



DIGITAL ACCESS TO SCHOLARSHIP AT HARVARD

Famille, Langue, Identité: La venue à l'écriture dans Le Vin de solitude

The Harvard community has made this article openly available.
[Please share](#) how this access benefits you. Your story matters.

Citation	Suleiman, Susan Rubin. 2012. Famille, langue, identité: La venue à l'écriture dans Le Vin de solitude. Roman 20-50 54(Dec. 2012): 57-74.
Published Version	http://www.septentrion.com/en/livre/?GCOI=27574100213380
Accessed	February 19, 2015 12:03:21 PM EST
Citable Link	http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:10717951
Terms of Use	This article was downloaded from Harvard University's DASH repository, and is made available under the terms and conditions applicable to Open Access Policy Articles, as set forth at http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:dash.current.terms-of-use#OAP

(Article begins on next page)

Susan Rubin Suleiman

**Famille, Langue, Identité: La venue à l'écriture
dans *Le Vin de solitude***

Bénédictin: mon écriture est issue de deux langues, au moins. Dans ma langue ce sont les langues "étrangères" qui sont mes sources, mes émois.

Hélène Cixous, *La venue à l'écriture*

il lui semblait parfois, par une faculté mystérieuse de son âme, ressentir, deviner les pensées d'autrui.

Irène Némirovsky, *Le Vin de solitude*

« *Le Vin de solitude* est un roman [...] dont le sujet n'est pas la confession d'un ivrogne solitaire, quoique ce serait, ma foi, assez amusant à traiter, ne le pensez-vous pas? Non, ce titre dans ma pensée veut exprimer l'espèce d'enivrement moral que donne la solitude (morale également) dans l'adolescence et la jeunesse. A vous, mais à vous seul, je confierai que ce livre-ci est le roman presque autobiographique que l'on écrit toujours, fatalement, tôt ou tard. J'espère qu'on ne l'éreintera pas trop, mais c'est un de ces livres surtout pour soi que l'on se résigne facilement à ne pas voir aimés... » Ainsi écrivit Irène Némirovsky en février 1935 à Gaston Chérau (1872-1937), romancier prolifique oublié aujourd'hui, mais qui à l'époque était un membre influent de l'Académie Goncourt et avec qui Némirovsky entretenait une correspondance suivie depuis 1930. Elle l'adressait comme « cher Maître, » et lui avait envoyé plusieurs manuscrits en lui demandant ses conseils éditoriaux.¹

Le Vin de solitude est en effet le livre le plus personnel de Némirovsky, et le plus proche de sa propre biographie, tout en revenant à des thèmes qui la préoccupaient depuis ses débuts

littéraires et qui allaient jalonner ses œuvres à venir : le rapport trouble, voire haineux, entre une mère égoïste jusqu'à la « monstruosité » et sa fille mal-aimée (développé dès la nouvelle *L'Ennemie*, parue en 1928, et poursuivi dans *Le bal* de 1929, *David Golder* de 1930, et enfin *Jézabel* de 1936) ; l'ascension sociale et le désir d'intégration de pauvres Juifs de l'Est qui s'enrichissent à force d'ambition et de spéculations financières souvent douteuses (thème magistralement traité dans *David Golder* mais aussi dans *Le bal* et surtout dans *Les chiens et les loups* de 1940), et de manière plus générale l'existence fiévreuse d' « étrangers » marginalisés, toujours en porte à faux par rapport à la société bourgeoise française à laquelle ils aspirent d'appartenir (thème que l'on retrouve encore dans *David Golder*, aussi bien que *Les mouches d'automne* de 1931, *Les chiens et les loups*, et *Les Echelles du Levant* de 1939, mieux connu sous son titre récent de *Maître des âmes*).

Le Vin de solitude a ceci d'unique qu'il traite de l'enfance et des « années apprentissage » d'une jeune femme qui ressemble à son auteure comme une sœur. Hélène Karol, fille unique d'un couple mal assorti, née dans une ville sur le Dniepr où « le vent ramenait ... l'odeur des plaines ukrainiennes »² (il s'agit de Kiev, non-nommé, ville natale de Némirovsky), passe son enfance entre une mère froide et vaniteuse, qui préfère ses amants à sa fille, et un père sorti du ghetto qu'il veut oublier, poursuivant la richesse avec l'approbation de sa femme. Signe des aspirations sociales maternelles, la famille fait des voyages fréquents en France et emploie une gouvernante française pour Hélène. Malheureuse, Hélène se défend en devenant une jeune fille qui observe tout avec un œil cynique et désenchanté avant l'âge, en nourrissant des rêves de vengeance contre sa mère. Lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale, la famille déménage à St. Pétersbourg, où la spéculation financière bat son plein, au grand profit de la famille Karol : « Seul, l'argent passionnait les hommes qui entouraient Hélène. Tous s'enrichissaient. L'or

coulait » (132). Lorsque Hélène voit sa mère avec son nouvel amant, qui est en fait son jeune cousin Max, fils de la branche riche de la famille maternelle qui avait toujours évité les Karol jusque-là, sa première pensée est : « Max ici ?...Oh, comme ils doivent être riches » (108). Après la révolution d'octobre 1917, la famille, toujours accompagnée de Max, fuit la Russie, passant un temps en Finlande et arrivant à Paris en 1919. Hélène, devenue entretemps une jeune femme attrayante, réussit à séduire Max, qui tombe amoureux d'elle et veut l'épouser. Mais à la fin elle le renvoie, renonçant à ses rêves de vengeance contre sa mère vieillissante; après la mort de son père, elle quitte la maison pour toujours, se sentant enfin « libre, délivrée de ma maison, de mon enfance, de ma mère, de tout ce que je haïssais, de tout ce qui me pesait au cœur. » (335). Se voyant à la fois comme « une enfant d'émigrants, oubliée dans un port, » et comme une jeune femme pleine de force et de courage qui a toute la vie devant elle, elle se déclare « seule, mais ma solitude est âpre et enivrante » (336).

L'apprentissage au féminin

Roman d'apprentissage donc, s'apparentant à la tradition inaugurée par le *Wilhelm Meister* de Goethe—avec cette différence non-négligeable que le personnage qui se déclare fort et libre à la fin, prêt à travailler pour gagner sa vie, est une jeune femme, non pas le jeune héros de la tradition. Le *Bildungsroman* classique est par définition l'histoire d'un jeune homme, qui évolue au cours du roman vers l'âge adulte, caractérisé par l'intégration sociale et le choix d'un rôle actif dans la vie. Or, comme Lukács l'a montré dans sa *Théorie du roman*, ce modèle positif d'accommodation sociale est infléchi très tôt vers des variantes qui accentuent l'échec ou la désillusion (type *L'éducation sentimentale*) ;³ on connaît aussi la variante de l'exil artistique (type *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce), mais dans chacun de ces cas le héros reste un jeune homme. La version féminine du genre a pendant très longtemps achoppé sur les

possibilités d'indépendance de la femme, n'imaginant pas d'alternatif positif actif aux rôles conventionnels d'épouse et de mère. Toute révolte ou transgression de la part d'une héroïne était passable de punition, le plus souvent de mort.⁴

Ce n'est que vers la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième, surtout en Angleterre et aux Etats-Unis où les mouvements féministes se développaient de manière plus vigoureuse que sur le continent, qu'on a commencé à imaginer (le plus souvent dans des romans écrits par des femmes) des histoires de femme dont le « happy end » n'était pas (ou pas seulement) le mariage mais le travail. Même là, cependant, on imaginait mal la variante artistique de l'apprentissage: le « portrait de l'artiste en jeune femme » était extrêmement rare, pour ne pas dire inexistant, malgré la réalité d'un assez grand nombre de femmes écrivains qui gagnaient leur vie par leur plume.⁵ Au début du vingtième siècle, les femmes écrivains se sont multipliées en France aussi, et certaines avaient un véritable succès auprès du public, même si la plupart d'entre elles étaient déconsidérées par l'*establishment* littéraire, qui n'aimait ni la « littérature féminine » ni le féminisme.⁶ Mais la présence des femmes dans le champ littéraire ne faisait pas qu'on voyait beaucoup d'héroïnes de romans en France se déclarant indépendantes, choisissant le travail plutôt que le mariage ou l'amour, et encore moins s'embarquant dans une carrière artistique ou littéraire. (Une exception de taille était *La Vagabonde* de Colette, publié en 1910, que nous discuterons plus tard).

Némirovsky ne se présentait jamais comme féministe, et évitait toute association avec les discours (ou les styles) d'avant-garde, qui prônaient la révolution artistique et sociale. Néanmoins, dans *Le Vin de solitude*, elle raconte une histoire d'apprentissage au féminin qui frappe par sa déclaration finale de défi et d'indépendance.⁷ Le roman ne nous dit pas quelle sera la carrière qui assurera la liberté d'Hélène, mais tout semble indiquer que ce sera celle d'une

observatrice des mœurs d'autrui, qui regarde la vie autour d'elle sans illusions : en un mot, d'un écrivain. Irène Némirovsky disait dans une interview en juin 1933 : « Ce qui m'intéresse toujours c'est d'essayer de surprendre l'âme humaine sous les dehors sociaux [...], de *démasquer*, en un mot, la vérité profonde qui est presque toujours en opposition avec l'apparence ».⁸ Hélène, quant à elle, a l'impression dès son enfance de « ressentir, deviner les pensées d'autrui » (55) ; plus tard, devenue jeune femme, elle regarde les convives d'une réunion mondaine et le narrateur dit à son propos : « Il n'y avait pas une figure sur laquelle Hélène en esprit ne pût *lever le masque* d'insouciance et de luxure qui recouvrait des traits tirés et anxieux » (316 ; c'est moi qui souligne). Hélène sera donc un écrivain de la trempe de Némirovsky, qui cherche la vérité des êtres, fût-elle douloureuse ou désagréable. Comme on sait, les critiques de l'époque parlaient souvent de la « dureté » ou l'« âpreté » de Némirovsky, de son regard cruel mais juste sur ses personnages—c'était peut-être une façon de dire qu'elle ne faisait pas de « littérature féminine ». Hélène elle-même se décrit à la fin en des termes qui pourraient s'appliquer à un homme : « Je n'ai pas peur de la vie, songea-t-elle. Ce ne sont que les années d'apprentissage. Elles ont été exceptionnellement dures, mais elles ont trempé mon courage et mon orgueil. Cela c'est à moi, ma richesse inaliénable » (336).

Or, le nombre de femmes écrivains qui jouissaient d'une véritable estime littéraire dans les années trente étaient encore plus petit qu'aujourd'hui. Némirovsky était, avec Colette et quelques autres, une vedette de cette compagnie très restreinte.⁹ Mais Colette (à qui nous reviendrons) était une « Française de France », nourrie de la langue savoureuse de sa province et des jardins amoureux entretenus par une mère qu'elle adorait. La situation de Némirovsky, et de son héroïne Hélène, ressemblait plutôt à celle décrite quelques décennies plus tard par

Hélène Cixous, une autre écrivaine juive venue d'« ailleurs » (née en Algérie, Cixous enfant avait deux “premières langues,” le français et l'allemand, langue natale de sa mère) :

Tout de moi se ligait pour m'interdire l'écriture: l'Histoire, mon histoire, mon origine, mon genre. Tout ce qui constituait mon moi social, culturel. A commencer par le nécessaire, qui me faisait défaut, la matière dans laquelle l'écriture se taille, d'où elle s'arrache: la langue. [...] j'ai appris à parler français dans un jardin d'où j'étais sur le point d'être expulsée parce que juive. J'étais de la race des perdeurs de paradis. Ecrire français? De quel droit?¹⁰

Némirovsky luttait contre une triple exclusion du “paradis” qu'était la France (“cette douce terre, la plus belle au monde,” selon l'Hélène du *Vin de solitude*—p. 236) et de son champ littéraire: en tant que femme, que Juive, qu'étrangère. Mais, paradoxe de la douleur, celle qui se sent exclue, ou comme éternelle exilée, peut trouver dans ces exclusions même une certaine force—c'est ce qu'indique l'autre citation de *La Venue à l'écriture* d'Hélène Cixous, que j'ai choisi comme épigraphe. Selon cette autre optique, l'absence d'une seule langue qu'on posséderait sans problème ne se présente pas comme manque mais comme richesse, voire comme bénédiction. Le sentiment d'étrangeté devient du même coup une source de créativité, non pas une entrave à la création.¹¹

Cette coexistence paradoxale du malheur et du bonheur d'être “autre”—et de le savoir, et de le dire—est, comme j'aimerais le montrer maintenant, le thème que développe Némirovsky pour décrire le devenir-écrivain de son héroïne, qui est aussi le sien propre. Etrangère à sa famille (à sa mère surtout, mais au père aussi d'une autre manière) et à la langue qu'elle écrit, comme au pays qu'elle habite, Hélène Karol vient à l'écriture au travers de ses divisions mêmes.

Une “scène primitive” d'écriture

Bien que la carrière future d'Hélène ne soit pas définie explicitement, *Le Vin de solitude* présente une scène très élaborée où l'on voit la “venue à l'écriture” de l'héroïne et la production

de son premier texte. Chez Proust, c'est la vision des clochers de Martinville et de leurs jeux compliqués de parution et de disparition qui provoque le premier geste d'écriture de la part de l'enfant.¹² Dans *Le Vin de solitude*, l'impulsion d'écrire est suscitée par une scène de famille, voire de deux scènes vues simultanément par Hélène--l'une devant ses yeux et l'autre décrite dans les pages d'un livre. Les deux scènes mentent, selon elle, et c'est le désir de "corriger" le mensonge qui la provoque à sortir son crayon de sa poche.

On est à Saint Pétersbourg, peu après la révolution d'octobre: "La ville était hagarde, tapie dans la neige" (143). Némirovsky ne s'attarde pas à des descriptions de foule ou de batailles dans la rue, mais fait sentir la présence des événements historiques convulsives par leur effet sur la vie privée des personnages (comme elle le fera plus tard, de manière systématique, dans *Suite Française*). Ici, la tension et l'angoisse ressenties par les adultes est communiquée par des phrases courtes, précises, privées de tout ornement, ou par des phrases plus longues mais hachées de virgules: "C'était un dimanche d'automne. Le déjeuner finissait. Max était là. Une épaisse fumée remplissait la pièce. [...] Tous se taisaient et écoutaient distraitement les coups de feu, légers et lointains, qui, jour et nuit, résonnaient dans les faubourgs, mais auxquels personne ne prenait plus garde" (143). Hélène prépare sa leçon d'allemand pendant que les adultes se demandent comment quitter le pays, et où aller: Shanghai, Téhéran, Constantinople? Le livre de conversation allemande, par contraste, présente une scène idyllique, "la description d'une famille unie", ornée d'une illustration. Hélène doit apprendre par coeur les phrases du livre: "*Eine glückliche Familie* (une famille heureuse). *Der Vater* (le père) *ist ein frommer Mann* (est un homme modeste)", tandis que la mère fait le ménage et les enfants font leurs devoirs ou jouent paisiblement sur le tapis. La réaction d'Hélène est immédiate: "--Quel mensonge! songea Hélène." Elle regarde sa propre famille—père, mère, amant de celle-ci—et éprouve une

sensation d'irréalité ("ils étaient irréels, lointains, à demi dissous dans la brume") et de séparation: "elle vivait loin d'eux, dans un monde imaginaire où elle était maîtresse et reine" (145). C'est à ce moment précis qu'elle prend un "bout de crayon qui traînait toujours dans sa poche" et commence à écrire sur la page même du livre:

Le père pense à une femme qu'il a rencontrée dans la rue, et la mère vient seulement de quitter un amant. Ils ne comprennent pas leurs enfants, et leurs enfants ne les aiment pas ; la jeune fille pense à son amoureux, et le garçon aux vilains mots qu'il a appris au lycée. Les petits enfants grandiront et seront pareils à eux. Les livres mentent. Il n'y a pas de vertu, ni d'amour dans le monde. Toutes les maisons sont pareilles. Dans chaque famille il y a le lucre seulement, le mensonge et l'incompréhension mutuelle. (145-6).

Le fait qu'elle écrit dans le livre même augmente la signification du geste, puisqu'il implique un véritable désir de remplacer le texte mensonger par le sien. Si "les livres mentent", il faut penser que ses livres à elle, si jamais elle les écrit, ne mentiront pas. En même temps, ses généralisations sur "toutes les maisons" et toutes les familles indiquent que Hélène est peut-être trop prête à tirer des conclusions universelles à partir de ses expériences particulières. Toujours est-il qu'elle poursuit l'expérience, qui lui procure un plaisir immense--là encore, on pense à l'épisode des clochers de Martinville, où, après avoir écrit son texte, l'enfant ravi se met à "chanter à tue-tête". Hélène, quant à elle, éprouve en écrivant "une légèreté, qu'elle n'avait jamais éprouvée jusque-là, une agilité de toute sa pensée"-- et ici le narrateur développe une comparaison frappante: "Elle jouait à ce jeu nouveau, comme elle eût regardé couler ses larmes sur ses joues et ses mains, un soir d'hiver, quand le gel les transforme en fleurs glacées" (147). Hélène réussit, par l'écriture, à transformer son sentiment douloureux d'étrangeté et de colère envers sa famille en quelque chose de beau, une fleur. Elle continue d'écrire:

--C'est partout pareil. Et chez nous aussi, c'est pareil. Le mari, la femme et...

Elle hésita et écrivit:

--L'amant...

Elle effaça le dernier mot, puis l'écrivit encore, jouissant de le voir sous ses yeux, puis, de nouveau, l'effaça, ratura chaque lettre, la hérissa de fléchettes, de boucles, jusqu'à ce que

le mot eût perdu son apparence première et fût devenu semblable à une bête bardée d’antennes, à une plante ornée de piquants. Ainsi, il avait un aspect maléfique bizarre, secret et rude qui lui plaisait” (147).

A ce moment précis, sa mère s’aperçoit de ce qu’elle fait et réussit à lui arracher la page, malgré les tentatives paniquées d’Hélène de la déchirer. La réaction de Bella est caractéristique: “Mais elle est folle!...[...] Quand on pense, quand on ose penser des choses pareilles, aussi imprudentes, aussi idiotes, on ne les écrit pas, du moins, on les garde pour soi! Oser juger ses parents!” (148). Hélène, selon sa mère, est une fille ingrate, et la faute en revient à la gouvernante française, Mlle Rose: “Elle te détache de tes parents! Elle t’apprend à les mépriser! Eh bien, elle peut faire ses paquets, tu entends!” (149). Mlle Rose va bientôt tomber malade de ce renvoi et mourra, ce qui attisera encore la haine d’Hélène envers sa mère. En fait, la gouvernante était la seule personne qui manifestait une vraie tendresse envers l’enfant mal-aimée. Sa mort provoque chez Hélène une affirmation d’indépendance teintée d’amertume qui annonce la fin du roman: “Non...Je ne ferai appel à personne, ni surtout à eux. Je n’ai pas besoin d’eux. Je suis plus forte qu’eux tous! [...] Ils ne sont pas dignes de m’aider. Je ne prononcerai plus jamais son nom” (171).

L’importance de cette scène d’écriture est telle que nous y reviendrons bientôt par un autre biais.

Langues et classes sociales

A part sa fonction de scène d’écriture, l’épisode du livre allemand met en relief le rôle important joué par les diverses langues dans ce roman, à commencer par celui de différenciation sociale. Les langues que parlent ou que connaissent les personnages indiquent non seulement leur situation géographique mais aussi leur appartenance et leurs aspirations de classe. Ainsi

Bella est fière d'être "une Safronov", bien que pauvre à cause de son père qui a dilapidé sa fortune—mais elle admire ce même père à cause de "ses beaux vêtements, de son pur accent français" (86). Le vieux Safronov lit les journaux français au café "François" de la ville, tandis que sa fille commande ses robes à Paris. Le mari, Boris, par contre, pour riche qu'il soit devenu, ne surmonte jamais vraiment, aux yeux de sa femme, son statut de "petit Juif sorti de rien, qui a traîné Dieu sait où, dont on ne connaît même pas la famille!" (30).¹³ Tout comme David Golder, cet autre "self-made man" dont la femme le traite de "petit Juif, qui vendait des chiffons et de la ferraille",¹⁴ Boris Karol est un homme d'affaires amoureux des risques et des jeux, pour qui la poursuite des "bonnes affaires" est la vie même. La langue qu'il parle le plus volontiers, selon Héléne, "n'avait plus que le son des paroles humaines—car les mots y étaient remplacés par des chiffres [...]--...Millions, millions, actions...les actions de la banque Shell...les actions De Beers, achetées à 25, vendues à 90" (94).

Dans son journal de travail pour *Le Vin de solitude*, Némirovsky développe la différence sociale entre Bella et son mari en évoquant des critères linguistiques, dans des passages qu'elle a supprimés dans la version finale. Par exemple, Héléne "avait toujours senti qu'une légère réprobation pesait sur [son père] dans la famille de sa femme, parce qu'il ne parlait pas français, n'était pas d'une bonne famille. [...] Il se mêlait dans le caractère du père la rudesse et l'orgueil, puisque c'était lui qui gagnait la vie de la famille, et l'humilité : il n'appartenait visiblement pas à « une bonne famille»". Les guillemets autour de "bonne famille" signalent une certaine ironie de la part du narrateur, qui indique ailleurs que la famille de Bella n'est pas si éloignée que ça de ses origines de pauvres Juifs—car tout en méprisant le yiddish, langue du ghetto qu'ils ne savent plus parler, ils le comprennent: "Ensuite, tout à coup, Héléne cessait complètement de comprendre ; le père parlait en yiddish. La mère et les grands-parents répondaient en russe, mais

riaient.”¹⁵ Le fait que Némirovsky a supprimé ces passages explicites oblige le lecteur à lire entre les lignes du roman, mais il est clair que, comme Proust, elle s’intéresse beaucoup au snobisme et aux anxiétés sociales des Juifs nouveaux-riches ou récemment assimilés qui cherchent à se distancier de leurs coreligionnaires gênants. Elle introduit encore un autre niveau de différenciation linguistique et sociale dans la personne de Max, qui appartient à la branche fortunée des Safronov. Chez lui, même le français n’est pas considéré comme suffisamment “élevé”—c’est l’anglais que l’on parle. Lors de sa première rencontre avec Hélène, lorsque Bella le présente, il murmure des mots en anglais que le narrateur ne prend pas la peine de traduire pour le lecteur (p. 110). Plus tard, c’est le narrateur qui explique, entre parenthèses, ce que c’est que les Juifs “de bonne famille”: “(ceux qui parlaient anglais entre eux et suivaient avec une orgueilleuse humilité les rites de leur religion)” (185). Ainsi les Juifs “de bonne famille” peuvent même se permettre une certaine pratique religieuse, tandis que la famille d’Hélène, nouvellement enrichie, évite tout contact avec la religion. Si Bella connaît suffisamment l’anglais pour comprendre Max, la mère de celui-ci, qui ne pardonne pas à Bella de lui avoir “volé” son fils, dit d’elle: “Elle qui n’était rien, *a mere nobody* [...] trouvant dans son malheur une consolation de pouvoir l’exprimer en anglais, naturellement, et non comme Bella, qui l’avait appris, sans doute, d’un amant de passage” (269). On ne sait pas laquelle des deux femmes provoque davantage l’ironie du narrateur.

Où se trouve Hélène dans ce dédale linguistique? Nous savons qu’elle apprend l’allemand, langue qu’aucun autre membre de sa famille ne parle—serait-ce une manière indirecte, mais “élevée”, de revenir vers le yiddish paternel? Quoi qu’il en soit, lorsqu’elle se met à écrire son propre texte, contre le texte allemand, elle le fait en français. Ses pensées intérieures, qui sont rapportées par le narrateur soit en discours direct soit en discours indirect

libre (mode préféré de Némirovsky dans ce roman, focalisé presque exclusivement sur Hélène), sont bien sûr aussi exprimées en français, comme toute la narration. Mais puisque malgré tout il faut supposer que la plupart des personnages parlent entre eux en russe, la langue quotidienne qui les entoure même après leur départ de Russie, le roman entier donne l'impression d'être en quelque sorte "en traduction".¹⁶ Ce fait accentue le statut identitaire divisé de l'héroïne, et partant du narrateur qui adopte presque toujours la perspective de celle-ci.

Langues, identité, création

Si la connaissance de plusieurs langues est un signe positif d'appartenance sociale, la coexistence de deux langues premières chez la même personne peut aussi être une marque de division identitaire et d'"étrangeté". Ce thème est développé surtout en ce qui concerne Hélène, le personnage dont l'univers intérieur est le sujet principal du roman. Lorsque Hélène enfant fait ses voyages annuels en France avec sa mère, elle se trouve dans "un havre de lumière. [...] Avec quel bonheur elle revoyait Paris!" (89). Mais vue de Paris, sa Russie natale lui semble être un "pays barbare où elle ne se sentait pas non plus tout à fait chez elle, parce qu'elle parlait le français mieux que le russe" (90). Etrangère dans son propre pays, elle n'est pas chez elle à Paris non plus: "S'appeler Jeanne Fournier, ou Loulou Massard, ou Henriette Durand, un nom facile à comprendre, facile à retenir... Non, elle n'était pas comme les autres... pas tout à fait [...]. Il lui semblait parfois que dans son corps deux âmes habitaient sans se mêler, se juxtaposaient sans se confondre" (91).

Cette dualité est-elle un malheur—ou un bonheur ? Pour une écrivaine à venir, c'est sans doute les deux. Marchant dans la rue à Paris avec sa gouvernante, Hélène se met à inventer des histoires :

elle regardait tous ces visages qui passaient, imaginait pour chacun d'eux un nom, un passé, et leurs haines, leurs amours différentes. Elle songeait avec orgueil : « En Russie, ils ne comprendraient pas la langue du pays. Ils ne sauraient pas ce que pense un marchand, un cocher, un paysan...Moi, je le sais. [...] Je suis une petite fille, mais j'ai vu plus de choses qu'eux dans toute leur longue, ennuyeuse vie » (91-2).

Celle qui est toujours « en dehors, » n'appartenant pleinement ni à un pays, ou à une langue, ni à un autre, est sans doute privée du bien-être de ceux qui ont un foyer fixe et sûr. Mais elles voient aussi les choses plus clairement, et savent le dire. Hélène pourrait vraiment faire sienne cette phrase de Cixous : « Dans ma langue ce sont les langues 'étrangères' qui sont mes sources, mes émois ».

Or, le foyer n'est pas seulement un phénomène de lieu ou de langue, c'est aussi un phénomène de famille. La maison, c'est aussi la mère, comme l'a démontré Bachelard.¹⁷ Tout comme Hélène n'a pas de langue unique ou de foyer fixe, elle n'a pas de mère nourricière. C'est pourquoi elle écrit son premier texte *contre* sa mère, qui ne s'y trompe pas. Mais, nœud indépassable, elle l'écrit en français, langue d'élection (sinon langue maternelle) de cette même mère qu'elle déteste. Source de rage et de haine, la mère est aussi une source de création.

Littérature française: Colette oui et non

« Il n'y a pas un livre qu'elle n'ait lu, » disait à propos de Némirovsky une journaliste admirative, dans un portrait publié quelques mois avant la parution du *Vin de solitude*.¹⁸ On trouve cependant peu d'allusions littéraires ou de citations intertextuelles dans ce roman.

Hélène connaît les classiques de la littérature française, et ânonne (ironiquement) des poncifs à propos de Racine et de Corneille (l'un « peint les hommes tels qu'ils sont », l'autre « tel qu'ils devraient être », 170). A l'âge de huit ans, elle connaît par cœur le *Mémorial* de Sainte Hélène, préférence assez curieuse pour une petite fille, mais qui conforte l'identification masculine que l'on a vue à propos de l'apprentissage. On pourrait aussi y voir une allusion au *Rouge et le Noir*

(roman d'apprentissage sur le mode de l'échec, dirait Lukàcs), puisque le héros de Stendhal est lui aussi un admirateur fervent de l'Empereur. Julien Sorel adolescent rêve de gloire en lisant le *Mémorial* ; chez Hélène, le jeu de l'imagination consiste à construire une forteresse faite de livres de sa bibliothèque, et à mettre en scène des actions héroïques où elle figure comme vedette: « Elle se délectait à imaginer le petit tertre vert au soleil couchant et elle était en même temps l'Empereur [...] et le jeune lieutenant qui meurt en pressant sur ses lèvres les franges d'or du drapeau français » (34-5). Ce jeu qui met à usage (littéralement) les livres comme des instruments d'évasion aide la petite fille solitaire à oublier les querelles bruyantes de ses parents, qui se déroulent dans la pièce à côté.

Il y a cependant une présence littéraire plus importante dans *Le Vin de solitude*, qui n'est jamais identifiée comme telle : il s'agit de Colette, à la fois modèle et rivale de Némirovsky dans les années trente. Il peut paraître absurde de parler de rivalité, puisque Colette (née en 1873) avait trente ans de plus que Némirovsky et jouissait d'une réputation mondiale, tandis que celle-ci était encore, relativement parlant, à ses débuts. Mais dans le champ littéraire de l'époque, Némirovsky et Colette se rapprochaient par leur statut de « grand écrivain »--une appellation qui éludait la plupart des femmes écrivains.¹⁹ Elles publiaient chez les mêmes éditeurs (Kra, Albin Michel), donnaient des contes et des romans en feuilleton aux mêmes revues (*Marie-Claire*, *Candide*, *Gringoire*), et étaient souvent interviewées dans les mêmes journaux, avec d'autres écrivains en vue.²⁰ De là, forcément, une certaine rivalité. Sans doute, Némirovsky connaissait mieux les œuvres de son aînée (et se mesurait peut-être davantage par rapport à elles) que celle-ci ne connaissait les siennes ; mais il semble impossible que Colette n'eût pas connu au moins le nom et la réputation de la jeune étrangère qui avait réussi à s'insérer parmi les écrivains les plus respectés de l'époque.²¹

Il peut paraître surprenant que Némirovsky ne parle jamais de Colette dans les nombreuses interviews qui ont paru dans la presse de ces années-là. Lorsqu'on l'interrogeait sur ses auteurs français préférés, elle mentionnait Proust, les frères Tharaud, Lacretelle, selon les goûts de l'époque ; il lui arrivait de mentionner Barrès, Morand, Chardonne. Mais jamais Colette, et même dans ses journaux de travail (où elle parle de « faire mon petit Balzac », par exemple) le nom de Colette ne paraît pas. Une fois, en 1919, elle inclut *Claudine en ménage* dans une liste hétéroclite de titres (d'œuvres qu'elle veut lire ? ou qu'elle a lues ?), liste qui comprend *A rebours* d'Huysmans, *Les Fleurs du Mal*, *Les Chansons de Bilitis* de Pierre Louys et des sonnets de Ronsard et de Du Bellay ; mais l'auteur à qui elle attribue *Claudine en ménage* est « Willy », qui en effet l'avait signé.²² Plus tard, bien que les deux femmes aient eu quelques amis en commun (Tristan Bernard, Joseph Kessel parmi d'autres), il semble qu'elles ne se soient jamais rencontrées.

Malgré ce silence sur son aînée, il est clair que Némirovsky avait lu, et même étudié, au moins quelques-uns des romans de Colette. Dans *Le Vin de solitude*, le narrateur décrit des « gigolos [qui] se vautraient dans l'herbe, des 'chéris' au rabais, aux poitrines velues et aux poignets rouges et humides de garçons bouchers » (253), manifestant ainsi à la fois sa connaissance du roman de Colette et un 'déplacement vers le bas' d'un de ses personnages les mieux connus. Mais il existe une trace de Colette plus importante, et plus positive, dans ce roman—et je pense que ce n'est pas par hasard qu'elle se situe dans la « scène primitive d'écriture » analysée plus haut. Voici encore une fois le paragraphe où est décrit le mot « amant », qu'Hélène vient d'écrire puis de raturer :

Elle effaça le dernier mot, puis l'écrivit encore, jouissant de le voir sous ses yeux, puis, de nouveau, l'effaça, ratura chaque lettre, *la hérissa de fléchettes, de boucles, jusqu'à ce que le mot eût perdu son apparence première et fût devenu semblable à une bête bardée*

d'antennes, à une plante ornée de piquants. Ainsi, il avait un aspect maléfique bizarre, secret et rude qui lui plaisait". (C'est moi qui souligne).

Et voici un paragraphe tiré de la première partie de *La Vagabonde*, roman de Colette publié en 1910, et qui est la première œuvre qu'elle signe seule, sans Willy :

Écrire! Pouvoir écrire! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre, qui mordille le mot imparfait, le griffe, *le hérissé de fléchettes, l'orne d'antennes, de pattes, jusqu'à ce qu'il perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique...*²³

La ressemblance est trop forte pour ne pas être frappante, surtout puisqu'il s'agit de combinaisons de mots assez rares (« hérissé de fléchettes » pour parler d'un acte d'écriture), et d'une comparaison inédite : le mot raturé ressemble à une « bête bardée d'antennes » chez Némirovsky, et à un « insecte fantastique » « orn[é] d'antennes » chez Colette. Évidemment, il ne s'agit pas d'imitation servile de la part de Némirovsky, et encore moins de plagiat, mais d'une trace de lecture dont elle n'était probablement même pas consciente.²⁴

Au niveau thématique aussi, les deux romans ont des traits importants en commun, malgré la différence d'âge et de situation entre les héroïnes. *La Vagabonde* raconte l'histoire d'une femme de trente ans, Renée Néré, qui gagne sa vie comme mime au music-hall après avoir divorcé de son mari (comme c'était le cas de Colette à l'époque), et qui avait publié quelques romans avant son divorce. Sollicitée par un riche admirateur qui devient son amant, elle consent à l'épouser puis change d'avis : finalement, elle préfère la liberté solitaire (et le « vagabondage ») de l'artiste à l'enchaînement de l'épouse, fût-elle bien-aimée : « les plus beaux pays de la terre, je refuse de les contempler, tout petits, au miroir amoureux de ton regard », écrit-elle à son amoureux (*La Vagabonde*, 1232). Or, l'amoureux éconduit s'appelle...Max.²⁵

Le titre du *Vin de solitude* est également révélateur, puisqu'il rappelle une phrase de *La Vagabonde* qui précède de peu le paragraphe cité ci-dessus : « il y a des jours où *la solitude*, pour

un être de mon âge, est *un vin grisant* qui vous saouïe de liberté... » (*La Vagabonde*, 1073 ; c'est moi qui souligne). Or, dans la page de son journal de travail où elle cherche un bon titre pour son roman, Némirovsky évoque non pas Colette mais Baudelaire et Musset : « les beaux mots baudelairiens...Le Vin de la jeunesse (A. de Musset), Le vin du souvenir, Le Vin de Solitude ».²⁶

Colette comme modèle était donc présente mais « refoulée » dans *Le Vin de solitude*. Était-ce parce que, pour s'imaginer pleinement écrivain, une femme qui avait des ambitions littéraires à l'époque devait nécessairement se projeter dans des identifications masculines—comme Némirovsky, et comme son héroïne Hélène ? Peut-être. (Colette elle-même parlait de sa propre « virilité » dans ses rapports avec son mari²⁷). On sait que Simone de Beauvoir adolescente rêvait d'être Barrès et Gide, entre autres—et bien plus tard, lorsqu'elle cherchait à expliquer pourquoi elle avait fait de son personnage écrivain dans *Les Mandarins* un homme et non une femme, elle écrivait sans ironie que « Peignant un écrivain, je désirais que le lecteur vît en lui un semblable et non une bête curieuse; mais beaucoup plus qu'un homme, une femme qui a pour vocation et pour métier d'écrire est une exception. »²⁸. Némirovsky était déjà suffisamment une « bête curieuse » en France par son statut de Juive et de Russe, et par son nom; on comprend donc si elle préférait chercher ses modèles parmi les « grands écrivains » français, sans *e*. Dans *La Promesse de l'aube*, Romain Gary écrit des pages pleines d'humour et d'ironie sur sa recherche d'un pseudonyme à l'âge de 13 ans, lorsqu'il a décidé de gagner la gloire souhaitée pour lui par sa mère en devenant écrivain—car, comme sa mère lui disait, « Un grand écrivain français ne peut pas porter un nom russe »²⁹.

Une autre raison pour laquelle Colette ne pouvait pas fonctionner comme modèle à part entière pour Némirovsky était, sans doute, le rapport positif qu'elle entretenait avec sa mère. Au contraire de Beauvoir (par exemple), qui s'identifiait surtout avec son père et cherchait son

approbation, Colette était avant tout la fille de sa mère, avec qui elle entretenait une correspondance suivie pendant toute la vie de celle-ci ; de plus, la mère figure comme personnage principal dans quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres. Dans *La Naissance du jour* (1928), comme dans *Sido* (1930), Sidonie Landoy Colette apparaît presque comme l'image de la « mère idéale » dans le livre d'allemand « mensonger » qui provoque le premier acte d'écriture dans *Le Vin de solitude*. *Sido*, pourrait-on dire, représentait dans les livres de sa fille cette même *glückliche Familie* contre laquelle l'héroïne de Némirovsky dirigeait sa rage. Un critique a caractérisé *Sido*, lors de sa parution, comme « le plus pieux monument qu'on éleva jamais à une mère ». ³⁰ Même si la critique plus récente a pu déceler une certaine ambivalence dans l'adoration affichée de Colette envers sa parente, il n'y a pas de doute qu'elle se place, par son écriture, au pôle opposé de Némirovsky en ce qui concerne la figure de la mère. ³¹

Conclusion : Ambivalences

Les familles heureuses sont toutes semblables, comme on pense le savoir depuis Tolstoi. Mais chez Némirovsky, les familles malheureuses se ressemblent aussi : parents mal assortis, mère froide et égoïste, enfants abandonnés aux soins des servantes ou bien à elles-mêmes, absence de foyer, exils, déplacements, changements de langues et de pays, c'est la constellation du malheur qui revient régulièrement dans son œuvre, de *David Golder* aux *Chiens et les loups*, en passant par *Le bal*, *Le Vin de solitude*, *Jézabel*, *Le Maître des âmes*. Que cette constellation soit, dans la plupart des cas, liée à la judéité éclairée peut-être la profonde ambivalence que Némirovsky ressentait envers son identité juive. Le désir d'être « un grand écrivain français » passait non seulement pas l'identification masculine mais aussi par le rejet de l'identité « étrangère »--rejet dont elle savait par ailleurs qu'il était impossible, et que sa fin tragique allait

confirmer. (Comme on sait, Némirovsky et son mari ont été déportés à Auschwitz en tant que « Juifs étrangers »). On voit cette impossibilité dans *Les chiens et les loups*, où l'héroïne Ada, une artiste de talent juive née à Kiev, est expulsée de France comme « étrangère indésirable » malgré sa longue résidence en France. Les Juifs en Europe entre les deux guerres mondiales étaient les « étrangers indésirables » par excellence, et personne n'en était plus consciente que Némirovsky.³² Sa judéité, comme sa mère, était à la fois une source de rage et de créativité : nœuds psychiques et affectifs difficiles à vivre, mais qui ont nourri les œuvres de cette grande écrivaine .

NOTES

¹ Lettre à Gaston Chérau, 11 février 1935. Bibliothèque de l'Arsenal, côte MS 15621. Je remercie Olivier Philipponnat de m'avoir indiqué cette correspondance, qui comprend 26 lettres écrites par Némirovsky entre 1930 et 1936. Il en ressort que Gaston Chérau a parrainé Némirovsky pour son entrée à la Société des Gens de Lettres en 1930, et qu'il aurait voulu championner *David Golder* pour le Goncourt cette même année, mais le fait que Némirovsky ne possédait pas la nationalité française faisait obstacle. En principe, elle allait demander la naturalisation vers cette époque, mais elle a décidé d'ajourner les démarches pour ne pas paraître le faire seulement avec le prix en vue. Elle lui écrit le 22 octobre 1930: « Je suis certaine que vous m'approuverez lorsque je vous aurai dit que c'est justement parce que la naturalisation française peut me faciliter l'accès du Prix Goncourt que j'ai décidé d'ajourner les démarches. C'est mon vœu le plus cher de devenir française [...] Mais justement parce que j'y attache tellement de prix, je voudrais que cela soit absolument désintéressé de ma part, que le bénéfice moral et matériel du Prix n'influence en rien un don tel que je le comprends. [...] Quant au prix: certes, j'aurais été heureuse de l'avoir et fière, mais que voulez-vous? Puisque c'est impossible... » Le raisonnement de Némirovsky est d'une noblesse admirable, mais on ne peut pas s'empêcher de penser qu'elle aurait mieux fait de sauter sur l'occasion. Si elle avait gagné le Goncourt, elle aurait été la première femme à le recevoir.

² *Le Vin de solitude*, Albin Michel, 1935 (réimpression 2006), p. 11. Une première esquisse du présent article fut livrée comme communication à la réunion annuelle de la Modern Language Association, à Los Angeles, janvier 2011. Je remercie mon assistante de recherche Laura Connor de l'aide qu'elle m'a fournie pour trouver des articles de presse des années 1930.

³ Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Gallimard, 1989; éd. orig. 1916.

⁴ Voir à ce propos Nancy K. Miller, *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1722-1782*, New York: Columbia University Press, 1980, qui décrit les versions "positive" et "négative" des destins féminins dans le roman du 18^e siècle selon le degré et le type de transgression de l'héroïne; et le

volume collectif consacré spécifiquement au roman d'apprentissage au féminin, *The Voyage In: Fictions of Female Development*, ed. E. Abel, M. Hirsch et E. Langland, Hanover et Londres, University Press of New England, 1983.

⁵ Les critiques féministes américaines des années 1970 et 1980 ont consacré des études importantes aux carrières et aux oeuvres de femmes écrivains en Angleterre et aux Etats-Unis. Parmi les premières et les plus influentes: Elaine Showalter, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton : Princeton U.P., 1977 ; Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, New Haven, Yale U.P., 1979.

⁶ Dans son livre *The Forgotten Generation: French Women Writers of the Inter-war Period*, Oxford et New York, Berg, 1996, Jennifer Milligan montre à la fois la forte présence des femmes écrivains en France dans la première moitié du siècle et leur "effacement" presque total par les historiens de la littérature dans la deuxième moitié (voir surtout chap. 2, "Miss'-Representations").

⁷ J. Milligan (*The Forgotten Generation*, op. cit.) consacre quelques pages à ce roman et arrive à une conclusion beaucoup moins positive: selon elle, "la quête d'identité d'Hélène est incomplète, sa situation irréconciliable [...] Le roman n'offre pas de solution" (p. 130, c'est moi qui traduis). Selon ma lecture, la fin du roman, tout en laissant ouverte l'avenir de l'héroïne, offre une "solution" dans son choix de l'indépendance et du travail, tout à fait réalisables pour une femme aux environs de 1920. Parmi les critiques récents, seule Angela Kershaw met l'accent sur le thème de l'apprentissage (sans mentionner l'écriture), dans la brève discussion qu'elle consacre à ce roman (voir Kershaw, *Before Auschwitz: Irène Némirovsky and the Cultural Landscape of Inter-war France*, New York et Londres, Routledge, 2010, p. 92-4). Martine Stemberger considère ce roman surtout par rapport aux thèmes de la "mauvaise mère" (*die böse Mutter*) et de l'"étrangeté" (Stemberger, *Irène Némirovsky. Phantasmagorien der Fremdheit*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006); Jonathan Weiss considère *Le Vin de solitude* "essentiellement [comme] un examen de la judéité [Jewishness]" (Weiss, *Irène Némirovsky, her Life and Works*, Stanford, Stanford U.P., 2007, p. 85; c'est moi qui traduis).

⁸ Frédéric Lefèvre, "En marge de l'affaire Courilof. Radio-dialogue entre F. Lefèvre et Mme I.Némirovsky", *Sud de Montpellier*, 7 juin 1933; reproduit dans Olivier Philipponnat et Patrick Lienhardt, *La Vie d'Irène Némirovsky*, Grasset-Denoël, 2007, p. 432. C'est moi qui souligne.

⁹ On le voit par le grand nombre d'interviews et de comptes rendus dans la presse qui suivaient la parution de presque chacun de ses livres. La réception critique du *Vin de solitude* était des plus élogieux. Henri Régnier, de l'Académie Française, louait le grand talent, "âpre et puissant", de Némirovsky, tout en exprimant quelque inquiétude qu'elle ne devienne la spécialiste de "cette humanité trouble, avide, enragée et, en somme, assez basse" qu'elle se plaisait à décrire—il faudrait qu'elle change de "terrain d'observation" un jour, conseilla-t-il. (*Le Figaro*, 2 nov. 1935). Jean-Pierre Maxence, dans *Gringoire* (25 octobre 1935), trouve ce roman le plus attachant de toutes les oeuvres de Némirovsky, écrivain pour qui il évince une grande admiration. Ramon Fernandez, dans *Marianne* (9 octobre 1935), lui fait le compliment de l'appeler "un des romanciers les plus attachants de nos lettres". Les critiques de l'époque se concentrent presque exclusivement sur le thème familial et la haine mère-fille dans ce roman, sans accorder de l'attention à celui de l'apprentissage et de la déclaration d'indépendance finale de l'héroïne.

¹⁰ H. Cixous, "La venue à l'écriture", dans H. Cixous, M. Gagnon et Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, UGE 10/18, 1977, p. 20.

¹¹ NOTE A VENIR (Kristeva, Derrida)

¹² NOTE A VENIR (Proust)

¹³ Dans sa lecture du roman, Jonathan Weiss cite cette phrase en l'attribuant à Hélène, voire au narrateur, ce qui transforme sa signification. Le fait que Bella méprise son mari comme "petit Juif" indique sa propre insécurité sociale, et sa propre petitesse, tandis que si c'est le narrateur qui l'appelle ainsi, cela devient un signe d'antisémitisme. En effet, Weiss interprète *Le Vin de solitude* en ce sens; selon lui, ce que Hélène "reproche" à son père est sa judéité, "caractéristique qui le transforme, ainsi que ses amis, en des hommes sans scrupules, indifférents aux souffrances que leurs machinations puissent causer" (Weiss, *Irène Némirovsky, her Life and Works*, Stanford, Stanford U.P., 2007, p. 86). En fait, parmi les

spéculateurs “sans scruples” dans ce roman on trouve aussi un aristocrate russe, et ce que Hélène reproche à ses parents n’est pas leur judéité mais leur amour des “chiffres,” amour qu’ils partagent avec des non-Juifs. Weiss rapproche, hyperboliquement, les descriptions du “monde du Juif” que l’on trouve chez Némirovsky aux diatribes antisémites d’Edouard Drumont ! (p. 87); mais il considère que *Les chiens et les loups* présentent une vue plus sympathique des personnages juifs.

¹⁴ *David Golder*, in Némirovsky, *Oeuvres complètes*, t. 1, éd. Olivier Philipponnat, Pochothèque, 2011, p. 492.

¹⁵ Journal de travail pour *Le Vin de Solitude*, premier semestre 1934, IMEC, dépôt Albin Michel. Je remercie Olivier Philipponnat de m’avoir communiqué ces passages du journal.

¹⁶ De temps en temps, le narrateur nous le rappelle par des observations comme “il se pencha vers Bella et dit aimablement en français:...” (123), ce qui implique que jusqu’alors la conversation n’était pas dans cette langue, ou bien “elle parlait russe et de temps en temps elle s’interrompait...” (287). L’effet de traduction se fait aussi sentir par certaines expressions qui ont l’air d’être traduit littéralement du russe— par exemple, les tendresses de la grand-mère d’Hélène: “Ma chérie, mon trésor tout en sucre” (59).

¹⁷ Bachelard, *La Poétique de l’espace*, Presses Universitaires de France, 1957.

¹⁸ Jeanine Auscher, “Sous la lampe: Irène Nemirowsky (*sic*)”, *Marianne*, 13 février 1935.

¹⁹ J. Milligan (*The Forgotten Generation*, op. cit.) mentionne aussi Rachilde, Anna de Noailles, Gérard d’Houville (pseudonyme de Marie de Régnier), Marguerite Audoux et Lucie Delarue-Mardrus parmi les femmes qui jouissaient d’estime littéraire; elles étaient toutes beaucoup plus âgées que Némirovsky, nées dans les années 1860 et 1870, et toutes ont publié une grande partie de leurs oeuvres avant la Première Guerre mondiale.

²⁰ Dans l’hebdomadaire professionnel *Toute l’Edition*, qui consacrait régulièrement des articles et des interviews à des écrivains, entre 1936 et 1939 Némirovsky paraît plus souvent que Colette, non seulement dans des articles consacrés spécifiquement à des écrivains femmes, mais aussi dans des articles de type “Qu’avez-vous fait pendant vos vacances?”, où Némirovsky figure comme la seule femme parmi une compagnie qui inclut Tristan Bernard, Georges Duhamel, André Billy, Blaise Cendrars et d’autres “sommités” de ces années-là. (Voir, par exemple, 18 septembre 1937, “Où avez-vous passé vos vacances?” et 3 septembre 1938, “Vacances d’écrivains”). Cependant, lorsque le journal interrogea 20 membres de l’Académie Française sur la question “Etes-vous partisan de l’entrée d’une femme à l’Académie Française?”, la plupart répondirent “Non.” Parmi les rares “Peut-être”, le seul nom de femme qui ait été mentionné était celui de Colette. (*Toute l’Edition*, 15 avril 1939). En 1935, Némirovsky a fait son entrée dans la vénérable *Revue des Deux Mondes*, revue que ses biographes qualifient d’“antichambre de la coupole” (Philipponnat et Lienhardt, op. cit., p. 264). Avec Gérard d’Houville (Marie de Régnier), qui faisait la critique théâtrale, et la journaliste Henriette Celarié, qui y publiait des récits de voyages exotiques, Némirovsky était une des très rares femmes accueillies par la revue entre 1930 et 1940, et la seule écrivaine en français qui y publiait des oeuvres de fiction; Edith Wharton et Pearl Buck étaient traduites de l’anglais. Parmi les romanciers que la revue publiait pendant ces années-là, on comptait les plus célèbres: Montherlant, Lacretelle, Morand, Carco, Pierre Benoît, les Tharaud, Bourget, Henry Bordeaux, Maurice Genevoix et beaucoup d’autres.

²¹ En 1931, à la sortie du film que Julien Duvivier avait tiré de *David Golder*, *Le Figaro* a demandé à seize personnalités d’exprimer leur opinion; celle de Colette fut donnée en première: elle admire le film mais ne mentionne pas le roman sur lequel il est basé. En fait, seuls Gaston Chéreau, Fernand Gregh, Léon Werth et le peintre Van Dongen mentionnent le “beau roman d’Irène Némirovsky” dans leur réponse. (*Le Figaro*, 6 mars 1931). Quelques mois plus tard, en mai 1931, sort un film basé sur *La Vagabonde* de Colette, réalisé par une jeune femme alors inconnue, Solange Bussi (voir Judith Thurman, *Secrets of the Flesh: A Life of Colette*, New York, Knopf, 1999, pp. 270-1, 384; et aussi la Chronologie dans Colette, *Oeuvres*, t. 3, dir. Claude Pichois, Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, p. li); or, ce film ne rencontre aucun écho, malgré la participation de Colette au scénario. Le désir d’écrire pour le cinéma était encore un trait partagé par Colette et Némirovsky, qui a publié ses *Films parlés* en 1934. Solange Bussi (1907-1993) allait réaliser deux autres films après *La Vagabonde* et avoir une longue carrière de scénariste sous

le nom de Solange Thérac; Julien Duvivier (1896-1967) était déjà un réalisateur connu quand il a fait *David Golder*, qui était son premier film parlant; il allait réaliser plus de 60 autres films pendant sa longue et célèbre carrière. (Voir www.imdb.com).

²² Cette liste se trouve dans un cahier du fonds Némirovsky à l'IMEC qui contient à la fois des pages écrites en 1919 (y compris des poésies en russe) et des pages écrites plus tard, en 1941. Comme on sait, les *Claudine* étaient tous signés par le mari de Colette; ce n'est qu'après la mort de celui-ci qu'elle a obtenu le droit d'y mettre son nom. (Voir Thurman, *Secrets of the Flesh*, p. 106-7).

²³ Colette, *La Vagabonde*, dans *Oeuvres*, t. 1, dir. Claude Pichois, Gallimard, éd. de la Pléiade, 1984, p. 1074. Autant que je sache, personne jusqu'ici n'a remarqué la ressemblance entre le texte la ressemblance entre le texte de N

²⁴ Autant que je sache, personne jusqu'ici n'a remarqué la ressemblance entre ces deux textes, ni le rapport plus général entre Némirovsky et Colette. M. Stemberger cite le paragraphe du *Vin de solitude* où Hélène écrit le mot "amant," mais elle y voit exclusivement le désir de "démasquer" la mère aux yeux du père. (*Phantasmagorien der Fremdheit*, op. cit., p. 363). Par ailleurs, Stemberger a consacré un article à la prostitution dans *Chéri*, *La Fin de Chéri*, et *David Golder*, en mettant l'accent sur le "décentrement" des catégories sexuelles dans les trois romans; mais elle ne parle pas d'intertextualité (ou de rivalité) entre les deux auteures. (Stemberger, "Selling Gender: An Alternative View of 'Prostitution' in Three French Novels of the entre-deux-guerres", *Neophilologus*, 92 (2008):601-15.

²⁵ Il faut ajouter (à la déception d'une lectrice d'aujourd'hui) que dans le roman suivant, *L'Entrave* (1913), René Nérée découvre le "vrai amour" et consent à être "entravée" par l'homme qu'elle aime! Entretiens, Colette avait épousé Henry de Jouvenel.

²⁶ IMEC, Notes et brouillons pour *Le Vin de solitude*, fonds Némirovsky, dossier 13.9.

²⁷ Lorsque son ami Renée Hamon lui demandait d'expliquer la réussite de son mariage avec Maurice Goudek, malgré leur grande différence d'âge, elle répondait que ce qui les liait était "ma virilité. Je le choque quelquefois, mais ce n'est qu'avec moi qu'il peut vivre" (cité par Thurman, *Secrets of the Flesh*, p. 470; c'est moi qui retraduis de l'anglais).

²⁸ Beauvoir, *La Force des Choses*, Gallimard 1963, p. 284. En ce qui concerne son identification à Barrès et Gide (et Valéry et Claudel), elle en parle dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard 1958, p. 193.

²⁹ Gary, *La Promesse de l'aube*, Gallimard 1980, éd. Folio, p. 24.

³⁰ Pierre Scize, compte rendu dans *Vient de paraître*, Sept-Oct 1930, cité par Maurice Delcroix dans sa "Notice" pour *Sido*, dans Colette, *Oeuvres*, t. 3, Gallimard, éd. de la Pléiade, 1991, p.1465-6.

³¹ Citant la phrase de Pierre Scize sur *Sido* comme "monument", Maurice Delcroix ajoute: "Il ne croit pas si bien dire: la commémoration ressuscite, mais pour mieux ensevelir" (*ibid.*, p. 1466).

³² Pour une discussion de ce sujet compliqué, je me permets de renvoyer à mon article "Irène Némirovsky and the 'Jewish Question' in Interwar France", *Yale French Studies*, 121 (2012), pp. 8-38.