

La Mélancolie et l'aspect spatio-temporel de l'identité dans Le pion sur l'échiquier d'Irène Némirovsky

LIUDMYLA PARFENIUK*

Abstract. *Melancholy and the Spatio-temporal Aspect of Identity in Le pion sur l'échiquier (The Pawn on the Chessboard) by Irène Némirovsky.* After the age of doubt enshrouding human subjectivity during the postmodern period, the question of the subject is back on the table. However, the return of the subject is not unproblematic. The subject today carries the traces of its earlier problematisation. Much less disengaged and much more contextual, the subject needs a revalidation that would avoid modernist dogmatism and postmodernist nihilism.

The narrative mode of understanding is seen as having the potential to open up a middle way between the totalising exclusions of modernity and the nihilism of postmodernity. However, some voices have pointed to the totalising tendencies of narrative theories, which place too much emphasis on integration and synthesis. These tendencies, it is believed, can be neutralised by theories that focus on the dialogical nature of the subject. This article offers a reading of the novel *The Pawn on the Chessboard (Le pion sur l'échiquier)*, (1934) by Irène Némirovsky, as such, as the book offers a balanced model of the configuration of subjectivity by combining elements of the narrative configuration with dialogical ones.

Némirovsky's prose combines classical narrative with clear structure and linearity and an aesthetic marked by incompleteness, fragmentation and a tendency to avoid the strict limits of plot. Some of her stories are incomplete, uncertain, their endings false or non-endings, leaving the characters exactly where they have always been or leading to the dissolution of the characters' identities.

Paul Ricœur's theory of narrative identity, which focuses on unity and synthesis as the necessary prerequisite for the emergence of the sense of selfhood, and the concept of dialogical self developed by Mikhail Bakhtin, which favours incompleteness and openness, will be used to analyse the process of identity formation of the characters in *The Pawn*.

The emphasis will be placed, in particular, on the spatio-temporal aspect of identity constitution of the characters, and on the effect of melancholy on this aspect. Melancholy, it will be argued, disrupts the characters' normal flow of temporality, trapping them in the melancholic 'absolute present'. However, this triggers new mechanisms for the formation of the characters' identities and

* Liudmyla Parfeniuk, University of Tartu, Estonia, Liudmila_Parfeniuk@hotmail.com

the composition of the novel. As these mechanisms are inscribed in the spatial dimension, space becomes an additional device, participating in the configuration of time in the novel and supporting composition where the structuring function of emplotment is weakened.

Keywords: Ricœur; Bakhtin; Némirovsky; melancholy; narrative identity; time; space

Introduction

Après l'ère du doute qui enveloppait la subjectivité humaine pendant la période dite postmoderne, la question du sujet est de nouveau d'actualité. Pour autant, le retour du sujet n'est pas sans problèmes. Le sujet n'est de retour ni comme un « centre de conscience monologique » absolu et autonome (Taylor 1985: 123), ni comme le sujet « décentré », « l'illusion du soi ou de l'ego cohérent... » (Jameson 1984: vii–xxii). Le sujet porte plutôt aujourd'hui les traces de sa problématisation antérieure. Beaucoup moins désengagé et beaucoup plus contextuel, le sujet a besoin d'une revalidation qui éviterait le dogmatisme moderniste et sa prétention à un sujet « universel », « fondateur », et contournerait également la disqualification postmoderniste du sujet. (Gifford, Gratton 2000; Kearney 1998)

Le mode de compréhension appelé *compréhension narrative* est considéré par beaucoup (Arendt 1958, 1968; Taylor 1985; Cavarero 2000; Ricœur 1990) comme ayant le potentiel d'ouvrir une voie médiane entre les exclusions totalisantes de la modernité et le nihilisme de la postmodernité dans la conceptualisation de subjectivité. Les théories qui relient la formation de l'identité au récit mettent l'accent sur le caractère temporel de l'expérience vécu et sur la réalisation de la subjectivité en organisant l'expérience en une histoire cohérente. Tout en reconnaissant qu'une telle histoire est relationnelle et en constante évolution, les théories de l'identité narrative se placent entre l'individualité intrinsèque de la modernité et les formes illusoires de subjectivité de la philosophie postmoderne.

Cependant, certaines voix (de Peuter 1998; Strawson 2008) ont signalé les tendances totalisantes des théories narratives du soi, qui, en mettant l'accent sur l'intégration et la synthèse, « risquent de réduire au silence les tensions dynamiques qui garantissent le caractère inachevable de soi » (de Peuter 1998: 41–42). Comme le pensent plusieurs chercheurs (Meretoja 2014; Owen 2011), ces limitations peuvent être neutralisées par les théories qui mettent l'accent sur la nature dialogique du soi – marqué par l'incomplétude et l'inachèvement.

Cet article propose une lecture du roman *Le pion sur l'échiquier* (1934) d'Irène Némirovsky, en tant que telle, qui offre un modèle équilibré de la configuration de la subjectivité en combinant les éléments de la configuration narrative avec les éléments dialogiques.

Irène Némirovsky écrivait ses romans dans les années 1920 – une période marquée par la redéfinition du mode narratif traditionnel de représentation de la réalité et par la recherche de nouveaux outils pour saisir la nouvelle nature fragmentaire de l'expérience subjective. (Meretoja 2014)

Même si Némirovsky ne s'est pas engagée dans une redéfinition du roman et a plutôt eu tendance à suivre un style traditionnel et classique, certaines de ses œuvres ne se prêtent pas facilement à la catégorie de mode narratif canonique. Plusieurs de ses récits sont incomplets, incertains, leur fin est une fausse fin ou une non-fin, qui laisse les personnages exactement là où ils ont toujours été ou qui conduit à la dissolution de l'identité des personnages. La prose d'Irène Némirovsky, qui combine les traits du style narratif classique avec l'esthétique marquée par l'incomplétude, la fragmentation, la tendance à éviter les limites strictes de l'intrigue (Philipponnat 2012), se prête bien à la discussion de la subjectivité en termes de problématiques susmentionnées.

Plus précisément, cette combinaison des modes de configuration narratifs et dialogiques est visible à travers l'aspect spatio-temporel de la configuration de la subjectivité des personnages dans *Le Pion*. Nous analyserons cet aspect à travers les théories de l'identité narrative de Paul Ricœur et de l'identité dialogique de Mikhaïl Bakhtine, qui conceptualisent différemment, comme nous le montrerons, les relations spatio-temporelles dans le processus de configuration de l'identité. La notion clé qui nous permettra de comparer et d'opposer les relations spatio-temporelles dans ces deux théories de manière significative sera la notion de mélancolie, puisque, comme nous le montrerons, elle subvertit le flux normal de la temporalité – un élément clé de l'identité narrative – et engage de nouveaux mécanismes spatiaux dans la configuration de subjectivité.

Vers une conception équilibrée du sujet. Compréhension narrative et compréhension dialogique

La relation complémentaire entre les théories du soi de Mikhaïl Bakhtine et de Paul Ricœur a été discutée par de nombreux chercheurs.

Gardiner (1992) dit que Ricœur se concentre sur le texte comme source de sens, plutôt que sur les intentions subjectives de l'auteur, ce que Gardiner considère comme symptomatique d'une regrettable tendance à la monologisation, caractéristique pour la pensée moderne. Bien que pour Bakhtine, même s'il reconnaît l'importance de l'analyse formelle du texte comme l'une des étapes

de l'interprétation, il n'y a pas de « texte idéal », pas de sens « vierge, » qui soit à l'abri de toute contestation ou argumentation ultérieure. (Gardiner 1992: 134)

Owen (2011) parle de la philosophie bakhtinienne en tant que telle, qui « [...] complète et améliore la compréhension narrative et a un potentiel considérable pour générer une compréhension plus inclusive et créative de l'humanité, de ses relations avec les autres et avec le monde dans lequel elle est inextricablement liée » (Owen 2011).

Collington (2001) compare le concept de triple mimesis de Ricœur avec le chronotope de Bakhtine et affirme que pour Bakhtine le statut ontologique du chronotope dépasse le cadre strictement littéraire et implique la configuration de l'expérience humaine par le récit. (Collington 2001: 228) En outre, elle montre comment l'accent mis par Bakhtine sur l'espace dans son concept de chronotope permet d'intégrer pleinement l'espace dans son modèle de fonctionnement narratif. Alors que la théorie de la mimesis de Ricœur « subordonne continuellement le rôle de l'espace à celui du temps » (Collington 2001: 230).

Le temps du monde, le temps de l'âme et le concept d'identité narrative

Ricœur développe sa théorie de la configuration du temps par le récit en faisant appel au « débat entre le temps de l'âme et le temps du monde » (Ricœur 1985: 19), – deux théories du temps décrites par saint Augustin dans les *Confessions* et par Aristote dans la *Physique*.

Le temps du monde selon Aristote est le concept de temps le plus courant. Derrière cette conception du temps se trouve la tradition cosmologique, selon laquelle le temps nous entoure et nous domine, sans que l'âme ait le pouvoir de le produire. (Ricœur 1985: 20) Ce temps est mesurable avec des moments distincts « d'avant » et « d'après ». À une telle conception du temps, Ricœur reproche l'absence de composante subjective, d'une perspective à partir de laquelle il serait possible de participer à la configuration du temps, à dire la différence entre les moments « d'avant » et « d'après ». (Ricœur 1985: 20)

Cette perspective Ricœur la trouve dans la conception du temps selon saint Augustin. Pour Augustin, le temps existe dans l'âme de l'homme et rappelle plutôt la coexistence et la simultanéité que le devenir d'une série de moments isolés. Le passé, le présent et le futur ne se produisent pas dans les moments distincts de « l'avant » et de « l'après » comme dans le temps régi par le mouvement. Ils sont « étirés » à partir de l'instant présent. Le temps mesuré par l'âme acquiert ainsi des caractéristiques spatiales, puisqu'il est tourné à la fois vers le futur et vers le passé. Augustin appelle ce phénomène *distentio animi*.

Pour Ricœur, le problème de la conception augustinienne du temps est qu'elle ne tient pas compte du mouvement pour pouvoir mesurer les intervalles de temps. (Ricœur 1985: 28) Sans cette mesure, le temps risque de devenir une éternité.

Pour résoudre les apories du temps que l'on trouve à la fois dans le temps du monde et dans le temps de l'âme, Ricœur propose un concept de *temps raconté* et se tourne vers la poétique pour en expliquer le fonctionnement. Il emprunte la notion d'intrigue à la *Poétique* d'Aristote et met l'accent surtout sur le pouvoir de l'intrigue d'agencer ou de réagencer la réalité. Des événements discordants, qui n'ont souvent de sens qu'après les avoir examinées rétrospectivement, perturbent l'ordre initial de l'histoire, mais font avancer l'intrigue. L'intrigue a le pouvoir de synthétiser des événements hétérogènes de telle sorte que le contingent devient partie intégrante de l'histoire. L'histoire devient cohérente lorsque ses différents événements et faits sont organisés. Au cours épisodique de leur succession, l'intrigue superpose l'ordre logique d'une configuration. Le récit opère ainsi une synthèse du temps. D'une suite de moments quelconques, il fait une histoire cohérente. Ce que Ricœur appelle *la mise en intrigue*.

Ce principe de mise en intrigue est en contradiction avec le concept augustinien du temps en tant que *distentio animi*, qui, en raison de l'absence de différenciation des intervalles de temps, reste dans un état de discordance, qui « ne cesse de démentir le vœu de concordance constitutif de l'*animus* » (Ricœur 1985: 366). L'intrigue aristotélicienne va dans l'autre sens : elle établit la primauté de la concordance sur la discordance dans la configuration de l'histoire. Le temps peut donc être défini comme une « concordance discordante » (Ricœur 1985: 71).

Le concept d'*identité narrative* introduit par Ricœur à la fin de *Temps et Récit III* repose sur cette tension constante entre notre existence dans la condition de *distentio animi* et le désir de la surmonter en mettant de l'ordre dans le désordre de nos âmes et de nos vies. L'identité personnelle n'est donc pas donnée, elle doit être construite dans le processus dynamique de « la compétition entre une exigence de concordance et l'admission de discordances » (Ricœur 1990: 141). C'est le pouvoir organisateur de l'intrigue qui peut servir de médiateur à la formation d'une telle identité.

Altération de la temporalité par la mélancolie

La mélancolie peut être considérée comme l'une des expériences potentiellement subversives de la configuration du temps par la mise en intrigue, parce qu'elle compromet la composante temporelle de celle-ci, sur laquelle repose le pouvoir de concordance de l'intrigue. À savoir, la mélancolie bouleverse le

mouvement du temps, en suspendant son articulation selon la dialectique entre l'anticipation de l'avenir et le souvenir du passé.

Jérôme Porée (2002) parle de la souffrance mélancolique comme d'une forme de déchronologisation du temps, qui intensifie le présent. Se référant aux travaux de L. Binswanger, Porée explique que l'ancrage du mélancolique dans le passé a pour effet de vider le présent et le futur de tout contenu, de sorte que pour un mélancolique des moments identiques à eux-mêmes se répètent indéfiniment dans l'espace d'un « présent absolu » (Porée 2002: 26) :

Cet événement absolu occupe à lui seul le champ entier de l'expérience, et il détermine le sens d'un présent vécu lui-même comme un présent absolu. Entendons, par présent absolu, un présent que n'anime plus le jeu ouvert des rétentions et des protensions [...] Ce présent est ouvert seulement à sa propre répétition indéfinie. C'est donc en vérité un « présent fermé » en lequel rien n'advient plus.

La constitution de l'identité dans ce cas « est non seulement en danger, mais largement remise en cause... » (Binswanger 1987: 21).

Ainsi, dans le cas de la mélancolie, tant le mouvement temporel que la constitution de la conscience du sujet mélancolique sont profondément altérés. Paralysant la dynamique entre la concordance et la discordance, la mélancolie pousse le sujet plutôt dans un état de permanence pathologique, qui bloque la possibilité de faire avancer l'intrigue de la vie.

La mélancolie et l'impossibilité du récit dans *Le pion sur l'échiquier*

Christophe Bohun, le personnage principal du roman d'Irène Némirovsky *Le pion sur l'échiquier*, souffre de mélancolie. Ancien combattant et fils d'un homme d'affaires appauvri, il éprouve des difficultés à se réinsérer dans l'environnement économique et social modifié de la France des années 1920 et 1930. Né dans une famille aisée et élevé dans le luxe, Christophe conserve ses manières et ses goûts, mais la crise économique de l'entre-deux-guerres le prive des plaisirs de la vie luxueuse et, après la faillite de son père, il est contraint de travailler comme un « employé obscur ».

Incapable de se réconcilier avec la vie de salarié obscur, Christophe revient sans cesse vers le passé :

Comme un paradis perdu, il revit la sombre maison de son père, cette odeur trouble de moisissure [...] ces vieux parquets qui pliaient sous les pas... Il avait aimé la mélancolie, le regret qu'elle éveillait en lui. (Némirovsky 2011: 951)

Christophe contemple souvent son ancienne amante, Murielle, essayant de retrouver en elle la jeunesse et la beauté qu'il associe à son ancienne vie d'élégances et de sérénité. Mais très vite, Christophe se rend compte que cette vie est révolue depuis longtemps, son ancienne vie et son amante n'étant plus qu'une « caricature de la jeunesse, du passé ».

Une fixation excessive sur le passé immobilise Christophe et empêche la tension entre la discordance et la concordance, qui pourrait être le moteur de l'évolution de son identité. Il vit sa vie par habitude, de manière mécanique. Depuis huit ans, il va chaque soir au même bar et avale le même verre « sans laisser à ses lèvres le temps d'en goûter la saveur ». Il a la même conversation avec le barman, sans vraiment l'écouter et parcourt les gros titres des journaux sans les lire. Tout comme les autres visiteurs du bar, Christophe n'y vient pas pour trouver des femmes ou conclure un marché, mais « pour boire simplement et pour rester tranquille ». Aucun nouvel événement n'est le bienvenu dans l'intrigue de sa vie, toute invitation à s'engager le fait se sentir menacé et irrité. Le dîner en famille est un rituel exaspérant pour Christophe, les tâches quotidiennes de sa parfaite épouse le mettent en colère. Tout ce qui touche au flux de la vie quotidienne provoque un rejet. La vie s'impose à Christophe, il est condamné à la vivre. C'est pourquoi, quand vient l'heure de quitter le bar et retourner à sa vie quotidienne, il regarde l'horloge avec « une morne stupeur, [...] comme le font les bêtes malades, lorsqu'on vient les tirer par le cou hors du coin noir où ils se terraient » (Némirovsky 2011: 843).

Lorsque même le passé devient indisponible, la crise personnelle de Christophe s'aggrave. Son père, James Bohun, meurt et ne laisse aucun héritage qui épargnerait à Christophe le fardeau de gagner son pain. Il est contraint d'emménager avec sa famille dans un petit appartement et lorsque Murielle, sa dernière ancre le reliant au passé, s'en va, Christophe comprend qu'il est condamné :

Murielle... Ainsi, il ne resterait rien du passé ?... Il entrerait vivant dans une morne tombe, un sombre et vide sépulcre, où il n'aurait qu'à demeurer tranquillement enfermé et attendre la mort (Némirovsky 2011: 931).

L'attente passive de la mort de Christophe culmine dans ce qui pourrait être interprété comme un acte affirmatif : un matin, alors qu'il se rase, Christophe décide de se suicider.

Le suicide dans la littérature peut être une expression de la liberté humaine, une manifestation d'un conflit entre l'intellect et la sensibilité supérieure d'un individu et la médiocrité du monde. (Minois 1995: 308–321)

Pendant l'entre-deux-guerres, certains courants littéraires (Dada, surréalisme) interprétaient le suicide comme une évasion de la réalité avec une connotation plutôt positive de « l'acte ultime d'affirmation esthétique de soi et de transcendance sociale et métaphysique » (Livak 2000: 252).

Il n'y a pourtant rien d'affirmatif dans le suicide de Christophe. Ce n'est pas un argument final dans une lutte pour une idée, ni une démonstration de supériorité sur une vie médiocre. La scène du suicide de Christophe est pathétique et passive. Il se tranche un peu la gorge, mais pas vraiment, il se coupe encore et hésite, se réprimande, il sent qu'il a commis une « sottise sans nom ». Sa femme le sauve, mais il finit par mourir d'une infection du sang et, en mourant, il reste indifférent à sa propre mort : « Je m'en fous ». La fin de l'histoire de Christophe n'est pas la fin de son choix. D'ailleurs, Christophe ne s'est jamais soucié de la fin de son histoire. Trop absorbé par son désespoir, il ne s'est jamais soucié d'intégrer cette partie discordante de sa vie comme élément productif de son récit. Christophe ne sait pas inventer une intrigue, il n'est même pas l'auteur de sa propre fin. Les événements lui arrivent et il y succombe passivement. Son histoire est une non-histoire. La discordance prend le dessus sur la concordance et son intrigue échoue.

Mikhail Bakhtine et la dimension spatiale de l'identité

Si la mise en intrigue atteinte de paralysie mélancolique, ne guide plus la configuration de l'expérience vécue et la construction de l'identité, cela signifie-t-il qu'aucun processus, aucun mouvement lié à la formation de l'identité n'est observable ? Cette idée peut être contestée si l'on garde à l'esprit qu'il existe deux dimensions temporelles qui forment la base du concept de la mise en intrigue de Ricœur. Et c'est la seconde dimension, spatiale, celle de la *distentio animi*, qui peut accueillir les potentialités de configuration de la temporalité et de construction de l'identité.

Nous aimerions proposer que cette dimension temporelle, puisse, sinon faire avancer l'histoire vers l'unité et la concordance, du moins servir d'espace, où de nouveaux modes de configuration temporelle sont observables. Tout en restant dans une position liminale, la formation du sujet qui existe dans une condition de *distentio animi* peut être ouverte à des révélations autres que celles qui peuvent être générées par le temps configuré par l'intrigue.

Pour aborder un tel mode d'existence, il faudrait une théorie qui comprenne le processus de configuration du temps et de constitution de la subjectivité en

termes spatiaux, en mettant l'accent sur la désunion, l'inachèvement. Un tel cadre, où la construction de l'identité est moins comprise en termes d'objectif final, mais est plutôt définie par le processus, a été développé par Mikhaïl Bakhtine.

Pour Bakhtine, le processus de constitution du soi est centripète et non centrifuge. Le soi, dans la compréhension bakhtinienne, émerge non pas comme le résultat d'un récit structuré, ou plutôt, Bakhtine s'intéresse moins à l'émergence elle-même, son intérêt réside dans ce qui précède l'émergence – à savoir, la négociation sans fin de l'identité.

Une telle approche de la subjectivité met en évidence la dimension spatiale de ce processus. Bakhtine développe cette idée à partir de l'œuvre de Dostoïevski dans *Проблемы поэтики Достоевского* (1929) :

La catégorie principale de la vision artistique de Dostoïevski n'est pas le devenir, mais la coexistence et l'interaction. Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace, pas dans le temps. [...] Dostoïevski [...] a cherché à percevoir les étapes mêmes [du devenir] dans leur simultanéité, à les juxtaposer et à les contraster dramatiquement, plutôt qu'à les inscrire dans une série de devenirs (Бахтин 1979 : 33).

La formation du soi dans cette dimension spatiale n'est pas due aux propriétés synthétisantes de l'intrigue, mais au principe dialogique, dont la fonction structurante repose sur l'analyse plutôt que sur la synthèse, sur la fragmentation plutôt que sur l'unification. Le sujet de Bakhtine doit toujours être dans un état de discordance, d'incomplétude, ce n'est qu'ainsi qu'il peut préserver son agentivité. L'unification avec l'autre, la réconciliation, signifie la perte de soi par le sujet. La concordance est la mort du sujet bakhtinien (Bakhtin 1979: 293–294).

Ce principe d'un dialogue incomplet entre le soi et l'autre imprègne toute la philosophie de Bakhtine, le héros d'une œuvre littéraire et l'auteur de l'œuvre servant de modèles aux catégories philosophiques du « soi » et de « l'autre », respectivement. Et même si Bakhtine n'aborde pas la question de la différence ontologique entre « l'auteur » et « l'autre », le « soi » et le « héros », sa théorie de l'esthétique se mêle en fait à la philosophie du sujet. (Demidova 2015)

En conséquence, toutes les œuvres de Bakhtine, qu'elles traitent de questions philosophiques ou de questions littéraires, sont guidées par l'idéologie du dialogue et la relation entre l'auteur et le héros en tant que participants à ce dialogue. Dans la même logique, nous pouvons considérer que le concept de chronotope de Bakhtine est une notion de sa philosophie qui considère les relations spatio-temporelles qui accompagnent le dialogue entre le soi et l'autre.

Bakhtine insiste sur le fait que les différentes présentations de l'espace et du temps dans la littérature ne sont pas de simples conventions artistiques, mais

représentent plutôt des « techniques génériques » pour « refléter et traiter artistiquement le temps et l'espace », ces « aspects de la réalité que l'on s'approprie » (1975: 121–122). Chronotope défini par Bakhtine comme « [...] l'interconnexion des relations temporelles et spatiales, maîtrisée artistiquement dans la littérature [...] » (Bakhtin 1975: 15). En plus, pour Bakhtine chronotope « [...] détermine (dans une large mesure) l'image de l'homme dans la littérature [...], cette image étant toujours intrinsèquement chronotopique. » (Bakhtin 1975: 15). Par conséquent, le chronotope ne peut être simplement réduit aux catégories formelles de l'analyse littéraire, il projette plutôt l'unité artistique d'une œuvre littéraire en relation avec la réalité telle que définie par son chronotope (Collington 2001: 228).

Dans ce qui suit, nous examinerons comment le vecteur de l'espace croise la dimension du temps dans le chronotope du miroir et celui de la chambre dans le roman *Le Pion sur l'échiquier*, et quel effet cela produit sur la formation de l'identité des personnages.

Chronotopes du miroir et de la chambre – espaces mélancoliques de formation identitaire

Le miroir est l'un des chronotopes pivots du roman. Il sert de topos de la transformation des personnages. En s'observant dans le miroir, ceux-ci participent en effet à un rite de passage de la dimension de la temporalité du monde environnant, où ils travaillent, aiment, vieillissent, changent, c'est-à-dire vivent, à l'immobilité de l'espace mélancolique, où il ne se passe rien, où ils sont seuls et où leur existence est figée.

Au bar, Christophe regarde son propre reflet et se compare à un homme qui est assis à côté de lui avec une « expression, harassée et maussade [...] de ceux qui écrivent tout le jour dans un bureau, où ne pénètre pas la lumière du soleil [...] » (Némirovsky 2011: 842). Christophe se rend compte qu'il n'est pas encore comme cet homme, mais qu'il sera bientôt comme lui – « un vieux chien cardiaque ».

Seule dans sa chambre, Murielle se contemple dans le miroir et remarque les signes du vieillissement, qui au lieu de la bouleverser, la laissent dans un état d'indifférence : « Ce visage vieillissant, cette beauté passée... quelle importance cela a-t-il ? » (Némirovsky 2011 : 868). Pour elle, le temps passé devant le miroir est le moment du renoncement, de la dévalorisation de la partie de soi qui est déterminée par le passage du temps, le changement qu'elle subit entre des moments « d'avant » et « d'après. ».

Les moments où les personnages se contemplent dans le miroir sont les moments limites de leur formation. Nous les voyons ici au seuil de leur

transformation, entre deux dimensions : la dimension du monde qui les entoure, régie par le temps linéaire, et leur monde intérieur, qui tend de plus en plus vers une somnolence mélancolique. De manière tout à fait caractéristique, les épisodes avec le miroir sont souvent décrits comme des épisodes de confrontation, de résistance et de tentative de recul face à l'inévitable abîme qui entraîne les personnages toujours plus loin dans ses profondeurs. Lorsque Christophe voit dans un bar un homme écrasé par une vie d'employé obscur, il est pris d'une crise de nausée. Pour Murielle, se regarder dans le miroir est « la longue et profonde confrontation quotidienne ». L'épreuve du miroir dans le roman est le champ de la dernière bataille, qui décide si les personnages seront figés à jamais dans une paralysie mélancolique ou s'ils continueront à vivre. Ici, on peut encore les voir hésitants, divisés, c'est-à-dire actifs. Mais déconcertés par l'image de « l'autre soi » que crée le miroir, ils finissent toujours par capituler devant cet « autre » et se dissoudre en lui. Toujours dans le bar, Christophe réfléchit au fait qu'il veut se débarrasser du monde qui l'entoure, où la tyrannie de l'argent le détruit. L'instant d'après, il fixe son reflet dans le miroir, qui : « disparaissait sous une fumée sombre et épaisse. Il eut la sensation étrange de se perdre, de se dédoubler » (Némirovsky 2011: 919).

La descente spirituelle des personnages du roman dans un abîme mélancolique s'accélère et prend une forme plus prononcée à l'aide du chronotope de la chambre. Dans le roman, la chambre est presque toujours décrite comme le lieu de la concentration la plus dense du temps subjectif des personnages. C'est là où sont décrites leurs expériences intimes, où se déroulent leurs monologues intérieurs. Le temps subjectif est également présenté comme le temps « mort », le temps figé, c'est le temps du présent absolu, incapable de couler et de se fondre dans le temps du monde qui l'entoure. Dans le roman, la chambre ressemble presque toujours à un cercueil, où la vie s'est arrêtée. La chambre de Murielle, par exemple, est la plus froide et la plus sombre, avec un vieux parquet et un lit « monumental », où elle a dormi en étant enfant, puis jeune fille. Cette pièce rappelle un tombeau, où le temps s'est arrêté, où chaque instant dure une éternité. Mais Murielle aime cette chambre. Elle l'aime non pas parce qu'elle se sent liée là à son enfance, à l'écoulement de son temps biographique, mais parce que c'est la pièce la plus isolée de tout l'appartement, elle ne voudrait vivre nulle part ailleurs. Elle pense là à son avenir : sa relation avec Christophe, un possible retour auprès de son ex-mari, mais toutes ces réflexions ne mettent jamais sa vie en mouvement, elle choisit toujours de rester là où elle est et de mener une vie de simple « présence », pensant plutôt à la façon de « tuer son temps » qu'à la façon de le vivre :

Demain, le coiffeur et la manucure, [...] du moins, cela occupera deux heures dans la journée, et avec le chemin [...] trois heures peut-être... (Némirovsky 2011: 869)

Christophe aime aussi les chambres froides de sa vieille maison. Là, il peut rester confortablement immobile, sans être touché par le flux du temps. Lorsque sa famille emménage dans un nouvel appartement, c'est la lumière qui pénètre par les fenêtres devenant une torture pour lui. Avec la lumière du soleil, le temps même du monde qui l'entoure et qu'il déteste tant, fait irruption sans cérémonie dans sa vie :

Cette clarté, cette médiocrité triomphante, comme je hais tout cela [...]. Les cours de la Bourse, [...] des cotons, des blés. Un autre voisin employait ses loisirs du matin à étudier l'anglais avec un linguaphone. Dix fois, vingt-cinq fois [...] : « What is this? » – It is butter. What is this? – It is salt. What is this? – It is bread. (Némirovsky 2011 : 952)

Enfin, les rythmes de ce temps insupportable de la vie quotidienne poussent Christophe à mettre fin à ses jours. En se rasant, il hésite un instant à appuyer sur la lame pour se trancher la gorge quand soudain, il entend à nouveau le gramophone :

[...] si j'entends encore ce gramophone odieux et cette voix : "What is bread? ..." j'appuie la lame [...] le gramophone s'était tu, puis doucement, la mécanique dévida [...] : "What is this?... – It is bread..." Christophe, avec rage, frappe de la lame du rasoir son cou tendu [...] (Némirovsky 2011: 953)

Ainsi, le chronotope de la chambre représente la phase finale de la formation de l'identité des personnages. Dans les chambres, ils prennent des décisions qui les définissent. Muriel décide qu'elle doit retourner auprès de son ex-mari et quitte la ville. Christophe décide de se suicider. Et même si leurs décisions n'ont rien à voir avec la réconciliation, elles ne les conduisent pas à triompher sur des discordances de la vie (Murielle part par désespoir, vers l'inconnu, Christophe se tue), leur séjour dans l'espace de la chambre n'en est pas moins important pour leur formation.

Conclusion

Ricœur, semble-t-il, a interprété le travail de Bakhtine sur le temps dans le roman comme étant principalement axé sur la dimension spatiale, ce qu'il considérait comme portant préjudice à sa propre théorie de la configuration

temporelle du roman, basée sur la mise en intrigue. Par exemple, dans sa discussion sur Dostoïevski, Ricœur (1984: 95) se demande :

[...] si le principe dialogique [...] n'est pas en train de saper [...] le rôle organisateur de la mise en intrigue, étendue à toutes les formes de synthèse de l'hétérogène par quoi la fiction narrative reste une mimésis d'action.

Par la suite, Ricœur (1984: 97) affirme que « le recul de l'intrigue témoigne de l'émergence d'une forme dramatique dans laquelle l'espace tend à supplanter le temps ».

En outre, Ricœur continue de critiquer la polyphonie de Bakhtine en mettant l'accent sur la « non-finalité » – l'un des traits clés appréciés par Bakhtine dans les romans de Dostoïevski. Ce « facteur d'incomplétude, » dit Ricœur, « affecte non seulement les personnages et leur monde, mais la composition elle-même, condamnée, semble-t-il, à rester ouverte, sinon sans fin » (Ricœur 1985: 99).

Dans cet article, nous avons essayé de montrer que l'espace ne supplante pas tant la configuration temporelle du temps et qu'il ne sert que d'outil supplémentaire de configuration. Lorsque le flux temporel entre les moments « d'avant » et « d'après » est entravé par certaines expériences, dans notre cas – la souffrance mélancolique – c'est l'espace qui devient chargé de fonctions de configuration.

À partir de l'exemple du roman *Le Pion sur l'échiquier*, nous avons observé comment la mélancolie, qui limitait l'expérience temporelle des personnages au « présent absolu », a provoqué la suspension de leur développement selon le principe temporel. Mais en même temps, elle a créé une situation où leur configuration a été définie par des relations spatiales.

La fonction formatrice de l'espace peut être observée non seulement à travers les personnages dans les œuvres de Némirovsky, mais aussi au niveau de la composition. Les romans de Némirovsky sont également souvent guidés par l'espace en tant que force structurante primaire. Ce que Ricœur appelle « le facteur d'incomplétude » est très présent dans sa prose. Par exemple, les fins de ses romans manquent souvent de la clôture, d'un mot définitif sur le destin des personnages. Les personnages partent fréquemment vers l'inconnu, emportant avec eux les questions non résolues qui les ont préoccupées tout au long de l'histoire (Hélène dans *Le vin de solitude*, Yves dans *Le Malentendu*, Murielle et Geneviève dans *Le Pion sur l'échiquier*). Les signes d'inachèvement, qui apparaissent dans les œuvres de Némirovsky avec une régularité considérable, nous invitent à suggérer que, dans une certaine mesure, la tendance à « l'absence d'intrigue » était caractéristique du style de l'auteure. Cette hypothèse est

étayée par une entrée dans son journal de travail pour *Le vin de solitude*, où Némirovsky note qu'elle aimerait que son roman ait une composition symphonique plutôt qu'architecturale :

L'idée de la symphonie est séduisante pour moi [...] il est certain qu'il faut une composition, et qu'autant la composition architecturale convient quand il s'agit d'un récit nettement délimité ayant un commencement, un milieu et une fin, autant la composition d'une symphonie, d'ailleurs également en 3 parties – convient à ce qui ne finit pas proprement dit, à une vie humaine (Némirovsky 1934).

Tout cela nous invite à conclure que dans le roman de Némirovsky *Le pion sur l'échiquier*, l'espace joue un rôle important dans l'assimilation du temps. Ce rôle n'est pas celui de la substitution ou de l'éclipse, mais celui du renforcement et de la complémentarité. Lorsque la mélancolie fait irruption dans le flux temporel du récit ou de l'évolution des personnages, ce n'est que pour déclencher de nouveaux mécanismes pour la formation de l'identité des personnages et la composition du roman. Ces mécanismes s'inscrivent dans la dimension spatiale et font avancer le récit. En ce sens, l'espace devient un dispositif supplémentaire, qui participe à la configuration du temps dans le roman et soutient la composition là où la fonction structurante de la mise-en-intrigue est affaiblie.

Références

- Arendt, H. 1958. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, H. 1968. *Men in Dark Times*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Bakhtin, M. 1975. Formy vremeni i xronotopa v romane. Očerki po istoričeskoj poëtike. – S. Lejbovič, red., *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva: Xudož. lit., 234–407 = Бахтин, М. 1975. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. – С. Лейбович, ред., *Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. лит., 234–407.
- Bakhtin, M. 1975. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. Moskva: Sovetskaja Rossija = Бахтин, М. 1979. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Советская Россия.
- Binswanger, L. 1987. *Mélancolie et manie. Études phénoménologiques*. Paris: Presses universitaires de France.
- Cavarero, A. 2000. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. London: Routledge.
- Collington, T. 2001. Space, Time and Narrative: Bakhtin and Ricœur. – *Space and Culture*, 1 (7), 221–231. <https://doi.org/10.1177/120633120000300502>
- Demidova, E. 2015. Pojavlenie Drugogo u rannego M. M. Baxtina. – *Ètičeskaja mysl'*, 15 (1), 274–292 = Демидова, Е. 2015. Появление Другого у раннего М. М. Бахтина. – *Этическая мысль*, 15 (1), 274–292. <https://et.iphras.ru/article/view/2647/1984>

- De Peuter, J. 1998. The Dialogics of Narrative Identity. – M. M. Bell, M. Gardiner, eds., *Bakhtin and the Human Sciences*. London: Sage Publications, 30–48. <https://doi.org/10.4135/9781446278949.n3>
- Gardiner, M. 1992. *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin and the Theory of Ideology*. London: Routledge.
- Gifford, P., Gratton, J. 2000. *Subject Matters: Subject and Self in French Literature from Descartes to the present*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi B.V.
- Jameson, F. 1984. Foreword. – J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press, vii–xxii.
- Kearney, R. 1998. *The Wake of Imagination*. London: Routledge.
- Livak, L. 2000. The Place of Suicide in the French Avant-Garde of the Inter-war Period. – *The Romanic Review*, 91 (3), 245–262. <https://doi.org/10.1215/26885220-91.3.245>
- Meretoja, H. 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. London: Palgrave Macmillan.
- Minois, G. 1995. *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*. Paris : Fayard Press.
- Némirovsky, I. 1934. IMEC. NMR 13.9, 13.10. *Journal de travail du Vin de solitude*. https://collections.imec-archives.com/archive/fonds/FR_145875401_P078NMR/view:105051
- Némirovsky, I. 2011. *Irène Némirovsky. Œuvres complètes*. Paris : LGF.
- Owen, H. 2011. Bakhtinian Thought and the Defence of Narrative: Overcoming Universalism and Relativism. – *Cosmos and History*, 7 (2), 136–156. <https://www.researchgate.net/publication/265675083>
- Philipponnat, O. 2012. « Un ordre différent, plus puissant et plus beau ». Irène Némirovsky et le modèle symphonique. – *Roman*, 20–50/2 (54), 75–86. <https://doi.org/10.3917/r2050.054.0075>
- Porée, J. 2002. L'épreuve du temps. Souffrance et maintien de la personne. – *Sociétés*, 2 (76), 17–32. <https://doi.org/10.3917/soc.076.0017>
- Ricœur, P. 1984. *Temps et récit. II*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricœur, P. 1985. *Temps et récit. III*. Paris : Seuil.
- Ricœur, P. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.
- Strawson, G. 2008. *Real Materialism and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Taylor, Ch. 1985. *Philosophical Papers. Volume 1. Human Agency and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.