

## La narrativité du silence, de l'oubli et de la banalité du mal dans *Suite française* d'Irène Némirovsky

Jesús Camarero

*Universidad del País Vasco*

jesus.camarero@ehu.eus

### Resumen

En esta investigación sobre la gran novela de Irène Némirovsky, titulada *Suite française* (1942), la metodología de la narratividad trata de mostrar la complejidad de la función narrativa y, al mismo tiempo, las dimensiones fenomenológicas y hermenéuticas del silencio y del olvido, las dos manifestaciones previas e incluso contrarias a la escritura, la historia y la literatura, y su consecuencia implícita, la banalidad del mal. La metodología crítica y filosófica está inspirada en la teoría de la narratividad de Paul Ricoeur, cuyos principios generales han sido expuestos sobre todo en su magna obra *Temps et récit*.

**Palabras clave:** Narratividad. Némirovsky. Holocausto. Silencio. Olvido. Banalidad del mal.

### Abstract

With this research about the great novel from Irène Némirovsky, titled *Suite française* (1942), the methodology of narrativity tries to show the complexity of the narrative function and, at the same time, the phenomenological and hermeneutic dimensions of silence and oblivion, the two previous and even contrary to writing manifestations, history and literature, and its implicit consequence, the banality of evil. The critical and philosophical methodology is inspired in the narrativity theory by Paul Ricoeur, whose general principles are displayed mainly in his magnum opus *Temps et récit*.

**Key words:** Narrativity. Némirovsky. Holocaust. Silence. Oblivion. Banality of evil.

### 0. Introduction

Le silence est bien à l'origine de l'écriture, puisqu'elle représente le discours non-dit transporté par le texte, ce qui est gardé à l'intérieur de ce discours autre qui n'est pas dit au début, mais après moyennant l'écriture, pour que ces mots –auparavant oblitérés par le silence– puissent avoir une résidence textuelle, permanente, transcendante : « Ce qui est fixé par l'écriture, c'est donc un discours qu'on aurait pu

dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas. La fixation par l'écriture survient à la place même de la parole » (Ricœur, 1986: 154). Voici donc la métamorphose opérée par l'écriture : comme l'écriture est d'ailleurs muette par elle-même et qu'elle représente le discours non-dit (verbal, premier), ce qu'elle fait c'est de mettre en jeu ce non-discours (presque) oublié qui n'avait pas eu la chance d'être dit au moment où le sujet parlant disait ce qu'il fallait (voir la théorie ricœurienne sur la distanciation et la textualité à la fin de cette introduction). C'est-à-dire que l'on aurait toujours besoin de quelqu'un qui lirait le texte pour que l'écriture devienne le discours dit, mais ce serait la voix du lecteur transportant ce qui était mort auparavant, transformé maintenant pour communiquer ce discours dit.

Comme le silence conduit d'habitude à l'oubli à cause de l'absence ou du manque de représentation, ne pas dire (ne pas avoir fait le discours de l'écriture par exemple) devient l'effacement de la mémoire, la disparition d'une présence passée. À l'époque, l'action du silence concernant les victimes de l'Holocauste avait provoqué une réaction qui était d'avoir même nié l'objet de sa représentation. L'oubli avait donc été la conséquence immédiate de ce silence, même au niveau ontologique : le ne-pas-être-là du sujet, l'absence, la disparition, l'autre mort ajoutée à la mort dans les camps. Voici donc pourquoi l'écriture deviendra un besoin de l'esprit car il fallait compenser le manque provoqué par le silence: pour matérialiser les souvenirs, il fallait donc conjurer la menace de l'oubli. Et pour ce faire, le silence devra disparaître de l'expérience, ce qui équivaut au contraire de l'absence du discours : c'est le dire qui a été écrit cette fois, le non-silence de la lecture, la manifestation du langage et la production des mots. Ces mots signifient la disparition du silence, le phénomène de la voix, du discours autre, et l'impossibilité de l'oubli, la manifestation ontologique du souvenir, la mémoire.

L'oubli devient une forme et une fonction du silence puisque la non-présence du souvenir dans la mémoire provoque l'effacement définitif d'une présence humaine dans l'histoire, la littérature ou l'identité collective. Au cas où cette histoire était l'histoire des morts, des assassinés, l'oubli deviendrait la disparition définitive de ces personnes et l'anéantissement de l'histoire elle-même en tant que système de mémorisation et de reproduction des événements humains, et même la crise de la littérature en tant que sauvegarde de la connaissance interpersonnelle. Et, si le silence comporte l'oubli, tous les deux font la base ou le contexte de la banalité du mal : pour que les actions criminelles soient jugées acceptables il aura fallu auparavant l'alibi du silence et la manœuvre de l'oubli, deux formes de la non-conscience ou l'inconscient permettant de voir les situations criminelles d'un point de vue différent, et scandaleux. C'est l'acceptation d'une action intolérable et insupportable, un comportement individuel et collectif incompréhensible, une idée renversée des valeurs fondatrices de la société, un rejet de l'objectivité qui permettait de savoir qui nous sommes et pourquoi nous agissons. La banalité du mal deviendra par la suite une thématique surprenante de la

deuxième partie de *Suite française* d'Irène Némirovsky, où le lecteur pourra contempler le spectacle abominable de l'occupation allemande assaisonnée de quelques histoires qui vont au-delà de la logique, et peut-être de la raison humaine.

Il faudrait donc savoir comment se produit le silence, l'oubli et la banalité du mal concernant les personnes et les événements (Phénoménologie) et quelles en sont les conséquences au niveau du sens et de l'interprétation (Herméneutique) : l'étude phénoménologique tient compte des processus par lesquels la mémoire deviendrait un problème pour l'histoire et l'identité ; l'étude herméneutique voudrait synthétiser les problèmes de la mémoire identitaire au niveau d'une narrativité basée sur quelques catégories précises. L'écriture du récit (témoignage) aura donc deux atouts fondamentaux pour transformer le discours non-dit et en faire un discours écrit (le roman de Némirovsky), soit deux fonctions herméneutiques de la narrativité : la distanciation et la textualité.

Tout d'abord, la fonction de la distanciation fait que le texte (écrit, témoignage) soit « une communication dans et par la distance » (Ricœur, 1986: 114). Ce n'est pas un événement à la rigueur (ce qui arrive lorsqu'on parle) mais il devient un événement (quelqu'un parle) qui donne à comprendre une signification dépassant la compréhension elle-même du discours : « La toute première distanciation est donc la distanciation du dire dans le dit » (Ricœur, 1986: 118). Comme l'écriture fixe le discours, cette fixation durable lui permet en plus de devenir autonome par rapport à son auteur, de construire une signification textuelle (texte > interprète) et non plus seulement psychologique (auteur > texte) : « Ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu dire » (Ricœur, 1986: 124). Au niveau de l'écriture, la distanciation devient « l'affranchissement de la chose écrite à l'égard de la condition dialogale du discours » (Ricœur, 1986: 125), elle est associée directement à la phénoménologie textuelle et devient *condicio sine qua non* de l'interprétation : « Interpréter, c'est expliciter la sorte d'être-au-monde déployé devant le texte » (Ricœur, 1986: 128), il n'y a plus de rapport avec l'auteur, la distance auteur/lecteur s'est accomplie. C'est ce qui mettra en valeur, par ailleurs, la subjectivité du lecteur au moment de l'interprétation : « Le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même » (Ricœur, 1986: 129). Pour témoigner il faudra donc écrire, non pas simplement dire, ou se dire, mais transmettre ce témoignage raconté aux autres moyennant le texte et l'écriture.

Puis, la fonction de la textualité tient compte du texte en tant que « tout discours fixé par l'écriture [...] la fixation par l'écriture est constitutive du texte lui-même » (Ricœur, 1986: 154) mais, en même temps, la différence des discours (le non-dit-parlé et le dit-écrit) n'est pas oblitérée : « Ce qui est fixé par l'écriture, c'est donc un discours qu'on aurait pu dire, certes, mais précisément qu'on écrit parce qu'on ne le dit pas » (Ricœur, 1986: 154). C'est pour cela que Ricœur parle d'une double occultation du lecteur et de l'écrivain : le lecteur est absent à l'écriture et

l'auteur est absent à la lecture. Il y a par ailleurs le rapport référentiel du texte, en principe « le sujet du discours dit quelque chose sur quelque chose ; ce sur quoi il parle est le référent de son discours » (Ricoeur, 1986: 156) lorsqu'il s'agit de la parole, du discours parlé. Mais lorsqu'il s'agit du texte il n'y a plus de dialogue (l'auteur n'est plus là) et la référence est interceptée (il n'y a plus les mots, il n'y a que les signes) : ce sera à la lecture d'en faire la référence moyennant l'interprétation, y compris les autres textes déjà lus qui font l'autre monde de la littérature.

### 1. La typologie littéraire du silence et de l'oubli

En ce qui concerne en général la typologie des récits sur l'Holocauste, il y aurait tout d'abord la typologie générale du témoignage –c'est-à-dire témoigner, dont le contraire serait le silence et par conséquent l'oubli, et même la banalité du mal– puisque l'acte de témoigner est associé implicitement à cette narrativité : il s'agit de raconter surtout l'histoire des personnes assassinées par la violence terrible de la guerre et des camps, et en déjouer surtout les effets du silence et de l'oubli. Le récit de l'Holocauste était voué d'abord au silence parce qu'il représentait le discours de la mort et de la souffrance, quelque chose de terrible et de redoutable. Mais il est vrai aussi que ces témoignages ne pouvaient pas rester muets. Il fallait que ces voix se fassent entendre et puis les transposer en textes écrits. C'était une façon de transformer l'histoire et peut-être l'avenir de la civilisation humaine. Dans le contexte général de la Shoah, témoigner signifie donc vivre, ou même survivre, ou encore revivre, quelque chose tout à fait d'opposé donc au silence et à l'oubli. Cette typologie du témoignage deviendrait le cadre général d'une poétique textuelle où il serait possible de retrouver d'autres genres plus spécifiques (romans, récits, autobiographies, mémoires, lettres, documents).

Dans son essai *Les alphabets de la Shoah*, Anny Dayan se pose une question principale : « Quelle est la nature du rapport établi entre les textes des témoins et la littérature ? » (Dayan, 2007: 177) et la conclusion en est une éthique de l'écriture. Cela veut dire que les témoignages ont sans doute une fonction première, dire les événements terribles du génocide. Ils n'avaient pas toujours un niveau littéraire car les formes différentes de ces écritures donnaient toute l'importance au contenu, aux histoires. Dayan fait en plus allusion au « préjugé selon lequel plus il y a travail de l'écriture, moins il y aurait de vérité » (Dayan, 2007: 167). Écrire les témoignages et leur donner une valeur esthétique devenaient un atout complémentaire ou marginal, une dimension étrange en principe, et peut-être un niveau considéré superflu, même inutile. Les valeurs de l'écriture des témoignages étaient par contre la vérité, l'authenticité, et même l'individualité ou l'intimité, mais pas du tout l'élégance du style, le langage soigné, et moins encore l'imagination ! À cet égard, le texte narratif de *Suite française* met en jeu quelques fonctions d'une dimension tout autre : d'abord il raconte des histoires fort romanesques sans pourtant démentir la vérité des évé-

ments, racontés presque en direct et d'un ton vraisemblable ; puis la stratégie narrative tient compte aussi du plan communicatif ou pragmatique puisque le lecteur participe bien de l'histoire moyennant une écriture fraîche, directe, objective, réaliste ; et enfin la dimension ontologique, existentielle, nous permet de contempler les êtres humains attachés à la transcendance de la guerre, dans une situation révolutionnaire qui va transformer leurs vies d'une façon violente, terrible. Il faudrait donc conclure que Némirovsky a raconté le grand témoignage de la guerre (l'occupation, l'exode, l'intuition du désastre et du génocide), sans pourtant laisser de côté la dimension littéraire (stylistique, esthétique) de son récit, c'est-à-dire que le biais littéraire n'empêche point du tout l'authenticité du témoignage.

Pourquoi donc écrire ces témoignages ? Et même des témoignages littéraires ? La réponse vient d'une définition de la narrativité qui tient compte du sujet humain au niveau d'une phénoménologie ontologique, comme le dit bien Hans-Georg Gadamer dans *Verdad y método* : « La obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierta en una experiencia que modifica al que la experimenta » (Gadamer, 1996: 145). Mais qu'est-ce qu'elle modifie ou transforme cette écriture-témoignage ? Après le trauma subi par les victimes-écrivains, il s'agit bien sûr d'en faire une résilience qui leur permette de survivre et de continuer à vivre, mais aussi d'en savoir plus sur leur identité. La fonction narrative a été concrétisée ici d'une façon paradigmatique : l'écriture, c'est comme le *pharmakon* à double voie, raconter les événements pour ne pas oublier (l'histoire, la société) et savoir qui nous sommes (la personne, l'humanité). Mais l'objet de cette recherche gadamerienne est dépassée et il devient l'historicité de la compréhension : ce n'est plus l'affaire ontologique seulement, c'est surtout la reconstruction de l'histoire pour construire la compréhension des événements qui n'étaient pas connus auparavant, bien parce que nous n'étions pas là en ce moment, bien parce qu'ils avaient été cachés, silencieux, oubliés, ou même modifiés ! Par conséquent, Gadamer va expliciter cette nouvelle définition de la narrativité étant donné l'importance de la compréhension, devenu le leitmotiv de l'herméneutique moderne : « El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación » (Gadamer, 1996: 360).

En général ce sont les survivants (témoins directs du génocide) qui écrivent les témoignages, car ils ont gardé ces souvenirs dans leur mémoire. Mais ce n'est pas le cas de Némirovsky, puisqu'elle est devenue elle-même une victime du génocide et qu'elle n'y a pas survécu. Cependant elle écrit son témoignage dans *Suite française*, mais ce n'est pas l'affaire de la mémoire : elle y raconte l'instant fatal de l'occupation allemande et de l'exode parisien de 1940, c'est juste avant le génocide et l'intuition du désastre et de la mort (d'elle-même d'ailleurs). Son roman raconte exactement deux moments ou situations précises : l'exode de Paris dans la première partie, intitulée « Tempête en juin », et l'occupation allemande à la campagne, dans la seconde

partie, intitulée « Dolce ». Comme par la suite elle est arrêtée le 13 juillet 1942, son roman reste inachevé : la troisième partie, qu'elle avait ébauchée partiellement, s'intitulait « Captivité » ! Elle devient donc témoin de la guerre, l'exode, l'occupation ; et par sa disparition à Pithiviers, dans le Loiret, et puis à Auschwitz, où elle est morte du typhus, elle est devenue elle-même victime du génocide.

La fille aînée de Némirovsky, Denise, a repris le souvenir reporté par la photo où l'auteure lit *Les Nouvelles littéraires* : « C'est à l'occasion de cette revue matinale que maman a annoncé l'avènement d'Hitler en [...] expliquant que cela signifiait notre anéantissement. Tant de prescience et d'inconscience à la fois ! » (Epstein, 2008 : 38). À cet égard il faudrait faire le point sur une question rapportée de l'auteure elle-même : pourquoi elle n'a pas fui, puisqu'elle savait que l'occupation allemande comportait sa/leur mort ? D'abord, comme le dit bien Jonathan Weiss, Némirovsky représente « une identité ambiguë, admirative devant une France qu'elle semble croire éternelle, naïve devant une situation mondiale qu'elle ne perçoit jamais dans toute sa complexité » (Weiss, 2010: 13). Puis elle se considère toujours habitant dans un contexte hostile, soit au niveau de l'identité juive, soit au niveau de l'écrivain même à succès. Némirovsky se montre assez sceptique à tous niveaux, et par conséquent elle va même banaliser son avenir. Voici donc une certaine idée de la banalité du mal appliquée à l'auteure elle-même, et peut-être aussi sa réponse à la question dans ce dialogue du couple Michaud de *Suite française* :

— Mais enfin qu'est-ce qui te console alors ? —La certitude de ma liberté intérieure, dit-il après avoir réfléchi, ce bien précieux inaltérable et qu'il ne dépend que de moi de perdre ou de conserver. Que les passions poussées à leur paroxysme comme elles le sont maintenant finissent par s'éteindre. Que ce qui a eu un commencement aura une fin. En un mot, que les catastrophes passent et qu'il faut tacher de ne pas passer avant elles, voilà tout. Donc d'abord vivre : *Primum vivere*. Au jour le jour. Durer, attendre, espérer (Némirovsky, 2010: 269).

Comme le génocide voudrait cacher son action (les crimes, les viols, l'inhumanité) et sa conséquence (les cadavres, le désastre, le délit), l'écriture des témoignages et les œuvres littéraires racontant ces événements vont faire face surtout au problème du silence, de l'oubli et de la banalité du mal pour déceler précisément l'histoire réelle –individuelle et collective– des victimes. Le roman de Némirovsky en constitue une voix tout à fait exceptionnelle avec ses histoires immédiates et proches pour dénoncer le monde réel de la guerre et les conséquences de la violence extrême, comme le montre bien le dossier de Lucile Sévin : « Le roman apparaît comme un mode d'appropriation de ce traumatisme historique : la fiction permet à l'écrivain de défendre une mémoire collective tout en pointant de la plume les dysfonctionnements des individus et de la collectivité » (Némirovsky, 2009: 480-481).

D'où les lignes thématiques de ces récits : bien sûr le silence et l'oubli, mais puis aussi la perte, l'absence, la disparition, et puis la solitude et la tristesse. C'est sur ces lignes que les histoires racontées par Némirovsky vont remplir le texte de son roman, y compris le destin des personnages et tout ce monde bouleversé des situations narratives de *Suite française*.

A cet égard l'écriture de Némirovsky présente un contrepoint bien remarquable et tout à fait spécial, puisqu'elle garde son identité en silence depuis le début de son activité littéraire (on en dirait un écrivain comme un autre) : elle publie des romans à succès, mais son histoire et son identité sont passées sous silence dans le monde tandis que, à l'intérieur du texte, c'est comme un discours ou un récit d'histoires coupées de silences. Il s'agit donc d'une véritable loi de silence lui empêchant d'explicitier son identité juive, puisqu'elle essaie sans doute de se protéger seulement. Depuis son premier roman, *David Golder* (1929), il y a eu cette caution silencieuse –un code ou une loi de silence– mais qui, par contre, n'empêche pas de représenter des traces et de raconter des histoires rapportées des juifs et d'elle-même. C'est-à-dire que ce silence général concernant la thématique juive et l'identité de l'auteure comporte malgré tout un certain codage où le lecteur peut interpréter les problèmes qui hantaient l'auteure au plus profond de son esprit.

## 2. L'œuvre malgré le silence et contre le silence

Le silence devient un phénomène tout à fait principal dans *Suite française*, en tant qu'un besoin intime, à cause du problème identitaire provoqué par le génocide, et aussi en tant qu'une manœuvre à l'intérieur de la fonction narrative, parce que « el lenguaje es el que arranca al hombre los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser » (Steiner, 2000: 15). Tout d'abord, comme les personnages intéressent beaucoup l'auteure, ils vont manifester fortement ce silence : les soldats français sont presque toujours silencieux (tristes) et ils parlent seulement pour aider les gens ; les hommes en général sont toujours en silence (tandis que les femmes pleurent), ils ont la tête basse et ne parlent jamais aux Allemands ; les enfants ne parlent point et les bébés pleurent. Pour ce qui est des lieux, les rues, les villages et les villes sont en silence à cause de l'absence des gens. Et puis il y a aussi des situations spéciales pleines de silence : après la mitraille ou le bombardement. Par contre, au début de la deuxième partie, « Dolce », il a beaucoup de bruit, mais c'est bien sûr de la part des Allemands lorsqu'ils entrent à Bussy. La radio devient un contrepoint du silence qui n'est pas banal au niveau sociologique et politique, puisqu'il s'agit d'une voix constante dont la présence unanime (partout en France) construit une espèce de conscience populaire, sans distinction de classes sociales, même si l'écrivain Gabriel Corte –élitiste, égocentrique– ne veut pas écouter les informations (Némirovsky, 2010: 37, 54, 130). Le silence, c'est un phénomène qui se produit surtout dans la première partie, « Tempête en juin », tandis que l'oubli

et la banalité du mal y sont absents. Disons que de la première à la seconde partie, c'est le passage aussi du silence à l'oubli, et puis à la banalité du mal, parfois rapportée du silence et/ou de l'oubli.

Le grand problème du silence, c'est qu'il se montre ici moyennant le texte du roman, avec ces mots du discours écrit (muet) devenu discours dit ou imaginé chez le lecteur : c'est l'autre paradoxe de la distanciation, dire le silence dans le monde du texte, un monde mort, construit avec les lettres inertes de l'écriture. La distanciation devient donc ici plus radicale, elle exige la projection d'un monde (celui qui a été créé para Némirovsky) pour reconstruire la référence, car « que devient la référence lorsque le discours devient texte ? » (Ricœur, 1986: 126). Comme la signification de l'œuvre est devenue problématique, à cause de cet objet référé nommé silence, mais aussi à cause du fonctionnement de l'écriture elle-même, la solution de la narrativité consiste à déployer une référence de second rang, soit la *Lebenswelt* d'Edmund Husserl, soit le *Dasein* de Martin Heidegger, une dimension typique de la littérature pour en faire une interprétation différente : « expliciter la sorte d'être-au-monde déployé devant le texte » (Ricœur, 1986: 128). Alors ce n'est plus la référence (primaire, originelle), mais plutôt une nouvelle proposition de ce qui est le monde depuis le texte, comme Ricœur le souligne dans la citation plus haut : c'est une nouvelle possibilité d'être-au-monde, de vivre, d'exister, ce n'est plus les événements de 1940-41, mais le récit lui-même de Némirovsky qui constitue l'histoire –fictive mais fonctionnelle– de *Suite française* comme une nouvelle référence vécue par le lecteur, une re-description de la réalité vécue ici et maintenant sans la distance provoquée par le temps, une re-création narrative contenant la possibilité d'autres interprétations.

Le silence s'était peut-être manifesté même avant l'édition du premier ouvrage de Némirovsky, lorsqu'elle avait envoyé le manuscrit de son premier roman, *David Golder*, à l'éditeur Bernard Grasset et qu'elle n'avait communiqué ni son nom ni son adresse, seulement un numéro de boîte postale. L'absence du nom de l'auteure comporte immédiatement et directement le signe de l'oubli avant la lettre, c'est-à-dire avant l'édition de cet ouvrage, la disparition de l'auteure à Auschwitz en 1942 lorsqu'elle écrivait son chef-d'œuvre inachevé (Prix Renaudot publié en 2004) et avant l'effacement de son œuvre entière et monumentale pendant des années –ce qui équivaut à l'oubli absolu en littérature–, à l'époque où Denise et Élisabeth Epstein, les filles de Némirovsky, avaient gardé une valise de leur mère contenant quelques manuscrits inédits, dont *Suite française*. La timidité ou la prudence de l'auteure à l'égard de la littérature –plus précisément de l'édition– et la fin de sa carrière professionnelle à cause de sa disparition à Auschwitz seront aussi les traces de son existence dans le contexte historique de la deuxième guerre mondiale et la terreur des camps de concentration.

Le silence a été cependant combattu et écrasé par l'écriture, l'édition et même le succès de *David Golder*. Puis le récit des événements dans *Suite française*, c'est un



cas tout à fait différent des auteurs des témoignages, qui se font en général très *a posteriori*, avec beaucoup de difficultés pour récupérer les souvenirs douloureux et pour en faire un récit lisible :

Certains de mes amis rescapés me disent qu'ils ont gardé silence parce que les gens de leur entourage refusaient d'en entendre parler. Et aujourd'hui encore, ils ne veulent rien savoir. C'est trop douloureux pour les auditeurs et les lecteurs. [...] La plupart d'entre nous peuvent tolérer une telle douleur émotionnelle. Mais éprouver de l'empathie pour la douleur d'un autre peut parfois s'avérer intolérable.

[...]

On ne peut pas passer sous silence cette expérience et il est donc impossible d'épargner sa famille. Ce n'est d'ailleurs pas un avantage pour les enfants que les parents rescapés se taisent (Parens, 2010 : 274-275 et 277).

Par contre, chez Némirovsky, c'est vrai qu'il s'agit d'un témoignage presque avant la lettre : en réalité il s'agit d'une espèce de prémonition (*prescience*) sur l'avenir terrible des camps de concentration et des fours, c'est l'intuition de la mort, non pas de la mort en général (plus exactement la peur de la mort), mais de la mort particulière, spécifique qu'elle allait subir comme les autres victimes du génocide. Voici pourquoi le récit de *Suite française* relève d'une originalité créatrice extraordinaire : le récit se fait presque avant les événements, c'est la pré-histoire de l'histoire, le témoignage est devenu la pré-conscience d'un non-être, d'une non-existence, c'est le récit de ce qui va se produire sans qu'il y ait une réalité démontrée qui justifierait tout ce que l'on raconte.

Le premier chapitre (intitulé « La guerre ») de la première partie du roman représente bien une phénoménologie du silence, comportant en même temps une certaine sociologie de l'occupation allemande le mois de juin 1940 et l'exode parisien qui se produit par conséquent. D'abord, pour ce qui est des sujets, l'approche phénoménologique tiendrait compte des événements suivants : le silence après l'alerte pendant la nuit devient le signe absolu de la guerre ; les premiers gens qui l'écoutent sont les malades, les mères des soldats envoyés au front et les femmes amoureuses ; la plupart des gens dorment ou essaient de dormir, moins les femmes que les hommes ; une absence de lumière absolue, partout c'est la peur, le silence devient une manifestation du pouvoir de la peur ; un aperçu psychologique : l'angoisse ajoutée de ne rien savoir pour l'instant en ce qui concerne l'avenir immédiat ; on baisse la voix comme si les ennemis se trouvaient déjà aux portes ; le biais sociologique : les riches descendaient de leurs appartements et restaient chez les concierges ; un événement purement phénoménologique : l'ouïe est tendue vers l'extérieur lointain et inconnu ; une dimension ontologique-historique : les nouveau-nés et les mourants partagent la même ambiance, comme une espèce d'apocalypse. Puis, en ce qui concerne les objets,

ce ne serait pas *stricto sensu* un événement mais presque un mirage : tous ont la possibilité d'être exposés par la Seine devenue miroir traître et dangereux (la rivière parle ?, c'est la peur de la délation). Et pour finir, une comparaison intense montrant l'angoisse collective : « une aspiration profonde semblable au soupir qui sort d'une poitrine oppressée » (Némirovsky, 2010: 33). Au début du récit de la « Tempête en juin » (la première partie du livre), cette phénoménologie et cette sociologie de la guerre et de l'Occupation sont donc liées au silence comme le signe et le geste manifestant la peur, littéralement et métaphoriquement. Le contrepoint en est vraiment bouleversant : c'est la nature qui fait du bruit, des petits oiseaux qui chantent au bord de la Seine (encore une fois la Seine après le reflet des objets, une autre façon de rompre le silence, visuel cette fois-ci).

Némirovsky a bien sûr été le témoin des événements de 1940 à 1942, de l'occupation, qu'elle a critiqué, à la délation et son arrestation. Le problème de l'historicité consiste à définir comment le temps est construit dans l'histoire, ce qui a été vécu, « aquel específico gestarse del *ser ahí* existente que acontece en el tiempo » (Heidegger, 2002: 339). De ce point de vue, on peut bien remarquer la cohérence de son expérience (historique, temporelle) et de son récit (le roman, les événements racontés), non seulement comme une trace ou une simple représentation du passé, mais comme une re-construction (une autre construction) comportant la possibilité de l'interprétation liée à l'existence : « Une certaine appartenance mutuelle entre l'acte de raconter (ou d'écrire) l'histoire et le fait d'être dans l'histoire » (Ricœur, 1980 : 50). Il s'agit dans ce cas d'une herméneutique de l'historicité par laquelle Némirovsky va délimiter les structures ontologiques (pas simplement historiques) de son expérience historique, celles qui sont rapportées de sa subjectivité, de son existence, et en même temps une fiction mimétique racontée à la façon d'un roman objectif, traditionnel. Mais ce qu'il faut souligner avant tout c'est « le monde de l'œuvre » (Ricœur, 1980 : 53-54) où la réalité et la fiction, la subjectivité et l'objectivité, la mémoire et l'imagination se sont rassemblées, parce qu'il n'y a que ce monde de l'œuvre qui re-construit ou construit à nouveau tout ce qui est dans l'existence.

### 3. L'oubli et la souffrance, l'écriture et l'imagination

Dans *Suite française* l'oubli vient de la haine provoquée par la guerre (on n'aime pas la guerre), mais aussi pour en effacer donc la souffrance, le tourment, le malaise ; c'est comme le remède obligé contre la brutalité de la guerre et sa manifestation la plus douloureuse parce qu'immédiate, l'occupation : ne pas voir (les volets fermés), ne pas écouter (le bruit des bottes), c'est essayer de repousser la réalité malgré son évidence (Némirovsky, 2010: 53, 324, 330-331). On voudrait en général oublier pour avoir un instant de bonheur et/ou plaisir ; la radio restera muette comme un « bienheureux oubli » (Némirovsky, 2010: 413) lorsque la banalité du mal s'est déjà installée dans ce foyer mystérieux et agaçant des Angellier où Lucile et Bruno tom-

bent amoureux. Même la vieille dame Angellier pourra relativiser son malaise en rêvant de son fils Gaston lorsqu'elle est plongée dans un silence provoqué par l'obscurité et l'absence générale. Mais parfois l'oubli devient impossible à cause des souvenirs immédiats de la guerre : les prisonniers, les gens partis ou disparus. L'oubli est parfois rapporté du silence et il provoque aussi la banalité du mal, surtout dans la deuxième partie du roman.

Du point de vue d'une neurobiologie humaniste, « c'est la mémoire qui fait l'homme » (Tadié et Tadié, 1999: 9), ce n'est pas seulement que l'homme ait une mémoire ou qu'il soit capable d'avoir des souvenirs, mais l'homme est sa mémoire, l'homme et la mémoire sont la même chose, et plus concrètement la mémoire, c'est ce qui fait que l'homme devienne humain, dont les deux dimensions anthropologiques sont l'homme particulier et l'humanité générale. Voici pourquoi l'oubli pose de problèmes graves à l'être humain lorsque la perte ou l'absence de la mémoire empêchent d'avoir des souvenirs et donc de devenir une personne humaine. Même si la réalité passée est déjà disparue dans la nuit de l'histoire, les souvenirs refigurés par l'écrivain vont construire une nouvelle réalité « véritable », bien que « souvenue » et imaginée. Encore une fois le rôle de l'imagination, liée à la mémoire dont elle est inséparable, ne fait qu'aider à la construction du bâtiment narratif. Si « la mémoire nous permet d'avoir une identité personnelle » (Tadié et Tadié, 1999: 301), Némirovsky a su refigurer le temps de l'histoire dans son roman pour en faire un objet existentiel et une approche de son identité juive. Mais il n'y a pas seulement l'écriture-mémoire et l'écriture-identité, il y a aussi l'écriture-imagination reconstructrice –le souvenir imaginaire– qui lui permet de refigurer un morceau capital de l'histoire française au niveau social et politique.

Face à l'identité perdue et à l'absence de la mémoire, des souvenirs perdus ou inexistant, face à la perte de repères nécessaires pour soutenir l'existence, il s'impose donc le besoin d'une reconstruction existentielle. Mais, sur quoi pourrait-elle se baser ? D'une part, comme le dit Myriam Anissimov implicitement dans sa préface de *Suite française* (Némirovsky, 2010 : 15), l'auteure fait une description frappante, étonnante même, de la physionomie typique des juifs d'un réalisme sans conditions, il s'agit sans doute du portrait ou de certains traits de l'auteure (par exemple les yeux, le nez, les cheveux), ce qui comporte bien sûr un signe d'appartenance. D'autre part, c'est par conséquent l'écriture qui pourrait faire démarrer ce projet de reconstruction et même d'affermir le bâtiment de la nouvelle dimension de l'existence voulue. C'est alors que les souvenirs seront convoqués pour que la mémoire puisse faire son travail à la base du processus de reconstruction globale. Mais cette mémoire ne se correspond plus à l'ensemble exact des souvenirs représentant les événements vécus au temps passé. D'ailleurs, si cette mémoire est liée à l'écriture ou rapportée d'un récit, il faudra tenir compte de l'imagination, qui va transformer bel et bien les contenus des souvenirs. Du point de vue de l'Épistémocritique (les connaissances reportées dans

l'œuvre littéraire) et des études neurologiques sur la créativité, il faudrait donc tenir compte d'une évidence scientifique : « Le rappel d'un souvenir demande un travail de l'esprit. Mais on retrouve moins qu'on reconstruit. Il n'y a pas de souvenirs parfaitement identiques à la réalité passée » (Tadié et Tadié, 1999: 9). Et lorsqu'on parle d'une œuvre littéraire d'imagination, il faut y introduire beaucoup d'autres composants aléatoires qui vont modifier les souvenirs le cas échéant : la sensibilité, la perception, le désir, la culture, les connaissances, etc. Cela veut dire que la mémoire reconstruite ne sera donc pas constituée par les souvenirs des événements, mais par les souvenirs construits lors du moment de la reconstruction et qu'ils ne seront plus rapportés exactement des événements du passé.

Si « le texte est la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même » (Ricœur, 1986: 129) car il a été produit à partir du discours qui fait la projection d'un monde, Némirovsky a bien construit sa compréhension des événements de l'occupation et de l'exode de 1940, et elle nous en a donné à comprendre la signification : le génocide, la disparition, et même la peur de l'oubli, de ne plus rester ici et d'être oubliée complètement dans le monde littéraire. Mais il y avait le lecteur et le texte quand même : de 1942 à 2004, la transition douloureuse de son œuvre a été associée tout à fait au silence, mais en 2004 *Suite française* a obtenu le prix Renaudot et la menace de l'oubli a été conjurée. C'est ainsi que s'est produit l'effet de l'appropriation par laquelle le lecteur entreprend l'aventure du texte après la rupture du texte et de l'auteure : même si Némirovsky avait peur de l'oubli, que ses textes ne soient oubliés, l'avenir a donné à ces textes la possibilité d'avoir des lecteurs et toute une aventure de l'interprétation, c'est-à-dire une existence « devant » les textes et avec leur lecteur.

En 1942, peu avant de mourir à Auschwitz, Némirovsky écrivait ce commentaire parallèle à l'écriture de *Suite française* : « On veut nous faire croire que nous sommes dans un âge communautaire où l'individu doit périr pour que la société vive, et nous ne voulons pas voir que c'est la société qui périr pour que vivent les tyrans » (Némirovsky, 2010 : 524). Dans cette réflexion profonde et véritable, d'une portée philosophique, anthropologique et politique extraordinaire, l'oubli est déjà annoncé dans ces événements terribles de la guerre et de l'anéantissement systématique des juifs en France, car la disparition de cette communauté comportait, dans un premier temps et d'une logique folle, l'oubli de toutes les personnes disparues. À vrai dire, ce qui était en jeu dans l'écriture de Némirovsky c'était le même diagnostic de Tzvetan Todorov, qu'il continue à appliquer de nos jours surtout : « Les régimes totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle ont révélé l'existence d'un danger insoupçonné auparavant : celui de l'effacement de la mémoire » (Todorov, 2004: 9). Aujourd'hui c'est bien sûr l'excès d'information qui provoque la défaite de la mémoire et le malheur de l'oubli, mais lorsque Némirovsky écrivait *Suite française* c'était plutôt de lutter contre l'absence d'information, contre le pouvoir totalitaire –l'armée allemande, la police

française, tous des nazis d'après Parens (2010: 184)– empêchant de connaître la réalité : la haine séculaire, la délation, la collaboration, les rafles, les camps, les crimes massifs. Le problème n'est pas l'histoire répétée (les événements ne sont plus les mêmes), mais les actions humaines elles-mêmes qui se répètent malgré l'histoire, c'est la tentation de l'oubli et la négation de la mémoire pour fuir la responsabilité humaine à l'égard de l'humanité. Pour Todorov, « la mémoire ne s'oppose nullement à l'oubli » (2004: 14) parce que l'oubli c'est l'effacement qui s'oppose, lui, à la conservation. Alors la mémoire sert d'interaction dans la dichotomie effacement/conservation pour extraire de l'histoire ces événements (souvenirs) choisis parmi la foule inconsciente et les conserver, l'écriture étant devenue le moyen ou le système presque idéal pour ce faire.

#### 4. Le défi éthique de la banalité du mal

La banalité du mal, qui se montre surtout dans la deuxième partie de *Suite française*, on peut la rapporter directement de la cohabitation des Français et des Allemands au village de Bussy : en général les Allemands ont toujours une attitude respectueuse, ils sont polis, ils prennent tout mais ils payent bien, ils sont beaux même. En plus, malgré la froide indifférence et la haine, il y avait aussi la bienveillance, une certaine force intérieure, même la tentation d'être flattés par les compliments des Allemands : voici l'appât de la banalité du mal (Némirovsky, 2010 : 346, 358). Plus concrètement, la banalité du mal se montre surtout dans la liaison dangereuse de Lucile Angellier et l'officier allemand Bruno von Falk, un homme poli et cultivé, un musicien sensible et romantique, et amoureux. Puis, hélas, l'humanitarisme peut-être, mais l'humanisme ? : « Ce n'est pas ici un champ de bataille. [...] Il y a quelque chose d'inhumain dans cette situation » (Némirovsky, 2010: 374) qui produit un effet de compensation par rapport aux sentiments naturels d'aversion, de défiance et de dédain. Le point de vue du personnage de la couturière devient, à cet égard, toute une révolution chez les victimes : « Et après ? Allemand ou Français, ami ou ennemi, c'est d'abord un homme [...] Il est doux pour moi, tendre, aux petits soins [...] C'est des gens comme nous » (Némirovsky, 2010: 398-399). Mais l'histoire de Lucile et Bruno dépasse bien tout ce que l'on avait imaginé au début de l'occupation de Bussy : « Depuis trois mois, ils vivaient avec ces français, ils étaient mêlés à eux ; ils ne leur avaient fait aucun mal ; ils avaient réussi enfin à force d'égards, de bons procédés, à établir entre envahisseurs et vaincus des relations humaines ! » (Némirovsky, 2010: 470).

D'une part, la relation du silence et de la banalité du mal peut être concrétisée dans cette atmosphère close de l'occupation du village et la réaction naturelle et spontanée des habitants : la violence de l'action militaire et la faiblesse des victimes ne permet pas d'interaction interpersonnelle ni de communication normale, et la conséquence pratique en est une société rompue, malade, dont le silence devient une manifestation remarquable, et effrayante :

Parfois un militaire allemand poussait la clôture d'un de ces petits jardins et venait demander du feu pour sa pipe, ou un œuf frais, ou un verre de bière. Le jardinier lui donnait ce qu'il désirait, puis, appuyé sur sa bêche, il le regardait pensivement s'éloigner, et enfin il reprenait son travail avec un haussement d'épaules qui répondait sans doute à un monde de pensées, si nombreuses, si profondes, si graves et étranges qu'il ne trouvait pas de mots pour s'exprimer (Némirovsky, 2010: 367-368).

D'autre part, la relation de l'oubli et de la banalité du mal provient de la vie quotidienne et des sentiments naturels, qui sont justement le contraire de la guerre, c'est l'humanité des deux côtés. Lucile et Bruno, les représentants par excellence de la banalité du mal (du côté allemand, et du côté français !), vont essayer d'oublier parce que c'est la seule possibilité d'obtenir un bonheur temporel et relatif sous l'occupation et pendant la guerre. En ce qui concerne la vieille dame Angellier, elle rêve toujours de son fils Gaston (le mari de Lucile, au front) et l'oubli est devenu à la rigueur impossible, les souvenirs du passé lui permettant d'avoir un petit monde personnel où l'occupation du village et de sa maison ne sont plus un problème car elle s'en est absente :

Dans l'obscurité, dans le silence, elle recréait le passé ; elle exhumaient des instants qu'elle avait crus elle-même oubliés à jamais ; elle mettait au jour des trésors ; elle retrouvait tel mot de son fils, telle intonation de sa voix, tel geste de ses petites mains potelées de bébé qui, vraiment, pour une seconde, abolissaient le temps. Ce n'était plus de l'imagination mais la réalité elle-même lui était rendue dans ce qu'elle avait d'impérissable, car rien ne pouvait faire que tout cela n'eût pas eu lieu. L'absence, la mort même, n'étaient pas capables d'effacer le passé (Némirovsky, 2010: 437).

Dans son essai *Eichmann en Jérusalem*, Hannah Arendt fait une description tout à fait nouvelle d'une forme de méchanceté méconnue auparavant, la banalité du mal, dont la conséquence immédiate est une relativisation radicalisée et anormale du crime (faussé, dénaturé), une vision déformée et déformatrice de la réalité produisant une espèce de cauchemar par rapport à une faute grave :

Cuando hablo de la banalidad del mal lo hago solamente a un nivel estrictamente objetivo [...] Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. [...] sencillamente, no supo jamás lo que se hacía [...] falta de imaginación [...] no era estúpido. Únicamente la pura y simple irreflexión –que en modo alguno podemos equiparar a la estupidez– fue lo que le predispuso a convertirse en el mayor criminal de su tiempo. [...] y ni

siquiera con la mejor voluntad cabe atribuir a Eichmann diabólica profundidad, también es cierto que tampoco podemos decir que sea algo normal o común. [...] tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizá, a la naturaleza humana (Arendt, 2012:).

[...]

Actuó, en todo momento, dentro de los límites impuestos por sus obligaciones de conciencia: se comportó en armonía con la norma general; examinó las órdenes recibidas para comprobar su manifiesta legalidad, o normalidad, y no tuvo que recurrir a la consulta con su conciencia, ya que no pertenecía al grupo de quienes desconocían las leyes de su país, sino todo lo contrario (Arendt, 2012: 415-416 et 424).

Il s'agit dans ce cas d'Adolf Eichmann, un psychopathe, quelqu'un qui manque tout à fait d'empathie. Les psychopathes sont des gens comme les autres mais qui sont parfois capables des plus grands crimes : « no solo de delitos que las necesidades militares en modo alguno pueden justificar, sino de delitos materialmente independientes de la guerra, que indicaban la existencia de una política de sistemático asesinato que continuaría en tiempo de paz » (Arendt, 2012: 373). Et c'est aussi un problème d'attitude personnelle, individuelle, à l'égard de ces grands crimes. Cette idée de la banalité du mal, c'est un phénomène implicite dans le processus du silence et de l'oubli, comme le montre l'exemple terrible de ce témoignage de Samuel Chymisz, survivant du convoi conduisant Irène Némirovsky elle-même à Auschwitz-Birkenau : « Pas un Français n'a bougé pour nous donner un peu d'eau. Pas un. Ils avaient peur ou ils s'enfoutaient, je n'en sais rien. [...] dans les gares allemandes, les civils rient en apercevant les mains et les visages par les lucarnes. Certains crachent » (Philipponnat et Lienhardt, 2007: 16-17). Dans le contexte d'une philosophie morale et politique associée à l'affaire Eichmann, Hannah Arendt a poursuivi sa définition de la banalité du mal dans son œuvre posthume *La vie de l'esprit* (2013: 18-20) :

Ce qui me frappait chez le coupable, c'était un manque de profondeur évident [...] les actes étaient monstrueux, mais le responsable [...] était tout à fait ordinaire, comme tout le monde, ni démoniaque ni monstrueux. Il n'y avait en lui trace ni de convictions idéologiques solides, ni de motivations spécifiquement malignes, et la seule caractéristique notable [...] était de nature entièrement négative : ce n'était pas de la stupidité, mais un manque de pensée. [...] il se comportait aussi bien qu'il l'avait fait sous le régime nazi, mais en présence de situations où manquait ce genre de routine, il était désemparé, et son langage bourré de clichés [...] Clichés, phrases toute faites, codes d'expression standardisés et conventionnels ont pour fonction

reconnue, socialement, de protéger de la réalité [...] la seule différence entre Eichmann et le reste de l'humanité est que, de toute évidence, il les ignorait totalement.

La banalité du mal, d'après l'exemple d'Eichmann, devient le caractère d'une personnalité normale (comme l'officier allemand Bruno von Falk dans *Suite française*), parfois insignifiante, mais capable de grands crimes, c'est-à-dire une nouvelle espèce criminelle (Crignon, 2000: 127) car « Eichmann semble incapable de juger ses propres actes, de réfléchir aux conséquences qu'ils ont pu avoir, de soumettre le contenu de ses actes à la question de leur sens, d'éprouver la souffrance qu'il a en face de lui » (Crignon, 2000 : 128). Le grand problème de la banalité du mal, surtout dans la seconde partie de *Suite française*, c'est qu'elle se montre aussi presque dans la totalité des habitants de Bussy, et qu'elle se montre précisément du côté des victimes lorsqu'elles se rangent du côté des Allemands, surtout dans les cas de Lucile et de la couturière. Comme le dit George Steiner sans ambages :

No es solo que la difusión general de valores literarios, culturales, no pusiera freno alguno al totalitarismo; sino también que en ciertos casos notables los santos lugares de la enseñanza y del arte humanista acogieron y ayudaron efectivamente al terror nuevo. [...] Sabemos que algunos de los hombres que concibieron y administraron Auschwitz habían sido educados para leer a Shakespeare y a Goethe, y que no dejaron de leerlos (Steiner, 2000: 19).

Voici donc la banalité du mal associée à la littérature, à l'expression artistique du langage permettant de raconter les événements les plus cruels de l'histoire. C'est que la banalité du mal passe dans le roman de Némirovsky moyennant la fonction narrative de la mémoire historique basée sur l'expérience vécue par l'auteure elle-même : d'abord parce que « lo que el hombre ha hecho al hombre, en una época muy reciente, ha afectado a la materia prima del escritor –la suma y la potencialidad del comportamiento humano– y oprime su cerebro con unas tinieblas nuevas » (Steiner, 2000: 19); puis parce que la violence a exercé une déplorable transformation dans la perception des protagonistes et même des victimes.

Le témoignage de l'occupation et de l'exil parisien est devenu un roman parce que la distanciation provoquée par l'écriture –cette distance qui va de l'auteure au lecteur– transforme l'expérience vécue par Némirovsky et en fait un récit perçu comme fiction par le lecteur, qui n'a pas vécu ou connu les événements, ne reconnaît plus comme réel tout ce qu'il y a à l'intérieur du roman et lit le texte de Némirovsky après le travail d'élaboration du discours littéraire de l'auteure comme une signification (Ricoeur, 1986: 115-117). La portée de la distanciation est fondamentale pour l'interprétation de l'œuvre, parce que le lecteur fait une compréhension du texte différente, non seulement parce qu'il pense autrement que l'auteure, mais que son inten-



tion en est tout à fait différente, autre. C'est-à-dire que le texte (l'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur) est devenu autonome après l'écriture et qu'il provoque une distance obligatoire, insurmontable, à l'égard de l'auteur.

Du point de vue de la narrativité, l'irrationalité de la banalité du mal consiste plutôt à ce déplacement qui va de l'œuvre au lecteur : l'œuvre est une production, un événement individuel, puis ce discours sera compris par le lecteur comme un sens, l'interprétation : « La notion d'œuvre apparaît comme une médiation pratique entre l'irrationalité de l'événement et la rationalité du sens » (Ricœur, 1986: 121). Ce qui ne se voyait même pas à l'époque de l'événement –la banalité du mal comme pratique ou expérience– devient explicite dans le texte du roman et par la suite provoque le débat moral et politique (la délation, les collabos, la cohabitation). Cela devient, au niveau des connaissances humaines, un surplus épistémocritique de *Suite française* parce que la valeur littéraire et humanistique de l'œuvre a été dépassée par la valeur anthropologique, historique et sociale : l'œuvre de Némirovsky n'est pas seulement un grand roman, elle est aussi un document exceptionnel de la civilisation et de l'histoire françaises.

## 5. Conclusions

Ce temps passé de la guerre représenté dans *Suite française*, est un temps raconté. Ce n'est plus le temps phénoménologique de l'expérience rapportée des événements ni le temps cosmologique des jours et des nuits de la période 1940-1942. D'ailleurs, le temps raconté pose le problème fondamental de l'identité narrative, répondre à la question : « qui fait telle action ? » par rapport à la vie de l'auteur. Et la réponse, c'est raconter l'histoire de cette vie : « L'histoire racontée dit le *qui* de l'action » (Ricœur, 1985: 442). Comme le roman de Némirovsky est une refiguration du monde représenté dans l'œuvre, le lecteur refait l'action racontée et en fait une nouvelle action dans son imagination (associée en tout cas à son être-là), mais il y trouve aussi le « qui » de Némirovsky, sa présence implicite dans tous les événements racontés. Cette nouvelle dimension de l'identité narrative devient nécessaire pour avoir accès à ce « qui » parce qu'elle est « cette forme d'identité à laquelle l'être humain peut accéder au moyen de la fonction narrative » (Ricœur, 1991: 35). Dans son roman, l'auteur devient alors un moi refiguré qui permet au lecteur de faire l'interprétation de l'histoire.

Le roman de Némirovsky est devenu par la suite un monument à la mémoire collective –historique, sociale, politique– de la France occupée, mais aussi un référent des problèmes associés à la violence de cette occupation, susceptibles d'être regroupés sous le triple registre du silence, de l'oubli et de la banalité du mal. Le contrepoint nécessaire de ces problèmes, c'est donc l'inscription dans l'écriture (le roman) des souvenirs de l'auteur et leur vision précise dans l'instant fatal des événements représentés : ce n'est pas exactement la *mnémé*, un simple souvenir venu à l'esprit comme

une affection (*pathos*) ; mais l'*anamnésis*, le souvenir comme objet d'une quête ou rappel (Ricœur, 2000: 4), un témoignage du génocide dans le contexte de l'occupation allemande, de la collaboration et du désastre français.

Mais cela ne pose pas un problème de compatibilité entre l'imagination et la mémoire d'après la division traditionnelle, puisque l'imagination est « dirigée vers le fantastique, la fiction, l'irréel, le possible, l'utopique » (Ricœur, 2000: 6) et que la mémoire est dirigée « vers la réalité antérieure, l'antériorité constituant la marque temporelle par excellence de la chose souvenue, du souvenu en tant que tel » (Ricœur, 2000: 6). Les éléments ajoutés, transformant la réalité vécue, n'empêchent pas la refiguration du temps dans le roman, soit le passé rapporté d'un savoir expérimenté. Alors, dans *Suite française*, l'expérience vécue (*Erlebnis*) et la mémoire personnelle de Némirovsky deviennent le souvenir collectif des histoires racontées parce que « le récit a son sens plein quand il restitué au temps de l'agir et du pàtir » (Ricœur, 1983: 136).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARENDT, Hannah (2012): *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Lumen [éd. orig.: 1963].
- ARENDT, Hannah (2013): *La vie de l'esprit*. Paris, PUF.
- CRIGNON, Claire (2000): *Le mal*. Paris, Flammarion.
- DAYAN ROSENMAN, Anny (2007): *Les alphabets de la Shoah*. Paris, CNRS.
- EPSTEIN, Denise (2008): *Survivre et vivre*. Paris, Denoël.
- GADAMER, Hans-Georg (1996 [1960]): *Verdad y método I*. Salamanca, Sígueme.
- HEIDEGGER, Martin (2002 [1927]): *El ser y el tiempo*. Barcelona, RBA.
- NÉMIROVSKY, Irène (2005 [1929]): *David Golder*. Paris, Le livre de poche.
- NÉMIROVSKY, Irène (2009 [2004 (1942)]): *Suite française*. Paris, Gallimard (Folioplus Classique).
- NÉMIROVSKY, Irène (2010 [2004 (1942)]): *Suite française*. Paris, Gallimard (Folio).
- PARENS, Henri (2010 [2004]): *Retour à la vie*. Paris, Tallandier.
- PHILIPPONNAT, Olivier et Patrick LIENHARDT (2007): *La vie d'Irène Némirovsky*. Paris, Grasset-Denoël.
- RICŒUR, Paul (1980): «La fonction narrative», in *Narrativité*. Paris, CNRS, 49-68.
- RICŒUR, Paul (1983): *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1985): *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Seuil.
- RICŒUR, Paul (1991): «L'identité narrative». *Revue des Sciences humaines*, 221, 35-47.
- RICŒUR, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil.
- STEINER, George (2000 [1976]): *Lenguaje y silencio*. Barcelona, Gedisa.

TADIÉ, Jean-Yves et Marc TADIÉ (1999): *Le sens de la mémoire*. Paris, Gallimard.

TODOROV, Tzvetan (2004): *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa.

WEISS, Jonathan (2010): *Irène Némirovsky*. Paris, Felin.