant d'une fraternité authentique sont rares.

1.2.3.1 Un corps social fracturé

Un élément très révélateur de l'ancrage profond des divisions sociales dans les mentalités est la récurrence dans le roman des rapprochements, voire des assimilations, entre société et nature. En effet, la narration attribuée à divers personnages des pensées où un autre groupe social que le leur est assimilé à une autre race, voire une autre espèce. Ainsi, Marcel, le valet de Corte, songe :

On aurait dû être partis la veille pour bien faire. Si c'est pas malheureux de voir les gens riches qui n'ont pas plus de jugement que des bêtes ! et encore les bêtes flairent le danger ! » [...] Il ressentait envers ses maîtres une sorte de dédain affectueux d'ailleurs, comme il en éprouvait pour les lévriers blancs [de Corte], beaux, mais sans esprit. (*SF*, 43)

Aux yeux du valet, ses maîtres ont plus d'affinités avec leurs chiens qu'avec lui-même. Semblablement, après son altercation avec Benoît Sabarie, la vicomtesse s'écrie « Quel homme ! quelle espèce ! quels ignobles gens ! » (*SF*, 341). Aux nombreux énoncés de ce type s'ajoute l'emploi fréquent des termes « nature », « instinct » et de leurs dérivés pour qualifier des comportements qui relèvent en fait de l'appartenance à une classe sociale particulière. C'est ainsi que « la vicomtesse de Montmort [...], naturellement, ne fréquentait pas les bourgeois du village » (*SF*, 286) et que l'une des haines que recèle le cœur d'Hortense Gaillard est celle « de la paysanne qui d'instinct déteste les gens de la ville » (*SF*, 97). Des réflexes sociaux *acquis* sont assimilés à des comportements naturels, innés et par là même immuables. Cette association maintes fois réitérée entre divisions naturelles et divisions sociales

creuse les fossés qui séparent les classes de la société française jusqu'à les rendre infranchissables.

Les personnages vont parfois jusqu'à accorder plus d'importance aux divisions entre classes qu'à celles entre nations, tant sur le plan des affinités que des inimitiés, ce qui n'est pas peu dire dans un contexte de guerre. Mme de Montmort se défend par exemple de fréquenter les Allemands en affirmant que « Ce qui sépare ou unit les êtres, ce n'est pas le langage, les lois, les mœurs, les principes, mais une manière identique de tenir son couteau et sa fourchette ! » (*SF*, 340), alors que son rapport avec Benoît Sabarie est décrit comme une « sourde et incessante guérilla » (*SF*, 339). De même, la rivalité entre paysans et bourgeois est la cause première de l'hostilité de Benoît envers les officiers allemands et surtout envers Kurt Bonnet, celui qu'il héberge. En effet, il dit de Kurt et Jean-Marie : « Pour moi, les deux, c'est la même chose » (*SF*, 277), c'est-à-dire que les deux appartiennent à « [c]ette race d'hommes bien rasés, bien lavés, à la parole prompte et légère, et que les filles regardent... malgré elles... parce qu'elles sont flattées d'être choisies, recherchées par des Messieurs... » (*SF*, 277). Benoît interprète de plus (quoique erronément) comme une solidarité à la fois sociale et militaire le refus de Bruno von Falk d'intervenir auprès de Bonnet afin qu'il se tienne loin de Madeleine : « Inutile d'expliquer ! À un soldat, à un pauvre bougre, on peut faire des défenses. *Verboten*, comme vous dites dans votre langue. Mais pourquoi troubler les plaisirs de messieurs les officiers ? Dans toutes les armées du monde, c'est pareil. » (*SF*, 297) Pour Benoît Sabarie, le rapport entre le soldat qu'il a été et l'officier qu'est Bruno est plus adéquat pour comprendre ce refus que celui entre Français et Allemand.

Ces nombreuses fractures laissent présager la faiblesse du sentiment de fraternité entre les membres de la société décrite dans *Suite française*. En effet, comment se sentir frère ou sœur d'individus qui, parce qu'ils appartiennent à une autre classe, semblent être au mieux d'une autre race ou, pire, d'une autre espèce ? Il est par conséquent peu étonnant que dans le roman, l'entraide et la solidarité se manifestent presque exclusivement entre membres d'un même groupe social. C'est ainsi que Benoît Sabarie commet des vols au profit de sa voisine Louise, que Mme

Péricand ne partage son goûter avec des inconnus qu'après avoir jugé que « ces enfants étaient de bonne famille » (*SF*, 75) et que Mme de Montmort réserve ses faveurs aux autres nobles des environs :

On s'était adressé au château afin d'obtenir des plants, mais les Montmort en gardaient d'abord pour eux, puis pour tous leurs amis et connaissances qui peuplaient la contrée. Les paysans se fâchaient. "Nous voulons bien payer", disaient-ils. Ils n'auraient rien payé, d'ailleurs, mais là n'était pas la question. Ils le sentaient du reste obscurément ; ils devinaient qu'ils se heurtaient à une sorte de franc-maçonnerie, une solidarité de classe qui faisaient qu'eux et leur argent passaient après le plaisir d'obliger le baron de Montrefaut ou la comtesse de Pignepoule. (*SF*, 336)

Il est de plus rare, particulièrement chez les personnages aisés, que ces manifestations de solidarité soient complètement désintéressées. Il s'agit souvent d'un troc, à l'exemple de la proposition de Mme Angellier d'échanger le grain demandé par la vicomtesse contre du charbon : « Je pourrais peut-être... un ou deux sacs... Vous, de votre côté, madame, par M. le Maire, ne pourriez-vous pas nous faire donner un peu de charbon ? En principe, nous n'y avons pas droit, mais... » (*SF*, 290). Il s'agit d'échanges de bons procédés plutôt que d'authentiques gestes de fraternité.

Les gestes véritablement altruistes sont rares dans *Suite française*. Ils sont surtout le fait de personnages de condition modeste, tels la vieille paysanne qui offre à manger à Hubert et à deux soldats français ou les fuyards qui se soutiennent mutuellement sur les routes de l'exode :

Il y avait entre eux de la pitié, de la charité, cette sympathie active et vigilante que les gens du peuple ne témoignent qu'aux pauvres, et encore, en des périodes exceptionnelles de peur et de misère. Dix fois déjà de grosses et fortes commères avaient offert leur bras à Jeanne Michaud pour l'aider à marcher. Elle-même tenait des enfants par la main tandis que son mari chargeait sur son épaule tantôt un ballot de linge, tantôt un panier qui contenait un lapin vivant et des pommes de terre, seuls biens terrestres d'une petite vieille partie à pied de Nanterre. (*SF*, 79-80)

Significativement, c'est le plus souvent à ceux qui ont le moins à perdre que l'on doit les manifestations d'un sentiment de fraternité. Les réflexions de Lucile au moment d'accepter de cacher Benoît chez les Angellier le confirment : « Elle réfléchissait ;

chez elle ou ailleurs, le danger pour Benoît serait le même. « Pour elle ? moi ? ma vie ? Pour ce que j'en fais », pensa-t-elle avec un involontaire désespoir. Vraiment, cela n'avait aucune importance. » (SF, 353) Ce geste résolument altruiste, posé au péril de la vie de Lucile, est en effet justifié par le peu de prix que la jeune femme accorde à une existence qu'elle juge malheureuse et vide.

Si la misère des fuyards avive leur altruisme, il n'en va pas toujours ainsi dans le roman. La raréfaction de plusieurs biens et particulièrement celle des denrées alimentaires contribuent à la dissolution du sentiment de fraternité, notamment entre les habitants de Bussy :

[...] de maison à maison on cachait ses biens ; la mère et la fille s'espionnaient et se dénonçaient mutuellement ; les ménagères fermaient la porte de leur cuisine au moment des repas pour que l'odeur ne trahisse point le lard qui crépitait sur la poêle, ni la tranche de viande interdite, ni le gâteau fait avec de la farine prohibée. (SF, 270)

La guerre touche une société française si atomisée que des sentiments de méfiance s'imiscent dans les relations entre membres d'une même famille.

Suite française offre globalement le portrait d'un corps social disloqué de toutes parts, où la profondeur des divisions entre classes donne à ces dernières l'apparence de castes. Le sentiment de fraternité y est très ténu et, quand il subsiste, il tire sa source du dénuement ou du désespoir, ce qui donne aux gestes qui en relèvent un arrière-goût amer.

1.2.3.2 L'amour de son prochain, ou la charité déconstruite

Une telle absence de fraternité est surprenante dans une société dont la tradition catholique comporte une vertu qui constitue ce que l'on peut considérer comme le pendant religieux de l'idéal républicain de fraternité : la charité. Étant donné le lien étroit qui unit celle-ci à l'idéal de fraternité, anticipons un peu sur la

prochaine partie pour nous pencher sur cette composante importante de la pratique catholique.

Comme cela a été souligné précédemment, les manifestations de fraternité sont rares dans *Suite française*. Pourtant, la charité est très présente dans l'œuvre. Cette vertu théologique particulièrement sollicitée en période de crise sociale²⁶ fait en effet figure de moteur des actions présentes et passées de différents personnages, particulièrement celles de Mme Péricand et de son beau-père, ainsi que celles de Mme de Montmort. Ceci peut sembler contradictoire dans la société fragmentée et marquée par les inégalités qu'est la France de 1940-41. Ce paradoxe met justement en lumière les contradictions inhérentes à cette valeur catholique. Le chapitre 10 de *Tempête en juin* met en scène de façon fort éloquente le devenir conjoncturel de cette vertu.

Mme Péricand est la figure centrale de ce chapitre au cours duquel elle passe du statut de réfugiée fortunée, privilégiée et charitable – attributs habituels de son rôle de grande bourgeoise – à celui d'animal femelle dont l'unique préoccupation est la survie de ses petits. Le chapitre s'ouvre sur le résumé du périple de la famille Péricand²⁷, depuis son départ de Paris une semaine auparavant jusqu'à cette étape qu'ils font alors dans une petite ville où affluent les réfugiés affolés, exténués, miséreux. Cependant, les villageois poursuivent une vie parallèle, indifférents au sort des réfugiés :

L'église était blanche, toute neuve ; elle sentait encore la peinture fraîche. À l'intérieur, elle vivait d'une vie double, le petit train-train coutumier et une autre existence fiévreuse et étrange. Dans un coin, une religieuse changeait les fleurs aux pieds de la Vierge. [...] Un vieux prêtre se dirigeait vers le confessionnal. Une vieille dormait sur une chaise, son chapelet aux doigts. Il y avait beaucoup de cierges allumés devant la statue de Jeanne d'Arc. [...]

Cependant une foule grandissante venait battre les murs de l'église comme un flot. Les femmes, les enfants venaient remercier

²⁶ La charité fait appel à l'action individuelle, ce qui, selon l'idéologie catholique héritée du XIX^e siècle, lui donne le potentiel de relayer les institutions publiques habituellement responsables des services à la population dans le besoin.

²⁷ La « caravane » des Péricand comprend alors Mme Péricand et ses enfants (Hubert, les jumeaux Bernard et Jacqueline, le bébé Emmanuel), le chat Albert, le vieux M. Péricand – beau-père de Mme Péricand – et trois domestiques.

Dieu d'avoir pu arriver jusque-là ou l'implorer pour la suite du voyage ; quelques-uns pleuraient, d'autres étaient blessés, la tête enveloppée de linges ou un bras bandé. Tous les visages étaient marbrés de taches rouges, les vêtements froissés déchirés et salis comme si les gens qui les portaient avaient dormi sans se déshabiller pendant plusieurs nuits. [...] Les femmes pénétraient avec brusquerie, se jetaient dans l'église comme dans un asile inviolable. [...] Elles allaient d'un prie-Dieu à un autre, s'agenouillaient, se relevaient, quelques-unes se heurtaient aux chaises d'un air craintif et effaré comme des oiseaux de nuit dans une chambre pleine de lumière. Mais peu à peu elle se calmaient, cachaient leurs figures dans leurs mains et devant le grand crucifix de bois noir, enfin, à bout de forces et de pleurs, elles trouvaient la paix. (*SF*, 76)

Dans cette description de l'église où s'arrête un moment Mme Péricand pour prier, la tension entre la charité d'une part et l'indifférence et le chacun-pour-soi d'autre part est palpable. Or, une lecture attentive du chapitre révèle que le chacun-pour-soi est en fait inhérent au concept de charité.

La charité se définit comme l'amour de Dieu et de son prochain. Elle se traduit surtout dans le sens commun par des manifestations de générosité envers celui qui est dans le besoin. Dans ce chapitre, l'attachement des Français à la religion catholique est tangible. L'église fait figure d'asile pour les réfugiés, qui y trouvent un semblant de paix, les jardins des villageois s'apparentent à l'Éden²⁸ et les personnages mentionnent le catéchisme et la charité chrétienne. Dans le contexte difficile de l'exode, le devoir religieux des individus plus favorisés serait de se montrer charitables envers leurs compatriotes et coreligionnaires dans le besoin. Par exemple, Mme Péricand et sa famille ont bénéficié en route de l'aide des membres de leur famille et de leurs amis. De plus, la dame pratique elle-même la charité en partageant son goûter avec d'autres réfugiés et en invitant ses enfants à l'imiter :

– Jacqueline, tu as des sucres d'orge dans ton sac, dit Mme Péricand avec un geste discret de la main et un regard qui signifiait « tu sais bien qu'il faut partager avec ceux qui n'ont rien et s'entraider dans l'infortune. C'est le moment de mettre en pratique ce que tu as appris au catéchisme ». (*SF*, 75)

²⁸ « “Qu'ils ont l'air fatigués, qu'ils ont chaud !” répétaient les gens mais aucun n'avait l'idée d'ouvrir sa porte, d'inviter chez lui un de ces malheureux, de le faire pénétrer dans un de ces petits paradis ombreux que l'on apercevait vaguement derrière la maison, un banc de bois sous une charmille, ses groseilliers et ses roses. » (*SF*, 74)

Les villageois paraissent par contre bien égoïstes, eux qui n'offrent aucune aide à ceux qu'ils se contentent de plaindre tout en se félicitant d'échapper à de telles souffrances. L'examen du portrait des réfugiés permet toutefois de mieux comprendre cette absence de générosité. L'exode, la raréfaction des ressources et l'inaccessibilité des commodités de base engendrent un effet de panique qui amenuise les différences entre les réfugiés. Ceux-ci forment une masse à peine différenciée et déshumanisée. À plusieurs reprises, les fuyards sont en effet désignés métonymiquement par des parties de leur corps illustrant leur souffrance : figures lasses, bouches tremblantes, voix enrouées. Ils sont réduits à l'expression corporelle de leur misère, comme si l'intensité de celle-ci empêchait la conscience d'assurer la cohérence de la somme des parties corporelles. L'auteure emploie en outre des comparaisons et métaphores animales et naturelles (« troupeau en déroute », « flot », « oiseaux de nuit ») pour parler d'eux, en plus de souligner la cohabitation entre humains, animaux et objets (« la camionnette qui transportait les domestiques et les bagages » (*SF*, 73), par exemple) à laquelle donne lieu l'exode, ce qui jette un doute sur l'humanité des fuyards. Parallèlement, les véhicules sont personnifiés : l'automobile des Péricand doit être « examinée » (*SF*, 73) telle une malade, d'autres « voitures attend[ent] le jour pour s'approvisionner en essence » (*SF*, 74) et paraissent conscientes et dotées de leur propre capacité d'action. L'écart qui sépare habituellement l'être humain de l'animal et de l'objet s'amenuise.

Or, l'activation de la charité chrétienne implique la reconnaissance préalable de l'autre comme un prochain, c'est-à-dire un *semblable*. Ceci constitue une faille fondamentale de la charité, inopérante dans les cas extrêmes, qui sont justement ceux où de tels comportements sont les plus sollicités. Dès lors, la charité est inefficace lorsque l'écart entre le bienfaiteur et le bénéficiaire potentiels est trop grand pour que le premier voie dans le second un semblable, situation qui est bien celle prévalant entre les villageois et les réfugiés. La charité est aussi désactivée lorsque les pressions – sentiment d'urgence, panique, pénurie – sont telles que l'individu, revenant à ses seuls instincts animaux, ne reconnaît comme semblables que ses seuls apparentés. L'état d'esprit de Mme Péricand à la fin du chapitre atteste de façon éloquente ce

retour à une forme d'état de nature. Constatant que les magasins étaient vides et que les vivres risquaient de manquer :

Mme Péricand ne fit qu'un bond [...] La charité chrétienne, la mansuétude des siècles de civilisation tombaient d'elle comme de vains ornements révélant son âme aride et nue. Ils étaient seuls dans un monde hostile, ses enfants et elle. Il lui fallait nourrir et abriter ses petits. Le reste ne comptait plus. (*SF*, 77)

Le « bond » de Mme Péricand et le choix du terme « petits » pour désigner sa progéniture marque sa régression, sous la menace de la pénurie alimentaire, à un stade présocial où la notion de charité est inexistante.

Ce qui est en jeu autour de cette faille de la charité chrétienne, ce sont les questions de la cohésion sociale et, surtout, de la définition de ce qu'est un être humain. Il s'agit de questions fondamentales et très problématiques dans la France de 1940-1941, société dont le tissu social s'est passablement dégradé dans la décennie précédente, puis sous les pressions exercées par l'exode et l'Occupation. De plus, la montée de l'extrême droite en Italie, en Allemagne, mais aussi au sein de la nation française, où elle est renforcée par la victoire allemande, pose d'une façon cruelle le problème de la définition de l'être humain.

En somme, la définition courante de la charité est moins éloignée qu'il n'y paraît du dicton en apparence ironique : « charité bien ordonnée commence par soi-même », car être charitable nécessite de penser l'autre comme un alter ego. Dans la France de *Suite française*, ceci revient à limiter l'espace du don à la famille ou, au mieux, à un individu de sa propre classe. Bien souvent, les plus miséreux sont exclus du circuit de la charité alors qu'ils devraient logiquement en être les premiers bénéficiaires.

La mise en lumière de la dépendance de la charité à une forme d'égalité entre les individus ébranle sérieusement la possibilité de son exercice. La charité est en effet désactivée dans les contextes où elle serait la plus nécessaire, tel que l'exode, où les besoins des réfugiés sont immenses cependant que les institutions mises en place par l'État afin de réduire les inégalités sont inopérantes en raison de la

désorganisation engendrée par la guerre ainsi que de la fuite du gouvernement à Bordeaux, puis à Vichy. Tant dans sa version républicaine que dans sa version religieuse, la fraternité est radicalement mise à mal dans *Suite française*.

1.2.4 La religion catholique

Bien que la République française soit laïque dans ses institutions, l'image d'une France « fille aînée de l'Église » a traversé les siècles. En 1940-41, les Français pratiquent encore massivement la religion catholique et le catholicisme demeure une assise importante de l'identité française. Dans *Tempête en juin*, cette emprise du religieux est perceptible dans les nombreuses invocations à Dieu faites par les personnages, dans la présence parmi eux d'un prêtre et de deux religieuses (quoique ces dernières jouent un rôle secondaire dans le roman) et dans le rôle joué par les églises dans les villages traversés par les fuyards. Il n'en va pas autrement dans *Dolce*. L'église et le vieux crucifix trônent au cœur du bourg, les jours sont rythmés par les cloches qui appellent à la prière ou annoncent les cérémonies religieuses et les visites au cimetière font partie des rares loisirs des habitants de Bussy. Les rapports que les personnages de *Suite française* entretiennent avec le catholicisme indiquent néanmoins que ce dernier devient en conjoncture aussi problématique que les valeurs républicaines.

1.2.4.1 Piété, prestige, pouvoir

Deux familles de *Suite française* se distinguent quant à l'importance que prend la religion en tant que base de leurs actes et de leurs pensées : les Péricand et les Montmort.

Ces derniers s'affichent ostensiblement comme des catholiques modèles. La vicomtesse de Montmort estime être une figure d'autorité religieuse pour les habitants de Bussy, à la fois en raison de sa haute naissance et d'une élection divine : « il était entendu depuis longtemps dans la famille que la vicomtesse avait une âme

d'apôtre et que ses vues étaient prophétiques. » (*SF*, 336) Mme de Montmort se considère doublement investie de la responsabilité d'élever l'âme des paysans (*SF*, 266), rôle qu'elle s'applique à remplir malgré sa timidité maladive et le profond dédain que lui inspire leur contact. Elle préside une œuvre de charité destinée à adoucir la captivité des enfants de l'Assistance emprisonnés en Allemagne et se flatte d'avoir de bonnes pensées pour les pauvres :

– Ah, ne m'en parlez pas, je me demande à quel prix on vend les denrées à Paris... C'est parfait pour ceux qui ont de l'argent, mais, enfin, il y a les pauvres, fit remarquer vertueusement la vicomtesse, et elle goûtait le plaisir d'être bonne, de montrer qu'elle n'oubliait pas les misérables, plaisir assaisonné par le sentiment qu'elle-même ne serait jamais dans le cas d'être plainte, grâce à sa bonne fortune. (*SF*, 289)

Le nom de la dame fait signe de ce rapport au catholicisme. Il renvoie à la *mort* du Christ, crucifié sur le *mont* Golgotha, et signale l'appropriation de ce mort par la prophétesse de Bussy, qui semble dire : « c'est *mon* mort ». L'image d'un mont mort connote aussi la dévitalisation et la sécheresse de la religiosité de la vicomtesse, qui en fait essentiellement une assise de l'ascendant qu'elle estime avoir sur les habitants du village. Mme de Montmort figure un vestige de l'Ancien Régime : elle concentre en sa personne les restes des institutions détentrices du pouvoir dans la France prérépublicaine, la noblesse et l'Église.

Les Péricand sont aussi présentés comme une famille profondément attachée aux valeurs religieuses. Dès les premières lignes qui leur sont consacrées, la narration souligne leur « hérédité bourgeoise et catholique [et] leurs attaches avec l'Église » (*SF*, 30), ce qui inscrit leur religion – et leur classe sociale – dans leurs gènes. Les Péricand tirent de leurs liens avec l'Église catholique une grande fierté. Celle-ci est obvie dans ce passage qui commence par ce qui est probablement la version de l'histoire de Philippe que Mme Péricand destine aux mondantés et continue avec le dévoilement de ses désirs et de ses opinions réels au sujet de la vocation de son fils aîné :

Mme Péricand l'avait abandonné au Seigneur lorsque sa vocation s'était affirmée. Elle eût souhaité en retour un peu de gloire mondaine et qu'il fût promis à de hautes destinées plutôt que d'enseigner le catéchisme à des petits paysans du Puy-de-Dôme. À

défaut des grandes charges de l'Église, elle eût préféré pour lui le cloître à cette pauvre paroisse. C'est du gaspillage, lui disait-elle avec force. Tu gaspilles les dons que le Bon Dieu t'a donnés. (*SF*, 45)

Cet extrait est révélateur du prestige que tentent de tirer les Péricand, tout comme Mme de Montmort, d'une religiosité qui leur permet de faire bonne figure en société. Leur piété alimente leur orgueil et rejoint alors paradoxalement l'un des sept péchés capitaux.

Semblablement, la messe célébrée chaque année à la mémoire des Péricand-Maltête décédés est particulièrement agréable à Mme Craquant surtout parce que ce rituel lui offre une excuse pour se rendre chez le pâtissier et se livrer sans remords à la gourmandise – autre péché capital – en plus de lui permettre d'afficher son appartenance à cette riche et respectable famille, ce qui flatte son orgueil. (*SF*, 172)

Une autre manifestation récurrente de la religiosité de Mmes Péricand et de Montmort est l'offrande qu'elles font à Dieu de leurs difficultés existentielles. Par exemple, lorsqu'elle n'obtient pas la gratitude attendue de la part d'une domestique malade qu'elle se charge de soigner, Mme Péricand songe : « C'était cela le peuple, jamais satisfait, et plus on se donne de mal pour lui, plus il se montre versatile et ingrat. Mais Mme Péricand n'attendait de récompense que du Ciel. » (*SF*, 32) C'est spécialement lorsqu'elles ne reçoivent pas la reconnaissance désirée qu'elles affirment n'attendre de récompense que du Seigneur. À défaut d'obtenir en échange de leur conduite exemplaire une admiration immédiate, elles se tournent vers une autre source de prestige : la reconnaissance de leur altruisme par les témoins de ces gestes « désintéressés ». Or, comme on l'a vu, la réputation constitue une source de pouvoir importante. De plus, devant le refus du bénéficiaire immédiat de leur geste de s'impliquer dans cet échange symbolique en compensant ce don de soi par une reconnaissance équivalente, elles se tournent vers Dieu pour cette transaction, ce qui implique et confirme la supériorité de leur personne. L'invocation divine signale en effet au bénéficiaire immédiat de leur geste qu'il n'est pas digne d'une transaction avec elles, de la même façon que Mme de Montmort refuse de commercer avec les paysans et fait plutôt du troc avec les Angellier. Ces bienfaitrices font alors de Dieu

leur partenaire d'échange, un partenaire économique dont elles deviennent créancières jusqu'au jugement de leur existence après leur mort.

Pour être tout à fait équitable envers ces deux dames, il importe de mentionner qu'elles ne sont pas les seules à se livrer à ce genre de troc symbolique avec Dieu. Par exemple, en échange des bons soins qu'elle donne à Jean-Marie, la mère Sabarie espère obtenir de Dieu le retour de son fils :

Il commençait à engraisser même, disait la fermière, et dans sa bonté envers Jean-Marie il y avait un obscur désir de s'arranger avec le Bon Dieu, de lui offrir une vie sauvée en échange de celle qu'Il tenait entre ses mains ; comme elle donnait du grain pour les poules contre des œufs à couvrir, de même elle essayait de troquer Jean-Marie contre son gars à elle. (*SF*, 218)

Il existe néanmoins une différence de taille entre ce troc et ceux des dames Péricand et de Montmort : il n'est pas motivé par une soif de reconnaissance sociale, mais plutôt par l'amour maternel. C'est probablement ce qui explique que, contrairement aux actes « charitables » précédemment examinés, celui-ci échappe à l'ironie de l'auteure.

Qu'une situation aussi extrême que celle décrite au chapitre 10 de *Tempête en juin* rende difficile la pratique de la charité n'empêche pas que *Suite française* comporte un nombre significatif d'actes posés au nom de celle-ci. Ils confirment que la charité est gangrenée par l'égoïsme, au point de n'être appliquée que si elle sert ce dernier. Les actes de charité posés par la famille Péricand montrent en effet que le premier bénéficiaire d'un acte charitable est le donateur lui-même. Le roman met ainsi en lumière un autre paradoxe lié à cette vertu.

Une petite ambiguïté du texte est révélatrice de cet état de fait. En décrivant les vêtements des pensionnaires de l'œuvre des Petits Repentis, Némirovsky écrit : « Ils étaient vêtus d'habits confectionnés par des personnes charitables qui utilisaient à leur profit des restes de laine. » (*SF*, 46) La structure de cette phrase et l'emploi de l'adjectif « leur » rendent l'identité des bénéficiaires du geste impossible à déterminer avec certitude. La nature du don ajoute au doute : on peut lire que les pensionnaires bénéficient de ces dons charitables (ils y gagnent des vêtements), mais aussi que « les

personnes charitables » jouissent de leur propre charité – ce qui est le cas : en échange de ces tricots de restes de laine, elles obtiennent la reconnaissance de leur générosité et le renforcement de leurs liens avec la puissante famille Péricand.

Le testament que dicte Louis-Auguste Péricand sur son lit de mort en est un autre exemple. Son legs de cinq millions à l'œuvre des Petits Repentis du XVI^e est en effet accompagné de l'exigence pour l'institution d'immortaliser le généreux donateur : « L'œuvre des Petits Repentis s'engage à faire exécuter un portait de moi, grandeur nature sur mon lit de mort, ou un buste qui ressuscitera mes traits et qui sera confié à un excellent artiste et placé dans le vestibule de ladite œuvre. » (*SF*, 153). Cette exigence prouve que l'acte charitable de M. Péricand n'est pas gratuit et qu'il a pour but d'afficher à la fois la richesse, la piété et la générosité du vieil homme.

On a souligné plus haut que les échanges de services (voire aussi les transactions commerciales) se déroulent généralement entre membres d'une même classe. L'une des causes en est qu'une telle relation nécessite la reconnaissance mutuelle des parties comme équivalentes, au moins au plan économique, reconnaissance que les personnages favorisés refusent d'accorder aux individus de condition jugée inférieure. Ceci soulève un autre problème : la charité reconduit les inégalités sociales et réaffirme la supériorité du donateur sur le bénéficiaire. C'est ce que reproche Benoît à la vicomtesse lorsqu'il est surpris à tenter de lui voler du maïs (*cf. supra*).

En plus de servir de justification aux vols de Benoît, ce lien entre la charité et le pouvoir permet de porter un autre éclairage sur le carnage des Petits Repentis. Celui-ci peut être lu comme un refus de cette charité qui profite en premier lieu au donateur, à laquelle les Petits Repentis répondent par une autre manifestation de pouvoir, un pouvoir violent. La charité, telle qu'elle se pratique dans les circonstances, est incompatible avec l'idéal français d'égalité et sa compatibilité avec l'idéal de fraternité pose aussi problème.

La religion est instrumentalisée par les personnages aisés qui affichent leur religiosité. Chez les Péricand et les Montmort, la ferveur affichée est en grande partie

une façon de gagner du prestige et d'affirmer leur supériorité morale. Cette piété ostentatoire contribue à solidifier leur position de pouvoir dans la société en faisant d'eux à la fois des partenaires symboliques de Dieu et des modèles sur les plans spirituel et moral²⁹. En tant qu'instrument de la construction et du maintien de leur position sociale, la religion a en outre sur l'argent l'avantage de son immatérialité. Contrairement au franc, fortement dévalué pendant la guerre, la religion tire une grande stabilité de son ancrage profond dans les mentalités.³⁰

1.2.4.2 *Le prêtre bourgeois*

Il est dans *Suite française* un personnage dont le rapport à la religion est très ambigu, composé d'une piété sincère, mais aussi contaminée par la logique bourgeoise : le curé Péricand, comme le désigne le plus souvent la narration. Cette appellation est révélatrice du rapport particulier du jeune prêtre avec le catholicisme.

La ferveur religieuse de Philippe Péricand est indubitable. Il a la « vocation » (*SF*, 45) et son frère Hubert le considère envoyé par Dieu³¹, un homme « trop saint, [...] et n'ayant plus d'autre affection, d'autre passion, que celle du Christ. » (*SF*, 105). Les efforts qu'il met à ouvrir son cœur aux enfants peu aimables dont il a provisoirement la charge et la sévérité des reproches qu'il s'adresse à cet égard ne laissent aucun doute sur la profondeur de sa piété :

²⁹ Ce que confirme l'irritation que provoque chez la vicomtesse la conduite irréprochable de l'institutrice de l'école laïque, « une femme qui n'allait pas à la messe et qui avait fait enterrer son mari civilement ; ses élèves ajoutaient même qu'elle n'était pas baptisée, ce qui semblait moins scandaleux qu'in vraisemblable, comme si on eût dit d'une créature humaine qu'elle était née avec une queue de poisson. » (*SF*, 267) En affichant une conduite moralement acceptable, l'institutrice athée menace cette autorité que Mme de Montmort tire – ou plutôt tente de tirer – de son image de catholique modèle : « si elle buvait ou si elle avait des amants, on pourrait l'expliquer par le manque de religion, mais songez, Amaury, à la confusion qui peut se faire dans l'esprit du peuple quand il voit la vertu pratiquée par des gens qui ne pensent pas bien. » (*SF*, 267)

³⁰ Quelques personnages de *Suite française* font cependant preuve d'une piété que l'on peut qualifier d'authentique en ce qu'elle n'instrumentalise pas la religion catholique. Il en sera question au chapitre 3.

³¹ « Il n'était pas d'ici, les autres ils parlent toujours du ciel mais ils ne pensent qu'à la terre... Lui, il venait de Dieu et il doit être bien heureux maintenant. » (*SF*, 179)

Comment avait-il pu croire que la grâce leur manquait, à ces malheureux ? Il serait peut-être moins aimé qu'eux, traité avec moins d'indulgence, moins de tendresse divine que le moindre, le plus déchu de ceux-là ? Ô Jésus ! pardonne-moi ! C'était un mouvement d'orgueil, c'était un piège du démon ! Que suis-je ? Moins que rien, de la poussière sous tes pieds adorables, Seigneur ! (SF, 169)

Philippe Péricand se reproche pourtant son zèle missionnaire. Il est conscient du caractère excessif de sa volonté de conquérir des âmes à Dieu :

La tentation pour lui était autre : c'était une sorte d'impatience sacrée, le désir d'accumuler autour de lui des âmes délivrées, une hâte frémissante qui, dès qu'il avait conquis un cœur à Dieu, le jetait vers d'autres batailles, le laissait toujours frustré, insatisfait, mécontent de lui-même. Ce n'était pas assez ! Non, Jésus, ce n'était pas assez ! [...] Il connaissait quelque chose de pareil alors à l'avidité d'un avare qui amasse son or. Et pourtant non, cela n'était pas tout à fait ainsi. Cela lui rappelait certaines heures passées au bord de la rivière quand il était petit : ce tressaillement de joie à chaque poisson pris [...] et il se rappelait cette angoisse lorsque le soleil se cachait sur l'eau, que sa capture était petite et qu'il savait que le jour de congé était fini pour lui. (SF, 165)

Les comparaisons avec « l'avidité d'un avare » et avec le plaisir d'une pêche fructueuse souligne que la ferveur prosélyte du curé est la transposition sur le plan religieux des valeurs de la grande bourgeoisie française que sont l'accumulation de richesse, la rectitude morale et la recherche de pouvoir. Malgré son ordination et le mode de vie frugal qu'il a choisi, Philippe demeure bel et bien le fils aîné des Péricand. La métaphore guerrière que dessinent les termes « délivrées », « conquis » et « batailles » met en relief la dimension colonisatrice du prosélytisme de Philippe et l'inscrit parmi les petites et grandes quêtes de pouvoir économique et politique – la guerre au premier chef – qui secouent la vie sociale. La colonisation de l'âme en est une forme très prétentieuse, en ce sens que la dimension spirituelle du prosélytisme catholique confère à celui-ci une légitimité morale qui l'élève au-dessus des luttes pour le pouvoir temporel. Le meurtre du curé peut alors être interprété comme le rejet violent de cette tentative de conquête de l'âme. Les Petits Repentis auraient ainsi attaqué en Philippe Péricand le fondement même du rôle qu'affirme jouer l'Église catholique dans la société française.

1.2.5 La culture française

1.2.5.1 Une culture fragile

L'idée de la « France, mère des arts », selon les mots de Du Bellay, est présente dès l'incipit de *Suite française*. Le patrimoine culturel français y est signalé par les mentions de divers lieux et monuments parisiens : « Des sacs de sable enfermaient les principaux édifices jusqu'à la moitié de leur hauteur, ensachaient les danseuses de Carpeaux sur la façade de l'Opéra, étouffaient le cri de la Marseillaise sur l'Arc de Triomphe. » (SF, 28) En plus de rappeler des moments marquants de l'histoire politique et militaire française, la phrase réfère à la danse, à la sculpture et à l'art lyrique et rappelle par là la tradition française de valorisation des arts et de la culture. Or, les monuments sont désormais « enfermés », « ensachés », « étouffés » : les sacs de sable empilés autour d'eux afin de les protéger les effacent brutalement de l'espace public. Ceci souligne l'ampleur des menaces qui pèsent sur cette culture, tant sur le plan matériel que sur celui des idées. En cette nuit d'alerte, Paris peut en effet être bombardée à tout moment par l'armée allemande, comme elle l'a été la veille³². Au-delà de la menace concrète de destruction qui plane sur les biens patrimoniaux français, l'avancée de l'armée allemande indique l'imminence d'une défaite qui soumettra la France au régime nazi, hostile aux manifestations artistiques qui discordent avec l'art fasciste.

Dans *Suite française*, l'administration publique se montre incapable d'assurer la préservation de ce patrimoine culturel. Cette inaptitude est manifeste lorsque M. Péricand, conservateur du musée des Beaux-Arts, annonce sa décision de demeurer dans la capitale auprès des œuvres dont il a la responsabilité :

- Je croyais qu'on avait évacué le musée en septembre, dit Hubert.
- Oui, mais l'abri provisoire qui lui avait été choisi en Bretagne ne convenait pas, car il s'est révélé à l'expérience humide comme une cave. Je n'y comprends rien. On avait organisé un

³² « La veille, le lundi 3 juin, pour la première fois depuis le commencement de cette guerre, des bombes étaient tombées à Paris ; mais le peuple demeurait calme. » (SF, 27)

Comité pour la sauvegarde des trésors nationaux divisé en trois groupes et sept sous-groupes dont chacun aurait désigné une commission d'experts chargée du repliement des œuvres artistiques pendant la guerre, et voici que le mois dernier un gardien du musée provisoire nous a signalé que des taches suspectes apparaissaient sur les toiles. Oui, un admirable portrait de Mignard avait les mains rongées d'une sorte de lèpre verte. On s'est hâté de faire revenir à Paris les précieuses caisses, et j'attends maintenant un ordre qui ne saurait tarder pour les diriger plus loin. (*SF*, 37-38)

La longueur de la phrase qui décrit les mesures complexes mais inefficaces prises dans le but de protéger les œuvres suggère la lourdeur et l'inadéquation du processus. Elle dénote aussi les difficultés du gouvernement, voire son impuissance, à jouer son rôle de protecteur de la culture pendant le conflit.

1.2.5.2. Acteurs du milieu culturel

Trois protagonistes de *Suite française* œuvrent dans le domaine artistique : l'écrivain Gabriel Corte, la danseuse Arlette Corail et le collectionneur d'art Charles Langelet. Les caractéristiques que prête Némirovsky à ces personnages composent dans *Suite française* un portrait peu flatteur du milieu culturel parisien.

En dépit d'un patriotisme affiché, Corte est un personnage égoïste, insensible aux souffrances de ses compatriotes de condition modeste, qu'il répugne à côtoyer dans sa fuite de Paris : « Quel cauchemar ! Oh ! la laideur, la vulgarité, l'affreuse bassesse de cette foule ! » (*SF*, 91) Il cherche par tous les moyens à échapper au contact de leur souffrance et à retrouver le luxe auquel il est habitué. Par conséquent, l'accueil attentionné qu'on lui fait au Grand Hôtel de Vichy est pour lui un immense soulagement :

Tout, autour de lui, s'accomplissait d'une manière discrète, ouatée, convenable. Il n'y avait plus de femmes accouchant dans un fossé, plus d'enfants perdus, plus de ponts qui retombaient en gerbes de feu comme des fusées, pulvérisant les maisons voisines, éclatant sous leur charge de mélinite mal calculée. On fermait une fenêtre pour qu'il ne sentît pas les courants d'air, on ouvrait les portes devant lui, il sentait d'épais tapis sous ses pieds. (*SF*, 184)

Némirovsky souligne que cette attitude n'est pas exceptionnelle parmi les écrivains : « Corte était, dans l'ordre des célébrités, la quatorzième arrivée de Paris après les douloureux événements, et le cinquième écrivain venu se réfugier au palace. » (*SF*, 185) En outre, le nom de ce personnage semble formé du prénom de l'écrivain et philosophe français Gabriel Marcel, grand représentant de l'existentialisme chrétien dans les années 1930³³, et du patronyme de Marcel de Corte, philosophe tomiste belge, adversaire de Jacques Maritain et tendant à l'extrême droite. Cet apparent amalgame donne à penser que Gabriel Corte est représentatif d'une grande partie du milieu littéraire, que l'auteure soumet à travers son personnage à une vive critique.

Le milieu de la danse ne fait guère meilleure figure. Les plaisirs de la chair sont la principale occupation d'Arlette Corail et la préservation de son train de vie luxueux son objectif premier. La danseuse entre dans le récit en tant que maîtresse de Corbin, après avoir « vadrouillé avant-hier avec [d]es aviateurs anglais » (*SF*, 65). Elle est en outre associée aux couleurs de l'amour, c'est-à-dire aux différentes teintes de rouge et de rose, du « costume de toile rose bonbon » (*SF*, 53) qu'elle porte lors de son entrée dans le récit à son patronyme, qui désigne une nuance de rouge, en passant par le roux de ses cheveux et le rideau rouge de la chambre d'hôtel « emplie d'une ombre chaude, vivante, cramoisie comme un buisson de roses » (*SF*, 120) où elle accueille le jeune Péricand, qu'elle fait d'ailleurs rougir. Si elle offre à Hubert Péricand de se reposer dans sa chambre, c'est en toute logique pour séduire le jeune fugueur :

Ses doigts tremblèrent un peu et elle crispa ses ongles sur le bras du garçon comme si elle s'emparait de quelque fraîche proie et la pétrissait avant de la porter à ses dents et d'assouvir sa faim. Elle dit très bas, d'une voix altérée :

— Il ne faut pas pleurer. Les enfants pleurent. Vous êtes un homme, un homme quand il est malheureux sait ce qu'il peut trouver... [...] L'amour... (*SF*, 129-30)

Le roman subordonne donc sa profession de danseuse à son rôle de croqueuse d'hommes. La séduction est le moyen par lequel, à l'aide du corps superbe que la

³³ Gabriel Marcel (1889-1973) est l'auteur, entre autres, des essais *Être et avoir* (1935) et *Du refus à l'invocation* (1940).

pratique de la danse lui a sculpté, Arlette arrive à capturer des hommes puissants afin d'assurer son confort :

[...] la danseuse imagina l'avenir. Elle arriva à la conclusion que pour elle, rien ne serait changé. [...] Ses biens principaux étaient ses jambes, sa taille, son esprit d'intrigue et ceux-là n'étaient menacés que par le temps seul. C'était d'ailleurs le point noir... [...] Bah ! Bah ! Les choses changeraient en surface et le fond serait immuable ! Il y aurait de nouveaux riches ainsi qu'aux lendemains de tous les désastres, des hommes qui seraient prêts à acheter très cher leur plaisir parce que leur argent aurait été acquis sans peine et l'amour demeurerait pareil. (*SF*, 124-125)

Son choix de rentrer à Paris avec la voiture de Corbin, plutôt que de réaliser son projet initial de rejoindre à Bordeaux la troupe de l'Opéra, confirme que la sauvegarde de son aisance importe plus à la danseuse que la pratique de son art.

De façon similaire, Corte fait de son talent d'écrivain un outil d'ascension sociale et un moyen d'accroître son bien-être matériel :

Comme tous ceux qui s'arrangent pour tirer de la vie le maximum de confort et de jouissances, Gabriel Corte possédait un homme politique à sa dévotion. En échange de bons dîners, de brillantes réceptions, de menues faveurs accordées par Florence, en échange de quelques articles opportuns, il obtenait de Jules Blanc [...] mille passe-droits qui lui facilitaient l'existence. C'était grâce à Jules Blanc qu'on lui avait commandé cette série des Grands Amoureux dont il avait parlé à la radio d'État l'hiver précédent. Toujours à la radio, c'était Jules Blanc qui l'avait chargé d'allocutions patriotiques, d'exhortations impériales, morales selon les circonstances. [...] Enfin, il lui avait promis la cravate de commandeur. Jules Blanc était un humble mais nécessaire rouage dans la mécanique de cette carrière car le génie lui-même ne peut planer au sein des cieux mais doit manœuvrer sur la terre. (*SF*, 188)

La littérature est pour Corte une « carrière » et son art de manier les mots constitue une monnaie d'« échange » au service de sa réussite sociale et financière. Les deux artistes professionnels que compte *Suite française* sont bien loin de pratiquer l'art pour l'art.

Pour Charles Langelet, en revanche, l'art constitue une fin en soi. La protection des objets précieux qui forment sa collection est pour lui une

préoccupation de premier ordre. Il s'inquiète des pièces qu'il a emportées dans sa fuite comme s'il s'agissait d'êtres chers :

Il se tournait par moments vers l'intérieur de l'auto, regardait avec tendresse les caisses qui contenaient ses porcelaines, ses plus chers trésors. Il y avait un groupe de Capo di Monte qui l'inquiétait : il se demandait s'il avait mis autour de lui assez de copeaux et de papier de soie. (*SF*, 141)

Comme le révèle la suite de ses réflexions, la valeur qu'il accorde au patrimoine culturel français va jusqu'à dépasser celle qu'il accorde aux vies humaines :

Pauvre engeance ! De quoi se préoccupaient-ils ? de ce qu'ils mangeraient, de ce qu'ils boiraient ? Lui, il pensait à la cathédrale de Rouen, aux châteaux de la Loire, au Louvre. Une seule de ces pierres vénérables valait mille vies humaines. (*SF*, 141)

La grande sensibilité esthétique dont fait preuve Langelet est donc corrélée à une profonde misanthropie, comme si l'art lui-même était devenu inhumain.

Semblablement, Corte préfère au monde réel celui de la fiction, qui est pour lui un véritable refuge contre la laideur du premier :

Il haïssait la guerre, elle menaçait bien plus que sa vie ou son bien-être ; elle détruisait à chaque instant l'univers de la fiction, le seul où il se sentît heureux, comme le son d'une trompette discordante et terrible qui faisait crouler les fragiles murailles de cristal élevées avec tant de peine entre lui et le monde extérieur. (*SF*, 42)

Le romancier valorise son univers imaginaire au point de refuser la réalité. Celle-ci n'est pour lui qu'un cauchemar ou une mauvaise tragédie : « Si des épisodes aussi douloureux qu'une défaite et un exode ne sont pas rehaussés de quelque noblesse, de quelque grandeur, ils ne méritent pas d'être ! » (*SF*, 91) Corte inverse donc la mimésis : pour lui, ce n'est pas la fiction qui doit représenter la vie, mais bien la vie qui doit se montrer à la hauteur de la fiction, sous peine d'être rejetée par l'écrivain. Cela se traduit par une totale indifférence à l'égard des misères de ses compatriotes. La sensibilité esthétique de Corte et de Langelet est incompatible avec toute empathie³⁴.

³⁴ De façon similaire, la sensibilité artistique de Kurt Bonnet, qui « se montrait bienveillant ou cruel selon l'impression que lui faisaient choses et gens », est un critère important de ses affinités avec les individus :

1.2.5.3 La littérature en question

En plus de faire de Gabriel Corte un personnage qui représente de façon peu flatteuse le milieu littéraire, Némirovsky procède dans *Suite française* à la critique de la littérature. Elle met en évidence l'immense pouvoir des mots, mais en montrant que s'il est une vertu de cet art, il est aussi parfois une tare.

La puissance de la littérature est évoquée dans une référence littéraire qui est à peine une citation, inscrite dans la mémoire de Lucile :

C'était presque la vérité, une partie de la vérité. Ce qui demeurait, c'était cette part d'ombre, de ténèbres, de mystère, proprement incommunicable et sur laquelle, pensa tout à coup Lucile se rappelant une lecture d'écolière, « le plus fier tyran n'aura jamais l'empire ». (*SF*, 371)

Dans le contexte où il est cité, ce vers que Charles IX adressait à Ronsard³⁵ désigne l'esprit humain : Lucile songe qu'en dépit de leur domination politique, les Allemands ne peuvent prendre le contrôle de l'âme des Français. Or, si les armes sont impuissantes à conquérir les âmes, le spécialiste de « l'art de faire des vers », lui, c'est-à-dire l'écrivain, a le pouvoir de devenir « maître » des esprits. Les politiciens le savent et font appel à de tels spécialistes afin de rédiger pour eux des discours dont ils espèrent qu'ils sauront convaincre leur public d'adhérer à leurs idées. C'est ainsi

Ces sympathies avaient parfois pour origine des impressions musicales, littéraires, ou, comme ce matin de printemps où il pénétra chez les Labarie, picturales : Bonnet était très cultivé, doué pour tous les arts. La ferme des Labarie [...] avait quelque chose qui rappelait, pensa Bonnet, un « intérieur » de l'école flamande. [...] Cette femme pourrait désormais lui témoigner de la froideur ou de l'hostilité, cela ne le toucherait pas ; il ne s'en apercevrait même pas. Il ne lui demanderait, à elle comme à tout son entourage, que de lui dispenser des bienfaits purement artistiques : de garder cet éclairage de chef-d'œuvre, cette luminosité des chairs, ce velouté des fonds. (*SF*, 257)

Comme chez Corte et chez Langelet, la sensibilité esthétique hypertrophiée de Bonnet nuit à la compassion.

³⁵ « L'art de faire des vers, dût-on s'en indigner,
Doit être à plus haut prix que celui de régner ;
Ta lyre, qui ravit par de si doux accords,
T'assuroit les esprits dont je n'ai que les corps ;
Elle t'en rend le maître, et te fait introduire
Où le plus fier tyran ne peut avoir d'empire. »

Charles IX, cité dans *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, éditées par Paul Laumonier, Paris, Alphonse Lemerre, 1914-1919, vol. 7, p. 353.

que Jules Blanc commande à Gabriel Corte des « allocutions patriotiques » et des « exhortations impériales, morales » destinées à la radio. Les textes à la gloire du maréchal Pétain et de son régime que publie la vicomtesse dans le journal local offrent un autre exemple concret de détournement du littéraire à des fins politiques. Celle-ci cherche en effet par son talent d'écrivain – du moins celui qu'elle croit posséder – à attiser l'ardeur patriotique de ses concitoyens.

La capacité qu'a la littérature de toucher les êtres humains est pervertie et détournée de façon à soumettre les individus plus efficacement que toute coercition. L'art littéraire a dès lors le potentiel de faire des ravages importants dans les mentalités lorsqu'il est mis au service d'intérêts privés, axés sur la domination ou la manipulation d'autrui. Il peut entre autres attiser les haines entre les individus³⁶. Entre l'art de manier les mots et l'art de manipuler les gens, il n'y a qu'un pas. La guerre encourage une nouvelle sophistique.

Cette mise en évidence du potentiel destructeur de la littérature n'est peut-être pas étrangère au fait que Némirovsky a publié des textes littéraires dans des revues d'extrême droite telles que *Gringoire* et *Candide*³⁷. L'auteure semble manifester dans *Suite française* une prise de conscience du danger que comporte la collaboration à des revues diffusant ces discours haineux dont elle est elle-même victime au moment de rédiger *Suite française* et dont elle n'avait pas perçu la teneur réelle au moment de leur publication.

1.2.6. La raison

Les bouleversements de divers ordres causés par l'exode et l'Occupation brouillent les repères habituels de la pensée. La raison des individus est mise à rude

³⁶ Madeleine Sabarie est consciente de ce pouvoir qu'ont les mots de cristalliser les sentiments : « “Tu vas être jaloux de celui-là aussi, à présent !” s'écria Madeleine. Dès que les mots furent hors de sa bouche, elle les regretta : il ne fallait pas donner un corps, un nom aux rêveries du jaloux ». (*SF*, 276) La suite du roman lui donne malheureusement raison : Benoît tue – apparemment par jalousie – l'officier qui faisait les yeux doux à sa jeune épouse.

³⁷ Weiss, *op. cit.*, 78-9.

épreuve au cœur de la nation où se sont épanouis le cartésianisme et le mouvement des Lumières.

1.2.6.1 La raison attaquée

Pendant l'exode, la peur des attaques allemandes provoque des mouvements de panique, un sentiment de peur et des souffrances qui prennent le pas sur la raison et donnent lieu à des comportements grotesques, insensés. Les scènes collectives, celles où est décrite la foule des Parisiens fuyant la capitale, puis ce flot des réfugiés que Langelet qualifie de « foule démente » (*SF*, 62), en offrent plusieurs exemples, parmi lesquels celui de la réaction des fuyards au bombardement d'un village :

Des femmes, prises de panique, jetaient leurs enfants comme des paquets encombrants et se sauvaient. D'autres saisissaient les leurs et les pressaient contre elles avec tant de force qu'elles paraissaient vouloir les faire rentrer de nouveau dans leurs flancs, comme si ce fût là le seul abri sûr. [...] Les femmes se jetaient vers la cathédrale [devant laquelle Jeanne Michaud rassemblait les enfants]. Parfois elles pleuraient, parfois elle éclataient de rire, parfois elles poussaient une sorte de cri sauvage, étranglé, qui ne ressemblait à aucun autre. (*SF*, 84)

En ces moments où l'action raisonnée devient difficile, parce qu'elle est minée par la peur, puis par la faim et la fatigue causées par les déplacements pénibles sur les routes de la campagne française³⁸, ceux qui arrivent à garder leur sang-froid – ou, du moins, le croient – s'en félicitent. Ainsi, après le bombardement d'un village où sa famille s'était arrêtée pour la nuit, Mme Péricand se félicite d'avoir été prévenante et d'avoir réussi à garder la tête froide, sauvant ses enfants, la nounou et l'essentiel de leurs bagages : « Oui, elle avait agi en ces moments terribles avec fermeté, courage et sang-froid. Elle n'avait pas perdu la tête ! Elle n'avait pas perdu... Elle n'avait pas... » (*SF*, 139) Elle s'aperçoit alors qu'elle a oublié son beau-père dans sa fuite, ce qui indique que Mme Péricand n'échappe pas totalement à la panique ambiante.

Le nombre de fois où un personnage est qualifié de fou par un autre personnage ou par la narratrice est remarquable. Il s'agit généralement de réfugiés qui cèdent aux appels du corps³⁹ ou bien d'un patriotisme exacerbé par la jeunesse, comme dans le cas d'Hubert, dont la fuite pour rejoindre la troupe au bord de la déroute est qualifiée de folle tant par sa mère (*SF*, 101) que plus loin par la narratrice :

On défendait encore, sans tanks, sans artillerie, sans munitions, quelques mètres carrés de sol, une tête de pont alors que de toutes parts les Allemands vainqueurs déferlaient sur la France. Hubert fut saisi tout à coup d'une crise de courage désespéré, semblable à de la folie. Il pensa qu'il fuyait, que son devoir était de repartir vers le feu [...] et de mourir avec eux. (*SF*, 117)

Ces réactions exacerbées devant des comportements jugés irrationnels et les efforts que mettent les personnages à se convaincre de leur capacité à agir de façon raisonnable dénotent la haute importance accordée à la préservation de la raison dans ce contexte chamboulé.

1.2.6.2 Raison contre passions

Dans le second volet de *Suite française*, bien que le mode de vie demeure perturbé par l'Occupation allemande, la situation est beaucoup plus calme. Entre habitants de Bussy, on se traite aussi de « fou » ou de « folle », mais les comportements qui méritent à leurs auteurs un tel qualificatif sont d'un autre ordre.

D'une part, la raison est souvent en opposition avec des sentiments grossis par la situation : la haine, l'amour, la peur. Madeleine se traite de « folle » lorsqu'elle ose espérer le retour de Jean-Marie, même après son mariage – de *raison* – avec Benoît Sabarie :

³⁸ « Elle se jeta sur lui et le battit, le griffa, lui cracha au visage tandis qu'il se défendait avec des clameurs aiguës. On n'aurait jamais pu imaginer que la voix basse et lasse de Gabriel Corte recelait en elle des notes aussi vibrantes et pointues, aussi féminines et sauvages. La faim, la peur, l'épuisement les rendaient fous. » (*SF*, 110)

³⁹ Un restaurateur raconte à Gabriel Corte : « Vous ne pouvez pas vous imaginer ce qui s'est passé aujourd'hui. Des scènes de folie, ma femme en est malade. Ils dévorent tout et partent sans payer ! » (*SF*, 94)

Or, chaque fois qu'elle entendait un pas qui n'était pas celui de son mari ou d'un des habitants de la ferme, chaque fois que dans le lointain elle voyait une silhouette étrangère, au moment même où elle pensait fiévreusement : « Ce n'est pas Jean-Marie, ce ne peut pas être lui, je suis folle, d'abord, il ne reviendra pas, et puis, même s'il venait, qu'est-ce que ça changerait puisque j'ai épousé Benoît ? Je n'attends personne, au contraire je prie Dieu que Jean-Marie ne revienne jamais, parce que, peu à peu, je m'habituerai à mon mari et je serai heureuse. Mais je ne sais pas ce que je vais chercher, ma parole d'honneur, je n'ai plus ma tête à moi. Je suis heureuse. » Au moment même où elle songeait ainsi, son cœur qui était moins raisonnable qu'elle-même commençait à battre avec tant de violence qu'il étouffait tous les bruits extérieurs [...]. (SF, 253)

À l'instar de la couturière, à qui l'aveu de son amour pour un Allemand vaut d'être traitée de folle par Lucile (SF, 303), la passion amoureuse que ressent Madeleine est en opposition avec le comportement qui apparaît alors « raisonnable » : l'acceptation de son destin et l'accomplissement de son devoir d'épouse vont à l'encontre de ses sentiments amoureux. *Dolce* compte d'ailleurs un nombre important de mariages de raison – celui de Lucile et Gaston Angellier, du couple Montmort, de Madeleine et Benoît – sans compter que selon Lucile, de tels mariages sont la norme dans la France rurale (cf. *supra*).

Outre l'amour passionnel, l'amour maternel entrave lui aussi l'exercice de la raison chez certains personnages. Par exemple, l'amour de Mme Angellier pour son fils prisonnier s'ajoute à ses souvenirs des conflits anciens pour faire d'elle une farouche et irréductible « patriote », c'est-à-dire une germanophobe intraitable⁴⁰.

⁴⁰ C'est ainsi que Mme Angellier reproche à Lucile d'avoir parlé au lieutenant von Falk et refuse l'argument de celle-ci, qui fait primer la raison sur les émotions :

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

– Raisonnable ! s'exclama Mme Angellier. Mais, ma pauvre fille, ce mot seul prouve que vous n'aimez pas votre mari, que vous ne l'avez jamais aimé et que vous ne le regrettez pas ! Est-ce que vous pensez que je raisonne, moi ? Je ne peux pas le voir, cet officier ! J'ai envie de lui arracher les yeux ! Je voudrais le voir mort. Ce n'est ni juste, ni humain, ni chrétien, mais je suis une mère, je souffre sans mon fils, je déteste ceux qui me l'ont pris et si vous étiez une vraie femme, vous n'auriez pu supporter la présence de cet Allemand à côté de vous. [...] Vous vous seriez levée et, avec ou sans excuse, vous l'auriez quitté. (SF, 284)

Lorsque Lucile lui révèle avoir caché Benoît dans la maison après le meurtre de l'interprète allemand qui logeait chez lui, sa belle-mère la presse de questions concernant le crime :

Comme elle est à son aise, pensa Lucile, comme elle « répond » immédiatement à tous ces appels au meurtre, au sang... Les mères et les amoureuses, féroces femelles. Moi qui ne suis ni mère ni amoureuse (Bruno ? non... il ne faut pas songer à Bruno en ce moment, il ne faut pas...), je ne peux pas prendre cette histoire de la même façon. Je suis plus détachée, plus froide, plus calme, plus civilisée, je persiste à le croire. (SF, 363)

L'amour pour les uns, maris ou fils français, pousse à la haine et au rejet sans nuance des autres. Les passions – la peur (manifestée essentiellement dans *Tempête en juin*), l'amour sous ses différentes formes, la haine – sont donc un obstacle à l'exercice de la raison. Celui-ci demande en effet un certain recul et la capacité de se libérer de l'emprise des sentiments et des influences extérieures telle l'opinion publique. La rationalité est indissociable d'une liberté d'esprit que possèdent peu de personnages de *Suite française*.

D'autre part, les normes de comportement en vigueur à Bussy pèsent lourdement sur la vie des habitants. Les idées et comportements qui s'écartent de la normalité – ceux qui sont originaux, qui manifestent une individualité trop marquée – sont très mal perçus et fréquemment qualifiés de fous. L'un des personnages subissant ce poids de la norme, Lucile, s'empêche par exemple de laisser libre cours à un désir bien innocent à cause de la réaction anticipée des bourgeois :

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

Cette protagoniste de *Dolce* n'est pas la seule à souffrir du jugement étroit de sa communauté. Il en va de même pour la vicomtesse de Montmort, qui entretient avec les habitants du bourg un rapport de profonde incompréhension mutuelle :

Pourquoi, douée comme elle l'était, n'y avait-il autour d'elle ni chaleur ni admiration ni amour ? Pourquoi avait-elle été épousée pour son argent ? Pourquoi était-elle impopulaire ? Quand elle traversait le bourg, les enfants se cachaient ou ricanaient derrière son dos. Elle savait qu'on l'appelait "la folle". C'était très dur d'être détestée, tout le mal qu'elle s'était donné pour les paysans pourtant... (SF, 337)

À la manière de Lucile, la vicomtesse adopte le point de vue des bourgeois pour se qualifier de folle. Ceci confirme le rôle central que joue la communauté dans la séparation entre ce qui est jugé « raisonnable » et ce qui relève de la folie. Ces catégories sont définies non par la *rationalité* à proprement parler, mais plutôt par une norme dont la rigidité juggle l'expression de l'individualité de ces femmes.

1.2.6.3 Rumeur, incertitude

L'incertitude et la confusion règnent sur l'ensemble du roman : l'issue ultime de la guerre est incertaine tant dans *Tempête en juin* que dans *Dolce* – Némirovsky elle-même ne la connaîtra pas. L'information sur l'évolution politique et militaire du conflit ainsi que le sort réservé aux êtres chers au loin (les soldats, surtout, mais aussi les parents ou collègues de travail disséminés à travers la France pendant l'exode, puis de part et d'autre de la ligne de démarcation) est difficile d'accès et dans certains cas impossible à obtenir. Dans un tel contexte, la rumeur et la spéculation se substituent à des médias déficients, sinon absents, et deviennent les modes de connaissance dominants. La conversation entre Charles Langelet et le jeune homme de bonne famille à qui il volera de l'essence en offre un exemple éloquent :

– J'espère demain pouvoir gagner Beaugency par des chemins de traverse car la route en bas est impraticable.

– Vraiment ? et *il paraît* qu'on a subi des bombardements sévères. Vous avez de la chance de pouvoir partir, dit Charlie. Moi, je n'ai plus d'essence.

Il hésita.

– Si j'osais vous demander de veiller un instant sur ma voiture (il a vraiment l'air d'un honnête homme, songea-t-il), j'irais bien jusqu'au village voisin où il y en a encore, *m'a-t-on dit*. [...]

– Hélas, monsieur, il ne reste plus rien. J'ai pris les derniers bidons et à un prix extravagant. J'en aurai juste assez pour gagner la

Loire, dit-il en montrant les bidons attachés sur le coffre arrière, et passer les ponts avant qu'ils ne sautent.

– Comment ? On va faire sauter tous les ponts ?

– Oui. *Tout le monde le dit. On va se battre sur la Loire.* (SF, 144 ; je souligne)

Ces faits – passés, présents ou à venir – que rapporte la rumeur, par la voix d'un « on » ou d'un « tout le monde », d'un « il » ou d'un « ils » impersonnels, ont a priori une crédibilité limitée. Toutefois, en l'absence de sources d'information plus sûres, elles orientent l'action des personnages du roman. C'est le cas pour Langelet qui, convaincu ou du moins craignant que le récit du jeune homme soit vrai, ruse afin de dérober son précieux carburant. Tout comme la peur, la haine et l'amour, la rumeur est à l'origine de nombre d'actions des personnages de *Suite française*.

Même lorsque la narratrice adopte un point de vue panoramique sur les scènes qu'elle décrit, elle livre souvent au lecteur des faits sous forme de propos rapportés, de ouï-dire, d'hypothèses, tel le bruit qui court sur le passé du banquier Corbin : « Corbin n'était qu'un grossier personnage ; il avait commencé sa carrière d'une façon basse et presque ignoble. On racontait qu'il avait été groom dans un établissement de crédit de la rue Trudaine [...] » (SF, 197) La posture de cette narratrice n'est donc pas uniment celle de l'omniscience. Elle adopte une multitude de points de vue différents, tantôt celui d'un personnage bien individualisé, tantôt celui d'un groupe précis, à la manière d'un oiseau qui volerait d'un endroit à un autre et rapporterait les réflexions et dialogues dont il serait témoin.

À un degré supérieur d'incertitude, certaines pensées des personnages sont livrées au lecteur par le biais de la conscience d'un autre personnage. Ainsi, au cours de la soirée où Bruno tente de prendre Lucile dans le jardin des Angellier, la jeune femme devine les pensées de l'officier :

Avec un léger sourire, il regarda toutes ces maisons basses, trapues, secrètes, endormies dans le crépuscule et qui pressaient le jardin de toutes parts. On voyait qu'il les imaginait peuplées de vieilles femmes bavardes et sentimentales, de bourgeoises prudentes, tatillonnes, rapaces et, au-delà, dans la campagne, de paysans semblables à des bêtes. (SF, 371)

Or, rien ne confirme la justesse de l'interprétation de Lucile. Le lecteur est néanmoins amené à accepter comme vrais dans le cadre du récit ces pensées et ces faits fort incertains. Il se trouve lui aussi plongé de plain-pied dans l'incertitude généralisée du roman.

1.2.7 La déchéance du coq, la libération du chat

Le règne animal est très présent dans *Suite française*, tant au sens propre – animaux domestiques que les réfugiés emportent avec eux dans leur fuite, bovins et volailles dans les fermes de Bussy et autres chats flânant près des habitations – que figuré. En effet, les personnages du roman sont fréquemment comparés, tant par la narratrice que par les personnages, à des animaux, en particulier le cheval, le chat, le chien, le loup, la fouine, la vache, le poulet et quelques autres oiseaux. Parmi toute cette faune métaphorique, deux espèces d'animaux se distinguent par la portée symbolique des références qui leur sont faites : d'une part les poulets, poules et coqs, d'autre part les chats.

1.2.7.1 Poules et poulets, ou la déchéance du coq gaulois

Au cours de la Première Guerre mondiale, le coq gaulois, emblème pluriséculaire de la France, a incarné le courage et la résistance français face à l'aigle allemand⁴¹. Des affiches de l'époque montrent par exemple un coq gigantesque, l'air féroce, qui s'apprête à picorer un petit soldat allemand apeuré, ou encore un coq s'attaquant à l'aigle noir de la Prusse.

Dans le nouveau conflit militaire entre la France et l'Allemagne qui constitue le cadre historique de *Suite française*, Némirovsky réactive cette opposition entre les emblèmes ailés des deux nations, mais sous une forme qui traduit la domination de l'aigle sur le coq.

Les premiers indices de ce conflit entre oiseaux symboliques sont observables dans le premier chapitre du roman. Dès l'incipit, la narration semble approcher les Français – d'abord les Parisiens – par la voie aérienne ; elle paraît voler d'une scène à une autre, d'un personnage à un autre. Après avoir relaté les pensées et les actes de différents groupes de Parisiens au moment d'une alerte nocturne, le récit s'élève littéralement pour livrer une vue aérienne de la capitale :

À la lumière d'une lampe de poche, on habillait les enfants. Les mères soulevaient à pleins bras les petits corps lourds et tièdes : « Viens, n'aie pas peur, ne pleure pas. » C'est l'alerte. Toutes les lampes s'éteignaient, mais sous ce ciel de juin doré et transparent, chaque maison, chaque rue était visible. Quant à la Seine, elle semblait concentrer en elle toutes les lueurs éparses et les réfléchir au centuple comme un miroir à facettes. Les fenêtres insuffisamment camouflées, les toits qui miroitaient dans l'ombre légère, les ferrures des portes dont chaque saillie brillait faiblement, quelques feux rouges tenaient plus longtemps que les autres, on ne savait pourquoi, la Seine les attirait, les captait et les faisait jouer dans ses flots. D'en haut, on devait la voir couler blanche comme une rivière de lait. (*SF*, 27-8)

Cette impression que le récit est narré par un oiseau est accentuée par la structure du récit. La narration va d'un groupe de personnages à un autre au gré des changements de chapitre, tel un oiseau qui survolerait la France, se poserait près de certains individus le temps d'un chapitre, relaterait ce qu'il y observait, puis repartirait vers d'autres personnages.

La représentation de l'opposant allemand dans *Suite française* l'associe à son emblème aviaire. Dans *Tempête en juin*, cet opposant se manifeste d'abord et presque exclusivement par ses avions, qui planent dans le ciel français et bombardent parfois (aux chapitres 12 et 13, notamment). Ceux qui volent au-dessus d'Hubert, qui s'est enfui dans le but de se battre pour sa patrie aux côtés des soldats, sont comparés à des oiseaux meurtriers qui s'appêtent à dévorer des fuyards semblables à des insectes : « La mort planait dans le ciel et tout à coup se précipitait, fondait du haut du firmament, ailes déployées, bec d'acier dardé vers cette longue file tremblante

⁴¹ Cf. Michel Pastoureau, « Le coq gaulois », dans (dir.) *Les lieux de mémoire III : Les France*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Bibliothèque illustrée des mémoires », p. 508-539.

d'insectes noirs qui rampaient le long de la route.» (*SF*, 108) Plus loin, l'image est reprise lorsque Langelet est forcé de s'arrêter pour la nuit au milieu de compatriotes qui le dégoûtent :

Des gosses piaillaient, la mousse se couvrit de journaux froissés, de linges souillés et de boîtes de conserve vides. [...] Tous les bruits prenaient une résonance particulière et sinistre : ces avions qui volaient dans le ciel, oiseaux attardés, ces détonations sourdes dont ou ne pouvait dire avec certitude si c'étaient des coups de canon ou l'explosion de pneus crevés. (*SF*, 143)

Ici, la métaphore aviaire s'étend aussi aux Français, dont les enfants « piaillent » tels des oisillons, comme autant de proies vulnérables aux attaques des rapaces qui volent au-dessus de leur tête.

Dans *Dolce*, les avions allemands ont cédé la place à des soldats qui se déplacent par voie terrestre. Le principal personnage d'Allemand a toutefois pour patronyme von Falk. Or, « falk » en anglais et « Falke » en allemand désignent le faucon, c'est-à-dire non seulement un oiseau de proie, mais surtout l'oiseau guerrier par excellence.⁴²

Le coq, pour sa part, n'est plus dans *Suite française* le fier gallinacé de la Grande guerre capable de vaincre l'aigle allemand. Il se métamorphose en poulets et poules destinés à nourrir le rapace. Un exemple éloquent de cette déchéance du coq est donné par Jean-Marie Michaud à sa première apparition dans le roman. Il est alors à bord d'un camion qui transporte les soldats blessés :

Au-dessus du convoi passaient et repassaient les avions ennemis. Jean-Marie émergea un instant de son trouble délire pour songer : « La volaille doit se sentir comme nous quand l'épervier vole... »

Confusément, il revit la ferme de sa nourrice où on l'envoyait passer les vacances de Pâques, quand il était enfant. La cour était pleine de soleil ; les poulets picoraient le grain et s'ébattaient dans le tas de cendres, puis la grande main osseuse de la nourrice saisissait l'un d'entre eux, le liait par les pattes, l'emportait, et cinq minutes plus tard... ce ruisseau de sang qui s'échappait avec un petit bruit glougloutant et grotesque. C'était la mort... Et moi aussi j'ai été saisi et emporté, pensa-t-il... saisi et emporté... et demain,

⁴² Le terme « faucon » désigne aussi un canon de petit calibre et, au sens figuré, un partisan de l'intervention militaire dans un conflit politique. Quant au terme « Falke », il désigne aussi un avion chasseur employé par l'armée allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, le Focke-Wulf Fw 187 Falke.

tout maigre et nu, jeté dans la terre, je ne serai pas plus beau qu'un poulet... (SF, 87)

Que cette comparaison filée entre un poulet et Jean-Marie soit le fruit de son délire fiévreux n'enlève rien à sa portée symbolique. Chez Némirovsky, la fièvre peut procurer à celui qui en souffre une clairvoyance particulière, comme Jean-Marie en fera aussi l'expérience plus loin dans *Tempête en juin*⁴³. L'histoire de ces poulets emportés par la nourrice peut donc être lue comme une allégorie de la vie de Jean-Marie, voire de tous les soldats que la patrie a arrachés à leur jeunesse insouciante pour les envoyer à l'abattoir de la guerre.

La comparaison ne se limite pas à la sphère militaire. En effet, quelques pages plus tôt, Maurice Michaud réfléchit sur son sort et celui des réfugiés qui l'entourent. Il compare alors ses compatriotes à des poulets, car ils ont eux aussi fui l'ennemi lors de guerres passées :

Ces gens autour de lui croyaient que le sort s'acharnait particulièrement sur eux, sur leur misérable génération ; mais lui, il se souvenait que les exodes avaient eu lieu de tout temps. Que d'hommes tombés sur cette terre (comme sur toutes les terres du monde) en larmes de sang, fuyant l'ennemi, laissant des villes en flammes, serrant leurs enfants sur leur cœur : personne n'avait jamais pensé avec sympathie à ces morts innombrables. Pour leurs descendants, ils n'avaient pas plus d'importance que des poulets égorgés. (SF, 79)

L'association entre les Français morts au cours d'exodes antérieurs et des poulets égorgés étend la portée du symbole dans le temps, puisqu'il désigne ici les morts du passé. De plus, il ne s'agit plus uniquement de militaires, comme cela était le cas dans la comparaison de Jean-Marie et les images produites en France pendant la Première Guerre mondiale. Le poulet représente désormais une part importante de la société française, voire son ensemble. Ce n'est pas un hasard si Maurice Michaud formule

⁴³ « Il l'avait embrassée comme il eût porté à ses lèvres un verre d'eau fraîche. Il brûlait, sa gorge, l'intérieur de sa bouche lui semblaient comme craquelés de chaleur, desséchés par l'ardeur d'une flamme. Cette peau éclatante et douce le désaltérait. En même temps son esprit était plein de cette lucidité que procurent l'insomnie et la fièvre. Il avait oublié le nom de ces jeunes filles et le sien propre. L'effort mental nécessaire pour comprendre sa condition présente, en ces lieux qu'il ne reconnaissait plus, lui était trop pénible. Il s'y exténua, mais dans l'abstrait son âme flottait sereine et légère, comme un poisson dans l'eau, comme un oiseau porté par le vent. » (SF, 160-161)

cette comparaison au terme d'une réflexion qu'il entame avec un sentiment de « pitié [...] lucide et froide » (*SF*, 79) pour les fuyards et au cours de laquelle il prend du recul par rapport aux événements qu'il vit, ce qui donne tout son poids à la comparaison.

En plus de déchoir en poulet, le coq prend aussi dans *Suite française* la forme de « poules », c'est-à-dire de femmes de petite vertu qui fraient avec les Allemands en échange d'avantages matériels ou simplement parce que ce sont les seuls mâles à leur disposition en cette période où la plupart des hommes dans la fleur de l'âge sont au front, prisonniers ou morts, en un mot : absents.

L'équivalence établie entre ces jeunes Françaises et des poules est posée dans le chapitre 6 de *Dolce*. L'hostilité des Français envers l'occupant n'y est plus aussi marquée, ni aussi uniforme que dans les chapitres précédents, qui se déroulaient au moment de l'arrivée des Allemands, soit quelques jours, voire quelques semaines plus tôt. Le regard que posent certaines femmes sur eux n'est plus aussi dur qu'il l'était le jour de Pâques :

Ces hommes grands, bien bâtis, avec leurs visages durs et leurs voix harmonieuses, les femmes les suivaient longtemps du regard. On commençait à reconnaître certains des soldats. Ils ne formaient plus cette masse anonyme des premiers jours, cette marée d'uniformes verts où n'apparaissait pas un seul trait distinct des autres [...]. (*SF*, 260)

Les soldats ne forment plus un ennemi global et anonyme et sont peu à peu l'objet d'un processus d'individuation.

L'ensemble du chapitre porte sur cet intérêt naissant de certaines femmes du bourg pour ceux qui sont désormais désignés avant tout comme « les hommes », plutôt que « les soldats ». L'association entre ces femmes et des poules est fortement suggérée dans les dernières phrases du chapitre :

Les rires, le cliquetis des armes, les pas et les voix des soldats faisaient un gai vacarme. On ne savait pourquoi, on se sentait le cœur léger. Peut-être à cause du beau temps ? Ce ciel, si bleu, semblait s'incliner avec douceur à l'horizon et caresser la terre. Des poules étaient accroupies dans la poussière : elles agitaient les plumes par moments avec un cot-cot-cot ensommeillé. Des brins de

paille, du duvet, un pollen impalpable volaient dans l'air. C'était la saison des nids.

Depuis si longtemps le bourg était vide d'hommes que même ceux-là, les envahisseurs, y paraissaient à leur place. Ils le sentaient, se carraient au soleil ; les mères des prisonniers ou de soldats tués à la guerre, en les voyant, appelaient tout bas sur leurs têtes la malédiction divine, mais les jeunes filles les regardaient. (*SF*, 264-265)

Par un procédé caractéristique de son écriture, Némirovsky esquisse l'analogie entre humains et animaux par des descriptions successives des comportements des uns et des autres. L'analogie procède d'une manière de parataxe sémiotique. L'ensemble du passage connote fortement la reproduction, la fertilité, la séduction. Il se déroule par un beau jour de printemps, saison de la reproduction ; l'auteure y mentionne les poules, le pollen et les nids. Or, les soldats font eux aussi en quelque sorte leur nid dans le bourg, dans les maisons des habitants, sur la place, dans la taverne où ils installent leur mess. Le ciel vient « caresser » la terre, comme pour y favoriser la germination. Dans ce cadre, les jeunes filles du bourg apparaissent semblables à ces poules, femelles sensibles à ces jeunes mâles qui parquent devant elles⁴⁴.

Il n'y a pas que les femmes de Bussy qui cèdent progressivement aux charmes des occupants. C'est également le cas pour la maîtresse de Corbin dès la fin de l'été 1940: « Quant à Arlette, elle ne donnait plus signe de vie. On assurait toutefois qu'elle se trouvait à Bordeaux et qu'on la voyait souvent en compagnie d'officiers allemands. » (*SF*, 200-201). Lucile se désigne elle aussi en pensée comme une proie offerte au lieutenant von Falk : « Puis cette nuit, cette nuit orageuse, avec ce grand

⁴⁴ Le parallèle entre les Françaises qui fréquentent des soldats allemands et les poules est réitéré plus loin. Pendant les pourparlers entre Mme de Montmort et Mme Angellier, auprès de qui la vicomtesse tente de se procurer du grain pour ses poules, Lucile tend l'oreille aux bruits du bourg : « [...] de chacune de ces demeures basses, sombres, tranquilles, il aurait dû s'exhaler une plainte, pensait Lucile. Mais... qu'entendait-elle ? Des ténèbres montaient un rire, un frôlement de jupes. Puis une voix d'hommes, une voix étrangère demanda :

– Comment, en français, ça ? Baiser ? Oui ? Oh, ça bon...

– Plus loin, des ombres erraient ; on voyait vaguement la blancheur d'un corsage, un nœud dans des cheveux dénoués, le miroitement d'une botte et d'un ceinturon. La sentinelle faisait toujours les cent pas devant le "lokal", mais ses camarades jouissaient de leurs loisirs et de la belle nuit. » (*SF*, 291).

Ceci suscite d'ailleurs l'indignation de la vicomtesse, qui s'écrie : « Ah, mesdames, ceci est pire que tout ! Voici qu'ils débauchent les Françaises, à présent ! Pensez donc, leurs frères, leurs maris sont prisonniers et elles font la vie avec les Allemands ! » (*SF*, 291). L'attirance entre certaines Françaises et les soldats qui était en germe dans le chapitre 6 de *Dolce* s'est épanouie.

souffle froid dans les tilleuls et le roulement lointain du tonnerre, elle lui dirait enfin – oh ! elle n'était pas hypocrite, elle lui dirait en bon français clair et net – que la proie convoitée était à lui. » (*SF*, 349) Si voir en Lucile une poule serait inapproprié, étant donné les remises en question douloureuses que provoquent en elle sa relation avec Bruno, il est possible de l'associer à un petit oiseau s'offrant au faucon von Falk.

En somme, tant sous la forme de poulets vulnérables aux attaques des rapaces que sous celle de poules prêtes à être séduites, les Français font souvent figure dans *Suite française* de proies – ou de *conquêtes*, dans les deux sens du terme – faciles. Cette nouvelle configuration du rapport entre le coq et l'aigle traduit l'état contemporain des rapports entre les deux ennemis historiques que sont la France et l'Allemagne, qui est l'inverse de celui qui prévalait au terme de la Première Guerre mondiale. Ces références aux oiseaux qui symbolisent traditionnellement les deux nations contribuent par ailleurs à faire du récit de *Suite française* une chronique de l'expérience française de ce début de Seconde Guerre mondiale.

1.2.7.2 *Félinités*

En plus d'être associés à des poules et à des poulets, les personnages français de *Suite française* font l'objet de nombreuses comparaisons et métaphores qui les rapprochent d'autres oiseaux – merle, oisillons, pies, etc., généralement en position de faiblesse. Par exemple, ce soldat qui se cache dans une ferme où Hubert trouve lui aussi refuge :

L'un [des deux soldats] voulait gagner Cressange, l'autre répondait :

– Pourquoi ? y sont partout, y sont partout... d'un air accablé en jetant autour de lui des regards douloureux et effrayés d'oiseau fasciné. (*SF*, 119)

Les « prédateurs » immédiats auxquels tente d'échapper ce soldat sont les Allemands, au sujet desquels on a souligné qu'ils sont en grande partie représentés sous les traits de prédateurs ailés.

Or, les soldats allemands ne sont pas les seuls personnages de *Suite française* à être comparés à des prédateurs. En effet, certains personnages principaux de nationalité française sont l'objet de comparaisons avec divers prédateurs, surtout avec des chats, animaux qui comptent justement les oiseaux parmi leurs proies de prédilection.

Charles Langelet est l'un de ces Français félins de *Suite française*. Il ressemble en effet physiquement à un chat : « Son visage avait ordinairement une expression douce et méfiante comme celle d'un vieux chat qui ronronne au coin du fourneau. » (*SF*, 62). Cette comparaison, qui survient dans le premier chapitre où apparaît Langelet, évoque à la fois l'habitude qu'a le collectionneur du confort matériel et l'être cauteleux, voire le prédateur, qui se cache derrière cette douceur apparente. L'analogie est relancée lorsque Langelet, qui prépare son vol, s'emploie à convaincre le jeune couple d'aller se reposer dans les bois : il est alors comparé à « un chat ronronnant ». (*SF*, 145-146) Quelques lignes plus loin, une fois que le vieil homme a le champ libre pour commettre son méfait, l'image revient :

Il éprouvait de l'angoisse et une extraordinaire jouissance, ses palpitations étaient si violentes, si douloureuses qu'il murmura : « Ce cœur malade... n'y résistera pas ! »

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 poulet, 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. (*SF*, 146)

Cette fois, c'est Langelet lui-même qui se compare à un chat dont l'instinct chasseur s'exprimerait pour la première fois. Le côté félin du collectionneur réside ici dans son caractère sournois : il s'est montré caressant, bienveillant, afin de mieux attaquer ses proies, une fois leur confiance gagnée. Significativement, c'est en leur vantant le chant des rossignols que le vieil homme tente de convaincre les fiancés de quitter leur voiture et le chat auquel il se compare mange la chair d'un oiseau, ce qui était le parallèle.

Le cas de Langelet montre l'impact qu'a la guerre sur les personnages à caractère félin du roman. Celle-ci ébranle l'ordre social d'avant-guerre en poussant

des millions de Français, dont Langelet, à fuir leur domicile. Ceux-ci sont alors amenés à parcourir la campagne française selon des itinéraires qui échappent à leur contrôle, à s'arrêter dans des lieux parfois incongrus, souvent inconnus, et à côtoyer des individus avec lesquels ils ne sont habituellement pas en contact. L'exode et la suppression du cadre habituel d'existence ont pour conséquence de libérer des instincts sauvages que la vie domestique de Langelet avait mis en veilleuse.

Ailleurs, plutôt que la prédation, ce sont des rapports de séduction qui motivent la comparaison entre un personnage et un chat – une chatte, plus précisément. La façon dont Arlette considère Hubert, qui s'est endormi dans sa chambre après qu'elle l'y a recueilli, en témoigne :

Elle le regarda avec attention, remit de nouveau en place ses cheveux dorés qui tombaient en désordre sur son front, le considéra de nouveau d'un air rêveur et gourmand comme une chatte contemple un petit oiseau et soupire :

– Il n'est pas mal, ce petit... (SF, 122)

Dans *Dolce*, la visite de Lucile chez la couturière donne lieu à une comparaison similaire:

À cet instant Lucile aperçut sur le lit le ceinturon dénoué d'un soldat allemand. Les yeux des deux femmes se rencontrèrent. Ceux de la couturière prirent une expression rusée, attentive et implacable ; elle ressemblait à une chatte qui, lorsqu'on veut lui ôter des griffes l'oiseau qu'elle va tuer, lève le museau et miaule avec arrogance comme si elle disait : « Non ? Mais, des fois ? C'est à moi ou à toi, le bon morceau ? » (SF, 301-302)

Dans les deux cas, la comparaison avec la chatte assimile la séduction à la prédation. Le rapprochement trouve une explication potentielle dans les privilèges que procureraient une relation amoureuse avec l'homme convoité : Arlette connaît le statut social élevé de la famille Péricand, tandis que le fait d'avoir pour amant un soldat allemand est susceptible d'offrir à la couturière certains avantages, concernant l'accès aux biens rationnés, par exemple. Le chat incarne donc à la fois la séduction et la prédation, soit deux modes de conquête, deux façons de prendre ou de préserver une forme de pouvoir.

Les chats sont certes des prédateurs moins effrayants que l'aigle, l'épervier et le faucon, desquels sont rapprochés les Allemands. Par contre, les chats sont beaucoup plus répandus que les rapaces. On les trouve à l'intérieur même de la société, où ils côtoient les humains (les Français, en l'occurrence). À cet égard, les chats concrets – par opposition aux chats symboliques incarnés par certains personnages – abondent dans *Suite française*. Le plus présent d'entre eux est Albert, le chat des Péricand, que ceux-ci emportent avec eux à Nîmes. Les villages et les villes du roman comptent presque tous dans leur paysage un ou des chats : tantôt « une chatte blanche marchait doucement » (*SF*, 100), tantôt « des chats pleuraient sur des toits » (et sa variante : « Sur le mur bas, des chats pleuraient » (*SF*, 249), tantôt « Dans la voiture, parmi les paquets oubliés, on découvrait parfois un chien qui tirait sur sa laisse en criant ou un chat miaulant furieusement dans son panier fermé. » (*SF*, 108). Les analogies entre certains personnages du roman et des chats suggèrent par conséquent que ces personnages représentent pour la société française une menace qui peut sembler à première vue négligeable, mais qui est endogène à la France. L'accumulation des notations signale leur puissance. De plus, l'expérience de Langelet prouve que si certains de ces Français félines étaient jusqu'alors plutôt inoffensifs, les bouleversements auxquels donne lieu l'exode risquent de réveiller leurs instincts et de gonfler le nombre des prédateurs sociaux.

Pour faire bonne mesure, certains autres personnages, Mme Péricand (*SF*, 31), Corte (*SF*, 41), les orphelins dont Philippe est responsable (*SF*, 169) et Mme Angellier (*SF*, 283-284), nommément, sont eux aussi associés à des chats de façon ponctuelle et généralement pour une caractéristique de moindre importance a priori – un trait physique, par exemple. C'est le cas de Madame Péricand, dont « [I]es yeux verts dardaient un regard aigu comme celui des chats » (*SF*, 31). Bien qu'en ce qui concerne ces personnages, la comparaison ne soit pas aussi développée, elle signale leur caractère félin. Dans le cadre de la logique sémantique du roman, ils font eux aussi partie des Français qui représentent une forme de danger pour leur société.

1.2.7.3 *Le chat Albert*

Ces analogies répétées entre différents personnages de *Suite française* et des chats attirent l'attention sur le chapitre 20 de *Tempête en juin*, qui met en scène un chat et pas n'importe lequel. Il s'agit du seul chapitre du roman à avoir un animal pour personnage principal. Son étude met en évidence la portée de la symbolique du félin dans l'écriture de Némirovsky.

Si dans *Suite française*, tant la narratrice que les personnages prêtent fréquemment aux humains des caractéristiques animales, ce chat subit dans le chapitre un traitement inverse. Il est l'un des rares animaux du roman à avoir un nom⁴⁵, mentionné dans la première phrase du chapitre : « Dans la chambre où dormaient les enfants Péricand, le chat Albert avait fait son lit. » (*SF*, 131) Or, ce nom est un prénom humain (français, notamment). La narration prête au chat, dans cette phrase et les suivantes, certaines actions typiquement humaines : en plus d'avoir « fait son lit », comme l'indiquait la phrase citée précédemment, il « pétri[t] » un couvre-pieds et le passage qui décrit la position dans laquelle il s'immobilise pourrait s'appliquer à un humain : « le corps était caché sous la robe de chambre en flanelle rose ». (*SF*, 131) Le chat des Péricand est de la sorte personnifié dès les premières lignes du roman, ce qui le rapproche des humains dont il partage l'intimité.

Quant aux traits physiques de la bête énumérés dans ce paragraphe, ils rappellent ceux des personnages auxquels la narration prête un caractère félin. D'une part, le regard du chat est singulièrement similaire à celui de Mme Péricand : « Le chat, immobile, dardait sur le chapelet qui brillait au clair de lune un œil fixe et vert ; l'autre demeurait fermé. » (*SF*, 131). Tous deux ont en commun non seulement la couleur des yeux, mais aussi leur caractère pénétrant, agressif, perceptible dans les deux passages par le verbe « darder ». D'autre part, le chat se déplace avec des mouvements semblables à ceux d'un danseur, ce qui est précisément le métier

⁴⁵ Le seul autre est Bubi, chien « français » recueilli par les soldats qui occupent Bussy et qui est devenu la mascotte de leur régiment.

d'Arlette Corail : « il avait regagné sa place d'un bond silencieux et d'une grâce aérienne » (*SF*, 131). Plus loin, avant de s'attaquer à un oiseau, Albert se fait encore danseur : « 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. » (*SF*, 133) La démarche du chat des Péricand le rapproche d'une autre des femmes-chats du roman, Arlette Corail⁴⁶. Une autre phrase de ce paragraphe évoque le caractère des Français félines de *Suite française* :

Peu à peu, avec une extrême douceur, il sortit une patte, puis l'autre, les allongea et les sentit frémir depuis l'articulation du haut, ressort d'acier dissimulé sous une douce et chaude fourrure jusqu'aux griffes dures et transparentes. (*SF*, 131)

Les pattes de l'animal rappellent en premier lieu la poigne avec laquelle Mme Péricand, véritable main de fer dans un gant de velours, dirige sa maisonnée tout en s'exprimant avec tact, mais aussi la détermination avec laquelle Arlette et Langelet, sous un extérieur séduisant dans le cas de la première et rassurant pour le second, cachent leur détermination à préserver leur confort.

Les odeurs qui arrivent jusqu'aux narines d'Albert par la fenêtre déclenchent son aventure. Ce « très jeune chat qui ne connaissait que la ville » découvre en effet une odeur nouvelle, « celle des bêtes, oiseaux, taupes, souris, toutes les proies, senteur musquée de poils, de peau, odeur de sang... » (*SF*, 132). Le prédateur en lui se révèle aussitôt. Il est de suite attiré dans le jardin, où il se lance à la poursuite d'un oiseau :

Dans le poulailler, dans le pigeonier tout s'éveilla, trembla, se cacha la tête sous l'aile, sentit l'odeur de la pierre et de la mort ; une petite poule blanche grimpa précipitamment sur un baquet de zinc, le renversa et s'enfuit avec des caquètements éperdus. Mais le chat avait sauté sur l'herbe maintenant, il ne bougeait plus, il attendait. Ses yeux ronds et dorés luisaient dans l'ombre, il y eut un bruit de feuilles remuées. Il revint portant dans sa gueule un petit oiseau inerte ; il léchait doucement le sang qui coulait de sa blessure. Il but ce sang chaud, les paupières serrées, avec délice. (*SF*, 133)

⁴⁶ C'est aussi leur démarche, plus précisément le bond par lequel ils s'introduisent dans le château, qui vaut aux Petits Repentis d'être comparés à des chats : « Les gamins, d'un bond de chat, disparurent à

Dans ce passage où il est question du poulailler, de la poule apeurée et du pigeonier, le fait que le chat chasse et dévore un oiseau alors qu'il dédaigne deux autres proies – une musaraigne et une taupe – n'est pas anodin. Il en va de même pour l'ensemble des personnages-chats du roman. Tous prennent pour proie des oiseaux, alors que les rongeurs sont une proie de prédilection des chats, voire leur proie favorite, du moins dans l'imaginaire collectif. S'il en va ainsi, c'est parce qu'une équivalence est établie entre les chaînes alimentaires concrète et symbolique du roman.

Après celle de la prédation, c'est l'expérience de la séduction et de l'acte reproducteur que fait le chat Péricand :

Une autre faim s'éveillait en lui ; ses reins se creusaient, il leva le front et miaula encore une fois, un miaulement qui s'acheva en un cri impérieux et rauque. Sur le toit du poulailler, se lovant dans le clair de lune, une vieille chatte rousse⁴⁷ venait d'apparaître. (*SF*, 134)

Avec une pudeur identique à celle dont elle fait preuve pour les relations sexuelles humaines, la narratrice fait l'ellipse sur la copulation, mais l'état du matou lorsqu'il revient aux pieds de sa jeune maîtresse (« lassé, triomphant, trempé de rosée, mâchonnant un brin d'herbe entre ses dents » (*SF*, 134)) laisse peu de doute. L'emploi du terme « faim » pour désigner le désir sexuel du chat souligne le rapprochement entre la prédation et la séduction observé ci-dessus dans les cas d'Arlette et de la couturière. Le chat des Péricand arbore les deux facettes principales du comportement félin attribuées aux personnages-chats : la séduction et la prédation.

Ce chapitre met aussi en évidence le caractère nocturne de l'activité du chat. Albert s'échappe en effet en pleine nuit et ne regagne la chambre qu'à l'aube. C'est également à la faveur de la nuit que Langelet commet son vol d'essence. L'obscurité règne aussi dans les rues de Paris lorsque Langelet, dont Némirovsky a justement

l'intérieur. » (*SF*, 169)

⁴⁷ Il est à noter qu'Arlette Corail est rousse et que Mme Péricand est décrite comme une quasi rousse : « C'était une femme que Dieu avait visiblement destinée à être rousse. [...] Des taches de rousses parsemaient le nez fort et majestueux. Ses yeux verts dardaient un regard aigu comme celui des chats. Mais, à la dernière minute, sans doute la Providence avait hésité ou considéré qu'une chevelure éclatante ne siérait ni à la moralité irréprochable de Mme Péricand ni à son standing, et elle lui avait donnée des cheveux bruns et ternes qu'elle perdait par poignées depuis la naissance de son dernier enfant. » (*SF*, 31)

souligné quelques lignes plus haut que « sa nature était celle des chats qui s'attachent vite aux endroits où ils ont été bien traités » (*SF*, 210), sort d'un bar où, à son retour dans la capitale, il a retrouvé quelques amis : « “En effet, quelles ténèbres !” pensa Charlie lorsqu'il émergea de cette cave tiède et pleine de lumières dans la rue noire. » (*SF*, 211) Quelques heures plus tard, une autre sortie dans « d'opaques ténèbres » (*SF*, 214) lui coûte d'ailleurs la vie, fauchée par la voiture d'Arlette Corail, dont le métier et la vie amoureuse bien remplie attestent la prédilection pour les activités nocturnes. Corte, lui, a non seulement des « manières languides et cruelles de chat » (*SF*, 40), mais son appétit se manifeste aussi surtout la nuit : « [...] le valet de chambre préparait, comme à l'ordinaire, le souper froid qui attendait le bon plaisir du maître. Gabriel mangeait peu aux repas, mais il avait souvent faim la nuit. » (*SF*, 43) Les Allemands qui occupent Bussy sont eux aussi fort actifs la nuit. C'est le moment où ils se livrent à des exercices militaires et où ils s'amuse avec certaines femmes du bourg. Toutes ces créatures ont en commun leur activité nocturne. Cette noirceur est connotée négativement, d'autant plus qu'elle constitue un point commun entre les occupations de certains Français et celles des Allemands.

Les multiples échos entre le chapitre 20 de *Tempête en juin* et les analogies félines disséminées dans l'ensemble du roman ainsi que la tendance du récit à tirer des anecdotes un sens général qui dépasse celui qu'elles ont pour les personnages permettent de lire ce chapitre non seulement comme le récit d'une escapade nocturne du chat des Péricand, mais aussi comme une allégorie de l'expérience de la guerre. Pendant l'exode et l'Occupation, la levée des normes habituelles et l'imposition de pressions nouvelles font en effet émerger chez les personnages félines du roman certains instincts jusqu'alors endormis ou du moins dissimulés. Poules, poulets et autres oisillons métaphoriques trouvent sur leur chemin des chats dont la guerre a ouvert les cages, qu'elle a libérés dans la nature. Non content de menacer la France de l'extérieur, le rapace Allemand engendre des prédateurs endogènes de cette société.

Chapitre 2. Une suite française

Némirovsky souligne à différentes reprises que, dans le temps du récit, la guerre n'a pas encore été assimilée par les Français¹. Écrit en 1941 et 1942, *Suite française* est d'ailleurs l'un des premiers romans à prendre cette guerre pour cadre historique (cf. *supra*). Or, produire un récit romanesque nécessite de sélectionner des événements et de les ordonner, de les charger sémantiquement et de leur donner sens. C'est au prix de ce travail de mise en forme que, à plus long terme, le roman peut participer à la mémoire collective du conflit. Par suite, il importe de s'interroger sur la signification que donne l'auteure à la défaite et à l'Occupation.

Dans *Suite française*, les idéaux français sont niés ou réalisés de façon négative, les assises traditionnelles de l'identité nationale sont ébranlées et leurs contradictions dévoilées. Ces multiples atteintes que subissent les composantes de l'identité française conduisent à poser la question du rôle que joue la guerre dans leur déclenchement. Quelle place le roman attribue-t-il à la défaite de la France et à l'Occupation allemande dans cette mise à mal des valeurs françaises?

2.1 Une guerre catalytique

À l'évidence, la débâcle et l'Occupation bouleversent la vie des Français. En témoignent au premier chef les événements exceptionnels que vivent les personnages. Devant la menace allemande, les Parisiens sont forcés de quitter leur domicile à la hâte pour fuir sur des routes encombrées, inconnues, semées d'obstacles et de dangers, où la satisfaction des besoins essentiels n'est plus assurée et la survie des

¹ Par exemple, pendant sa convalescence chez les Sabarie, Jean-Marie se rend compte de ce déficit de conscience :

Dans les conversations qu'il entendait, revenaient sans cesse « Verdun, Charleroi, la Marce... » « Quand on a connu l'autre guerre » « Quand j'ai fait l'occupation à Mulhouse... ». De la guerre présente, de la défaite, on parlait peu, elle n'avait pas encore pénétré les esprits, elle ne prendrait sa forme vivante et terrible que des mois plus tard, peut-être des années, peut-être quand auraient atteint l'âge d'homme ces gamins barbouillés que Jean-Marie voyait apparaître au-dessus de la petite barrière de bois devant la porte. (*SF*, 156)

fuyards parfois menacée. Pendant l'été 1940, les infrastructures de communication sont quasi inopérantes et les transports ardu, ce qui empêche Jean-Marie de prendre contact avec sa famille et retarde son départ de la ferme Sabarie une fois guéries ses blessures de guerre. (*SF*, 217)

L'Occupation apporte elle aussi son lot de désagréments, sous forme de rationnements, de réquisitions et d'interdictions multiples. La raréfaction des biens essentiels engendre des tensions entre les habitants de Bussy, qui s'accusent mutuellement de s'approprier plus que leur part des denrées. Le bon déroulement des travaux agricoles rencontre des obstacles, tels que la réquisition des chevaux par l'armée allemande : « On avait pris les jeunes hommes ; on avait pris le pain, le blé, la farine et les patates; on avait pris l'essence et les voitures, maintenant les chevaux. Demain quoi? » (*SF*, 345). Les habitants sont forcés de revenir à des techniques anciennes : les rouets reprennent de l'activité, on travaille la terre à l'aide des bovins, à défaut de chevaux (*SF*, 369).

L'exode et l'Occupation affectent aussi certains repères culturels et symboliques des Français. Alors que la lumière est associée au savoir, à la rationalité et à l'influence divine, elle devient en contexte de guerre une alliée de l'ennemi. Pendant la débâcle, le scintillement de la Seine dans la nuit ainsi que le soleil éclatant et la lune qui s'accrochent dans le ciel de l'été 1940 facilitent les déplacements et les attaques de l'armée allemande. Dans *Dolce*, la lumière dévoile les infractions aux règlements promulgués par l'occupant. Lucile craint par exemple que les dernières lueurs du jour et l'éclairage intérieur de la maison des Angellier ne révèlent qu'elle y cache Benoît Sabarie, recherché pour le meurtre d'un officier allemand :

Elle, cependant, regardait avec angoisse du côté de la maison. Les premières lampes s'allumaient. Est-ce que la vieille Mme Angellier se rappellerait qu'il fallait bien fermer les doubles rideaux pour que l'ombre du fugitif n'apparût pas sur la vitre ? On ne se méfiait pas assez de ces beaux crépuscules de juin! Ils révélaient les secrets des chambres ouvertes sans défense, où pénétraient les regards. (*SF*, 372)

La lumière devient une complice de l'ennemi allemand, ce qui ébranle sérieusement sa connotation positive traditionnelle.

L'exode efface la frontière entre les sphères publique et privée. Des réfugiés sont par exemple forcés de se livrer en plein air à des activités normalement réservées à la plus stricte intimité :

[...] la place devant le fleuve ressemblait à un campement de bohémiens; des hommes harassés dormaient par terre, d'autres faisaient leur toilette sur la pelouse. Une jeune femme avait accroché un petit miroir à un tronc d'arbre et se fardait debout, peignait ses cheveux. Une autre lavait des langes à la fontaine. (*SF*, 72)

Pendant l'exode, cet espace normalement considéré comme public dans lequel sont relégués les réfugiés n'est plus surveillé par les représentants de la loi qui ont pour rôle d'en assurer l'ordre. C'est ce que découvre Corte lorsqu'il cherche à obtenir réparation du vol de son goûter : « Pressé, entraînant avec lui Florence, il chercha dans Paray-le-Monial le maire, les gendarmes, un député, un préfet, n'importe quel représentant des autorités qui pût lui rendre son dîner perdu. » (*SF*, 109) La débâcle a en effet mis hors circuit les forces du maintien de l'ordre et tous les représentants locaux du pouvoir, sur le soutien desquels l'écrivain pourrait normalement compter. Cet épisode constitue une synecdoque de l'effondrement des structures politiques de la République que provoque la défaite. Il est en conséquence juste de considérer la guerre comme responsable de ces perturbations que vivent les personnages de *Suite française*.

Le conflit et ses séquelles portent atteinte à certaines libertés des Français (liberté d'expression, liberté de se déplacer sur le territoire français, liberté d'action). Ils attaquent (au sens propre) le patrimoine historique et culturel de la France et donnent lieu à une forme d'égalisation grotesque sur les routes de l'exode en raison de la peur causée par les attaques de la Luftwaffe.

Mais dans tout cela, il importe de bien observer que la plupart des failles, des négations et des remises en question des valeurs traditionnelles françaises prennent source *en amont* de la Seconde Guerre mondiale.

En effet, si les conditions de vie difficiles imposées par la guerre font éclater

des sérieux différends entre compatriotes, l'origine des inimitiés que ceux-ci éprouvent les uns pour les autres est souvent beaucoup plus ancienne. La querelle qui oppose les Labarie (Sabarie)² aux Montmort dans *Dolce* est à cet égard exemplaire :

De père en fils, les Labarie étaient métayers sur les terres des Montmort. De père en fils, on se haïssait. Les Labarie disaient que les Montmort étaient durs aux pauvres, fiers, pas francs, et les Montmort accusaient leurs métayers d'avoir le « mauvais esprit ». [...]. C'était une manière de concevoir la pauvreté, la richesse, la paix, la guerre, la liberté, la propriété qui n'était pas en elle-même moins raisonnable que celle des Montmort, mais opposée à la leur comme le feu l'est à l'eau. Maintenant, il s'y ajoutait encore d'autres griefs. Aux yeux du vicomte, Benoît était un soldat de 40, et c'était l'indiscipline des soldats, leur manque de patriotisme, leur « mauvais esprit » enfin qui avaient causé la défaite, songeait-il, tandis que Benoît voyait en Montmort un de ces beaux officiers aux guêtres jaunes qui filaient vers la frontière espagnole, bien à l'aise dans leurs voitures, avec leurs femmes et leurs valises, pendant les journées de juin. Puis il y avait la « collaboration »...

– Il lèche les bottes aux Allemands, fit sombrement Benoît.
(*SF*, 276)

L'opposition entre les deux familles remonte en fait à plusieurs générations et précède largement les restrictions imposées par l'occupant, qui mènent Benoît Sabarie à voler les Montmort. L'ancienneté du conflit est accentuée par le parallélisme des deux premières phrases ainsi que par l'analogie avec le feu et l'eau, qui confèrent à l'histoire de leur affrontement un caractère quasi mythologique. Les points de divergence entre les deux parties sont d'une profondeur telle qu'il ne s'agit pas ici uniquement d'une compétition entre deux acteurs économiques, mais bien d'un affrontement entre deux visions du monde irréconciliables.

Cet exemple dévoile le rôle que joue la guerre dans l'activation des tensions entre les groupes sociaux. La défaite et la désignation de ses responsables et l'Occupation (par les difficultés d'accès aux commodités de base qu'elle engendre et les querelles qui en résultent) nourrissent des différends ancestraux et revitalisent des désaccords établis depuis longtemps. Par exemple, lorsque la vicomtesse de Montmort surprend Benoît Sabarie à tenter de dérober des plants de maïs, ce qui était

² Dans *Dolce*, les paysans qui portent le nom de Sabarie dans *Tempête en juin* sont appelés tantôt Labarie, tantôt Sabarie ; nous nous en tiendrons désormais au nom Sabarie, tout en conservant la

jusqu'alors une « sourde et incessante guérilla » (*SF*, 339) prend la forme de doléances ouvertement formulées par Benoît. La guerre agit donc avant tout comme un catalyseur qui cristallise des tensions préexistantes.

Si la guerre donne une forme concrète à ces antagonismes, c'est qu'elle réveille les instincts des individus et met en évidence les motivations profondes de leurs gestes. Il a été question précédemment des instincts de prédation et de séduction que l'expérience de la guerre active chez certains Français. Il convient de leur ajouter l'instinct de conservation, qui est lui aussi stimulé par la débâcle et l'Occupation. Ces dernières avivent autant l'instinct qui pousse tout être vivant à lutter pour sa propre survie que la formidable volonté des personnages de préserver leur mode de vie, pendant socialisé et plus conscient de cet instinct.

Ce désir de conservation se manifeste surtout chez les personnages aisés du roman – ceux qui ont le plus à perdre dans les remaniements de la société française qu'entraîne la chute de la III^e République. Les personnages imbus de leur supériorité sociale et des prérogatives qui lui sont attachées que sont Corte, Langelet, Mme Péricand et Mme de Montmort (de même que, dans une moindre mesure, Mme Angellier) tiennent pour autant de menaces les manquements au respect de la hiérarchie sociale auxquelles donnent lieu la défaite et ses suites. Dès le chapitre où Mme Péricand entre dans le récit, sa désapprobation à l'égard de l'effacement des distinctions entre classes est manifeste :

Par la porte entrebâillée, Mme Péricand devina la présence des autres domestiques : la femme de chambre Madeleine, emportée par l'inquiétude, s'avança même jusqu'au seuil de la porte, et cette infraction aux usages apparut à Mme Péricand comme un signe de mauvais augure. Ainsi, pendant un naufrage, toutes les classes se retrouvent sur le pont. (*SF*, 32)

La métaphore du naufrage transforme en un signe de la décadence de la France cette manifestation timide d'une forme d'égalité consistant à laisser les domestiques écouter la radio avec leurs maîtres. Le dégoût qu'inspire à Corte et à Langelet le fait de côtoyer des individus de condition modeste pendant leur fuite de Paris indique une

semblable opposition à l'idéal d'égalité hérité du passé.

Quant à la vicomtesse de Montmort, la menace égalitariste que constituent à ses yeux les méfaits de Benoît Sabarie la mène à réviser son patriotisme et à tenir l'Occupation allemande pour une bénédiction en ce qu'elle contribue à préserver l'ordre social, empêche le développement d'un mouvement communiste et protège les propriétés :

Le peuple devenait bolchevik. Elle avait cru que la défaite lui serait salutaire, le détournerait de ses dangereuses erreurs, le forcerait de nouveau à respecter ses chefs, mais non ! Il était pire que jamais.

Parfois elle en arrivait, elle, ardente patriote, à se féliciter de la présence de l'ennemi, pensa-t-elle en écoutant sur la route en bordure du parc le pas des sentinelles allemandes. [...] Oui, la vicomtesse de Montmort en était venue à se demander s'il ne fallait pas remercier le Bon Dieu d'avoir permis l'entrée des Allemands en France. Non qu'elle les aimât, Seigneur! Elle ne pouvait les souffrir, mais sans eux... qui sait? [...] Ils [les paysans] ne supportaient aucune supériorité, ni celle de la naissance ni celle de la fortune. On avait beau dire, les Allemands avaient bien du mérite. Voilà un peuple discipliné, docile, pensa Mme de Montmort en écoutant presque avec plaisir le pas cadencé qui s'éloignait, et la voix rauque qui criait *Achtung* dans le lointain... (SF, 337-8)

Aux yeux de Mme de Montmort, le respect des privilèges associés à son rang l'emporte sur un patriotisme qui, dans son cas, a pour objet non la République française, dont elle refuse les idéaux, mais plutôt la nation française d'Ancien Régime, où le pouvoir des nobles était reconnu et respecté.

L'instrumentalisation de la piété et de la charité par les Péricand et les Montmort procède de ce même désir de conservation. Leur religiosité ostentatoire leur permet de consolider leur pouvoir par la reconnaissance de leur autorité morale et, de cette manière, de justifier leur position élevée dans la société. Il en va de même pour l'instrumentalisation par Corte de ses talents littéraires, qu'il met au service de son ascension sociale, et celle du corps de danseuse d'Arlette Corail, qui lui sert d'appât afin de séduire des hommes qui sauront, par leur statut social privilégié, assurer la continuité de son train de vie confortable.

La volonté de conservation se traduit aussi par la faculté qu'ont certains personnages de s'adapter aux modifications qui affectent les hautes sphères du

pouvoir afin de s'installer dans les bonnes grâces du nouveau régime. Le sentiment d'abattement de Corte lorsqu'il apprend que Jules Blanc a fui la France est de bien courte durée :

En apprenant la chute de son ami [...], Corte se sentit seul et abandonné au bord d'un gouffre. De nouveau, avec une force terrible, l'impression lui revint d'un monde différent, inconnu de lui, d'un monde où les gens seraient tous devenus par miracle chastes, désintéressés, remplis du plus noble idéal. Mais déjà, ce mimétisme qui est une forme de l'instinct de conservation pour les plantes, les bêtes et les hommes, lui faisait dire : – Ah! Il est parti? L'époque est passée de ces jouisseurs, de ces politicards... (SF, 189)

Immédiatement, instinctivement, Corte adapte son discours au contexte nouveau qui se dessine, prêt à le transformer afin de se maintenir dans une situation favorable.

Or, l'individualisme – ou le népotisme – qui est le corollaire de cette forme d'instinct de conservation va à l'encontre des idéaux républicains d'égalité et de fraternité. Cette tendance qui pousse à la conservation souligne par conséquent la force d'inertie que les élites françaises exercent sur leur société. Derrière un patriotisme très affiché, ces dernières font en réalité obstacle à la réalisation des idéaux de la République, ceci plus d'un siècle et demi après une Révolution qui a élevé ces valeurs au rang d'idéaux nationaux. Cette adhésion imparfaite des élites aux grandes valeurs nationales est manifeste dans la présentation de la famille Péricand :

Les Péricand étaient bien-pensants; leurs traditions, leur tournure d'esprit, une hérédité bourgeoise et catholique, leurs attaches avec l'Église (l'aîné de leurs fils, Philippe Péricand, était prêtre), tout leur faisait considérer avec méfiance le gouvernement de la République. D'autre part, la situation de M. Péricand, conservateur d'un des musées nationaux, les liait à un régime qui versait honneurs et profits à ses serviteurs.

Un chat tenait avec circonspection entre ses dents aiguës un morceau de poisson parsemé d'arêtes : l'avaloir lui faisait peur, le cracher lui donnerait des regrets. (SF, 30)

Le second paragraphe de ce passage est caractéristique de l'écriture némirovskienne, jouant à confondre le symbolique et le concret pour y trouver son espace propre d'invention. Ce chat au statut incertain dans le récit souligne précisément l'instinct de

conservation³ à l'œuvre dans l'attitude des Péricand envers un gouvernement dont les orientations socialistes lui déplaisent, mais dont ils souhaitent tout de même continuer de profiter des bienfaits. Ce passage confirme aussi que le conservatisme des Péricand ne s'est pas développé pendant la guerre, mais bien avant : il fait partie de leur « hérédité », ce qui l'inscrit en quelque sorte dans leurs gènes, au même titre que la couleur des yeux – de chat – de Mme Péricand ou que la fragilité du système pulmonaire dont a hérité Philippe.

Les élites ne sont cependant pas les seules mises en cause par Némirovsky pour expliquer la cohésion déficiente de la société française. Les divisions parcourent en effet l'ensemble de la France que décrit *Suite française*, ce que révèlent entre autres les multiples comparaisons entre humains et animaux émises par les personnages de toutes conditions sociales (*cf. supra*).

En somme, les problèmes auxquels fait face la France de 1940-1941 ont des origines profondes et pour la plupart antérieures au conflit militaire en cours. Le conflit a cependant pour effet de les exacerber et de les rendre plus sensibles. Il s'ensuit que les ennemis de la France de *Suite française* proviennent non seulement d'Allemagne, mais aussi de l'intérieur même de la nation. Cette idée, que l'analyse de la figure du chat dans le roman a déjà permis d'exposer, trouve aussi appui dans le parallélisme des deux scènes du roman où sont saccagés des châteaux : la scène du saccage auquel se livrent les Petits Repentis et celle du saccage du château de la famille Perrin par les soldats et les enfants de Bussy.

Les dommages causés chez les Perrin sont un cas plutôt classique de pillage mené par des soldats qui profitent de leur victoire pour dépouiller une proie fraîchement abattue⁴. Par contre, le premier château est pillé par les pupilles bien

³ Il est intéressant de noter la parenté lexicale entre l'intitulé du poste de M. Péricand, qui est précisément *conservateur* de musée et les valeurs *conservatrices* de sa famille, sans compter la volonté de *conservation* qui caractérise cette dernière.

⁴ À l'expression de reproche de Lucile lorsqu'elle constate sur place l'ampleur des dégâts, Bruno s'empresse de lui rappeler que des Français ont agi de la même manière lors de la guerre de 1914-1918 : « Mes parents avaient une villa sur le Rhin ; vos soldats l'ont occupée pendant l'autre guerre ; ils ont brisé de rares et précieux instruments de musique qui étaient dans la famille depuis deux cents ans, et mis en pièce des livres ayant appartenu à Goethe. » (*SF*, 321)

français d'une institution qui visait précisément à les transformer en de jeunes citoyens modèles. L'attaque du château par les Petits Repentis consacre l'échec d'une méthode d'éducation basée sur l'imposition d'une discipline de fer. Elle représente aussi une rébellion de ces jeunes Français contre la société dont ils sont issus et contre la morale catholique et le patriotisme que leurs maîtres ont tenté de leur inculquer de force. En définitive, la mise à sac rapproche les Petits Repentis des ennemis historiques de la France que sont les Allemands, ce qui suggère qu'ils représentent eux aussi un danger pour celle-ci.

Le chaos paraît d'autant plus total que les Français s'accusent les uns les autres de diverses infractions auprès de la Kommandantur au lieu de se montrer solidaires contre l'occupant, lequel préfère d'ailleurs ne pas tenir compte de ces lettres :

« Les Français ne se vendent pas les uns les autres, dit fièrement la vieille femme. Vous l'avez oublié, ma petite, depuis que vous connaissez les Allemands. »

Lucile se rappela une confidence du lieutenant von Falk : « À la Kommandantur, avait-il dit, le jour même de notre arrivée, nous attendait un paquet de lettres anonymes. Les gens s'accusaient mutuellement de propagande anglaise et gaulliste, d'accaparement des denrées, d'espionnage. S'il avait fallu en tenir compte, tout le pays serait en prison ! J'ai fait jeter le lot entier au feu. Les hommes ne valent pas cher, et la défaite éveille ce qu'il y a de plus mauvais en eux. Chez nous, c'était la même chose. » (*SF*, 363)

Semblablement, alors que Madeleine est convaincue que c'est l'officier allemand hébergé chez les Sabarie qui a dénoncé Benoît pour possession d'arme, ce sont en réalité les Montmort qui ont signalé l'infraction. Les Allemands peuvent ironiquement se montrer plus indulgents envers les Français que ces derniers entre eux.

On pourrait objecter que le repli sur soi et l'individualisme qui se manifestent dans *Suite française* ne sont que des effets temporaires de la guerre et qu'ils prendraient sans doute fin avec elle. Mais l'impact qu'a sur les personnages l'expérience du conflit porte plutôt à croire que ces attitudes témoignent du caractère véritable de ceux qui les adoptent. En effet, la guerre tend à révéler la vérité du caractère dissimulé derrière le masque social des individus, ce qu'illustre l'exemple

de Mme Péricand qui, face à la pénurie, abandonne son image soigneusement entretenue de bonne chrétienne pour se transformer en animal femelle préoccupé uniquement de son bien-être et de celui de ses petits. Un commentaire de la narration sur la transformation du côté économe de Langelet en une véritable avarice sous l'effet de l'exode explicite cet effet de la guerre :

Les événements graves, heureux ou malheureux, ne changent pas l'âme d'un homme mais ils la précisent, comme un coup de vent en balayant d'un coup les feuilles mortes révèle la forme d'un arbre; ils mettent en lumière ce qui était laissé dans l'ombre; ils inclinent l'esprit dans la direction où il croîtra désormais. (*SF*, 207)

L'un des effets les plus cruels de la guerre est de dévoiler ce qui est en quelque sorte la véritable nature de l'homme derrière les apparences, ce que suggère sa comparaison avec un arbre soudain dépouillé des feuilles mortes.

La fonction de révélateur accordée par Némirovsky à la guerre, tant sur le plan collectif qu'individuel, confère à la complicité entre les Allemands et la lumière une dimension symbolique : l'introduction dans la société française des forces armées allemandes « met en lumière », « met au jour », « révèle » des côtés cachés de la société française et de ses habitants. En conséquence, ce qu'a fait jaillir la guerre lui survivra et jouera dans l'avenir, celui des individus, celui de la France, un rôle important – si avenir il y a.

Némirovsky se garde donc de faire de la guerre l'unique cause des problèmes qui affectent la France de 1940-1941. Elle attribue avant tout au conflit un rôle de catalyseur de tensions déjà présentes en germe dans la société française avant la défaite et de révélateur des aspirations jusqu'alors cachées des individus. Le titre du roman sonne dès lors particulièrement juste : les événements racontés par l'auteur sont avant tout le produit de l'histoire récente de la France, ils en sont la *suite*, une suite bien *française*.

2.2. Une guerre cataclysmique

Un aspect remarquable de l'écriture de Némirovsky est la place importante qu'elle accorde à la nature. D'une part, cela tient aux milieux dans lesquels sont plongés les personnages du roman : *Tempête en juin* se déroule en grande partie dans la campagne française, de même que l'ensemble de *Dolce*. Un tel environnement encourage les descriptions d'une nature dans laquelle sont précipités les réfugiés dans *Tempête en juin*, nature qui est aussi un objet d'inquiétudes pour les paysans de *Suite française*.

Mais il y a plus. C'est en effet par un commentaire sur le temps qu'il fait que s'ouvre le roman : « Chaude, pensaient les Parisiens. L'air du printemps. C'était la nuit en guerre, l'alerte. » (*SF*, 27) Dans la même logique, l'ensemble du premier chapitre alterne les descriptions du comportement de divers groupes de Parisiens pendant l'alerte et celles du paysage : la Seine, le lever du soleil, les oiseaux qui chantent, s'envolent, planent dans le ciel de la capitale. Même dans les chapitres qui se déroulent au cœur de la plus grande ville de France, Némirovsky souligne la présence d'animaux, l'état des végétaux et celui du ciel :

De loin en loin, sur le boulevard Delessert, on voyait sur le seuil d'une maison apparaître un groupe gesticulant de femmes, de vieillards et d'enfants s'efforçant calmement d'abord, fiévreusement ensuite, puis avec une excitation malade et folle de faire entrer familles et bagages dans une Renault, dans une voiture de tourisme, dans un roadster. Il n'y avait pas une lumière aux fenêtres. Les étoiles commençaient à paraître, ces étoiles de printemps qui ont un reflet argenté. Paris avait sa plus douce odeur, celle des marronniers en fleur et de l'essence avec quelques grains de poussière qui craquent sous la dent comme du poivre. (*SF*, 56)

En cette soirée de juin que seule la gravité des événements en cours empêche de qualifier d'agréable, la nature absorbe jusqu'aux éléments typiquement urbains que sont la poussière et l'essence : l'odeur de l'essence se mêle à celle des fleurs de marronniers pour composer « la plus douce odeur » de la ville, assaisonnée d'une poussière qui se mue en épice. La place attribuée à la nature excède les exigences de vraisemblance d'un roman se déroulant en milieu rural. En ville comme à la

campagne, l'auteure dote le récit d'un cadre naturel.

Outre cette mise en évidence des éléments du paysage, la romancière confère aux personnages eux-mêmes une certaine naturalité. Comme on l'a souligné précédemment, les personnages en comparent fréquemment d'autres à des animaux. La narration recourt elle aussi à de nombreuses métaphores et comparaisons entre un personnage ou un groupe et un élément naturel. On songe par exemple à l'expression « le flot des réfugiés », maintes fois répétée dans *Tempête en juin*, ou aux comparaisons qui rapprochent un personnage et un animal, que ce soit au sujet d'une caractéristique physique, d'un trait de personnalité ou d'un comportement. Sans oublier que les événements pénibles que le conflit fait vivre aux personnages ravivent la part d'animal en chacun. Parfois, c'est une menace immédiate, telle que celle des bombardements, qui désactive l'intellect :

Dans l'ombre, le danger grandissait. On respirait l'angoisse dans l'air, dans le silence. Les gens les plus froids, les plus tranquilles ordinairement ne pouvaient empêcher cette trouble et mortelle épouvante. [...] Qui pensait aux malheurs de la Patrie ? Pas ceux-là, pas ceux qui partent ce soir. La panique abolissait tout ce qui n'était pas instinct, mouvement animal frémissant de la chair. (*SF*, 56)

Dans d'autres cas, si c'est encore le conflit qui excite les instincts de prédation, de séduction et de conservation toujours présents sous la surface civilisée de l'individu, le danger est beaucoup plus sourd et plus diffus, comme celui qui menace le train de vie luxueux des personnages favorisés. La guerre elle-même peut d'ailleurs être vue comme le résultat des instincts de prédation et de domination des dirigeants nationaux, portés à leur paroxysme.

En somme, les Français ne seraient au fond pas aussi dégagés de l'état de nature qu'ils se plaisent à le croire, en dépit de leur appartenance à une République si fière de ses idéaux et de son édification sur la raison des Lumières. La persistance de comportements directement issus de l'état de nature porte à croire qu'ils sont inscrits dans l'héritage historique français en dépit des apparences et que leur abolition serait en conséquence particulièrement ardue. Or, ces comportements présociaux sont parmi les causes des problèmes de la société française qui ressortent de *Suite française*. C'est dire combien ces derniers seront difficiles à régler.

Dans la mesure où la guerre a pour effet de réveiller la bête tapie dans les individus et qu'elle agit comme le déclencheur du retour forcé à la nature que suscite l'exode, elle entretient elle-même des liens étroits avec la nature. L'un des aspects de cette relation de la guerre avec la nature est la cyclicité. Les références à divers cycles naturels abondent dans le roman : l'alternance du jour et de la nuit, le retour des saisons, les cycles très visibles de la lune. Plusieurs épisodes ont de plus lieu à l'aube ou au crépuscule. Le cours des saisons fait l'objet de commentaires de la narration et des personnages. En témoignent ces observations de Louise, une voisine des Sabarie, qui dans ce passage qui clôt *Tempête en juin* se désespère à la fois de cette guerre qui lui a pris son mari et de cet interminable et dur hiver 1940-1941 :

Elle avait beau se blottir sous la couverture, sous l'édredon, il lui semblait que le froid la pénétrait jusque dans les jointures de ses os. « Ça passera, il reviendra et la guerre finira! » disaient les gens. Non! non! Elle ne le croyait plus, ça durerait et ça durerait... Le printemps lui-même qui ne voulait pas venir... Est-ce qu'on avait déjà vu un temps pareil en mars? Bientôt la fin de mars et cette terre gelée, glacée jusqu'au cœur comme elle-même. Quelles rafales! Quel bruit! Des tuiles allaient être arrachées bien sûr. Elle se souleva à demi sur son lit, écouta un instant, et tout à coup, sur le visage mouillé de larmes et douloureux passa une expression adoucie, incrédule. Le vent s'était tu; né, il ne savait comment, il était reparti elle ne savait où. Il avait brisé des branches, secoué les toits dans sa rage aveugle; il avait emporté les dernières traces de neige sur la colline, et maintenant d'un ciel sombre et bouleversé par la tempête, la première pluie de printemps tombait froide encore mais ruisselante, pressée, se frayant un chemin jusqu'aux racines obscures des arbres, jusqu'au sein de la terre noir et profond. (*SF*, 229)

Tous deux extrêmement pénibles, tous deux interminables, l'hiver et la guerre conjuguent leurs efforts pour désespérer Louise. La transformation inattendue de la tempête hivernale en tempête printanière apporte une lueur d'espoir quant à l'évolution du conflit : la mue en printemps de cet hiver apparemment sans fin permet de croire ceux qui affirment que la guerre finira elle aussi.

Une certaine cyclicité se dessine aussi dans la diégèse, notamment dans la circularité du parcours des réfugiés. À la fin de *Tempête en juin*, tous les personnages d'importance sont de retour dans la capitale, même les Péricand, seuls protagonistes à

avoir atteint leur destination. Dans leur cas, le retour au point de départ géographique se double d'un retour au point du parcours scolaire auquel se trouvaient les enfants avant l'exode :

[...] il ne fallait à aucun prix interrompre les études d'Hubert, déjà si compromises par les événements de l'été dernier, ni celles de Bernard qui allait sur ses huit ans, avait oublié tout ce qu'il avait appris avant l'exode et à qui sa mère faisait réciter : "La Terre est une boule ronde qui ne repose absolument sur rien". (SF, 227)

Cette leçon est rigoureusement identique à celle que donnait Mme Péricand à Bernard et sa sœur avant le départ de la famille, comme si le temps lui-même était bègue. Sans compter que la récitation porte sur la rotondité de la Terre et, par extension, sur les révolutions qu'effectue la planète sur elle-même et autour du soleil, mouvements eux aussi circulaires et répétitifs.

Les descriptions quasi symétriques de l'arrivée des soldats dans le premier chapitre de *Dolce* et la scène de leur départ contribuent elles aussi à l'effet de circularité dans *Suite française*. La seconde partie du roman commence sur cette arrivée d'un régiment dans le bourg :

Les Allemands marchaient par rangs de huit; ils étaient en tenue de campagne, casqués de métal. Leurs visages gardaient l'air impersonnel et impénétrable du soldat sous les armes, mais leurs yeux interrogeaient furtivement, avec curiosité, les façades grises de ce bourg où ils allaient vivre. Personne aux fenêtres. Devant l'église, ils entendirent les sons de l'harmonium et un bourdonnement de prières; mais un fidèle effarouché ferma la porte. Le premier détachement passé, un gradé s'avança à cheval; la belle bête à la robe pommelée semblait furieuse d'être forcée à une allure si lente [...]. De grands chars gris de fer martelèrent les pavés. Puis venaient les canons sur leurs plates-formes roulantes, un soldat couché sur chacune d'elles, le regard à la hauteur de l'affût. Ils étaient si nombreux qu'une espèce de tonnerre ininterrompu ne cessa de résonner sous les voûtes de l'église pendant tout le temps que dura le sermon du curé. Les femmes soupiraient dans l'ombre. Lorsque décrut ce grondement d'airain, apparurent les motocyclistes entourant l'auto du commandant. Derrière lui, à une distance convenable, les camions chargés jusqu'au bord de grosses boules de pain noir firent vibrer les vitraux. La mascotte du régiment – un chien-loup maigre, silencieux, dressé pour la guerre, accompagnait les cavaliers qui fermaient la marche. (SF, 234-235)

De façon quasi symétrique, le départ des soldats clôt le dernier chapitre de *Dolce*, et,

par conséquent, forme la fin du roman :

Les hommes parurent, marchant par rangs de huit, et à mesure qu'ils s'avançaient les retardataires, après un dernier adieu, un baiser envoyé du bout des lèvres, se hâtaient de prendre leur place, marquée à l'avance, la place où le destin les trouverait. Encore quelques rires, quelques plaisanteries partirent, échangés entre les soldats et la foule, mais bientôt tout se tut. Le général était là. Il passa à cheval le front des troupes. Il les salua légèrement, il salua aussi les Français et partit. Derrière lui venaient les officiers puis les motocyclistes qui gardaient une auto grise où se tenait la Kommandantur. Ensuite passa l'artillerie, les canons sur leurs plates-formes roulantes, un homme couché sur chacune d'elles, le visage à la hauteur de l'affût, les mitrailleurs, tous ces légers et meurtriers engins que l'on avait vus passer pendant les manœuvres, qu'on s'était habitué à considérer sans peur, avec indifférence, et que l'on ne pouvait regarder tout à coup sans frissonner, les canons de la DCA braqués vers le ciel. Le camion plein jusqu'au bord de grosses boules de pain noir, fraîchement pétries et odorantes, les voitures de la Croix-Rouge, vides encore... La roulante qui sautillait à la fin du cortège comme une casserole à la queue d'un chien. Les hommes se mirent à chanter, un chant grave, un chant grave et lent qui se perdait dans la nuit. Bientôt, sur la route, à la place du régiment allemand, il ne resta qu'un peu de poussière. (*SF*, 389-390)

Contrairement à la récitation de Bernard, il y a ici des changements marqués entre la scène d'arrivée et celle du départ. En effet, si les deux défilés ont plusieurs composantes en commun, le ton change de façon importante entre les deux passages. Dans le premier extrait, l'emploi des termes « régna », « grands », « martelèrent », « tonnerre », « grondement » ainsi que l'insistance sur les matériaux métalliques attachent au régiment une idée de puissance dure et froide. La mention des effets de l'arrivée du régiment sur l'église, ses voûtes et ses vitraux, synecdoque grandiose d'une France qui tremble devant l'ennemi, contribue à dramatiser le défilé. Le récit du départ met pour sa part en exergue la transformation de l'indifférence craintive des Français et de l'impersonnalité curieuse des Allemands à leur arrivée en une tristesse tendre et en une mélancolie partagée par les deux groupes. Le commentaire sur les voitures de la Croix-Rouge, « vides encore », tout comme la transformation du commentaire sur les « casques de métal » de l'incipit, qui sont dans le second extrait qualifiés d'« écrasants », traduisent les changements survenus. Il en va de même

pour les boules de pain qui évoquaient d'abord des boulets de canon, mais sont moins repoussantes au moment du départ, où elles sont « fraîchement pétries et odorantes ». Au lieu de se cacher dans leurs maisons et de se réfugier dans l'église, « les Français » sont maintenant présents (« la foule », « on »), ils plaisantent avec les soldats et le général les salue. Le récit du départ du régiment banalise donc l'occupation du bourg par les Allemands. Il souligne aussi que la cyclicité qui marque le roman n'est pas un simple retour du même. Elle est plutôt semblable à celle des saisons, qui reviennent chaque année, mais qui ne sont jamais pareilles et tombent sur un monde chaque fois transformé.

Cette évolution est toutefois minée par le départ de la troupe ainsi que par le mot sur lequel se termine *Dolce*. Le terme « poussière » évoque en effet la sanction divine imposée à Adam pour avoir accepté de croquer la pomme tendue par Ève, qui se conclut sur les mots : « Car tu es fait de poussière et tu retourneras à la poussière... » (Gen 3.19). Ce verset renvoie au cycle de la vie en plus de diminuer l'importance de l'expérience individuelle. Le roman s'achève de la sorte sur une relativisation des expériences pourtant dramatiques vécues par les personnages au cours de ces deux années.

Ces épreuves, certains personnages de *Suite française* arrivent à les mettre en perspective et à voir en la guerre un phénomène cyclique. Celui qui formule le plus explicitement cette idée est Maurice Michaud, personnage dont le trait de caractère principal est une imperturbable lucidité. Alors qu'il s'éloigne de la capitale et marche avec sa femme au milieu de milliers d'autres réfugiés, le comptable songe :

Après tout, ces grandes migrations humaines semblaient commandées par des lois naturelles [...]. Sans doute des déplacements périodiques considérables de masse étaient nécessaires aux peuples comme la transhumance l'est aux troupeaux. Il y trouvait un curieux réconfort. Ces gens autour de lui croyaient que le sort s'acharnait particulièrement sur eux, sur leur misérable génération; mais lui, il se souvenait que les exodes avaient eu lieu de tout temps. (*SF*, 79)

Penser l'exode comme l'une des vastes migrations « naturelles » et « nécessaires » qui traversent l'histoire humaine permet à Michaud de dédramatiser sa situation, de

donner sens à ce qu'il vit et de conserver une certaine sérénité. Cela lui permet aussi de dépolitiser et de déshistoriser l'événement, ce qui se traduit par une attitude passive qui contraste avec le dynamisme et la débrouillardise de sa femme⁵.

Dans *Suite française*, la guerre prend aussi la forme d'un rite de passage. L'expérience du conflit fait accéder plusieurs personnages centraux du roman à une nouvelle phase de leur existence. Le passage le plus considérable est celui de la vie à la mort qu'empruntent Philippe Péricand et son grand-père, quoique leurs décès surviennent dans des circonstances très différentes. Rappelons que le jeune prêtre meurt assassiné par les Petits Repentis. Cette mort a tout d'un baptême funèbre, ce qui accentue son aspect de rite de passage. L'étang dans lequel meurt Philippe rappelle les fonts baptismaux. Mais le sens que prend le meurtre inverse en quelque sorte le sens du baptême : alors que ce dernier souligne l'insertion d'un individu dans la communauté chrétienne, l'assassinat marque un rejet violent du prêtre et des valeurs qu'il incarne. Il est par ailleurs possible de voir dans cette mort une autre manifestation du caractère catalytique de la guerre, puisque le jeune prêtre connaît pendant l'exode une mort violente et prématurée. Dans le cas du patriarche Péricand, même s'il était déjà gravement malade et handicapé avant la guerre, il est plausible que le voyage, puis le manque de soins après le bombardement qui a provoqué la fuite du reste de la famille, aient accéléré sa fin. Il meurt doucement dans l'hospice où l'ont conduit des villageois qui l'avaient trouvé dans les décombres.

L'expérience de la guerre constitue par ailleurs une véritable initiation pour Hubert Péricand et Jean-Marie Michaud. Elle leur offre en effet leur première

⁵ Ce contraste est manifeste lorsque les Michaud reçoivent de Corbin une lettre de licenciement. La lecture de la lettre fait naître en Jeanne un sentiment de révolte non seulement contre leur patron, mais aussi, plus généralement, contre leur difficile position sociale, alors que son mari tente de la raisonner et de la calmer. La discussion se conclut sur l'énoncé par chacun des époux de maximes qui résument leur attitude :

– [...] Donc d'abord vivre : *Primum vivere*. Au jour le jour. Durer, attendre, espérer.

Elle l'avait écouté sans rien dire. Tout à coup, elle se leva et saisit son chapeau qu'elle avait laissé sur la cheminée. Il la regarda avec étonnement.

– Et moi, dit-elle, [je réponds] que « Aide-toi, le Ciel t'aidera ». C'est pourquoi je vais aller trouver Furières. Il a toujours été gentil avec moi et il nous aidera, ne fût-ce que pour embêter Corbin. (*SF*, 206)

expérience du combat militaire, ce qui les met en contact intime avec la violence et la mort, et celle de l'amour – physique pour Hubert, sentimental pour Jean-Marie. Par ces premiers contacts personnels avec Éros et Thanatos, la débâcle les fait entrer tous les deux de plain-pied dans l'âge adulte.

Avant le départ, Hubert Péricand, avec son visage « joufflu et rose » et sa « voix perçante » (*SF*, 33), fait figure d'adolescent peu mûr pour ses dix-huit ans : il se venge de l'autorité de sa mère en donnant un coup de pied aux jouets de son frère, rêve de sauver son pays avec l'aide de ses camarades scouts et fond en larmes lorsque son père lui fait comprendre que la défaite est inévitable.

La débâcle le précipite toutefois dans l'âge adulte. Alors qu'il écoute les nouvelles avec sa famille et les autres occupants de la maison qui a accueilli les Péricand pour la nuit⁶, il éprouve ses premiers sentiments d'adulte : « Dans son esprit jusque-là tendre et léger, plus jeune que son âge, s'éveillaient tout à coup les passions et les tourments d'un homme mûr : angoisse patriotique, désir brûlant de sacrifice, honte, douleur et colère. » (*SF*, 101) Ce soir-là, il convient avec le neveu de ses hôtes d'aller rejoindre la troupe pour défendre la France. Une fois la maisonnée endormie, il s'enfuit, attend vainement son complice jusqu'à l'aube, prend la route et est recueilli par des soldats qu'il essaiera tant bien que mal d'aider au cours d'une bataille. Après cette expérience du combat, il est initié aux plaisirs amoureux par Arlette Corail, qui le recueille dans sa chambre d'hôtel.

Lorsque Hubert rejoint sa famille à Nîmes, ses pensées pendant le service religieux célébré pour les morts de la famille confirment le rôle décisif joué par sa fugue dans cette transformation :

Peu à peu, de ce chaos, de ces sentiments contradictoires, naquit une étrange plénitude. Il avait acquis une riche expérience ; il savait, et non plus d'une manière abstraite, livresque, mais avec son cœur qui avait battu si follement, avec ses mains qui s'étaient écorchées en aidant à la défense du pont de Moulins, avec ses lèvres qui avaient caressé une femme tandis que les Allemands fêtaient leur victoire. Il savait ce que signifiaient les mots : danger, courage, peur, amour... Oui, l'amour lui-même... Il se sentait bien, fort maintenant, et bien sûr de lui. Il ne verrait plus jamais par les yeux

⁶ Soit la maison même d'où s'échappe pendant quelques heures le chat Albert et où Mme Péricand oubliera le lendemain son beau-père.

d'autrui, mais aussi ce qu'il aimerait et croirait désormais, ce serait bien à lui et non inspiré par d'autres. Lentement, il joignit les mains, courba la tête et, enfin, pria. (*SF*, 181-182)

L'entrée d'Hubert dans l'âge adulte est donc bel et bien consécutive aux expériences du combat et de l'amour que lui a fait vivre la débâcle. L'homme qu'il est devenu connaît dans son corps ce que l'adolescent ne connaissait que par les mots. Cette mutation lui permet, et c'est là l'essentiel, de poser sur le monde un regard lucide et qui lui appartient en propre. La guerre lui a offert l'indépendance d'esprit, sans lui demander son avis.

Pour Jean-Marie Michaud, aussi l'année 1940 est celle où il devient un homme. En plus de participer aux combats, cet étudiant parisien découvre auprès de Madeleine Sabarie le sentiment amoureux. C'est également pendant sa convalescence à la ferme Sabarie qu'il ose pour la première fois affirmer sa vocation d'écrivain : « Je voulais écrire des livres, dit-il timidement, révélant à ces paysannes, à ces inconnues, un vœu à peine formulé à lui-même, dans le secret de son cœur. » (*SF*, 159) Peu après, il commence à s'exercer à l'écriture, dans un carnet où il décrit le quotidien de la ferme. Pour Jean-Marie comme pour les trois Péricand⁷, la transformation engendrée par la guerre survient après qu'il a quitté son milieu de vie habituel. Or, l'une des caractéristiques principales de la phase liminaire d'un rite de passage est justement de se dérouler à l'écart du lieu où habite la communauté à laquelle appartient l'individu⁸.

⁷ Les hommes ne sont pas les seuls à qui la guerre fait vivre pour la première fois des expériences fondamentales dans la vie d'un individu. Même si elle est déjà mariée, c'est en effet l'Occupation qui apporte à Lucile Angellier sa première expérience amoureuse, qu'elle vit avec le lieutenant von Falk. Madeleine Sabarie découvre elle aussi le sentiment amoureux avec Jean-Marie. Après le retour de Benoît, elle acquiert le statut d'épouse, auquel s'ajoute bientôt celui de mère. Précisons toutefois qu'à l'inverse des transformations que subissent les personnages masculins, celles que connaissent Lucile et Madeleine ont lieu sans que les jeunes femmes ne soient retirées de leur milieu. Au contraire, le récit les présente comme des prisonnières de leur destin – quoique la fin du roman laisse entrevoir pour Lucile une possible libération. Tout se passe comme si leur enfermement entravait chez elles le développement normal de l'être humain et que la guerre, en levant certaines barrières, leur permettait de connaître une vie plus normale.

⁸ Selon l'anthropologue Arnold Van Gennep, les rites de passage comportent généralement trois phases. D'abord, les rites de séparation ou « phase préliminaire », par lesquels l'individu est retiré de son milieu et perd son statut. Viennent ensuite les rites de transition. Ceux-ci constituent la « phase liminaire » du rite de passage, se déroulent à l'écart de la communauté et préparent l'individu à son nouvel état. En troisième lieu, les rites d'agrégation, ou « phase postliminaire », permettent de réinsérer l'individu dans son groupe social, doté d'un nouveau statut. (Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972 [1960], p. 10.)

Némirovsky insère la guerre non seulement dans le cycle de l'Histoire des peuples, mais aussi dans le cycle de la vie humaine, où elle permettrait la transition entre différents stades de la vie, tel un rite de passage. Le roman cherche à faire de la guerre un élément nécessaire à l'évolution de l'être humain, en dépit de la violence et de la souffrance qu'elle génère.

L'auteure donne de la guerre l'image d'un phénomène naturel malgré son caractère exceptionnel apparent, à la manière des cataclysmes. Le titre de la première partie du roman le suggère fortement : la débâcle de 1940 est bien dans *Suite française* cette tempête au mois de juin que raconte Némirovsky. L'idée d'une guerre cataclysmique se manifeste aussi dans des propos que tient Bruno à Lucile par un jour pluvieux où ils prennent le thé :

Madame, avez-vous entendu parler de ces cyclones qui soufflent dans les mers du Sud? Ils forment (si j'ai bien compris mes lectures) une sorte de cercle dont les bords sont faits de tempêtes et dont le centre est immobile, si bien qu'un oiseau ou un papillon qui se trouverait au cœur de l'orage n'en souffrirait pas; ses ailes ne seraient même pas froissées, tandis que les pires ravages se déchaîneraient autour de lui. Regardez cette maison! Regardez-nous en train de prendre du vin de Frontignan et des biscuits et pensez à ce qui se passe dans le monde! (*SF*, 312)

Pour l'officier, la guerre ressemble donc à ces tempêtes tropicales qui secouent chaque année des pays par ailleurs reconnus pour leur climat paradisiaque. De façon similaire, Maurice Michaud compare la guerre à un orage afin de rasséréner sa femme, que leur sort malheureux révolte :

Il n'y a rien à comprendre, dit-il en s'efforçant de la calmer. Il y a des lois qui régissent le monde et qui ne sont faites ni pour ni contre nous. Quand l'orage éclate, tu n'en veux à personne, tu sais que la foudre est le produit de deux électricités contraires, les nuages ne te connaissent pas. Tu ne peux leur faire aucun reproche. Et d'ailleurs ce serait ridicule, ils ne comprendraient pas.

– Mais ce n'est pas la même chose. Ici ce sont des phénomènes purement humains.

– Seulement en apparence, Jeanne. Ils semblent dus à tel ou tel homme, à telle circonstance mais c'est comme dans la nature, à une période de calme succède l'orage qui a son commencement, son

point culminant, sa fin et qui est saisi d'autres périodes de tranquillité plus ou moins longues! Pour notre malheur nous sommes nés dans un siècle d'orages, voilà tout. Ils s'apaiseront.
(*SF*, 204-205)

Ce dernier exemple met en évidence une caractéristique importante des orages et des cataclysmes : aussi violents et destructeurs qu'ils puissent être, ils finissent tous par passer. Il y a bien dans cette vision cataclysmale de la guerre l'aveu d'une impuissance des individus, qui ne peuvent qu'attendre que la tourmente passe, mais elle permet aussi d'entretenir une certaine confiance en l'avenir.

Ces exemples sont un indice de ce qu'a pu représenter pour l'auteure, elle aussi plongée au cœur de la Seconde Guerre mondiale au moment où elle rédige *Suite française*, le fait d'attribuer au conflit naturalité et cyclicité. Donner de la guerre une telle image lui rend en effet une part de normalité. Mais c'est là une tentative quasi désespérée pour neutraliser les effets destructeurs créés par des événements traumatiques, brûlants et insensés, effets destructeurs dont elle subit concrètement les ravages pendant la rédaction de *Suite française*.

Chapitre 3. Imaginer une suite pour la France

3.1 L'espoir d'une vie née de la mort

Malgré le constat sombre qu'il pose sur l'état de la société française, le roman comporte une part d'espoir. Sous certains aspects, la France en guerre, en dépit des drames qui la secouent et, dans une certaine mesure, *grâce* à eux, devient la matrice d'un monde nouveau qui pourrait naître de ces « années noires » de l'histoire française et serait peuplé de Français meilleurs.

Sur le plan politique, la conclusion de l'armistice franco-allemand le 17 juin 1940 équivaut à la signature de l'arrêt de mort de la III^e République. Le roman relaie cette équivalence, comme le révèle la réaction de Jeanne à l'annonce de la signature de l'armistice : « Dans l'état de fatigue et d'accablement où elle se trouvait, elle comprit à peine la portée de cette nouvelle; ainsi au chevet d'un mourant lorsqu'on a pleuré toutes ses larmes, il n'en reste plus pour son dernier soupir. » (*SF*, 194) De façon semblable, le maître d'hôtel (Suisse d'origine) qui accueille Corte à Vichy se comporte comme si ce dernier était en deuil d'un proche : il se tient « le front baissé comme au cimetière lorsqu'on a salué la famille et qu'on n'ose pas se précipiter tout de suite vers la sortie » (*SF*, 184), se déplace « comme dans une chambre mortuaire » (*SF*, 184) et s'adresse à lui « sur un ton discret et funèbre comme s'il lui demandait en lui montrant le corps d'un parent cher : "Est-ce que je peux l'embrasser une dernière fois?" » (*SF*, 184-185). La défaite de leur patrie équivaut pour les Français à la mort d'un proche.

À la mort de la République succède la période d'attente que représente dans *Suite française* l'Occupation. L'attitude des dames Angellier lors de l'arrivée du régiment allemand dans Bussy en témoigne : « Ainsi, immobiles et muettes, près de la cheminée éteinte, les deux femmes attendaient. » (*SF*, 237) À l'instar des habitants

de Cressange dans *Tempête en juin*¹, elles attendent les gestes et les ordres des occupants. Elles attendent le retour de l'homme de la maison, prisonnier de guerre. Elles attendent que la guerre s'achève, qu'un avenir prenne forme, dût-il échapper à leur contrôle et demeurer imprévisible, ce dont est bien consciente Lucile : « Qui osait scruter l'avenir? Quoique personne ne fit rien d'autre... et toujours en vain... » (*SF*, 385) L'Occupation les contraint à la passivité, à l'impuissance.

Toute pénible qu'elle soit, la « sombre léthargie » (*SF*, 385) dans laquelle l'Occupation plonge les Français est aussi une forme de gestation, comme si la guerre portait en elle le monde qui lui survivra. La fin de la République et les destructions que laissent derrière elles les hostilités contiennent en effet les germes d'une vie nouvelle. Charles Langelet en a le pressentiment au moment de quitter Paris :

[...] il quitterait l'Europe hideuse, dégoûtante de sang. Il l'imagina en esprit, cadavre à demi décomposé, percé de mille blessures. Il frémit. Il n'était pas fait pour elle. Il n'était pas fait pour ce monde qui, de cette charogne, naîtrait comme un ver sort d'une tombe. Monde brutal, féroce où il faudrait se défendre contre les coups de dents. (*SF*, 62)

L'analogie avec un ver, bestiole plutôt rébarbative, révèle le pessimisme du vieil homme envers la forme que pourra prendre cet ordre nouveau, qu'il ne connaîtra d'ailleurs pas.

L'image du tombeau fertile est reprise dans *Dolce*. La maison des Angellier a des allures de tombe, avec ses fenêtres « soigneusement closes, les volets fermés, et défendues par des barres de fer contre les voleurs » (*SF*, 308). La pièce du rez-de-chaussée, d'où « l'air et la lumière étaient bannis » (*SF*, 308), dégage une « odeur de renfermé, une odeur froide de maison inhabitée malgré la présence constante des maîtres » (*SF*, 308). Pour Bruno von Falk, cette image s'étend à l'ensemble des maisons du bourg : « Me voilà enfermé ici [chez les Angellier], dans ce lieu qui est

¹ Le chapitre 19 de *Tempête en juin* commence ainsi : « Le village attendait les Allemands. Les uns, à l'idée de voir pour la première fois leurs vainqueurs, éprouvaient une honte désespérée, les autres de l'angoisse, mais beaucoup ne ressentaient qu'une curiosité effrayée comme à l'annonce d'un spectacle étonnant et nouveau. » (*SF*, 123). Jean-Marie fait lui aussi l'expérience de l'attente. Après la débâcle, ses blessures et de la destruction des réseaux de transport le forcent à demeurer chez les Sabarie et de laisser le temps s'écouler : « Tout cela était au-dessus de ses forces ; il lui fallait donc demeurer tranquillement où il était et attendre. » (*SF*, 216)

comme une tombe. Mais non! ... Une tombe dans un cimetière de campagne, plein de fleurs, d'oiseaux et d'ombres charmantes, mais enfin une tombe... » (SF, 308) Si Bussy est un cimetière, alors toutes ses maisons sont des tombes. Or, à la fin du roman, Bruno quitte la funèbre demeure et Lucile s'apprête à le faire.

Cependant, la croyance en une vie sortie du tombeau est au cœur de la religion catholique, par l'entremise du dogme de la Résurrection. Les Allemands arrivent justement à Bussy le jour de Pâques, journée qui fait l'objet des cinq premiers chapitres de *Dolce*. Lorsqu'ils repartent, la fin de la guerre est explicitement corrélée à l'idée de Résurrection : « Si vite, si heureusement que finisse la guerre avec l'Allemagne, combien de pauvres gens ne verraient pas cette fin bénie, ce jour de Résurrection? » (SF, 389) L'espoir que cette guerre engendre une vie nouvelle est donc bien présent dans *Dolce*.

Jean-Marie Michaud, l'une des figures positives de *Suite française*, incarne le produit de cette fertilité paradoxale de la guerre : « Il était né d'une permission en 1915. Il était né de la guerre et (il l'avait toujours su) pour elle. » (SF, 159) Le jeune homme doit à la guerre sa venue au monde, de même que son entrée dans l'âge adulte, par les expériences de la mort et de l'amour, de la prédation et de la séduction, que lui font vivre le conflit. Pendant sa convalescence chez les Sabarie, il est révélateur qu'il dorme dans un lit de parade – c'est-à-dire un lit destiné aux morts – situé dans cette cuisine qui évoque dans *Dolce* un utérus, avec son « atmosphère un peu humide et sombre » (SF, 257), la « teinte rose passée du carreau » (SF, 257) et où, très symboliquement, Madeleine allaite son nouveau-né. L'espace où il devient un homme suggère que la guerre est grosse d'un homme nouveau.

Il en va de même pour l'endroit où Corte réfléchit sur son avenir et celui du monde, c'est-à-dire la baignoire de sa chambre au Grand Hôtel de Vichy. L'objet rappelle le ventre maternel. Il est de plus situé précisément dans l'hôtel où se réunira bientôt le gouvernement qui dirigera la France au cours des cinq années suivantes. Le lieu où se trouve l'écrivain métonymise l'image d'une guerre enceinte d'un monde nouveau, possibilité qu'il formule alors explicitement :

Qu'allait-il devenir, lui, Gabriel Corte ? Où allait le monde ? Que serait l'esprit de demain ? [...] Il s'essouffait à le suivre, ce monde qui allait naître. Ah ! qui pourrait prévoir la forme que prendrait au

sortir de cette dure matrice de la guerre de 1940, comme d'un moule d'airain, il allait sortir géant ou contrefait (ou les deux), cet univers dont on percevait les premiers soubresauts. (*SF*, 187)

À la différence des habitants de Bussy, qui espèrent la fin de la guerre et voient en elle une Résurrection, et de Langelet, immergé dans le cynisme, Corte, lui, est plein d'appréhension à l'égard de ce monde qui naît dans la violence et auquel il pense ne jamais arriver à s'adapter.

En plus de la Résurrection, un autre motif biblique exprime le potentiel régénérateur du conflit : le Déluge, lequel constitue une métaphore filée de la guerre tout au long de *Suite française*. L'auteure exploite cette image proche du terme « débâcle », couramment employé pour désigner les événements de mai-juin 1940, et la déploie au gré d'une isotopie aquatique dans les descriptions des réfugiés et de leurs véhicules :

[...] sans fin, par la route de Paris coulait un fleuve lent d'autos, de camions, de voitures de charretiers, de bicyclettes auquel se mêlaient les attelages des paysans qui abandonnaient leurs fermes et partaient vers le Sud en traînant derrière eux enfants et troupeaux. [...] Sans bruit, phares éteints, les autos arrivaient les unes derrière les autres, [...] elles étaient pressées les unes contre les autres comme des poissons pris dans une nasse, et de même il semblait qu'un coup de filet pût les ramasser ensemble, les rejeter vers un affreux rivage. [...]. Ainsi le poisson pris dans les mailles du filet voit passer et repasser l'ombre du pêcheur. (*SF*, 69-70)

Plus loin, les réfugiés sont un « flot » (*SF*, 76 et 107), de même que les voitures (*SF*, 141), qui forment aussi parfois un « torrent » (*SF*, 106). C'est encore sous forme de « flot » (*SF*, 167) que les soldats allemands entrent dans le village de Cressange et comme une « marée d'uniformes verts » (*SF*, 261) qu'ils surgissent dans Bussy. Lucile se souvient quant à elle qu'en juin 1940, «[e]lle s'était laissée entraîner par le cours rapide d'un fleuve. » (*SF*, 353)

Pour sa part, Mme Péricand compare la France de juin 1940, dans laquelle les domestiques « osent » écouter les nouvelles à la porte du salon de leurs maîtres, à un navire sur le point de sombrer : « Ainsi, pendant un naufrage, toutes les classes se retrouvent sur le pont. » (*SF*, 32) Cette image revient en prose lorsque Jean-Marie se

rend au village de Bussy après que la poste y a été rétablie : « que tout cela était bizarre ! Il ressemblait à un naufragé qui retrouve son pays natal, la civilisation, la société de ses semblables. » (*SF*, 220) Dans le même ordre d'idées, la maison de Louise est comparée à un « bateau à la dérive » (*SF*, 228) et, par l'un des nombreux jours pluvieux de l'été 1941, « les grands tilleuls du mail étaient secoués avec violence et ils gémissaient et craquaient comme des mâts de navire. » (*SF*, 344) Peu avant son départ, Bruno offre à Lucille une gravure acquise dans une autre ville française, à propos de laquelle l'officier précise que « [l]e sujet est de circonstance. Voyez plutôt. Un temps menaçant, noir, un navire qui s'éloigne... et tout au loin une ligne de clarté à l'horizon... un vague, très pâle espoir... » (*SF*, 385) Par ces raccords sémiotiques, Némirovsky tisse un parallèle entre les événements de 1940-1941 et le passage de la Genèse où Dieu décide de purger la Terre de l'humanité devenue violente (Gen 6.13) par une inondation dont seuls Noé – le seul homme juste du monde – sa famille et des exemplaires de chaque espèce animale sont sauvés pour qu'ils puissent plus tard repeupler le monde. Cette mise en relation assimile les événements de 1940-1941 à une sorte de Déluge potentiellement purificateur, comme si de cette période marquée par la mort et la destruction pouvait naître une société meilleure.

Cet optimisme chancelle toutefois dans certains passages du roman. En effet, la référence diluvienne la plus explicite du roman consiste en une réécriture cynique du récit biblique inspirée à Charles Langelet par l'état dans lequel il retrouve la capitale après l'exode :

Il se rappela l'Histoire sainte et la description de la terre avant le Déluge : comment était-ce déjà ? Ah oui : les hommes bâtissaient, se mariaient, mangeaient et buvaient... Eh bien ! le Livre sacré était incomplet. Il aurait dû dire : « Les eaux se retirèrent et les hommes recommencèrent à bâtir, à se marier, à manger et à boire ». (*SF*, 209)

Moins méprisant à l'égard de ses congénères que le vieil amateur d'art, Bruno déplore les vies humaines sacrifiées pour nourrir l'appétit conquérant de son propre gouvernement :

On avait dressé à l'entrée du parc des colonnes et des mâts couverts de guirlandes, où se déploieraient les drapeaux – celui du régiment qui avait fait les campagnes de Pologne, de Belgique et de France et traversé vainqueur trois capitales, puis l'étendard à croix gammée, teint, dirait Lucile à voix basse, de tout le sang de l'Europe. Hélas, oui, de l'Europe entière, Allemagne comprise, le plus noble sang, le plus jeune, le plus ardent, celui qui coule en premier dans les combats et avec ce qui demeure ensuite il faut vivifier le monde. C'est pour cela que les lendemains de guerre sont si difficiles...
(*SF*, 366)

Privé de l'énergie vitale de la jeunesse, le rejeton de cette mère anthropophage qu'est la guerre sera assurément bien malingre.

À ces notes déceptives s'ajoute l'incertitude de la fertilité, crainte récurrente dans *Suite française*. En effet, à l'exception des Michaud, tous les couples du roman sont dysfonctionnels : Mme Péricand est séparée de son mari pendant l'exode, le mari – adultère – de Lucile est prisonnier, le vicomte de Montmort est « peu porté sur les femmes en général et sur la sienne en particulier » (*SF*, 292), façon prude d'indiquer qu'il est homosexuel, et Madeleine fait un mariage de raison, sans compter qu'à peine un an plus tard, Benoît doit la quitter pour se cacher des autorités allemandes après avoir tué un officier. De plus, les relations amoureuses entre Madeleine et Jean-Marie ainsi qu'entre Lucile et Bruno sont de courte durée. De façon somme toute compréhensible, tous ces couples font peu d'enfants : dans le roman, seules Madeleine et Mme Péricand ont des bébés. Lucile et la vicomtesse, deux jeunes femmes en âge de procréer, n'ont pas d'enfants et l'état de leur mariage offre à cet égard peu d'espoir pour l'avenir. Ce taux très bas de fertilité jette un certain doute sur la possibilité que la guerre enfante un Français nouveau ou une France nouvelle.

C'est donc bien un *potentiel* régénérateur que reconnaît l'auteure au conflit et rien de plus. Sa réalisation n'ira pas de soi, et on ignore encore tout de sa nature, bonne ou mauvaise.

Dans ce qui apparaît, à l'instar de la naturalité attribuée à la guerre, relever de la volonté de l'auteure d'envisager ces événements avec un relatif optimisme, le roman préserve tant bien que mal la possibilité que l'épreuve de la guerre soit une

étape nécessaire à la renaissance de la société française, malgré la part d'incertitude sur cette possibilité dans le récit. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que le Déluge biblique est un cataclysme. La métaphore diluvienne qui essaime dans le roman conforte le caractère cataclysmique de la guerre.

3.2 À bord de l'arche

Si la débâcle et l'Occupation s'apparentent au Déluge, il importe de voir quels sont les individus qui échapperaient au cataclysme et qui seraient choisis pour assurer la suite du monde. Quelles caractéristiques et quelles valeurs les rendent dignes de monter à bord de l'arche ? L'ironie dont fait preuve l'auteure dans *Suite française* est un moyen privilégié de discrimination entre les personnages exclus de la France idéale fantasmée par le récit et les personnages connotés positivement, « élus », comme dirait Jacques Dubois², pour fonder et peupler cette utopie.

Il importe de préciser que cette ironie ne se limite pas à l'antiphrase. Il s'agit plutôt, suivant la définition qu'en donne Philippe Hamon, d'une posture langagière qui vise à discréditer certains personnages, normes et idées, et à exclure une partie du lectorat, en même temps qu'elle valorise d'autres personnages, normes et idées et tente d'établir un lien de complicité avec une autre partie du public :

L'ironie est une communion qui se fait partiellement et sélectivement sur le dos d'un autre, une sorte de petit examen de passage que l'ironisant fait passer à son auditoire ou à ses lecteurs pour vérifier leur compétence idéologique, une posture langagière qui a deux buts contradictoires ou plutôt symétriques : d'un côté mettre à distance, exclure, *excommunier* en quelque sorte les balourds et les naïfs (souvent assimilés à la cible elle-même) qui ne comprennent pas la dualité (ou simplement la complexité) d'un message, ou qui l'interprètent mal; de l'autre, *communier* avec l'autre partie du public, transformée en complice. Il s'agit donc, à la fois, d'inclure et d'exclure, d'intégrer et d'éliminer, de vérifier

² Dubois désigne par ce terme les personnages qui ont la faveur de Stendhal dans *La Chartreuse de Parme* : « [...] plutôt que d'opposer deux classes, deux partis, ou deux idéologies, le romancier choisit de placer en contraste deux communautés selon son cœur. D'un côté, le petit cercle des élus, de l'autre, le vaste groupe des affreux et des médiocres – avec aussi quelques êtres de l'entre-deux. » (Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 197.)

un système de caractéristiques en même temps que de différences, de définir « phatiquement » une communauté et de marquer ses distances avec une autre, de partager des valeurs et la croyance en la valeur de certaines règles tout en dénigrant d'autres règles et d'autres valeurs, de réaffirmer un consensus en contredisant d'autres systèmes³.

Cette ironie forme un système qui touche les différents niveaux d'organisation de l'œuvre. Elle se manifeste à travers une grande variété de procédés qui, isolément, ne suffiraient pas à produire un effet d'ironie :

il est difficile de séparer le signal, le sens, et la forme de l'effet d'ironie : il n'y a pas d'un côté des signaux, de l'autre un sens à reconstruire, de l'autre encore une forme séparable de ce sens et de ces signaux. C'est le texte tout entier qui est l'opérateur général de l'ironie⁴.

C'est l'accumulation et une certaine convergence – ce qui n'exclut pas quelques contradictions – de plusieurs procédés dont nous donnerons quelques exemples qui permettent de reconstituer la scène ironique du roman, de définir le rôle qu'y jouent les différents personnages et de juger de la valeur attribuée à telle idée ou à tel comportement.

Dans *Suite française*, l'ironie est présente dès le titre de la première partie. Ses termes contradictoires instaurent une sorte de climax ironique. Le contraste entre la description du paysage et le récit des événements du premier chapitre, qui raconte une alerte au cours d'une douce nuit de juin et s'achève par une aube dont la sérénité n'est troublée que par les canons, aggrave cette tendance :

Le soleil montait tout rouge encore dans un firmament sans nuages. Un coup de canon fut tiré, si proche de Paris à présent que les oiseaux s'envolèrent du haut de chaque monument. Tout en haut planaient de grands oiseaux noirs, invisibles le reste du temps, étendaient sous le soleil leurs ailes glacées de rose, puis venaient les beaux pigeons gras et roucoulants et les hirondelles, les moineaux sautillaient tranquillement dans les rues désertes. Au bord de la Seine, chaque peuplier portait une grappe de petits oiseaux bruns qui chantaient de toutes leurs forces. Au fond des caves, on entendit

³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 125.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

enfin un appel très lointain, amorti par la distance, sorte de fanfare à trois tons. L'alerte était finie. (*SF*, 29)

Dans ce passage, comme souvent lors du récit d'épisodes particulièrement pénibles de *Suite française*⁵, la narration marque un contraste ironique entre la sérénité de la nature et une vie humaine résumée dans un acte de fuite, puis d'attente anxieuse. La clémence des semaines où a lieu l'exode et, plus tard, l'indifférence à l'égard des souffrances humaines d'une nature qui tantôt s'en fait l'écho et tantôt les contredit, mais toujours suit son propre cours, installe dans l'ensemble du roman un climat propice à l'éclosion d'effets d'ironie.

Dans les victimes de cette ironie structurelle figurent la plupart des protagonistes qui représentent les élites françaises : Mme Péricand, Gabriel Corte et sa maîtresse, Charles Langelet, Mme Angellier et Mme de Montmort. Ces personnages sont généralement l'objet d'une dévaluation ironique dès la description physique qui accompagne leur entrée dans la diégèse. La narration est d'ailleurs beaucoup plus bavarde dans les portraits des ironisés que dans ceux des personnages élus. Les descriptions physiques sont en effet propices aux décalages, ce qui fait d'eux de puissants indices d'ironie, car celle-ci est elle-même décalage, distanciation, tension⁶. Ces descriptions peuvent entre autres donner lieu à la juxtaposition de traits inharmonieux ou de vêtements disparates, connotant négativement le personnage. Mme de Montmort, par exemple, a hérité d'un corps disgracieux que son vêtement n'améliore en rien :

Elle sortait dans le parc après avoir mis sur ses cheveux une vieille fourrure rongée de vers. Elle méprisait la toilette, peut-être parce

⁵ L'attaque du groupe de réfugiés avec lequel marchent les Michaud en offre un autre exemple éloquent:

Ils se jetèrent instantanément face contre le sol, et Jeanne songeait confusément : « Ce que nous devons être grotesques ! » Elle n'avait pas peur, mais son cœur battait avec tant de force qu'elle le comprimait, haletante, des deux mains et l'appuyait contre une pierre. Elle sentait sous sa bouche le frôlement d'une herbe qui portait au bout une clochette rose. Elle se rappela ensuite que pendant qu'ils étaient étendus là, un petit papillon blanc volait sans hâte d'une fleur à l'autre. (*SF*, 82)

Jeanne Michaud perçoit clairement le contraste entre la nature épanouie, sereine, et l'agitation humaine, bien qu'elle n'aille pas jusqu'à le qualifier explicitement d'ironique.

⁶ Cf. Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 108.

qu'elle avait perdu tout espoir de corriger par l'effet d'une belle robe un assemblage de traits assez fâcheux – un long nez rouge, une taille presque contrefaite, une peau boutonneuse –, peut-être par un orgueil naturel qui croit en son mérite éclatant et ne peut imaginer qu'il demeure caché aux yeux d'autrui même sous un feutre cabossé ou un manteau de laine tricoté (épinard et canari) que sa cuisinière eût repoussé avec horreur, peut-être par dédain des contingences. « Quelle importance cela a-t-il, mon ami ? » disait-elle avec douceur lorsqu'il [le vicomte] lui reprochait de paraître à table avec des souliers qui n'étaient pas de la même paire. (*SF*, 335)

Le corps, sursémiotisé, est en outre un lieu privilégié d'expression du caractère et surtout des valeurs des individus, à l'exemple ici de la conviction orgueilleuse qu'a Mme de Montmort de sa supériorité naturelle et du respect qui lui serait par conséquent dû. Puisque les systèmes de valeurs constituent l'objet essentiel de la double opération ironique de valorisation et de dépréciation, les portraits des personnages ont tendance à polariser les attaques de l'ironisant (ici, la narratrice némirovskienne). La description de Mme Angellier est elle aussi représentative d'un caractère et de valeurs discrédités dans *Suite française* :

Cette vieille femme avait une figure si blanche et transparente qu'elle semblait n'avoir plus une goutte de sang sous la peau, des cheveux de neige, la bouche comme le fil d'un couteau, d'une teinte rose fané, presque lilas. Un col haut, à l'ancienne mode, de mousseline mauve, soutenu par des baleines, voilait sans le dissimuler un cou aux os pointus que l'émotion faisait palpiter comme bat la gorge d'un lézard. Quand on entendait, près de la fenêtre, le pas ou la voix d'un soldat allemand, elle frémissait tout entière, depuis l'extrémité de son petit pied chaussé d'une bottine aiguë jusqu'au front couronné de nobles bandeaux. (*SF*, 235)

En plus de rendre le personnage antipathique, la comparaison avec un animal aussi peu avenant que le lézard introduit dans la description un autre type de décalage que met souvent à profit l'ironie némirovskienne⁷. L'écart sémantique entre les deux

⁷ Un exemple plus élaboré du procédé est donné dans une discussion entre Florence et sa femme de chambre :

Florence s'était laissée aller contre le dossier de sa chaise, mais d'un coup elle rallia toutes ses énergies éparses comme le chef d'armée qui, malgré son besoin de repos et constatant l'inefficacité de ses subalternes, reprend en main le commandement et, chancelant encore de fatigue, dirige lui-même ses troupes sur le champ de bataille.

termes comparés établit en effet une tension qui relève de l'ironie⁸. D'autre part, en 1941, la coiffure en bandeaux et le col à baleines de Mme Angellier frôlent l'anachronisme. Que le corps de Mme Angellier soit en décalage avec son époque est à la fois un indice d'ironie et la manifestation concrète de la rigidité d'esprit du personnage. Cette dernière est d'autant plus fortement ressentie que le vêtement raidi par des baleines, le corps desséché et la bouche travestie en outil de métal dur et tranchant paraissent eux-mêmes rigides. Par amplification, l'apparence inflexible de Mme Angellier annonce le patriotisme exacerbé⁹ et la germanophobie intransigeante dont elle fait preuve tout au long de *Dolce*. Cette intransigeance, en raison de l'incapacité à prendre du recul et à examiner rationnellement ses idées qui en est le corollaire, est en grande partie ce qui vaut à Mme Angellier de compter parmi les « exclus ».

- Écoutez, voilà ce que vous allez faire. D'abord, préparez-moi, en même temps que le bain, un masque pour la figure, le n° 3, celui de l'Institut américain, puis vous téléphonerez au coiffeur, vous demanderez s'ils ont toujours Luigi. Qu'il vienne avec la manucure dans trois quarts d'heure. Enfin préparez-moi mon petit tailleur gris, avec la blouse de linon rose. (*SF*, 186)

La comparaison avec un général souligne la vanité et l'égoïsme de Florence, pour qui l'organisation de ses soins de beauté a la gravité du commandement d'une armée. Cette comparaison, dont la longue élaboration accentue le côté ironique, a aussi pour effet de mettre cette scène en abyme dans le conflit militaire qui se déroule au même moment. Ceci accentue le contraste entre la situation sociopolitique de la France et les préoccupations de Florence, qui n'en paraissent que plus futiles.

⁸ « Les figures de l'analogie créent bien, en texte, comme une mise en perspective d'un espace sémantique pour le regard du lecteur. Dans toute analogie (ou comparaison, ou métaphore), le comparant et le comparé créent dans le texte, pour le lecteur, un effet de « relief », un effet de « distance » ou de « dénivélé » : le comparé est choisi dans le monde « réel » de la fiction élaborée par le texte [...], tandis que le comparant [...] est choisi (en général [...]) dans un autre monde que celui qui est en jeu dans la fiction. Cette distance, ce dénivélé et cette différence entre deux mondes ou deux plans fictionnels, dont l'un est plus « éloigné » que l'autre, sera d'autant plus sentie comme une distanciation ironique que les contenus corrélés seront plus éloignés sémantiquement ». (Philippe Hamon, *op. cit.*, 92.)

⁹ Dans le même chapitre, la façon dont Mme Angellier soustrait au contact de l'occupant un grand nombre d'objets de sa maison témoigne de ce patriotisme à toute épreuve : « On ne laissa dans la pièce que le strict nécessaire. [...] On enfouit dans le grand placard de la lingerie, sous une pile de draps, l'album de la famille, pour dérober aux regards sacrilèges de l'ennemi la vue de la grand-tante Adélaïde en communicante et celle de l'oncle Jules à six mois, tout nu sur un coussin. Jusqu'à la garniture de la cheminée : deux vases Louis-Philippe qui représentaient des perroquets en porcelaine tenant dans le bec une guirlande de roses [...], ceux-là même furent mis à l'abri. Ils avaient été donnés par une main française, regardés par des yeux français, touchés par des plumeaux de France – ils ne seraient pas souillés par le contact de l'Allemand. Et le crucifix ! Dans l'angle de la chambre, au-dessus du canapé ! Mme Angellier le décrocha elle-même et le mit sur son sein, sous le fichu de dentelle. » (*SF*, 235)

L'ironie de Némirovsky prend aussi pour cible l'hypocrisie des personnages¹⁰. Elle dévoile l'inadéquation entre d'une part la modestie, le courage, le dévouement et la charité qu'affichent les « exclus » et d'autre part le sentiment de leur propre supériorité et d'un statut social privilégié qu'ils veulent à tout prix protéger, ainsi que leur lâcheté et leur égoïsme. Le texte met par exemple en évidence la facticité de l'attitude bienveillante de Mme Péricand face aux individus de condition modeste : « Madame Péricand était de ces bourgeois qui font confiance au peuple. « Pas méchants si on sait les prendre », disait-elle du ton indulgent et un peu attristé qu'elle eût pris pour parler d'une bête en cage. » (SF, 32) Ce dernier rapprochement dément la confiance affichée par le personnage, puisque celle-ci a au fond pour condition le maintien de strictes divisions entre les groupes et les classes. Nombre des gestes de Mme Péricand confirment l'importance qu'a pour elle le respect d'une hiérarchie sociale qui lui est favorable, trait que la narration accuse en la désignant presque exclusivement comme « Mme Péricand » ; son prénom, Charlotte, n'est en effet mentionné qu'à deux reprises. Il en va de même pour Mme Angellier et Mme de Montmort, deux femmes pour qui le respect des classements et des rôles sociaux a une importance considérable et dont le prénom n'est jamais livré au lecteur, ce qui marque leur statut de *dames*¹¹. L'emploi insistant du titre indique à la fois une distance entre la narration et le personnage, ce qui en fait un signal d'ironie important, et l'attachement de ces personnages à leur rang. La majuscule, comme peut le faire tout signe typographique distinctif, compte parmi les indices d'ironie. Elle allègue ici une certaine grandiloquence. En plus de marquer le décalage physique entre leur milieu et certains personnages, la narration accuse l'écart entre l'être et le paraître qui les caractérise.

Si ces décalages et ces écarts connotés négativement contribuent à discréditer une partie du personnel romanesque, l'ironie se manifeste aussi, à l'inverse, par

¹⁰ Pour Hamon, l'hypocrisie constitue d'ailleurs la « cible-type de l'ironiste » (Philippe Hamon, *op. cit.*, 97), en ce qu'elle a en commun avec l'ironie une structure dont « le dehors affiché cache aussi un dedans masqué » (*idem*).

¹¹ En comparaison, le texte dit « Jeanne » ou « Jeanne Michaud », mais jamais « Mme Michaud ». L'insistance sur le titre « madame » excède donc l'information sur l'état civil ou l'âge du personnage.

l'effacement de distinctions attendues. Les divers éléments réunis dans le cauchemar hypothétique des Corte offrent un exemple d'un tel nivellement :

Les Corte arrivèrent au Grand Hôtel à sept heures du matin; ils chancelaient de fatigue; ils regardaient devant eux avec crainte, comme s'ils s'attendaient, une fois franchies les portes tournantes, à retomber dans un univers incohérent de cauchemar, où des réfugiés dormiraient sur les tapis crème du salon réservé à la correspondance, où le concierge ne les reconnaîtrait pas et leur refuserait une chambre, où ils ne trouveraient pas d'eau chaude pour se laver, où des bombes tomberaient dans le hall. Mais, Dieu merci, la reine des stations thermales de France demeurait intacte et le lac vivait d'une existence bruyante, fiévreuse mais somme toute normale. (*SF*, 183)

L'énumération met sur le même pied les atteintes potentielles à l'ordre qui régit habituellement l'hôtel de luxe et la menace d'une destruction physique, réelle, du bâtiment. Alors qu'on pourrait s'attendre à une hiérarchisation entre le danger que représente l'admission de réfugiés dans l'hôtel et celle d'un bombardement, ces éléments apparaissent ici également cauchemardesques. Un tel nivellement indique la haute importance qu'accordent les Corte aux privilèges que leur valent la richesse et la réputation de l'écrivain ainsi qu'à l'hermétisme du milieu privilégié dans lequel ils évoluent ordinairement. En somme, tout déplacement, qu'il soit cause de l'absence de gradation ou de l'insertion d'écarts, sert à la distinction entre les valeurs des exclus et celles des élus.

Parmi les victimes d'ironie, Charles Langelet se distingue en ce qu'il est le seul à user lui-même d'ironie. La condescendance et la lâcheté dont il fait preuve lui valent de compter parmi les victimes de l'ironie de l'auteur. Une conversation téléphonique avec une amie, où il est la cible de la narratrice ironique, en témoigne, mais il y est aussi dépeint comme une ironiste :

Avec lenteur, en soupirant, M. Langelet portait à son oreille le récepteur. Il parlait d'une voix nasillarde et tranquille, avec ce détachement, cette ironie que ses amis – une petite coterie très fermée, très parisienne – appelaient « un ton inimitable ». Oui, il s'était décidé à partir. Non, il ne craignait rien. [...] Le danger était partout mais ce n'était pas le danger qu'il fuyait. « J'ai vu deux guerres », disait-il. Il avait en effet vécu celle de 14 dans sa

propriété de Normandie car il était cardiaque et dégagé de toute obligation militaire. (*SF*, 61)

La précision qu'apporte la narration sur son « expérience » de la guerre est d'une ironie d'autant plus subtile qu'elle est un fait de la diégèse, par nature incontestable.

Par surcroît, Langelet est victime d'une tragique ironie du sort. La vie lui révèle en effet sa puissance ironiste au moment où, après avoir échappé aux multiples périls de l'exode, il envisage sereinement l'avenir. Un soir, peu après son retour à Paris, il se rend, « gai et insouciant ce soir comme à vingt ans » (*SF*, 214), à un rendez-vous avec des amis. Il est alors fauché par la voiture d'Arlette Corail :

« Mais je suis perdu. Je vais être écrasé ! Avoir passé par tant de dangers pour finir comme ça, c'est trop... c'est trop bête... On s'est moqué de moi... Quelqu'un, quelque part me joue cette farce grossière et affreuse... » Comme un oiseau affolé par un coup de feu s'envole hors de son nid et disparaît, ainsi cette dernière pensée consciente traversa l'esprit de Charlie et l'abandonna en même temps que la vie. (*SF*, 214-215)

Le sort se révèle plus puissant que lui : il annule en quelques instants tous les efforts et les ruses de Langelet pour préserver son confort. Cet effet d'ironie du sort constitue un renversement de situation : c'est « l'ironisant ironisé », pourrait-on dire. Ce renversement relève à la fois de l'ironie paradigmatique (l'ironisant devient cible) et de l'ironie syntagmatique : Langelet est victime à son tour de l'arme dont il usait lui-même par condescendance envers ses congénères. Le récit le punit par où il a péché et lui rappelle qu'il n'est qu'un simple mortel et non l'être supérieur aux autres qu'il croyait être. Tout se passe comme si Langelet était châtié pour son usage orgueilleux de la distanciation, qui est dans *Suite française* l'apanage de la narratrice et des personnages qui ont sa faveur.

Par le biais de l'ironie, la narration met en relief l'attachement immodéré de certains membres de l'élite à leur personne. Cet égotisme complaisant n'a d'égal que leur insensibilité à la souffrance de l'autre, leur obsession pour les apparences, le maintien d'une hiérarchie au sein de laquelle ils occupent une position favorable et leur manque de recul par rapport à certaines idéologies. Ces personnages échouent en quelque sorte l'examen d'entrée dans l'arche. Ils ne seront pas de ceux que

Némirovksy destine à fonder la société idéale dont se dessine le rêve dans *Suite française*, échec qui leur est signifié par la position de cible qu'ils occupent sur la scène ironique du roman.

Si ces personnages d'exclus incarnent les valeurs auxquelles s'attaque la narratrice ironique, il en est d'autres dont les actes et les pensées sont en accord avec celles qu'elle privilégie pour la suite de la France¹². Parmi les protagonistes de *Suite française*, les trois membres de la famille Michaud, Lucille Angellier, Madeleine Sabarie, Hubert Péricand et Bruno Von Falk représentent la positivité potentielle du roman, ce qui leur vaut de conserver toujours la sympathie de la narration.

À l'opposé de l'orgueil et de la vanité caractéristiques des « exclus », les personnages qui ont la faveur de la narratrice ont d'abord en commun leur modestie. Lucile Angellier estime par exemple être « une pauvre femme inutile », qui « ne sai[t] rien » (*SF*, 346). Un attachement modéré à sa propre personne rend les difficultés de l'exode plus supportables à Maurice Michaud :

Malgré la fatigue, la faim, l'inquiétude, Maurice Michaud ne se sentait pas trop malheureux. Il avait une tournure d'esprit singulière, il n'attachait pas beaucoup d'importance à lui-même; il n'était pas à ses propres yeux cette créature rare et irremplaçable que chaque homme voit lorsqu'il pense à lui-même. (*SF*, 79)

La modestie des personnages élus se manifeste aussi dans leur capacité à se contenter de peu, tant sur le plan matériel que sur l'échiquier social. Par exemple, lorsque Jean-Marie affirme qu'elle est « faite pour aimer et être heureuse », Madeleine Sabarie répond : « Heureuse ? je ne sais pas, mais je crois que je suis faite pour avoir un mari et des enfants, et si le Benoît n'a point été tué, eh bien... » (*SF*, 223) La jeune paysanne doute donc que son humble destin aille jusqu'à lui autoriser l'amour et le bonheur, et se résout à un mariage de raison. À l'autre extrémité de l'ordre social qui

¹² « [S]i tout évaluation [...] consiste à comparer ce sujet ou objet à quelque chose faisant office d'étalon [...], et si faire de l'ironie consiste à vouloir remplacer une norme jugée comme négative par une autre évaluée par l'ironisant comme plus positive et donc digne d'accéder à ce rôle d'étalon, on peut faire l'hypothèse que ces deux normes devront avoir, dans le texte, quelque incarnation effective et remarquable. Certains personnages, certains objets, certains textes, devront représenter ces deux système des valeurs. » (Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 30-31.)

prévaut dans le bourg occupé, Bruno von Falk se révèle pour sa part dépourvu de l'arrogance que l'on pourrait attendre de la part de l'officier d'une armée victorieuse :

Il songea qu'il cherchait comme tous les êtres le bonheur, le libre épanouissement de ses facultés et que (comme tous les êtres, hélas, en ce temps-ci) ce désir légitime était constamment contrarié par une sorte de raison d'État qui s'appelait guerre, sécurité publique, nécessité de maintenir le prestige de l'armée victorieuse. Un peu comme les enfants des princes qui n'existent que pour les desseins des rois, leurs pères. Il sentait cette royauté, ce reflet sur lui de la grandeur de la puissance allemande lorsqu'il passait dans les rues de Bussy, lorsqu'il traversait à cheval un village, lorsqu'il faisait sonner ses éperons sur le seuil d'une maison française. Mais ce que les Français n'auraient pu comprendre, c'est qu'il n'était pas orgueilleux ni arrogant, mais sincèrement humble, effrayé de la grandeur de sa tâche. (*SF*, 367-368)

Bien qu'il soit fier de la puissance de sa nation et conscient du pouvoir et du prestige que lui confère son grade de lieutenant de la Wehrmacht, il n'y voit ni une source d'orgueil, ni un moyen d'améliorer sa situation personnelle (au contraire), ce qui le situe du côté des élus en dépit de son statut d'officier allemand. Cette inclusion d'un Allemand parmi les personnages positifs frappe de la part d'une auteure dont la vie est menacée par la domination allemande sur la France. Elle met en lumière la non-pertinence des identités (nationalité, classe sociale, etc.) en tant que critères d'admission ou d'exclusion des personnages du cercle des élus de *Suite française*. Seuls les pensées et les actes de l'individu permettent de juger de sa valeur réelle.

L'absence d'intérêt pour le prestige et la reconnaissance sociale dont font preuve les personnages élus se reflète aussi dans leur rapport à la religion catholique. Ce rapport n'a rien à voir avec la pratique religieuse hautement socialisée, ni avec l'instrumentalisation du catholicisme dont sont spécialistes les dames Péricand et Montmort. La foi des élus s'exprime en effet dans l'intimité et la solitude, et elle se limite à la relation entre le croyant et son dieu, comme l'illustre la prière que fait Jeanne Michaud avant de rejoindre son mari pour le départ : « Elle entra dans la chambre de Jean-Marie. Tout était silencieux, obscur, funèbre derrière les volets clos. Elle s'agenouilla un instant auprès de son lit, dit tout haut "Mon Dieu, protégez-le", puis elle ferma la porte et descendit. » (*SF*, 65) De façon similaire, Hubert Péricand

prie pour les siens dans la solitude et l'obscurité de sa première nuit de fugue : « Il pensa qu'il n'avait pas fait sa prière du soir. Il s'agenouilla dans l'herbe et la récita avec un Credo spécial à l'intention de sa famille. » (*SF*, 105) C'est donc une pratique religieuse de peu de mots, une piété intime et personnelle, que valorise le roman.

Les personnages qui ont la faveur de l'auteure se distinguent aussi par leur capacité à faire preuve d'empathie. Bien que son mari la trompe et la traite durement, Lucile souhaite sa libération et son bonheur, sans former de vœu pour elle-même :

Mais non ! il n'y avait plus de ressentiment en elle. Ce que son mari avait enduré sans doute depuis la défaite, les dernières batailles, la fuite, la capture par les Allemands, ces marches forcées, le froid, la faim, les morts autour de lui et maintenant ce camp de prisonniers où on l'avait jeté, cela effaçait tout. « Qu'il revienne seulement et qu'il retrouve tout ce qu'il a aimé : sa chambre, ses pantoufles fourrées, les promenades au jardin à l'aube, les pêches froides cueillies à l'espalier, et les bons plats, les grands feux bondissants, tous ses plaisirs, ceux que j'ignore, tout ce que je devine, qu'il les retrouve ! Je ne demanderai rien pour moi. Je voudrais le voir heureux. Moi, moi ? » (*SF*, 244-245)

Leur sensibilité au malheur de l'autre incline ces personnages à pratiquer une charité authentique. Les Michaud participent par exemple à l'entraide généralisée entre les fuyards de condition modeste qui cheminent à pied :

Dix fois déjà de grosses et fortes commères avaient offert leur bras à Jeanne Michaud pour l'aider à marcher. Elle-même tenait des enfants par la main tandis que son mari chargeait sur son épaule tantôt un ballot de linge, tantôt un panier qui contenait un lapin vivant et des pommes de terre, seuls biens terrestres d'une petite vieille partie à pied de Nanterre. (*SF*, 79)

Une carte qu'ils envoient à Lucile révèle en outre que cette dernière a aidé les Michaud pendant l'exode. Plus tard, la jeune femme accepte aussi de cacher Benoît dans la maison des Angellier après qu'il a tué un officier allemand, un acte à la fois charitable et héroïque (bien que motivé en partie par une forme de désespoir), puisqu'il la rend passible de mort.

Les élus ont en outre en commun une capacité de prendre du recul par rapport à leur situation et aux idées reçues, pour les considérer avec lucidité. Le personnage

qui possède le plus cette qualité est certainement Maurice Michaud, personnage le plus rationnel du roman. À sa femme, qui lui demande ce qui le « console » de leurs souffrances et l'empêche d'être malheureux, il répond :

La certitude de ma liberté intérieure, dit-il après avoir réfléchi, ce bien précieux, inaltérable, et qu'il ne dépend que de moi de perdre ou de conserver. Que les passions poussées à leur paroxysme comme elles le sont maintenant finissent par s'éteindre. Que ce qui a eu un commencement aura une fin. En un mot, que les catastrophes passent et qu'il faut tâcher de ne pas passer avant elles, voilà tout. (*SF*, 205-206)

Comme le souligne Maurice Michaud, la lucidité s'accompagne d'une liberté d'esprit qui est elle aussi le propre des personnages choisis.

L'acquisition d'un regard lucide sur sa famille et sa société marque d'ailleurs l'entrée d'Hubert Péricand à la fois dans l'âge adulte et dans le cercle des personnages valorisés. Il mesure alors l'hypocrisie, l'égoïsme et la lâcheté de nombre de ses congénères, tout en reconnaissant la bonté et le courage de certains autres. Ces réflexions le mènent à prendre conscience de sa liberté d'esprit nouvellement acquise : « Il se sentait bien, fort maintenant, et bien sûr de lui. Il ne verrait plus jamais par les yeux d'autrui, mais aussi ce qu'il aimerait et croirait désormais, ce serait bien à lui et non inspiré par d'autres. » (*SF*, 181-182)¹³

L'aptitude à la distanciation prend aussi la forme de l'humour, dont savent faire preuve ces personnages à la différence des exclus. Cette différence entre les deux groupes de personnages est sensible lorsque, le soir de son arrivée, Bruno fait parvenir aux Angellier une note au ton plaisant:

Le lieutenant Bruno von Falk présente ses compliments à Mesdames Angellier et les prie de bien vouloir remettre au soldat porteur de ce mot la clef du piano et celle de la bibliothèque. Le lieutenant s'engage sur l'honneur à ne pas emporter l'instrument avec lui et à ne pas déchirer les livres.

¹³ La valorisation de la rationalité se manifeste aussi dans le prénom Lucile, dont l'étymologie renvoie au terme lumière, symbole de rationalité dans la culture française.

Mais Mme Angellier ne s'était pas montrée sensible à cette plaisanterie. Elle avait levé les yeux au ciel, remué les lèvres comme si elle prononçait une courte prière et s'en remettait à la volonté divine [...]. (*SF*, 250)

Certes, dans les circonstances, il est probablement plus facile pour un soldat allemand que pour une Française d'entendre à rire, mais il s'agit là d'une capacité qu'il partage avec les autres élus. Les Michaud se moquent en effet de leurs patrons, surtout du tyrannique Corbin : « Le soir, pour son mari, Mme Michaud mimait les entretiens de ses deux directeurs, leurs aigres sourires, les grimaces de Corbin, les regards du comte, et cela relevait un peu la monotonie du labeur quotidien. » (*SF*, 52). Rire de sa situation exige de prendre une certaine distance par rapport à celle-ci, ce dont est incapable Mme Angellier, tant pour apprécier une plaisanterie que pour remettre en question ses convictions.

Dans la société postdiluvienne esquissée dans le roman, la musique est appelée à jouer un rôle de premier plan. Le statut privilégié qu'attribue Némirovsky à cet art est signalé dès le titre du roman. Quelques œuvres musicales classiques portent en effet le nom de *Suite française*, sans compter que le nom de la seconde partie du roman est une indication d'interprétation musicale. De plus, certains personnages élus sont musiciens : Bruno est pianiste et compositeur, Lucile a étudié le piano avant son mariage et Jeanne Michaud était professeure de chant avant la guerre. L'auteure reconnaît à la musique le pouvoir d'unir les individus, ce dont la société française qu'elle met en scène, rongée par les divisions et l'égoïsme, paraît avoir grand besoin. En effet, le chant des soldats allemands est l'objet d'un des rares commentaires positifs à leur égard qui soit ouvertement émis par les habitants de Bussy : « Ils ont des chants rigolos qui vous entraînent, on dirait des prières ! » (*SF*, 329-330) La comparaison illustre avec force le côté possiblement universel de la musique, en ce qu'elle contredit l'image d'êtres areligieux et sacrilèges que donne d'eux leur entrée dans Bussy : ils arrivent non seulement un dimanche, jour de repos sacré du chrétien, mais pendant la grand-messe de Pâques, fête principale du culte catholique. Cette fonction de sublimation et de communion qui définit la musique est aussi ce qui motive la haine de Mme Angellier pour cet art :

Souvent elle entendait les sons du piano ou la voix très basse et très douce de l'Allemand qui fredonnait, indiquait une phrase musicale. Ce piano... Comment peut-on aimer la musique ? Chaque note semblait jouer sur ses nerfs mis à nu et lui arrachait un gémissement. [...] Elle préférait même les silences qui tombaient entre eux ou le rire de Lucile [...]. Tout valait mieux que la musique, car la musique seule abolit entre deux êtres les différences de langage ou de mœurs et touche en eux quelque chose d'indestructible. (*SF*, 359)

La musique a donc le pouvoir d'unir des individus que la société sépare, tels Lucile et Bruno. Le titre même du roman illustre parfaitement cette idée : les *Suites françaises* les plus connues sont celles de Jean-Sébastien Bach, compositeur d'origine allemande. D'autre part, en comparaison avec l'art littéraire, dont Némirovsky met en relief la capacité d'accentuer les tensions entre les êtres, la musique est moins clairement figurative et par conséquent plus difficile à corrompre. Dans *Suite française*, la musique fait figure d'art par excellence, parce qu'elle surplombe les différences ethniques et culturelles et maintient vivace l'idée d'universalité.

La littérature n'est toutefois pas totalement exclue de l'univers des élus. Trois d'entre eux, Hubert, Lucile et Bruno, ont en effet une certaine culture littéraire. Lucile emploie ses heures de loisir à lire (des poèmes de Paul Claudel, notamment). Bruno a lu Balzac, auquel il fait référence à quelques reprises. Il voit par exemple en la maison des Angellier une image tout droit sortie de la *Comédie humaine*.

Deux références littéraires annoncent de plus la rébellion d'Hubert contre son milieu et son entrée dans le groupe des personnages favorisés par l'auteure. Avant l'exode, en effet, frustré d'être traité comme un enfant par sa mère, Hubert Péricand cite une phrase célèbre : « "Familles, je vous hais", déclama-t-il intérieurement » (*SF*, 34). Par l'identification du jeune homme à André Gide qu'elle suppose, la citation place le personnage du côté d'une révolte individuelle : l'écrivain est issu comme

Hubert de la haute bourgeoisie française (quoique protestante)¹⁴ et son œuvre est marquée par une forte opposition aux convenances, au conformisme et au moralisme.

La façon dont Hubert essaie sans grand succès d'aider les militaires à défendre le pont de Moulins rappelle l'épisode de la *Chartreuse de Parme* de Stendhal où Fabrice del Dongo rejoint les hommes de Napoléon Bonaparte à Waterloo et cherche – lui aussi – à participer à la bataille sans réellement y parvenir. En effet, Hubert et Fabrice ont tous deux l'impression d'avoir participé activement à l'effort de guerre (guerre qui dans les deux cas se solde par une défaite historique de la France), alors qu'ils sont demeurés dans les marges du combat.

Quant à Jean-Marie, rappelons que sa vocation d'écrivain s'affirme pendant son séjour chez les Sabarie (*cf. supra*). Malgré les dangers que comporte la manipulation des mots, la littérature pourra donc avoir sa place dans la France idéale.

Parmi les personnages élus, Jeanne et Maurice Michaud représentent le couple fondateur de cette éventuelle France idéale. À eux deux, ils incarnent clairement toutes les valeurs que défend Némirovsky : rationalité, liberté d'esprit, modestie, empathie, foi catholique qui s'exprime dans l'intimité, humour et courage¹⁵, sans oublier que Jeanne Michaud est professeure de chant. Elle sera en conséquence apte à diffuser dans la société rêvée l'art d'interpréter et d'apprécier la musique. Les Michaud forment d'ailleurs le seul couple et la seule cellule familiale vraiment fonctionnels du roman. Ils sont les seuls époux à entrer ensemble dans le récit. Leur complicité et la tendresse qui les unit sont immédiatement perceptibles :

Plus loin, sur leur route, les Michaud virent des camions chargés qui attendaient à la porte des ministères. Ils hochèrent la tête. Par habitude, ils se prirent le bras pour traverser l'avenue de l'Opéra [...]. Tous deux étaient employés de banque et travaillaient dans le même établissement, mais le mari occupait une place de comptable depuis quinze ans tandis qu'elle n'avait été engagée que quelques mois plus tôt [...]. (*SF*, 51)

¹⁴ La suite de la phrase de Gide (« ... foyers clos, portes refermées, possessions jalouses du bonheur. ») rend la citation particulièrement appropriée : la phrase prophétise les nombreuses portes closes auxquelles se frapperont les réfugiés pendant l'exode de 1940 et la façon dont se referment sur elles-mêmes les maisonnettes de Bussy dans *Dolce*.

¹⁵ Lorsque Lucile propose à Mme Angellier de faire appel aux Michaud afin d'aider Benoît Sabarie à Paris, elle affirme qu'ils sont « plein d'endurance et de courage » (*SF*, 384).

Bien avant d'être Jeanne et Maurice et même avant d'être « mari » et « elle », les Michaud sont pluriels. Ils sont « ils », sont « tous deux »; ils agissent de façon identique. Ils sont aussi le seul couple de la diégèse à s'être marié par amour : « Ils avaient toujours connu une vie difficile depuis le jour où ils s'étaient sauvés de chez eux pour se marier contre le gré de leurs parents. » (*SF*, 51) Leur union a donc surmonté les obstacles et les convenances, ce qui réalise un désir du récit ailleurs contrarié : les amours naissantes entre le Parisien Jean-Marie et la provinciale Madeleine ainsi qu'entre la Française Lucile et l'Allemand Bruno sont en effet interrompues sous les pressions des convenances et des mouvements qu'impose la guerre. Bruno et Lucile, surtout, tentent de s'aimer malgré le désaccord politique : « Ils se disaient que la raison, le cœur lui-même pouvait les faire ennemis, mais qu'il y avait un accord des sens que rien ne pourrait rompre, la muette complicité qui lie d'un commun désir l'homme amoureux et la femme consentante. » (*SF*, 371) Mais au moment où elle allait s'offrir à lui, le charme est rompu. Leur amour « appara[ît] tout à coup comme un honteux délire » (*SF*, 372) à Lucile. Elle résiste, il la repousse. Le déplacement du régiment vers la Russie les sépare ensuite définitivement. Le succès amoureux et familial du couple Michaud affirme néanmoins l'espoir que l'amour puisse, dans un futur moins troublé, primer sur les convenances et surmonter les haines liées aux origines nationales.

Les Michaud sont en outre au cœur d'un réseau de relations qui inclut la quasi-totalité des personnages élus. D'une part, ils sont les parents de Jean-Marie (qui a aimé Madeleine) ; d'autre part, Lucile les a accueillis et aidés pendant l'exode (*SF*, 305). Plus outre, à la fin du roman, Lucile compte les rejoindre à Paris et leur demander d'aider Benoît Sabarie (*SF*, 384)¹⁶. Les Michaud sont donc à *Suite française* ce que la famille de Noé est à la Genèse, c'est-à-dire la tête de lignée, la famille fondatrice d'une société postdiluvienne que son créateur espère meilleure.

¹⁶ Le journal de Némirovsky révèle de plus qu'elle prévoyait dans la suite du roman une relation amoureuse entre Lucile et Jean-Marie : « Il sort de là : ceux qui s'aimeront vraiment sont Lucile et Jean-Marie. » (*SF*, 402). Bien que cette partie n'ait jamais été écrite, l'information demeure révélatrice de la faveur dont bénéficient ces deux personnages et du statut d' « ancêtres fondateurs » des Michaud.

La longue et dure épreuve de la guerre se double dans *Suite française* d'une épreuve d'entrée dans « l'arche » des individus appelés à fonder l'utopie némirovskienne. La double opération de sélection et d'exclusion de l'ironie permet à la romancière de distinguer deux groupes de personnages : d'une part ceux que cette posture langagière sert à dénigrer et qui sont caractérisés par leur orgueil, leur égoïsme, leur lâcheté, leur hypocrisie et leur incapacité à se distancier du réel, et d'autre part, ceux qu'elle admet dans une France dont le rêve survit dans *Suite française*, une France peuplée de personnages modestes, empathiques, généreux, pieux, courageux, que le pouvoir et le luxe indiffèrent, qui sont dotés de sensibilité artistique et sont capables de distanciation, c'est-à-dire d'analyse rationnelle, mais aussi d'humour. L'écriture ironique permet à la fois de discréditer certains comportements, certaines attitudes, et par rétroaction de définir positivement les bases sur lesquelles serait construite la société imaginée par Némirovsky en guise de *suite française*. Cette société idéale reposerait en somme sur des valeurs qui sont en grande partie inscrites dans les récits traditionnels de l'identité française, parmi lesquelles la rationalité, la foi catholique, la liberté et une solidarité qui tient à la fois de l'égalité et de la fraternité. L'auteure accorde toutefois à la femme un rôle actif dans cette France rêvée et se distingue en cela radicalement des versions traditionnalistes et masculinistes de l'histoire, dont la femme est absente. Le groupe des élus compte en effet trois femmes : Madeleine, Lucile, personnage principal de *Dolce*, et surtout Jeanne. Cette dernière est en effet la force vive du couple appelé à fonder l'utopie némirovskienne : elle travaille à la banque Corbin alors que ce n'est pas son domaine, sollicite et obtient l'aide de Furières après son licenciement et celui de son mari, sans oublier qu'elle est la musicienne de la famille. Madeleine et Lucile jouent elles aussi un rôle actif dans le récit. Après le meurtre de l'interprète allemand, par exemple, elles se chargent de cacher Benoît et d'organiser sa fuite.

La préférence accordée à la musique plutôt qu'à l'art littéraire constitue aussi une exception notable au pays de Du Bellay et de Hugo, d'autant plus qu'elle émane d'une écrivaine. Mais peut-être celle qui a publié des nouvelles dans des revues aux orientations d'extrême droite telles que *Gringoire* et *Candide*¹⁷ et qui en tant que

¹⁷ Jonathan Weiss, *op. cit.*, p. 78-79.

femme d'ascendance juive, subit les conséquences cruelles de ces discours haineux, est-elle au contraire particulièrement apte à mesurer l'ampleur des dangers que comporte l'art de manier les mots.

Mais le roman est le genre « à suivre » par excellence. En l'occurrence, la discrimination ironique opère non seulement sur les personnages, mais aussi sur les lecteurs. Par conséquent, la manière dont s'opère le recours à l'ironie dit aussi l'espoir de l'auteure que ses futurs lecteurs seront à même de décoder cette ironie, ce qui indiquerait leurs affinités avec le projet fragile des élus.

Conclusion

La relation de la défaite et de l'Occupation dans *Suite française* poursuit le mouvement de décentrement et de distanciation qui fonde selon Jean Kaempfer la tendance moderne du récit de guerre. L'inénarrabilité de la bataille – bannière sous laquelle se rangent les récits de guerre modernes – y est telle que la désastreuse Bataille de France apparaît à peine à l'horizon de la prose. Les soldats sont rares, les politiciens brillent par leur absence et les grands événements que retiendra l'Histoire sont effleurés et mis à distance par la narration. Le roman n'en est pas moins un récit de guerre. Seulement, pour Némirovsky, l'Histoire est ailleurs. *Suite française* fait de l'expérience civile l'objet principal du récit de la défaite de 1940. La science incomplète de la narratrice, qui souvent suppose plutôt qu'elle n'affirme et intègre une pluralité de points de vue sur les événements qu'elle raconte, ainsi que la prédominance de la rumeur et de la conjecture comme modes de savoir et de transmission de l'information, traduisent l'éclatement des certitudes et de l'objectivité sous l'effet de la débâcle.

Cet éclatement touche aussi le personnel du roman, multiple et hétérogène. La défaite de 1940 et l'importance du choc qu'elle constitue pour la France et dans la vie personnelle de Némirovsky la mènent à faire de *Suite française* une œuvre d'une ampleur chez elle inusitée – même en faisant abstraction des trois parties du roman qui devaient suivre *Dolce*, mais n'ont jamais vu le jour. Le roman embrasse un large pan de sa société d'adoption, avec un net accent mis sur les élites administrative, culturelle et économique de la France d'avant-guerre, soit précisément les individus qui en vertu du pouvoir qu'ils détiennent devraient être les porteurs du projet républicain et les gardiens de l'identité nationale.

À cet égard, l'analyse de cette chronique de l'expérience nationale de la guerre a permis de mettre en évidence le portrait fort sombre du sort conjoncturel des fondements identitaires traditionnels français et de la cohésion de cette société.

Si les multiples contraintes que la guerre impose aux Français font de la liberté un enjeu majeur pour les personnages de *Suite française*, la fuite vers la zone

libre résulte moins d'une volonté de préserver sa liberté politique que d'un réflexe de peur. En outre, la liberté d'esprit que se targuent de conserver les Français sous l'Occupation s'avère essentiellement une reconduction mécanique de la germanophobie traditionnelle française. Les résultats funestes de l'accroissement de la liberté d'action des Petits Repentis pendant l'exode jettent une autre ombre sur cet idéal, dont ils pointent les dérives possibles.

Un siècle et demi après la Révolution de 1789, la France décrite par Némirovsky est marquée par des hiérarchies figées et dommageables pour les citoyens. Elles persistent en dépit des bouleversements sociopolitiques causés par la débâcle et la mise en place du régime de Vichy. Car si la guerre ébranle certaines assises de leur pouvoir, particulièrement l'argent, les personnages aisés du roman arrivent à préserver leur situation privilégiée grâce à leurs relations, leur réputation, leur confiance en eux-mêmes et une autorité morale qu'ils tirent de leur religiosité ostentatoire. Les tentatives faites par quelques personnages pour réduire les inégalités se heurtent à une forte résistance de la part d'élites jalouses de leurs avantages, sûres de leur supériorité innée et ardentes partisans du maintien des distinctions sociales. Le roman dévoile ainsi la force d'inertie que les élites opposent à la réalisation de l'idéal républicain d'égalité.

Les inégalités qui parcourent la France ont pour corollaire un sentiment de fraternité pour le moins ténu, dont les analogies animalières du roman, entre autres, sont révélatrices. Aux gestes de fraternité, les personnages préfèrent le troc et une pratique intéressée de la charité. Or, l'opposition entre la charité, qui tend à consolider les inégalités sociales plutôt qu'à les réduire, et les idéaux républicains de fraternité et d'égalité est sensible dans *Suite française*. Le texte met aussi en lumière une aporie du caritativisme : il n'est rien si le bénéficiaire potentiel n'est pas reconnu comme un semblable. Il en découle que plus les écarts entre individus (lesquels impliquent la nécessité d'aider son prochain) sont grands, comme dans la France inégalitaire et extraordinairement divisée de *Suite française*, plus la charité risque d'être désactivée ou inféodée à des intérêts privés.

La religion catholique, autre pilier de l'identité française, est d'ailleurs très présente dans les discours des personnages et les paysages de *Suite française*. Elle est

toutefois instrumentalisée par les personnages qui s'affichent clairement en tant que bons catholiques, à qui elle permet de maintenir leur position et leur autorité.

Le patrimoine culturel et historique français, lui, subit à la fois la menace concrète d'une destruction des monuments et des œuvres, et la menace de son instrumentalisation par des artistes qui font de l'art un moyen d'accroître leur confort matériel. Chez les professionnels de l'art de *Suite française*, la sensibilité esthétique est en outre incompatible avec la compassion et le patriotisme.

La valorisation de la raison héritée des Lumières est elle aussi mise à mal par la guerre. La peur, la panique, la faim et la fatigue dont souffrent les Français en exode, mais aussi l'amour maternel, la passion et la haine abolissent ou entravent l'exercice de la raison. La peur de perdre la raison sous les pressions exercées par la guerre est très répandue dans le roman et les accusations de folie sont nombreuses, mais ce sont essentiellement des écarts par rapport à la norme, assimilée à la raison, qui valent à leurs auteurs d'être traités de fous.

Les métamorphoses du coq gaulois, sous forme de poulet livré en pâture à l'aigle allemand et de « poules » qui fréquentent les soldats de la Wehrmacht, traduisent la modification du rapport entre la France et l'Allemagne. Ces mobilisations négatives de l'emblème aviaire français contribuent aussi à signaler l'existence de « prédateurs » endogènes à la société française. En effet, les poulets, poules et autres oiseaux auxquels sont comparés les Français sont également convoités par les chats métaphoriques qui peuplent le roman. Le conflit excite l'instinct prédateur entre gens appartenant au même pays ou à la même communauté.

La faillite des valeurs traditionnelles françaises mise au jour dans *Suite française* n'est cependant pas née du conflit en cours. Cette étude a permis d'établir que si Némirovsky impute à la guerre la responsabilité du désordre qui règne dans la France de *Tempête en juin*, des contraintes qui bouleversent la vie des personnages de *Dolce* et du brouillage des repères culturels, le conflit a essentiellement pour effet d'exacerber des tensions, de radicaliser des contradictions et de cristalliser des manques plus anciens. La débâcle active l'instinct de conservation des individus, mais aussi une sorte de *désir* de conservation parmi les élites. En révélant la faiblesse

de l'adhésion des élites françaises aux idéaux républicains d'égalité et de fraternité, le roman souligne que l'écroulement de la République se préparait de longue date.

L'assimilation du conflit à un cataclysme, autrement dit sa désignation comme un phénomène anormal et violent, mais naturel et voué à laisser place à des temps plus calmes, paraît relever d'une ultime tentative de l'auteure pour apaiser ses propres souffrances au moment de l'écriture du roman. La cyclicité qui marque à la fois les descriptions naturelles et la diégèse ainsi que le rôle de la guerre dans la vie de certains personnages, chez qui elle gouverne le passage d'une période de leur existence à une autre, participe aussi de la volonté de chercher à donner un sens aux événements de 1940-1941 qui excède leur soudaineté et les recadre dans une durée qui interdit de simplement les tenir pour définitifs.

Bien que la fin du conflit soit encore informe tant pour les personnages de *Suite française* que pour l'auteure, celle-ci profile dans le récit la *suite* qu'elle souhaite pour la France. Le roman attribue à la mort de la III^e République et à l'Occupation qui la suit le potentiel d'engendrer une France et des Français meilleurs. Les références aux motifs bibliques de la Résurrection et du Déluge, appliquées aux événements qui secouent la France de 1940-1941, rendent sensible cet espoir. L'étude de l'ironie dont use Némirovsky a permis de distinguer les personnages qu'elle juge dignes de former cette France rêvée de ceux qui en sont exclus. Ces derniers sont victimes d'effets d'ironie qui les discréditent en raison de leur hypocrisie, de leur incapacité à prendre du recul par rapport à la réalité – tant pour la soumettre à une évaluation rationnelle que pour en rire –, de leur attachement immodéré à leur personne, aux apparences et à une hiérarchie qui leur est favorable. Symétriquement, les personnages qui conservent tout au long du roman la faveur de la narration et sont de la sorte invités à peupler l'utopie némirovskienne, se caractérisent par leur capacité à prendre du recul par rapport à leurs opinions et à leur vie, à faire preuve d'humour et d'empathie, ainsi que par leur modestie, leur générosité et leur piété discrète. La France meilleure dont *Suite française* entretient l'espoir serait de la sorte en continuité avec une France généreuse et historique, dont elle reprendrait en partie les

fondements identitaires et les idéaux. Mais il est deux différences notables par rapport au passé : la préférence accordée à la musique, art qui se montre dans *Suite française* plus difficile à corrompre et plus apte à transcender les barrières sociales que la littérature, et le rôle actif joué par la femme dans cette France rêvée.

Peut-on tirer de cette lecture de *Suite française* quelques considérations plus générales sur la conception némirovskienne de l'art romanesque et sur la fonction du roman dans l'espace sociosymbolique qui le voit naître ? Tout en conservant une certaine prudence, les réflexions qui suivent s'efforcent de procéder à une telle ouverture de l'horizon d'interprétation.

Cette mise en roman de la défaite et de l'Occupation constitue un témoignage en direct d'un traumatisme collectif au cœur duquel Némirovsky est plongée. Son écriture est sans conteste marquée par une volonté de réalisme. Le roman œuvre à l'élaboration d'une mémoire du conflit qui fait la part belle aux individus, aux opinions, aux sentiments, aux petits faits et gestes négligés par l'Histoire, mais qui forment l'essentiel de l'expérience individuelle de la guerre. En ce sens, le roman complète le récit historique en éclairant des pans de l'expérience de la guerre oubliés par celui-ci.

Pour ce faire, Némirovsky exploite la profusion dont s'autorise à bon droit le genre romanesque, en particulier par le personnel nombreux et diversifié que son récit met en scène, par les allers-retours d'une narration qui vole des uns aux autres, par le jeu des focalisations narratives et le recours au discours indirect libre. Il intègre une pluralité de parcours et surtout de discours et de points de vue pour composer un portrait en quelque sorte orchestral et synecdochique de l'expérience du trauma de 1940-1941.

Cet instantané profus que prend le roman est tout sauf figé. La multiplicité des points de vue explorés donne du corps social français une représentation dynamique. Elle permet au roman de mettre en lumière les forces – antagonismes, aspirations, inerties, pressions – qui composent la société et agissent sur elle, mais qu'elle occulte. L'écriture romanesque de Némirovsky s'inscrit en cela dans le projet du roman réaliste de tradition moderne tel que le décrit Jacques Dubois : « Au-delà de ses

ambitions esthétiques, son objectif est de faire apparaître les portants essentiels de l'ordre social tels que les mettent en place des déterminants peu apparents¹. » Le travail stylistique contribue au pouvoir du roman de dévoiler des faillites, des contradictions et des tensions sociales et identitaires normalement invisibles. Le recours aux figures d'analogie et de substitution ainsi que les intertextes, entre autres, permettent de transcender la dénotation du récit testimonial. Ils chargent sémantiquement les éléments de la diégèse, qui acquièrent dès lors des significations qui dépassent l'anecdote.

En plus de révéler une image quasi radiographique de la France dans une conjecture sociohistorique précise, le roman fixe (au sens chimique du terme) cette image pour la postérité². Il la soustrait dès lors au travail de réélaboration continue (c'est-à-dire de transformation et parfois d'effacement) du passé qu'opéreront les récits mémoriels subséquents sur le conflit. En pérennisant des gestes et des discours que leurs auteurs pourraient être tentés plus tard de gommer ou d'altérer, le roman a le potentiel de jouer le rôle de mauvaise conscience d'une société qui chercherait à dissimuler certains aspects peu reluisants de son passé.

Il reste aussi que la mise en évidence dans cette étude de la façon dont la défaite agit sur l'écriture de Némirovsky pose la question de l'impact de l'issue du conflit sur l'art moderne du roman de guerre. Kaempfer explique que la tendance moderne du récit guerrier est née des guerres révolutionnaires et napoléoniennes, qui ont généralisé le métier de la guerre. Selon l'auteur de la *Poétique du récit de guerre*, ces conflits ont « universalisé l'histoire – ou démocratisé la catastrophe (c'est tout un)³ ». Conséquemment, « [l]e récit de guerre, depuis *La Chartreuse de Parme*, a périmé les plaisirs de l'épopée et s'est ouvert, pour n'en plus démordre, à l'inquiétude [...]»⁴. Sans minimiser l'impact sur la littérature de l'extension de la catastrophe guerrière induite par l'avènement du citoyen-soldat, il importe d'ajouter que si les

¹ Jacques Dubois, *Stendhal. Une sociologie romanesque*, op. cit., p. 12.

² Postérité à laquelle Némirovsky destine d'ailleurs le roman : « Il faut faire quelque chose de grand et cesser de se demander à quoi bon. Ne pas se faire d'illusions : ce n'est pas pour maintenant. Alors il ne faut pas se retenir, il faut taper à tour de bras où on veut. » (« Notes manuscrites d'Irène Némirovsky sur l'état de la France et son projet *Suite française*, relevées dans son cahier », dans *SF*, 400.)

³ Jean Kaempfer, op. cit., p. 37.

« plaisirs de l'épopée » sont désormais hors de propos, c'est aussi parce que le récit novateur de Stendhal est celui de la bataille de Waterloo, bataille *perdue* par la France. La défaite qu'il s'agit de raconter ne porte guère à la glorification du génie du général. Or, au cours des deux derniers siècles, l'histoire de la France est jalonnée de défaites militaires majeures : Waterloo, Sedan, mai-juin 1940, Dien Bien Phu. Elles ont marqué à la fois les mémoires et le roman français. La coïncidence du renouveau du roman guerrier au XIX^e siècle (et, plus largement, du genre romanesque tout entier) et de la mise en fiction de défaites historiques de la France à partir de Waterloo porte à croire que l'écriture de la bataille perdue lance au romancier un défi d'écriture particulier, ce qui indique une autre dimension à prendre en compte dans l'étude du roman de guerre moderne.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

Bibliographie

1. Corpus primaire

a. Texte étudié

NÉMIROVSKY, Irène, *Suite française*, Paris, Denoël, 2004, 434 p.

b. Autres textes considérés

NÉMIROVSKY, Irène, *Les Biens de ce monde*, Paris, Albin Michel, 2005 [1947], 319 p.

_____, *Le maître des âmes [Les Échelles du Levant]*, Paris, Denoël, 2005 [1940], 284 p.

_____, *La Proie*, Paris, Albin Michel, 2006 [1938], coll. « Le Livre de poche », 218 p.

STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Folio classique », 753 p.

2. Bibliographie secondaire

a. Ouvrages généraux

ARIÈS, Philippe, et Georges DUBY (dir.), *Histoire de la vie privée. 5. De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Paris, Seuil, 1999, 635 p.

AZÉMA, Jean-Pierre, *De Munich à la Libération 1938-1944*, Paris, Seuil, 412 p.

AZÉMA, Jean-Pierre et François BÉDARIDA, *Le Régime de Vichy et les Français*, Paris, Fayard, 1992, 788 p.

AZÉMA, Jean-Pierre et François BÉDARIDA, *La France des années noires*, Paris, Seuil, 2000, I : 580 p. ; II : 632 p.

BETZ, Albrecht, et Stefan MARTENS, *Les intellectuels et l'Occupation 1940-1944. Collaborer, partir, résister*, Paris, Autrement, 2004, 350 p.

BURRIN, Philippe, *La France à l'heure allemande*, Paris, Seuil, 1995, 559 p.

CAPDEVILA, Luc, et al., *Hommes et femmes dans la France en guerre 1914-1945*, Paris, Payot, 2003, 368 p.

DOBRY, Michel (dir.), *Le mythe de l'allergie française au fascisme*, Paris, Albin Michel, 2003, 460 p.

DUBY, Georges (dir.), *Histoire de la France des origines à nos jours. Mise à jour par Jean-Michel Gaillard*, Paris, Larousse, 1999, 1258 p.

FERRO, Marc, *Histoire de France*, Paris, Odile Jacob, 2003, 1086 p.

FISHMAN, Sarah (dir.), *La France sous Vichy. Autour de Robert O. Paxton*, Bruxelles, Complexe, 2004, coll. « Histoire du temps présent », 320 p.

HOBBSAWM, Eric J., *L'âge des extrêmes. Le court XX^e siècle 1914-1991*, Bruxelles/Paris, Complexe/Le Monde diplomatique, 2003, 810 p.

JACKSON, Julian, *La France sous l'Occupation. 1940-44*, Paris, Flammarion, 2004, 864 p.

KEEGAN, John, *La Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Perrin/Viénot, 2003, 558 p.

LABORIE, Pierre, *L'opinion française sous Vichy*, Paris, Seuil, 1990, 405 p.

_____, *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Libération. Nouvelle édition*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, 286 p.

MICHEL, Henri, *La Seconde Guerre mondiale. I. Les succès de l'Axe. II. La victoire des Alliés*, Paris, Omnibus, 2001, 977 p.

NORA, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire I. La République*, Paris, Gallimard, 1984, 674 p.

_____, *Les lieux de mémoire III. Les France*, Paris, Gallimard, 1984, 1031p.

NORRIS, Margot, *Writing War in the Twentieth Century*, Charlottesville/London, University Press of Virginia, 2000, 300 p.

ORY, Pascal, *La France allemande (1933-1945)*, Paris, Seuil, 2004, 448 p.

- PAXTON, Robert O. *La France de Vichy. 1940-1944*, Paris, Seuil, 1973, 375 p.
- ROUSSO, Henry, *Vichy. L'événement, la mémoire, l'histoire*, Paris, Gallimard, 2001, 746 p.
- _____, *Le syndrome de Vichy. 1944-198...*, Paris, Seuil, 1987, 378 p.
- SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Librairie Anthème Fayard, 1999, 807 p.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e – XX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1999, 302 p.
- VEILLON, Dominique, *Vivre et survivre en France 1939-1947*, Paris, Payot & Rivages, 1995, 371 p.
- WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999, 885 p.
- _____, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Seuil, 1990, 444 p.

b. Théorie, histoire et critique littéraires

- ALLEMANN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, vol. 36, novembre 1978, p. 385-398.
- ANGENOT, Marc, *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la belle époque*, Bruxelles, Labor, 1986, coll. « Archives du futur », 202 p.
- _____, *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989, coll. « L'univers des discours », 1167 p.
- ATACK, Margaret, *Literature and the French Resistance. Cultural Politics and Narrative Forms, 1940-1950*, Manchester, Manchester University Press, 1989, 250 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.
- BERTRAND, Jean-Pierre et al, *Le roman célibataire. D'À rebours à Paludes*, Paris, Éditions José Corti, 1996, 248 p.
- BEVAN, David (dir.), *Literature and War*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1990, 209 p.
- BLETON, Paul, « Les genres de la défaite », *Études françaises* – « Guerres, textes, mémoire », vol. 34, n° 1, 1998, p. 61-86.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, coll. « Libre examen, politique », 480 p.

BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1989, 254 p.

DUBOIS, Jacques, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, 205 p.

_____, *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, coll. « Points », 358 p.

_____, *Stendhal. Une sociologie romanesque*, Paris, La Découverte, 2007, coll. « textes à l'appui / laboratoire des sciences sociales », 251 p.

DUCHET, Claude, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1971, n° 1, p. 5-14.

_____, « La manœuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir* », *Revue des sciences humaines*, vol. 75, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 107-131.

DUVAL, Sophie, *L'ironie proustienne. La vision stéréoscopique*, Paris, Honoré Champion, 2004, 516 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, coll. « Le Livre de poche », 314 p.

FERRARIS, Denis, « La guerre en ses atours : esthétique du charivari », *Revue des sciences humaines*, n° 204, octobre-décembre 1986, p. 5-21.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

HAMEL, Yan, *Mémoires et déchirements. La représentation de la Seconde Guerre mondiale dans le roman français (1945-2001)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2005, 468 p.

_____, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, coll. « Socius », 410 p.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, coll. « Hachette université », 159 p.

HIGGINS, Ian (dir.), *The Second World War in Literature: Eight essays*, Edinurgh, Scottish Academic Press, 1986, 130 p.

KAEMPFER, Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti, 1998, coll. « Les essais », 292 p.

MARCOTTE, Gilles, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 257 p.

MILKOVITH-RIOUX, Catherine et Robert PICKERING (dir.), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 490 p.

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1980, 266 p.

_____, et al., *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, 1975, 313 p.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (dir.), « Guerres, texte, mémoire », *Études françaises*, vol. 34, n° 1 (1998), 143 p.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, 1992, coll. « L'Univers des discours », 455 p.

_____, « La soupe aux choux. Ingrédients et méthode. », *Études françaises*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 41-61.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1991, 238 p.

ROBIN, Régine, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n° 1-2, hiver-printemps 1993, p. 7-32.

_____, *Le roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, 1989, coll. « L'Univers des discours », 186 p.

c. Études spéciales

CEGARRA, Marie, « Secrets et silence : comment ne pas voir ? pourquoi ne pas dire ? À propos d'Irène Némirovsky. » *Ethnologie française*, vol. 35, n° 3, p. 457-466.

LAFON-GALILI, Jeanne, *Irène Némirovsky. Le trouble d'une œuvre*, thèse de doctorat, Université de Paris-VIII, 2002, 347 p.

RENARD, Paul, « Irène Némirovsky : une romancière face à la tragédie », *Roman 20-50*, 1993, vol. 16, p. 165-174.

WEISS, Jonathan, *Irène Némirovsky. Biographie*, Paris, Le Félin, coll. « Les marches du temps », 2005, 217 p.

d. Divers

La Bible de Jérusalem. La sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1990 [1973], 1847 p.

GIDE, André, *Les nourritures terrestres. Suivi de Les nouvelles nourritures*, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Folio », 256 p.

RONCARD, Pierre de, *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, éditées par Paul Laumonier, Paris, Alphonse Lemerre, 1914-1919, vol. 7.

VAN GENNEP, Arnold, *The rites of passage*, Chicago, The University of Chicago Press, 1972 [1960], 198 p.