

Begründet von Alberto Martino und in Verbindung mit

Francis Claudon (Université Paris-Est Créteil Val de Marne) – Rüdiger Görner
(Queen Mary, University of London) – Achim Höfler (Universität Wien) –
Klaus Ley (Johannes Gutenberg-Universität Mainz) – John A. McCarthy
(Vanderbilt University) – Alfred Noe (Universität Wien) – Manfred Pfister
(Freie Universität Berlin) – Sven H. Rossel (Universität Wien)

herausgegeben von

Norbert Bachleitner
(Universität Wien)

Redaktion: Paul Ferstl und Rudolf Pölzer

Anschrift der Redaktion:
Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft, Sensengasse 3A, A-1090 Wien

Figures de l'émigré russe en France au XIXe et XXe siècle Fiction et réalité

Sous la direction de
Charlotte Krauss et Tatiana Victoroff



Amsterdam - New York, NY 2012

Bibliographie

- Berberova, Nina, *L'Accompagnatrice* (Arles : Actes Sud, 1985).
 —, *Le cap des tempêtes* (Arles : Actes Sud, 2002).
 —, *C'est moi qui souligne* (Arles : Actes Sud, 1989).
 —, *Chroniques de Billancourt* (Arles : Actes Sud, 1992).
 —, *De cape et de larmes* (Arles : Actes Sud, 1990).
 —, *Les derniers et les premiers* (Arles : Actes Sud, 2001).
 —, *Le Mal noir* (Arles : Actes Sud, 1989).
 —, 'Les mêmes, sans Constantin Ivanovitch', *Où il n'est pas question d'amour* (Arles : Actes Sud, 1993).
 —, *Roquernal* (Arles : Actes Sud, 1991).
 —, *La Souveraine* (Arles : Actes Sud, 1994).
 Берберова, Нина, *Нина Берберова* (Москва : Изд. им. Сабашниковых, 1998).
 —, 'Пора спать' [1959], *Неизвестная Берберова* (Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, 1998), 109–110.
 —, 'Последние и первые', *Современные записки*, 43 (1930).
 —, *Рассказы в изгнании* (Москва : Изд. им. Сабашниковых, 1994).
 Aucouturier, Michel, *Le formalisme russe* (Paris : PUF, « Que sais-je ? », 1994).
 Bitsilli, Piotr, *Современные записки* 47 (1931), 452.
 Breuillard, Jean, 'La "langue des femmes" dans la littérature russe', *Modernités russes* 4, *La femme dans la modernité* (Lyon : Centre d'Études Slaviques André Lirodelle, Université Jean-Moulin, 2002).
 Erg (Pseud. de Roman Goul), 'Critique du recueil *Облегчение участи*', *Новый журнал* (1950), 301.
 Nivat, Georges, 'Intrepide Berberova', *Russie-Europe. La fin du schisme* (Lausanne : L'Âge d'Homme, 1973).
 Terapiano, Iouri, 'Recension du roman *La Souveraine* [Повелительница]', *Числа* 7-8 (1933).
 Varchavski, Vladimir : *Незамеченное поколение* (New-York : Изд. им. Чехова, 1956).
 —, 'О "герое эмигрантской литературы"', *Числа* 6 (1932).

Maria Rubins

Figures de l'émigré dans les écrits d'Irène Némirovsky

L'article analyse les figures des émigrés dans les écrits d'Irène Némirovsky (1903-1942), auteur francophone renommé de l'entre-deux-guerres. Ses personnages fonctionnent comme s'ils étaient le miroir de l'identité fragmentée de l'écrivain. L'article propose une classification des sujets émigrés chez Némirovsky. Ainsi, certains textes (par exemple, *Les mouches d'automne*) se révèlent être un pastiche de la lignée « classique » continuée par Bouine dans la littérature de l'émigration russe : ils sont fortement empreints de nostalgie, la Russie d'avant la Révolution y est présentée comme un paradis perdu, le domaine familial figure comme un locus idyllique, l'aliénation des émigrés en France est mise en relief, etc.). D'autres, par exemple *L'affaire Courlof*, sont des œuvres de stylisation du modèle répandu à cette époque, celui du « document humain ». Finalement, Némirovsky trouve son propre (anti-)héros dans la figure du juif cosmopolite, issu de l'Europe de l'Est et aspirant à tout prix à faire fortune en Occident. Dans les multiples incarnations de ce personnage, Némirovsky utilise les clichés antisémites, courants alors dans les lettres françaises, ce qui témoigne de sa stratégie particulière d'assimilation culturelle, ainsi que de son attitude ambivalente envers ses propres racines. L'article poursuit la transformation de l'image du juif-émigré chez Némirovsky en fonction de l'évolution de la situation politique. Graduellement, les personnages grotesques, stéréotypés et monolithiques, cèdent la place à des caractères plus complexes. On aborde également les œuvres de non-fiction de Némirovsky. Némirovsky tente, par l'intermédiaire de ces auteurs-phares de la culture russe, de prendre conscience du destin de la Russie, des causes de la Révolution et du drame de l'exil.

В статье рассматриваются образы эмигрантов в произведениях популярной франкоязычной писательницы 1920-1930-х гг. Ирен Немировски. Эти персонажи служат своего рода зеркалом, отражающим фрагментарную идентичность самой писательницы. Предлагается классификация эмигрантских сюжетов : некоторые тексты (*Осенние мухи*) представляют собой пастих « классической », бунинской линии в литературе русской эмиграции, в них доминирует ностальгическая тональность, дореволюционная Россия осмысливается как утраченный рай, дворянское поместье предстает идиллическим докусом, подчеркивается неприкаянность эмигрантов во Франции. Иные (*Дело Курилова*) стилизуют распространённую в межвоенный период « документальную » модель. Но собственного (анти-)героя Немировски находит в образе еврея-космополита, выходящего из восточной Европы, стремящегося любой ценой достичь успеха на Западе. Использование Немировски при создании многочисленных инкарнаций этого персонажа антисемитских клише, получивших распространение во французской литературе тех лет, свидетельствует об определённой стратегии культурной ассимиляции и в то же время о её амбивалентном отношении к собственному происхождению. В статье прослеживается диалектика образа еврея-эмигранта под влиянием политических ситуаций. Гротескные, стереотипные, односторонние персонажи постепенно уступают место героям со сложным внутренним миром. Анализ художественных произведений дополняет разбор работ Немировски в жанрах non-fiction. Через обращение к знаковым фигурам русской культуры Немировски пытается осмыслить историческую судьбу России, причины революции и драму изгнания.

Irène Némirovsky (1903-1942), issue de la diaspora d'après la Révolution, et écrivain renommé de langue française, est un cas à part parmi les auteurs émigrés russes de la première vague. Née à Kiev, dans une famille juive, elle apprend très tôt le français (sa mère, francophile, tient impérativement à ce que seul le français soit parlé à la maison) et passe toutes ses vacances d'été en France. En 1919, sa famille, après avoir transité par Moscou, Petrograd, par la Finlande et la Suède, trouve refuge à Paris où Irène commence ses études littéraires à la Sorbonne. Dès le début des années vingt, elle rédige en français des dialogues comiques et de courts récits qu'elle publie dans le magazine *Fantasio*, sous le pseudonyme de Topsy. Ainsi, dès ses années de jeunesse et jusqu'au début de la Deuxième Guerre mondiale, elle ne cesse de publier des récits, des romans, des nouvelles, des critiques de théâtre et de cinéma. Elle devient célèbre du jour au lendemain avec la parution de son premier roman *David Golder* (1929), et à partir de ce moment, elle jouira d'une grande popularité auprès de nombreux lecteurs jusqu'à sa mort tragique, à l'âge de trente-neuf ans. Parmi ses contemporains, des personnalités célèbres comme Henri de Régnier, André Maurois, Benjamin Crémieux et Marcel Prévost, rédigent des comptes-rendus de ses livres. Peu avant l'Occupation, elle se réfugie avec sa famille dans le village bourguignon d'Issy-l'Évêque, où elle est arrêtée le 13 juillet 1942 et déportée à Auschwitz.

Bien que certains de ses livres soient parus après la guerre, Némirovsky tombera dans l'oubli pendant longtemps, jusqu'à ce que sa fille, Denise Epstein, fasse une heureuse découverte : dans une vieille malle, celle-ci trouve le manuscrit du dernier roman inachevé de sa mère dans lequel elle trace un tableau épique de la France sous l'occupation allemande. Publié en 2004, ce roman, intitulé *Suite française*, connaît un énorme succès littéraire et reçoit le Prix Renaudot. Depuis, presque tous les ouvrages de Némirovsky ont été republiés en France, et plusieurs sortent en traduction à l'étranger. La personnalité et la vie de l'écrivain, sa position idéologique ambivalente, sa mort prématurée et son destin littéraire posthume, ne cessent de provoquer des réactions diverses et des débats passionnés. Irène Némirovsky est indéniablement l'un des prosateurs européens les plus doués de l'entre-deux-guerres, et son œuvre recèle une imbrication originale de diverses traditions littéraires.

Bien que Némirovsky appartienne pleinement à la littérature française, sa prose est colorée par son identité hybride et fragmentée : russe / juive / française. Tout au long des années vingt et trente, la critique persiste à souligner ses origines étrangères, et donc exotiques, et à louer sa maîtrise extraordinaire du français, « sa grande connaissance de la vie française », ainsi que sa capacité d'anticiper les attentes des lecteurs français. Comme l'écrit Jeanine Delpech, « Un tempérament, une appréhension du monde et des êtres très

slaves, une clarté et un sens de la composition bien français : ce mariage d'inclination permet à cette Russe de nous donner des œuvres qui nous passionnent sans trop nous déconcerter ». ¹ Ces propos font écho aux paroles de Frédéric Lefèvre qui fut parmi les premiers journalistes à rencontrer Némirovsky après le succès de son premier roman : « Beau type d'Israélite : en elle, se mêlent, accord parfait et rare, l'intellectuelle slave, familière aux habitudes de la Sorbonne, et la femme du monde ». ²

Or, Irène tenait à accentuer le plus possible sa francité. Manifestement, la question posée dans le cadre de l'enquête menée par les *Nouvelles Littéraires* sur les écrivains francophones d'origine étrangère l'irrite fortement :

[...] qu'entendez-vous exactement par français ou slave ? Oui, je sais bien : français veut dire, mesure, maîtrise de soi, harmonie. Mais slave ? Est-ce désordre ? Est-ce fatalisme ? [...] Et bien, je m'efforce de couler dans une forme française, c'est-à-dire claire et ordonnée et aussi simple que possible, un fond qui est naturellement encore un peu slave (ou orientale, si vous préférez). ³

D'après les souvenirs de sa fille cadette, Elizabeth, sa mère « refusait de [leur] apprendre le russe ». ⁴ Dans plusieurs interviews, Némirovsky insistait sur le fait qu'elle maîtrisait le français bien mieux que sa langue maternelle (« je pense, et je rêve même, en français ») ⁵ et qu'elle n'avait jamais rien écrit en russe, si ce n'est des « rédactions scolaires ». Néanmoins, ces déclarations ne s'avèrent pas tout à fait justes : dès son enfance, Irène avait lu avidement les classiques russes, elle avait reçu une brillante éducation humaniste à Kiev, puis à la Sorbonne où elle s'était spécialisée en littérature russe. Quelques poèmes de jeunesse composés en russe ont été conservés dans ses archives : ces vers témoignent de sa fascination pour la poésie de l'Âge d'Argent, et surtout pour Anna Akhmatova. ⁶ Par ailleurs, elle suit

¹ Delpech même trouve appropriée la remarque sur l'appartenance de Némirovsky où se déroule l'interview : « dans ce cadre où l'on imagine volontiers une bourgeoise timide, voire une provinciale, Irène Némirovsky paraît plus Russe, plus profondément mystérieuse que si l'on pouvait trouver la moindre trace d'exotisme dans son costume ou le décor de sa vie. » (Delpech 'Chez Irène Némirovsky ou la Russie Boulevard des Invalides', 3).

² Lefèvre, 'Une heure avec Irène Némirovsky', 1-2.

³ Higgins, 'Une enquête des *Nouvelles littéraires*. Les Contrats français', 4.

⁴ Gille, *Le Mirador. Mémoires rêvées*, 418.

⁵ Higgins, 'Une enquête des *Nouvelles littéraires*. Les Contrats français', 4.

⁶ D'ailleurs, Némirovsky nait également le fait d'avoir jamais composé des vers : « Non, jamais ! De la prose, toujours de la prose. Dès que j'ai commencé à écrire, j'ai voulu faire des romans, tout de suite [...] ou des nouvelles plus ou moins longues. Mais je n'ai jamais tenté par autre chose, je ne pourrais pas écrire autre chose » (Bouissouneuse, 'Femmes écrivains. Leurs débuts. Irène Némirovsky', 3).

attentivement les parutions de ses livres en traduction russe et, dans une interview, elle déplore la qualité médiocre de la version russe de son roman, effectuée à Riga.⁷ Némirovsky assiste au théâtre aux représentations de ses textes, y compris de ceux mis en scène par des troupes russes. Dans de rares interviews accordées à la presse émigrée, elle parle un russe élégant et sophistiqué.⁸ En 1931, elle publie une recension, en russe, de la biographie de Tourgueniev, rédigée par André Maurois, ceci dans la revue principale des jeunes écrivains russes *Tchisla* (Les Nombres). Elle signe cette recension de son nom russe Irina Némirovskaia, et son compte rendu atteste de sa parfaite maîtrise des nuances de la langue. Elle commente certaines imperfections, en signifiant instamment que seul un lecteur russe peut les détecter. Ainsi, elle reproche à Maurois son « jugement superficiel, rapide et abstrait » sur Tourgueniev et ses œuvres, elle considère qu'il manque de détails dans les descriptions des paysages et de la vie urbaine russes, et elle souligne l'embarras et la confusion quand Maurois présente les émotions de ses personnages. La clef du succès d'une biographie de ce genre réside, selon Némirovsky, dans la connaissance intime du pays et dans l'appréciation instinctive du style et de l'intonation de Tourgueniev, et elle n'hésite pas à faire appel à la mémoire culturelle de ses concitoyens :

Вероятно, имеются почти непродолимые трудности для правильной оценки писателя, если не знать ни языка его, ни страны, особенно, если страна представляется французской такой архаичной и странной, как Россия 40-х годов. [...] [Мору] не достает только полного понимания того, что, даже не анализируя, ощущает каждый русский : той особой прелести, смешанной с чистотой, меланхолией и нежностью, которым мы даем название 'Тургеневские.' Но это поймет только русский читатель. Для других книга останется лишь прекрасным образцом критики [...].⁹

(Il semble qu'il existe des difficultés infranchissables à l'appréciation correcte de l'écrivain, si l'on ne connaît ni sa langue, ni son pays, et surtout si ce pays a pour les Français une image si archaïque et étrange que la Russie des années quarante. [...] Il manque seulement à [Maurois] la pleine compréhension de ce que chaque Russe ressent sans aucune analyse : ce charme particulier, empreint de pureté, de mélancolie et de tendresse que nous appelons « tourguénievien ». Mais cela, seul un lecteur russe peut le comprendre. Pour les autres, le livre ne restera qu'un magnifique exemple de critique [...].)

Némirovsky utilisait ces mêmes stratégies dans ses propres travaux biographiques. Au milieu des années trente, lors des préparatifs des fêtes du centenaire de la mort de Pouchkine, qui se déroulent dans la diaspora avec la

même vigueur qu'en Union Soviétique, elle nourrit un projet de livre sur la vie du grand poète. D'abord elle propose à l'éditeur André Sabatier de traduire en français *La Vie de Pouchkine* de Vikenti Veressaev, puis elle décide de rédiger elle-même une biographie de Pouchkine, axée sur la vie amoureuse du poète. Ce grand projet ne verra pas le jour, mais elle publiera un essai intitulé 'Le mariage de Pouchkine et sa mort'.

Plus tard, en 1939, Némirovsky entame une biographie romancée de Tchekhov : genre très florissant à cette période, il sera exploité par toute une série d'écrivains, français ainsi que russes. La biographie de Tchekhov, parue en 1946, sera la première œuvre posthume de Némirovsky. Écrite d'une façon vive et accessible, le livre est basé sur des événements de la vie du dramaturge et de la Russie à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle. Ses notes de travail contiennent des citations de ses sources, pour la plupart en russe.¹⁰ Il est particulièrement captivant de lire les pages de *La Vie de Tchekhov*, dans lesquelles Némirovsky médite sur les origines du mouvement révolutionnaire en Russie, discute de la corruption des fonctionnaires, ce « mal antique, mal éternel de la Russie » ou aborde la naïveté de l'intelligentsia qui « idéalisait le *mozjik* qu'elle ne se donnait pas la peine de connaître » et la cruauté gratuite des paysans (ces réflexions font écho aux pensées d'Ivan Bounine et de certains philosophes de l'émigration sur les origines de la révolution et sur le caractère national russe). Au travers de cette biographie, Némirovsky cherche à comprendre l'inexorabilité des événements révolutionnaires du XX^e siècle qui ont si profondément marqué sa génération. Mais au-delà, ce texte établit des parallèles entre le passé et la condition actuelle des représentants du milieu social, dans lequel évolue Némirovsky, en Europe occidentale à la veille de la Deuxième Guerre mondiale :

Les hommes des années 80 étaient tristes, inquiets, dévorés de regrets, de scrupules, d'obscur remords et de pressentiments étranges.

On ne peut imaginer une époque plus différente de la notre que celle-là. Ces gens nous semblent heureux. Ils ne savaient rien des maux dont nous souffrons. Ils souhaitaient la liberté. Ils n'ont pas connu la tyrannie qui pèse sur nous. Lorsqu'on les imagine, dans leurs vastes demeures, ne connaissant, en fait de guerres, que celle de Turquie, très loin, sur les confins de l'Empire, que des troubles agraires ou des grèves, au lieu de nos révolutions, combien nous les envions ! Pourtant, ils étaient malheureux, sincèrement et profondément, plus malheureux que nous, peut-être, car ils ignoraient ce qui les faisait souffrir. Le mal régnait, alors comme maintenant ; il n'avait pas pris, comme aujourd'hui, des formes d'Apocalypse, mais l'esprit de violence, de lâcheté et de corruption était partout. De même qu'à présent, le monde était divisé en bourreaux aveugles et en victimes résignées, mais tout était mesquin, étrié, pénétré de médiocrité.¹¹

⁷ Lefèvre, 'En marge de l'Affaire Couriloff'.

⁸ Cf. *Последние новости* (1^{er} mai 1931).

⁹ 'André Maurois. Tourguéniev. Grasset 1931', 248-250.

¹⁰ IMEC, Notes sur *La Vie de Tchekhov* NMR 15.7.

¹¹ Némirovsky, *La Vie de Tchekhov*, 148.

Bien que Némirovsky s'engage pleinement dans des projets portant sur la littérature russe et la vie culturelle de la diaspora parisienne, sa stratégie de réussite consiste, en premier lieu, en la mise en valeur de son identité française et de son choix du français comme langue de création. Elle désire, en effet, se façonner en tant qu'auteur français et s'inscrire pleinement dans le contexte littéraire de la France. La généalogie littéraire, les modèles et les influences qu'on décode dans ses textes sont tout aussi révélateurs. Elle admet toujours sa préférence pour « la mesure et la clarté française ». Dans ses œuvres, Némirovsky développe le genre du « roman bourgeois », dans la lignée de Balzac (pour elle, « Balzac est terrible, quand on le commence, on ne peut plus le lâcher »¹²), et de Mauriac (elle est très impressionnée par *Le nœud de vipères*). Par ailleurs, les critiques trouvent que, chez Némirovsky, la conception rappelle Maupassant, mais surtout le goût du fait, la vision d'ensemble du sujet, le mode d'expression (style alerte, disert, dépourvu parfois de sens poétique, mais adapté à la peinture des actes forts et des passions dominantes).¹³

Dès la rédaction d'un de ses premiers écrits, *Malentendu* (1926), jusqu'à la *Suite française*, elle fustige les mœurs corrompues, les esprits étroits, le déclin moral, la lâcheté, la vanité, l'hypocrisie des bourgeois ; elle n'épargne pas non plus les paysans, les hauts et les petits fonctionnaires, les provinciaux, les citadins, les riches, les pauvres. Aucune couche sociale en France n'échappe à son regard impitoyable et ironique. Némirovsky joue de la référence standard du roman français du XIX^e siècle, marqué par le réalisme, le déterminisme et la satire sociale, et y rajoute de l'ironie, du grotesque et des éléments de poésie avant-gardiste, inspirée du cinéma (il existe même un cycle de ses récits intitulé *Films parlés*).¹⁴ Ce qui la distingue aussi est le motif de la xénophobie des Français. Ses origines étrangères lui procurent l'avantage de superposer deux points de vue : celui de quelqu'un, situé en même temps à l'intérieur et à l'extérieur de la société et de la culture de son pays d'adoption.

¹² Delpach, 'Chez Irène Némirovsky', 3.

¹³ Maxence, 'Films parlés par Irène Némirovsky'.

¹⁴ La prose de l'entre-deux-guerres était fort influencée par le cinéma. En 1930, René Groos a mené une enquête dans le journal *l'Ordre*, intitulée 'Roman et Cinéma', dans le cadre duquel il proposait aux divers auteurs de s'exprimer sur l'influence éventuelle du cinéma sur leur façon d'écrire. Irène Némirovsky se montre enthousiaste du cinéma, trouve l'influence du cinéma sur la littérature « heureuse et féconde puisque [...] la littérature pour vivre a besoin de nouveauté », et admet cette influence dans son œuvre. ('Roman et cinéma', 1). Pour la synthèse de l'influence cinématographique sur les œuvres de Vladimir Nabokov et d'autres émigrés russes de la même époque voir : Languirov, 'Чувство фильма', 399-426.

Mais en même temps que des thèmes français, dans ses œuvres de fiction, Némirovsky aborde aussi, bien que plus rarement, des sujets russes. Dans les années vingt, elle écrit un roman assez court, ou plutôt une longue nouvelle, qui sera dans un premier temps intitulée *La Niania* et, retravaillée par la suite sous le titre *Les Mouches d'automne, ou la Femme d'autrefois* (1931). Les « mouches » signifient ici des flocons de neige, une métaphore récurrente dans le folklore et la poésie russes. Les deux titres successifs renvoient sur tout à Pouchkine qui, dans plusieurs poèmes, a évoqué l'automne et la première neige, et a créé l'image anthologique de *niania*. Ce double codage révèle l'intention de Némirovsky, tout en s'adressant aux lecteurs français, d'engager également l'imaginaire des Russes.¹⁵ L'héroïne de cette nouvelle est une vieille nounou, Tatiana Ivanovna, qui rejoint une famille aristocratique (les Karine) dans l'émigration. Elle ne parvient pas à s'habituer à la vie parisienne, ni à l'absence de neige en hiver. Un jour, prenant le brouillard matinal pour de la neige, elle fait voyager son esprit dans sa Russie d'antan et se noie dans la Seine en essayant de la traverser. Elle imagine que la rivière est « gelée » (comme les rivières russes en hiver) et elle essaie de rejoindre le domaine de Karinovka qu'elle croit apercevoir en face. Ce texte, très atypique chez Némirovsky, par sa tonalité nostalgique, son passéisme, par la description des événements révolutionnaires et la dureté de la vie en exil, rappelle la prose de Bounine. Elle engage tous les *topoi* caractéristiques de la littérature russe de l'émigration : le domaine ancestral de Karinovka est représenté comme un paradis perdu, un endroit mythique, tandis que la vie pré-révolutionnaire, qui se déroule dans un syncrétisme idéal entre les maîtres et les paysans, s'impose comme l'Âge d'or. Ce tableau, qui ne correspond pas au vécu de Némirovsky, est entièrement stylisé. Son texte est un pastiche des motifs de la littérature classique russe et de la littérature de l'émigration. En particulier, on y trouve des allusions à Tolstoï (le nom des maîtres, Karine, rappelle celui de Karénine, et la mort de Tatiana Ivanovna correspond dans ses détails au suicide d'Anna Karénine, qui, juste avant de se jeter sous le train, imagine qu'elle entre dans l'eau et se signe) :

Mais quand elle fut arrivée en bas, l'odeur de l'eau la frappa enfin. Elle eut un brusque mouvement de stupeur et de colère, s'arrêta une seconde, puis descendit encore, malgré l'eau qui traversait ses chaussures et alourdissait sa jupe. Et, seulement quand elle fut entrée dans la Seine jusqu'à mi-corps, la raison lui revint complètement. Elle se sentit glacée, vou-

¹⁵ C'était justement ce que notent des critiques de l'émigration en commentant les traductions russes de ces premières œuvres : « Némirovsky écrit en français, mais la traduction validée par l'auteur elle-même (d'ailleurs pas très réussie) signale son désir de s'adresser au lecteur russe » (Chincrova, 'Русские Писательницы за рубежом', 166).

lut crier, mais elle eut seulement le temps de tracer le signe de la croix et le bras levé re-tomba : elle était morte.
Le petit cadavre flotta un instant, comme un paquet de chiffons avant de disparaître, happé par la sombre Seine.¹⁶

Dans cette nouvelle, la Seine devient le fleuve mythique de Léthé, la frontière entre le monde des vivants et le monde des morts, et s'avère propice au suicide, comme dans d'autres récits des émigrés (en particulier, chez Gaïto Gazdanov, Vasily Yanovsky, Nina Berberova, Boris Poplavsky). (Ce motif rappelle à son tour le symbolisme des canaux de Saint Pétersbourg chez Dostoïevski).

La première version, *Niania*, diffère largement du texte final. Initialement, la nounou n'avait pas de nom, ni de patronyme, car « elle avait eu un nom à elle, comme tout le monde, mais depuis longtemps, il était oublié... On l'appelait la "Niania", qui signifie "ma bonne" en russe ».¹⁷ Cette version est beaucoup plus lyrique, et l'action se déroule pour la plupart dans Paris, où la Niania occupe une chambre dans un appartement étroit à côté des ses anciens maîtres, se sentant bousculée, inutile, oubliée. Son cerveau s'affaiblit, et de plus en plus elle vit dans les rêves de la Russie, Petrograd [sic !], Moscou, la Crimée (endroits bien connus de Némirovsky elle-même, mais qui ne collent pas avec l'existence d'une humble servante). Dans ce récit nostalgique par excellence, la Niania est une pauvre victime, aliénée par sa nouvelle existence, dans un nouveau pays, de la vie contemporaine et littéralement « écrasée » par l'histoire impitoyable. La nouvelle se termine sur une note mélodramatique : laissée seule à la maison le soir de Noël, la Niania décide de sortir dans la rue, pour la première fois, non accompagnée. Elle est désorientée et assourdie par le bruit, la circulation et la foule, mais continue à marcher droit devant elle dans le brouillard, attirée par « l'odeur de l'eau qui lui rappelle la Russie ». Quelques instants plus tard, elle se fait écraser par un taxi :

Et un corps menu, à peine plus grand que celui d'un enfant, qui chancelait et roule dans la boue... Quand on la ramassa, elle ne respirait plus. Des mains étrangères fermèrent ses yeux pâles et vides. [...] Et ce petit geste anéantit pour jamais tout ce qui restait du passé de toute une race, – le château, le parc centenaire, l'étang plein de nénuphars roses au crépuscule, les traits des disparus, et la jeunesse des vivants, – tout cela, qui n'avait été tout à fait mort, n'achevait pas de mourir, tant que le cœur fidèle d'une vieille femme en avait gardé précieusement l'image.
Ainsi mourut la Niania, sans avoir revu danser la neige dans les plaines de son pays.¹⁸

¹⁶ Némirovsky, *Les Mouches d'automne*, 122-123.

¹⁷ Némirovsky, *Les Mouches d'automne* précédé de *La Niania*, 19.

¹⁸ *Ibid.*, 28-29.

En comparaison à *La Niania*, le récit, *Les Mouches d'automne*, paraît plus complexe et la vision historique est plus équilibrée : les images idylliques d'autrefois contrastent avec les scènes de violence sanglante, des paysans qui se rebellent contre leurs maîtres.

Écrit dans les années vingt, lorsque la France nourrissait un réel engouement pour tout ce qui était russe¹⁹, *Les mouches d'automne* témoignent de la tentation de Némirovsky de créer une sorte de version française d'un modèle, existant déjà dans la littérature de l'émigration. Elle n'était d'ailleurs pas la seule à suivre cette voie : de tels sujets étaient également exploités par d'autres auteurs francophones, issus de la diaspora russe, comme par exemple, Henri Troyat ou Doussia Ergaz.²⁰

Par la suite, Némirovsky abandonne cette thématique. Cependant, la révolution et l'exil lui serviront encore de cadre, en particulier, dans le roman *L'Afrique Courlof* (1933), écrit sous forme de mémoires, ceux d'un ancien terroriste, Léon M., qui achève sa vie en exil à Nice. Par comparaison aux *Mouches d'automne*, Némirovsky change radicalement d'angle de vue dans son nouveau roman : elle donne ici la parole au conspirateur et non aux victimes de la terreur. Ce récit se veut avant tout une étude de la psychologie et des mœurs des révolutionnaires. En vue de le rédiger, Némirovsky lit de nombreux documents et témoignages, parus pour certains en France dans les années trente, tels *Ma vie* de Léon Trotski, les *Mémoires* de Vera Figner, *l'Histoire du terrorisme russe* du général Spiridovitch. Son texte à elle s'inscrit dans le genre des confessions, très populaire à cette époque, tandis que le roman conventionnel subit une crise et cède la place à toutes sortes d'« ego-documents ».²¹

Fruit de l'union de deux révolutionnaires fanatiques, élevé par le « parti » dans un sanatorium suisse, après la disparition de ses parents, Léon M., sans expérience, s'exprimant en russe avec un fort accent étranger, est, à l'âge de vingt-deux ans chargé par le Comité révolutionnaire de « liquider » le redoutable ministre de l'Instruction, surnommé « Le Cachalot », Valerian Courlof. Léon M. arrive en Russie et s'engage au service du ministre en tant que médecin suisse. Pendant de longs mois, il vit chez Courlof, observe la vie quotidienne, les mœurs et les intrigues politiques qui rongent la haute société

¹⁹ Ralph Schor note, à partir de 1922, une « vive curiosité pour tout ce qui évoquait l'ancienne Russie et les fidèles qu'elle conservait à l'étranger » (*L'Opinion française et les étrangers en France 1919-1939*, 152).

²⁰ Traductrice de Vladimir Nabokov et son agent littéraire en France, Doussia Ergaz a également écrit plusieurs romans en français, dont *L'échénance* (1933) souvent comparé par les critiques aux *Mouches d'automne*.

²¹ Cf. Rubins, "Генер "человеческого документа"...", 28-38.

russe. Bien que Courilof soit un personnage fictionnel, sa mort à la sortie d'un théâtre renvoie à des actes terroristes, perpétrés par les révolutionnaires, en particulier, à l'attentat contre le ministre de l'Intérieur Pleve en 1904 ou contre Stolypine, assassiné à l'Opéra de Kiev en 1911.

Dès le début du roman, le lecteur apprend que le complot a été mis à exécution, que Léon M. a été arrêté et condamné à mort, qu'ensuite sa peine a été commuée en travaux forcés, et qu'en 1917, il est devenu un des chefs de la Tcheka, et finit ses jours en exil. Tous les faits ainsi exposés, Némirovsky entraîne ses lecteurs dans une recherche nuancée des motivations de la terreur révolutionnaire, parmi lesquelles domine le désir, désir pervers et très individuel du pouvoir de l'être humain sur autrui : « J'aimais déjà cette sensation de tenir dans mes mains, comme un oiseau vivant, le sort d'une créature humaine... ».²² Les activités terroristes se manifestent comme une exaltation, sont caractérisées comme une fièvre, une maladie (par ailleurs, Léon M. se sait condamné par sa tuberculeuse héréditaire), et tous les discours sur le sacrifice, le combat en vue d'instaurer un ordre meilleur et juste, ne sont que propos superficiels et fallacieux, qui masquent un goût pour la violence. Némirovsky teste la fermeté de la conviction de son personnage, le fait évoluer au fur et à mesure que se développent ses relations avec sa victime. Léon M. soigne Courilof, atteint d'un cancer du foie, et devient son confident. Petit à petit, il réalise la relativité du bien et du mal : Courilof et ses confrères haut-placés, « redoutés et haïs, avec leurs erreurs, leur inconscience et leurs rêveries », vus de plus près, lui paraissent tout simplement « des êtres bornés et misérables comme tous les hommes ».²³ Il est finalement incapable d'assassiner son « patient », au moment prévu (et c'est sa complice, la terroriste fanatique Fanny Zart, qui jettera la bombe).

Les événements historiques, qu'elle a en partie vécus dans sa jeunesse, fournissent à Némirovsky un contexte propice pour observer la nature humaine, la vanité, la lâcheté et le malheur qui règnent dans tous les milieux sociaux, et pour démontrer l'absurdité et la futilité de tous les moyens de reformer le monde par la violence.

Ainsi, dans l'œuvre de Némirovsky, Léon M. représente encore un type différent d'émigré russe. Mais le modèle adopté n'est pas original. Parmi les émigrés russes, de nombreux auteurs consacrent leurs ouvrages à des figures révolutionnaires russes, comme Mark Aldanov qui en 1919 publie, en français, son livre intitulé *Lénine* ou encore, Roman Goul, auteur de romans historiques sur Toukhatchevski, Dzerjinski, Boudennyi, Vorochilov, Bakounine, etc.

Après avoir exploré ces différents sujets, Némirovsky invente finalement sa propre marque, trouve son propre héros, qui est plutôt un anti-héros, personnifié de façon différente dans ses livres : toujours est-il qu'il s'agit d'un juif, apatride, né dans l'Empire Russe et débarqué en France avec un rêve ardent de réussite, assoiffé d'argent et de pouvoir, aveuglé par son orgueil et ses ambitions. Le plus souvent, c'est un banquier, un financier, un homme d'affaires, bref, un représentant du milieu dans lequel Némirovsky a évolué depuis son enfance. Son style expressionniste, riche en gestes et grimaces exagérés, renvoie au cinéma muet et contribue à rendre réellement grotesques ces personnages, à la limite de la parodie. Dans le roman *David Golder*, Némirovsky reprend un sujet juif qui devient très populaire pendant « les années folles », celui du « roman d'argent »²⁴, traitant du monde des affaires et de la spéculation, et ayant pour équivalent cinématographique le grand classique de Marcel L'Herbier, *L'Argent* (1928).

Le personnage principal, issu du ghetto d'Odessa, devenu un banquier puissant, achève sa vie seul et abandonné. Il apparaît, ainsi que l'écrit Jonathan Weiss, comme une « victime de son destin de financier ».²⁵ Par rapport aux autres personnages du roman, Golder est plus complexe. Son sort est tragique, comme celui d'Ivan Ilitch de Tolstoï, car lié à l'échec de ne pas avoir su réaliser son potentiel humain : il réalise trop tard, juste avant de mourir, qu'il a gaspillé sa vie. Mais la mort lui apporte un éclaircissement tardif, dans un moment de confrontation avec son âme, son essence, sa voix intérieure, jusqu'alors réprimées ou ignorées. Le schéma du « roman de l'argent » est donc transformé chez Némirovsky en un récit quasi-philosophique aux échos d'Ecclésiaste.²⁶

Or, cette complexité, cette ambivalence du roman, échappaient aux lecteurs et aux critiques de l'époque. Dès la parution de *David Golder*, Némirovsky est régulièrement accusée d'antisémitisme. Elle répond à cette accusation toujours de la même façon : elle est simplement fidèle à la réalité, elle n'invente rien, mais elle ne fait que consigner ce qu'elle observe (« Pourtant, c'est ainsi que je les ai vus »²⁷). Elle explique, avec une étonnante naïveté, à la journaliste qui l'interroge sur les personnages de son premier roman : « Ce sont des juifs russes. [...] Évidemment, les juifs aiment l'argent ».²⁸ Elle sou-

²⁴ Parmi d'autres exemples : *Lewis et Irène* (1925) de Paul Morand, *Bernard Quesnay* (1926) d'André Maurois, *Un Homme si riche* (1926) de Jacques Ronjon.

²⁵ Weiss, *Irène Némirovsky*, 64. Un journaliste de *L'Ordre* juge, lui aussi, que David Golder possède un « vice des affaires plutôt que la soif du gain » ('Roman et cinéma', 1).

²⁶ Pour l'analyse détaillée du roman *David Golder* voir : Rubins, 'Ирэн Нэмировская. Стыггін інтэграцыя', 228-258.

²⁷ Gourfinkel, 'L'Expérience juive d'Irène Némirovsky', 677.

²⁸ *Ibid.*

²² Némirovsky, *L'affaire Courilof*, 38.

²³ *Ibid.*, 108.

ligne qu'elle les a peints d'après nature ; même s'ils coïncident avec les caricatures des Juifs publiées de plus en plus souvent dans la presse droite, y compris le *Griegoire*, où paraissaient également plusieurs de ses écrits. Ainsi Némirovsky légitime, malgré elle, ces images travesties. Pendant les années trente, qui voient s'intensifier en France le discours xénophobe et antisémite²⁹, Némirovsky refuse l'autocensure et continue à revendiquer sa liberté d'artiste. Dans une interview accordée en 1935 au journal *L'Univers israélite*, elle va jusqu'à distinguer deux catégories de Juifs : « les israélites français établis dans leur pays depuis des générations et pour lesquels, en effet, la question de race ne joue pas » et « des Juifs assez cosmopolites chez lesquels l'amour de l'argent a pris la place de tout autre sentiment ».³⁰ Ces derniers désignent pour elle les ressortissants de l'Empire Russe : « mes héros sont cosmopolites [...] je continue à peindre la société que je connais le mieux et qui se compose de gens désaxés, sortis du milieu, du pays où ils eussent normalement vécu, et qui ne s'adaptent pas sans choc, ni sans souffrances à une vie nouvelle ».³¹

En effet, Némirovsky s'approprie largement un certain discours idéologique et fait sienne toute une série de stéréotypes, recueillis dans les œuvres de Paul Morand, de Jacques Chardonne ou encore des frères Tharaud, qui figurent parmi ses auteurs préférés. Elle cherche ainsi à s'établir dans le *mainstream* de la littérature française de l'époque et de manifester son assimilation complète, à sa façon : par l'adoption et la maîtrise non seulement du français, mais aussi des propos racistes et antisémites répandus dans la société française de l'entre-deux-guerres.³² D'après ses biographes, Irène Némirovsky empruntait les clichés antisémites, presque sans y penser, « comme l'un des ingrédients de l'esprit français qu'elle convoitait ».³³

Après *David Golder*, on retrouve, dans le même registre, le personnage d'Ida Sconine, meneuse de revue dans un cabaret parisien, dans la nouvelle intitulée *Ida*, puis celui de Ben Sinner, l'affairiste financier du roman, *Les Chiens et les loups*, qui arrive de Kiev à Paris en rêvant de « plier le monde à

[s]on imagination, à [s]a passion »³⁴ et encore, d'autres « cosmopolites déracinés », pouvant aisément servir d'illustrations au mythe du « danger juif » à la veille de la Deuxième Guerre mondiale.

D'ailleurs, au fur et à mesure que la rhétorique chauviniste se renforce dans la société, Némirovsky essaie de modifier son approche du sujet juif. En 1938, elle partage ses impressions après avoir vu la pièce, mise en scène d'après *David Golder* :

- [...] j'ai trouvé le personnage très dur, je disais à mon mari : 'Comment ai-je pu écrire une chose pareille ?' Si j'écrivais David Golder maintenant, je le ferais très différent.
- Pourtant, les spéculateurs ne sont-ils pas toujours les mêmes ?
- Peut-être, mais le climat a bien changé.³⁵

Même si elle prend conscience de la résonance idéologique de son œuvre, elle a du mal à accepter l'idée d'autocensure : « Il est tout à fait certain que s'il y avait eu Hitler, j'eusse grandement adouci David Golder, et ne l'aurais pas écrit dans le même sens. Et pourtant, j'aurais eu tort, c'eût été une faiblesse indigne d'un véritable écrivain ! »³⁶ Elle dissimule néanmoins, tant soit peu, les origines de Dario Asfar, le médecin-charlatan du roman *Le Maître des âmes* (2005).³⁷ Asfar est juste un « étranger », un Levantin, probablement né dans une colonie grecque de Crimée, malgré tout, l'histoire de son accès au pouvoir et à la richesse en France, accompagnée de sa dégradation morale, reste une variation de son sujet habituel.³⁸

Donc, vers la fin des années trente, les personnages explicitement juifs et émigrés disparaissent progressivement des œuvres de Némirovsky. L'un des rares ouvrages qui traitent cependant de ces sujets, est *Fraternité* (1937), récit dans lequel Némirovsky crée une variation sur le motif du double, et qui est particulièrement représentatif de sa nouvelle optique. C'est presque une parabole, l'histoire d'une rencontre fortuite de Christian Rabinovitch, Juif français complètement assimilé, qui rejette ses lointaines origines est-européennes, et un pauvre exilé de Berdichev qui, par pur hasard, s'appelle également Rabinovitch. Christian Rabinovitch finalement reconnaît malgré lui sa pa-

³⁴ Némirovsky, *Les Chiens et les loups*, 212.

³⁵ Delpech, 'Chez Irène Némirovsky', 3.

³⁶ Cité dans Philippin et Lionhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, 188.

³⁷ Publié dans le journal *Griegoire* sous le titre *Les Échelles du Levant* (1939).

³⁸ Ralph Schor associe directement cette publication aux attaques contre les médecins d'origine étrangère en France : « La littérature contribua à donner leur mauvaise réputation aux praticiens métèques. Dans un feuillet de *Griegoire*, la romancière Irène Némirovsky brossa le portrait du Docteur Dario Asfar, levantin naturalisé, avorteur dans sa jeunesse, charlatan enrichi dans son âge mûr ». (*L'Antisémitisme en France pendant les années trente*, 149-150).

²⁹ Cf. Schor, *L'Antisémitisme en France pendant les années trente*.

³⁰ L'interview accordée à *L'Univers israélite* le 5 juillet 1935. Cité dans : Anissimov, 'Préface', *Suite française*, 16.

³¹ Interview d'Irène Némirovsky par Marie-Jeanne Viel.

³² 'Comment travaille une romancière', 4.

³³ Martina Stemberger propose une lecture alternative de cet abus des stéréotypes antisémites par Némirovsky. Selon Stemberger, en poussant ces stéréotypes jusqu'au bout, Némirovsky les rend souvent autodestructifs, remettant ainsi implicitement en question leur propre validité (*Irène Némirovsky : Phantasmagorien der Fremdheit*, 17).

³⁴ Philippin et Lionhardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, 153.

renté symbolique avec ce pauvre apatride. Ici, Némirovsky remet en cause l'irréversibilité de l'assimilation et commence à considérer la question de la judaïté, non plus comme autrefois, c'est-à-dire en termes de culture, de géographie, de foi ou d'éducation, mais comme s'il s'agissait de quelque chose d'irrationalnel, lié au « sang » tout simplement. Ce récit reflète le parcours personnel de Némirovsky qui, en dépit de sa gloire et de son intégration culturelle, se sent de plus en plus marginalisée en France à la veille de l'Occupation.

Ada, l'héroïne du roman *Les Chiens et les loups* incarnée, elle aussi, un autre variant du destin juif. Pour la première fois, Némirovsky choisit pour alter ego un personnage ouvertement juif. Ada grandit dans une famille pauvre du ghetto de Kiev, devient peintre à Paris. Mariée à un criminel qui échappe à la justice française, elle est déportée dans une petite ville est-européenne mal définie, et elle se retrouve dans une communauté juive qui l'accepte et la soutient, tandis que tout autour menacent des arrestations et des violences. Comme l'exprime Jonathan Weiss, dans ce roman, le dernier dans lequel apparaissent des personnages émigrés, Irène Némirovsky se solidarise avec des apatrides et exprime l'angoisse de sa propre déportation.³⁹ Cette angoisse est fondée : les demandes de naturalisation d'Irène et de son mari Michel sont refusées, alors que le décret-loi dont le but est de renforcer le contrôle des étrangers et de rendre plus facile leur expulsion entre en vigueur le 12 novembre 1938.⁴⁰

La figure de l'émigré russe / juif chez Némirovsky est complexe et témoigne de la prise de conscience graduelle de son propre destin. Tout au long de ses œuvres, l'émigré est une espèce de Juif errant, un éternel étranger ; tous les émigrés ont du mal à s'intégrer dans leur nouveau pays. Leur position instable, leur statut ambigu mènent souvent à la tragédie. Mais chez Némirovsky, être émigré est aussi une condition existentielle (ce motif revient

³⁹ Weiss, *Irène Némirovsky. Biographie*, 132.

⁴⁰ Le décret-loi du 12 novembre 1938 a soumis l'exercice d'une activité industrielle, commerciale ou artisanale par un étranger en France à la détention d'une carte d'identité spéciale portant la mention « commerçant », délivrée par le préfet du département où l'étranger doit exercer son activité. Cette réforme administrative radicale n'est que l'aboutissement de toute une série de mesures entreprises depuis le début de la crise économique dont l'enjeu principal est de limiter la liberté d'établissement des étrangers. En effet, ce décret-loi a permis de légitimer une intervention de l'État de plus en plus importante dans le secteur des professions indépendantes sous le prétexte d'une « défense de l'artisanat et du commerce français » et a mené en plusieurs cas à la discrimination considérable. (Voir, *inter alia* : Besson, 'La législation commerciale interne', 353-355). Les effets de la politique française de l'immigration de l'entre-deux-guerres pour les réfugiés russes sont analysés en détail dans : Gousseff, *L'Exil russe. La fabrique du réfugié apatride*.

dans plusieurs textes d'écrivains russes de l'époque, chez Marina Tsvetaïeva, Nina Berberova, Ivan Bounine et d'autres). Dans son autobiographie mal déguisée, *Le Vin de solitude*, l'héroïne se sent totalement étrangère, mal à l'aise en Russie, comme si elle y était née par erreur, alors qu'elle aurait dû naître en France. D'ailleurs, vers la fin de son parcours personnel et littéraire, Irène se sent trahie par la France, sa France tant aimée jadis. Elle note dans son journal, quelques jours avant son arrestation : « Mon Dieu ! Que me fait ce pays ? Puisqu'il me rejette, considérons-le froidement, regardons-le perdre son bonheur et sa vie ».⁴¹ Ces observations réservées ont donné la *Suite française*, le chef-d'œuvre incontestable d'Irène Némirovsky et l'un des meilleurs romans sur l'occupation. Néanmoins, à cause du regard ambivalent et ambigu de son auteur, émigré russe, qui, après vingt ans passés dans son pays d'adoption, s'y sentait encore plus marginalisé que jamais, *Suite française* restera un « chef-d'œuvre sans patrie »⁴², un monument littéraire à l'illusion brisée de l'intégration.

Bibliographie

- Anissimov, Myriam, 'Préface', Irène Némirovsky, *Suite française* (Paris : Denoël, 2004), 11-30.
- Besson, André, 'La législation commerciale interne', *La France économique en 1938, Annuaire de la vie économique française* (Paris : Sirey, 1939), 353-355.
- Bouissou, Janine, 'Femmes écrivains. Leurs débuts. Irène Némirovsky', *Les Nouvelles littéraires* (2 novembre 1935), 3.
- Chneerova, V., 'Русские писатели за рубежом', *Капифорный альманах* (San Francisco, 1934), 165-167.
- Delpach, Jeanine, 'Chez Irène Némirovsky ou la Russie Boulevard des Invalides', *Les Nouvelles Littéraires* (4 juin 1938), 3.
- Gille, Elisabeth, *Le Mirador. Mémoires rêvées* (Paris : Stock, 2000).
- Gros, René, 'Roman et cinéma', *L'Ordre*, 291 (18 octobre 1930), 1.
- Gourfinkel, Nina, 'L'Expérience juive d'Irène Némirovsky', *L'Univers israélite*, 28 (fév. 1930), 677-678.
- Gousseff, Catherine, *L'Exil russe. La fabrique du réfugié apatride* (Paris : CNRS Éditions, 2008)

⁴¹ 'Notes manuscrites d'Irène Némirovsky sur l'état de la France et son projet *Suite française*, relevées dans son cahier', Némirovsky, *Suite française*, 521.

⁴² Philippot et Lichardt, *La vie d'Irène Némirovsky*, 407.

- Higgins, Georges, 'Une enquête des *Nouvelles littéraires*. Les Conrads français', *Les Nouvelles Littéraires* (6 avril 1940), 4.
- Languirov, Rachit, "Чувство фильма". Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920-1930-х годов', *Империя Н. Набоков и наследники*, éd. Юрий Левинг et Евгений Сочкин (Москва : НЛЮ, 2006), 399-426.
- Lefèvre, Frédéric, 'Une heure avec Irène Némirovsky', *Les Nouvelles Littéraires* (11 janvier 1930), 1-2.
- , 'En marge de l'Affaire Courilof. Radio-Dialogue entre F. Lefèvre et Mme I. Némirovsky', *Sud de Montpellier* (7 juin 1933).
- Maxence, Jean-Pierre, 'Films parlés par Irène Némirovsky', *Griegoire* (22 mars 1935).
- Némirovskaja, Irina, 'André Maurois. Tourguénev. Grasset 1931, Tchisla, 5 (1931), 248-250.
- Némirovsky, Irène, *L'affaire Courilof* (Paris : Grasset, 2007).
- , *Les Chiens et les loups* (Paris : Albin Michel, 1940).
- , 'Le mariage de Pouchkine et sa mort', *Marianne* (25 mars 1936).
- , *Les Mouches d'automne* (Paris : Grasset, 2007).
- , *Les Mouches d'automne précédé de La Nianta suivi de Naissance d'une révolution* (Paris : Grasset, 2009).
- , *Suite française* (Paris : Denoël, 2004).
- , *La Vie de Tchekhov* (Paris : Albin Michel, 1946).
- Philipponnat, Olivier et Patrick Lienhardt, *La vie d'Irène Némirovsky* (Paris : Grasset-Denoël, 2007).
- Rubins, Maria, 'Генр "человеческого документа" в русско-парижской прозе 1930-х годов', *Литература русского зарубежья (1920-1940-е гг.) : взгляд из XXI века*, éd. Л.А. Изютова et С.М. Титаренко (Санкт-Петербург : Наука, 2008), 28-38.
- , 'Ирэн Немировски. Стратегии интеграции', *The New Review*, 253 (2008), 228-258.
- Schor, Ralph, *L'Antisémitisme en France pendant les années trente* (Bruxelles : Complexe, 1992).
- , *L'Opinion française et les étrangers en France 1919-1939* (Paris : Publications de la Sorbonne, 1985).
- Stemberger, Martina, *Irène Némirovsky : Phantasmagorien der Fremdheit* (Würzburg : Königshausen & Neumann, 2006).
- Viel, Marie-Jeanne, 'Comment travaille une romancière' (radiodiffusé), IMEC, Dossier critique : Interviews, critiques de 1929 à 1940 et posthumes, bibliographie (NMR 11.1), 4.
- Weiss, Jonathan, *Irène Némirovsky. Biographie* (Paris : le félin, 2005).

Olga Korchevskaia

L'image de l'émigré russe dans le roman *Sortie de secours* de Zinaïde Schakhovskoy (Jacques Croisé)

Cet article contribue à la recherche sur l'europhisme russe parmi les écrivains russes de la première vague d'émigration. Il est consacré à *Sortie de secours*, un roman peu connu de Zinaïde Schakhovskoy publié en 1952 sous le pseudonyme de Jacques Croisé. Le roman, en particulier le destin de son héros principal, montre le caractère dramatique de l'europhisme russe dans l'émigration de la première vague. La jeune génération (V. Ianovski, N. Berberova, G. Gazdanov, Z. Schakhovskoy, V. Nabokov, B. Poplavski) fut confinée à une position intermédiaire entre deux cultures. L'Occident leur apprit la discipline, le savoir-faire et la restriction volontaire. Mais tout en s'intégrant à la société européenne, ils ne partagèrent jamais les valeurs bourgeoises, le rationalisme et le matérialisme : le maximalisme russe et leur penchant métaphysique se révélèrent dominants.

Статья посвящена исследованию феномена русского европизма среди писателей русской эмиграции « первой волны » на примере малозвестного романа З. Шаховской *Sortie de secours* (Запасной выход), опубликованного в 1952 году под псевдонимом Жак Крузас. Судьба главного героя романа раскрывает драматизм русского европизма в первой русской эмиграции. Молодое поколение (В. Яновский, Н. Берберова, Г. Газданов, З. Шаховская, В. Набоков, Б. Поплавский) были « осуждены » на промежуточное положение между двух культур. На Западе они обрели дисциплину, умение работать, способность к самоограничению. Однако войдя в европейский мир, они не смогли разделить буржуазные ценности, рационализм и материализм в силу неистребимого русского максимализма и метафизических склонностей.

Les émigrés russes de la première vague ont-ils réussi à rencontrer l'Occident, sont-ils parvenus à s'intégrer dans la culture occidentale de leur pays d'accueil ? Ou bien sont-ils restés étrangers à cette culture ? Les chercheurs contemporains ne sont pas du même avis sur ce point. Ainsi, George Nivat constate que des émigrés russes comme Viatch. Ivanov, G. Adamovitch, V. Varchavski se sentaient malheureux en Occident et qu'ils n'y ont jamais trouvé leur place.¹ Après avoir analysé les mémoires de Nina Berberova, R. Goul et I. Odoevtseva, Ioulia Matveeva conclut que « France при всей ее привлекательности оставалась для этих писателей страной пребывания, внешней по отношению к их внутреннему миру » (« malgré l'attrait, la France ne restait pour ces écrivains que le pays du séjour, extérieur à leur monde intérieur »).² Leurs relations avec la culture française étaient com-

¹ Nivat, 'Пути языковой ссылки писателя-эмигранта', 250-261.

² Matveeva, *Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземляков* (Je tra-
duis).