

Notre mythologie temporelle

Reprenons le parcours précédent par un autre bout, pour synthétiser. Je tentais d'explorer les moyens dont une oeuvre littéraire disposait pour, disons, se mêler à ses propres ombres : pour se mettre en relation avec ce qu'elle ne présente pas, ce qu'elle ne peut pas présenter, pas sans le défaire. Pour cela, elle disposait d'au moins une opération : la désidentification d'un personnage.

Exemplairement, il y a la conversion radicale. Un personnage voit son identité comme contradictoire avec la nouveauté qui l'appelle, et il fait un saut. Lorsqu'il traverse la contradiction, il y a un double retournement : son identité particulière perd toute intensité, c'est l'idée abstraite qui semble plus réelle, réifiée, tandis qu'il semble, lui, devenir un corps nu, sans attributs ; tiens, un procureur d'un coup converti à l'anarchisme, ce ne serait plus rien de précis ; mais, si le personnage n'est plus lui-même, il ne reste pas longtemps un particulier nu, et il apparaît bientôt comme quelqu'un d'autre, ressemble à quelqu'un d'autre, quelque autre personnage visible ou invisible.

Autour de ce type de crise, quelques éléments additionnels, effets ou appuis (rupture temporelle, personnage médiateur). Cela sera familier aux écrivains, ils pratiquent cette scène depuis des millénaires. De leur point de vue, la *formule canonique du mythe* ne sera, peut-être, qu'un moyen un peu pédant de synthétiser une opération classique. Elle aura au moins permis de resaisir les mythes amérindiens en se focalisant sur la désidentification, et de révéler ce que leurs montages semblent devoir à une philosophie singulière : gémellité impossible, fracture entre un autre et un autre. Ce qui fait apparaître la différence majeure entre métamorphoses mythologiques et conversions romanesques : dans la conversion, ce n'est pas entre un autre et un autre que le fil de la fêlure passe ; c'est, bien plutôt, entre un je et une ombre.

Entre je et une ombre : le cogito est fêlé. Je tiens l'expression de Deleuze.

Dans le séminaire *Vérité et temps, le faussaire*, c'est la nouveauté qu'il attribue à Kant. Ce qui apparaît avec Kant, ce serait une étrangeté du moi pour je. Cette étrangeté vient de notre expérience du temps.

Qu'est-ce que le temps ? Quelque chose d'instable. Des parties successives qui se défont à mesure qu'elles se font ; un instant qui se vide à mesure qu'il se remplit ; une permanence qui n'est jamais garantie. Pour que l'expérience soit possible, pour qu'elle ait une consistance, il nous faut un je qui fasse une synthèse sur ce chaos temporel. Synthèse des parties du temps : je appréhende un présent, conserve des souvenirs, reconnais des objets. Je est un acte sur le contenu du temps.

Mais ce n'est pas cet acte-je qui est dans l'instabilité du temps. C'est, disons, un moi. Je me reconnais comme un moi qui apparaît dans le temps. Il y a une fêlure entre mon existence dans le temps comme moi et la manière dont je la ressaisis comme je. Le moi est séparé du je par le fil du temps. En somme, pour Kant, l'ombre c'est le moi.

Toute cette conceptualisation philosophique me paraîtrait bien abstraite si je n'avais pas, à ma disposition, le Lord Jim de Conrad. Son premier chapitre est un modèle de fêlure entre moi et je. J'essaye de le résumer sans le trahir. Ce roman s'ouvre sur un portrait du héros, sa naissance, son éducation, sa carrière de marin, ses espoirs, dans ce rythme familier aux lecteurs de romans qui donne cette épaisseur de vécu aux personnages de fiction. Je fais une coupe large, pour conserver l'impression générale, en partant du passage qui relate la jeunesse de Jim :

Il sortait d'un presbytère. Plus d'un capitaine de beau vaisseau marchand est issu d'un tel séjour de piété et de paix. Le père de Jim possédait sur l'Inconnaissable des connaissances assez précises pour mener dans la voie droite les habitants des chaumières, sans troubler la quiétude de ceux qu'une infallible Providence a fait vivre dans des châteaux. Perchée sur une colline, la petite église avait la teinte grisâtre d'un rocher moussu, aperçu à travers les trous d'un rideau de feuillages. Elle s'élevait là depuis des siècles, mais les arbres qui l'entouraient devaient se souvenir encore d'avoir vu poser sa première pierre. Au-dessous d'elle, la façade rouge du presbytère mettait sa teinte chaude, parmi les pelouses, les corbeilles de fleurs et les sapins. Derrière la maison, flanquée à gauche d'une cour d'écurie pa-

vée, s'étendait un verger où les toits en pente des serres s'adossaient à un mur de briques. La cure était, depuis des générations, un fief de famille, mais Jim était le dernier de cinq fils, et lorsque des romans d'aventures, lus au cours des vacances, eurent éveillé sa vocation de marin, on l'expédia sans tarder sur un « bateau-école pour officiers de la marine marchande ».

Il y apprit un peu de trigonométrie, et sut bientôt brasser les vergues de perroquet. Généralement aimé, il se classait troisième en navigation, et ramait dans le premier canot. Grâce à sa tête solide et à sa vigueur physique, il se trouvait à l'aise dans les hunes. De son poste, à la hune de misaine, il regardait souvent, avec le mépris de l'homme appelé à briller au milieu des périls, la multitude paisible des toits coupée en deux par le courant de la rivière, et, semées aux confins de la campagne voisine, les cheminées d'usines, minces comme des crayons, qui se dressaient toutes droites sous un ciel de suie, en vomissant leur fumée comme des volcans. Il vit les grands vaisseaux en partance, les larges bacs toujours en mouvement, les petites barques qui flottaient très bas au-dessous de lui ; il contempla au loin la splendeur brumeuse de la mer et l'espoir d'une vie fiévreuse dans un monde d'aventures.

Sur le premier pont, dans le brouhaha babélique de deux cents voix, il s'oubliait parfois, pour vivre en rêve, à l'avance, la vie marine des livres enfantins. Il se vit arracher des hommes à un bateau qui sombre, abattre des mâts dans la tempête, porter à la nage un filin à travers le ressac ; ou bien, naufragé solitaire, sans chaussures et à demi nu, il marcha sur les rochers découverts, en quête de coquillages pour apaiser sa faim. Il rencontra des sauvages sur les rives tropicales, réprima des séditions en pleine mer, et soutint dans une petite barque perdue sur l'océan, les cœurs désespérés de ses compagnons ; éternel exemple d'attachement au devoir, inébranlable comme un héros de livre.

« Quelque chose par-devant ! Tout le monde sur le pont ! »

Il bondit sur ses pieds. Ses camarades se ruaient aux échelles. Il entendit un vacarme de pas et de cris au-dessus de sa tête, et lorsqu'il eut franchi l'écoutille il resta un instant immobile, confondu.

Pendant qu'il anticipait en rêve son destin d'homme exceptionnel, il y a eu une collision et certains de ses compagnons sont tombés à l'eau ; Jim tarde à réagir et manque une occasion d'agir comme l'aventurier qu'il s'imagine être. Premier raté de sa vie ; deux autres suivront, plus tragiques, qui formeront les deux pôles du roman. C'est cela, le cogito fêlé de Kant : dans la synthèse qu'opère Jim-je sur le temps, il s'est reconstitué lui-même comme un homme appelé à briller au milieu des périls ; cela lui permet certes d'avoir des fulgurances éthiques, et même de devenir, pour un temps, ce grand homme dont son « je » fait la synthèse ; mais, dans le chaos du temps lui-même, le moi-Jim se trouve parfois à côté de cette destinée, et cette fêlure entre moi et je provoque des ratés, dont deux marqueront définitivement sa vie.

Si j'ai longuement cité ce passage, et que je me suis permis de réviser la traduction de Philippe Neel, c'est aussi à cause de ce qui s'y passe littérairement.

Disons-le comme cela. Nous autres n'avons plus vraiment cette armature symbolique que les mythologies maintenaient, peut-être, dans les sociétés traditionnelles. Dans notre littérature, les choses ne portent pas de valeurs symboliques. Le bateau n'est pas vraiment symbole, disons, de liberté, de solitude supérieure, de courage. Il est, avant tout, un ouvrage flottant utilisé pour la navigation, et qui risque de couler ; c'est-à-dire un objet qui renvoie d'abord à son usage et à son réel. Lorsqu'ils pensent différemment, les héros littéraires s'exposent, comme Jim, à de cruelles déconvenues. Ce n'est pas que nous n'avons pas de symboles, non ; c'est simplement que leur sens n'est pas assuré, que la paire symbole-sens est mal ajustée, qu'on la sait fragile.

Mais nous avons des paires plus solides. Il y en a dans la langue elle-même. Je pense, par exemple, à la paire d'un temps grammatical et d'un aspect temporel. Paire, par exemple, de l'imparfait et de l'itératif : "Sur le premier pont, il s'oubliait parfois". Ou paire du passé simple et de la narration : "Il bondit sur ses pieds". Paires qui sont la base langagière de la synthèse que nous savons opérer sur le temps.

Mais on le sait, un temps grammatical accepte en fait plus d'un aspect. Et les choses sont vite plus complexes. Outre leurs valeurs temporelles de base, les temps grammaticaux ont aussi des valeurs exceptionnelles, parfois dites *stylistiques*. Et celles-là ressemblent à des forçages, des métamorphoses. Il y a le présent prophétique, qui se prend pour un futur : « À l'aube, comme tu sais, nous attaquons le

palais ». Ou le présent de narration, qui se prend pour un passé simple : « En 1789, le peuple de Paris prend la Bastille ».

L'âge classique se méfiait de telles métamorphoses ; il se donnait des règles. Pas de présent de narration ; un fait s'étant déroulé au-delà de vingt-quatre heures devait se narrer au passé simple. Cette méfiance, les romanciers du XIX^e la changent en confiance. Flaubert ose souvent le passé simple itératif, qui se prend pour un imparfait. Et les classiques auraient raison d'y voir une perte de clarté dans la narration. Dans *Un cœur simple*, la scène du catéchisme est-elle une occurrence unique, ou une suite d'occurrences, ou une habitude ? Le passé simple itératif trouble cette perception. Conrad, admirateur de Flaubert, hérite de ce passé simple itératif, et il est naturel de l'utiliser pour traduire quelques-uns de ses preterits anglais ; et l'on sent bien, dans le passage que j'ai cité, une autre invention sur ce preterit : un preterit qui se prend pour un futur (avec un je imaginaire), en fracture avec un preterit qui se prend pour un présent (avec un moi ici et maintenant), et une continuité paradoxale entre les deux.

Voilà de nouvelles mythologies à l'âge des romanciers : les temps se métamorphosent. Et de telles transformations ont eu une grande fécondité littéraire. On peut prendre des exemples. *La Jalousie* de Robbe-Grillet joue constamment d'une ambiguïté entre présent de narration et présent atemporel ; semblant déréaliser les actions ou, au contraire, rendre réelles les abstractions : « Les chaussures à semelles de caoutchouc ne font pas le moindre bruit sur le carrelage du couloir ». Simple loi générale des semelles de caoutchouc, ou quelqu'un en train de marcher ? Avant Robbe-Grillet, il y a pu avoir Reverdy ; « L'astre est dans la lampe » : lampe particulière de la scène, ou n'importe quelle lampe ?

N'importe quelle lampe. C'est, encore une fois, l'enjeu. Si de tels flottements temporels apparaissent dans cette ère littéraire, c'est par la force du quelconque. Avec le passé simple itératif de Flaubert, lorsque le catéchisme émeut un personnage féminin, on ne sait plus trop si cela a lieu une fois ou en de multiples occasions, et l'on sent que l'émotion aurait pu frapper n'importe quel jour.

Elle aurait pu aussi frapper n'importe qui. Car le passage garde aussi l'ambiguïté de l'âme sensible : le pronom « elle », est-ce la petite Virginie ou la servante Félicité qui l'accompagne ? Oui, au bout de cinq paragraphes, on le saura : c'est Félicité. Mais aussitôt Flaubert raturera l'identification en ajoutant qu'« il lui sembla qu'elle était elle-même cette enfant ». Les limites entre scènes et personnages

ne cesseront pas de se troubler. Comme les frontières entre les jours.

N'importe qui peut être ému n'importe quand, et ces émotions sont égales, c'est-à-dire qu'elle participe de la même errance esthétique. Voilà la puissance d'un quelconque qui force la porte de la littérature au XIXe, et qui oblige à tordre les pronoms et les temps.

Il y a une multitude d'exemples. Pour les pronoms, on pourrait évoquer encore la fin de « Sous les yeux d'Occident », où Conrad change un *pour moi* en un *pour elle*. Et, pour les métamorphoses temporelles, Rancière nous aura aussi pointé du doigt les inventions littéraires des historiens. Lucien Febvre s'invente un plus-que-présent pour saturer le temps social d'une époque, pour tenter de forcer l'évidence d'une impossibilité : au moyen-âge, « Un enfant naît. Il vit. Sans délai, on le porte à l'église et on le baptise pendant que sonnent les cloches, elles-mêmes baptisées solennellement par l'évêque, ointes de saintes huiles, parfumées d'encens et de myrrhe, et qui ne doivent pas sonner pour des annonces profanes » et les sacrements se suivent au plus-que-présent, toute la vie de cet enfant est rythmée par le temps de l'Église, et il semble ainsi impossible pour quiconque d'être athée.

La possibilité de métamorphose de temps est sans doute apparue chez les romanciers, et sans doute les historiens l'ont-ils reprise à leur manière. Une manière qui s'oppose à ce que les premiers réalisaient, en un sens. Puissance affirmative du quelconque esthétique contre inertie critique de l'impossibilité historique. Si un tel type de métamorphose a pu servir deux adversaires, c'est certainement à cause de son vaste espace combinatoire. Un temps grammatical, un aspect étranger à ce temps, un autre temps auquel le premier finit par ressembler ; deux choix parmi les temps grammaticaux, un choix parmi les aspects, la combinatoire explose. Comme pour les mythes.

La formule canonique de Lévi-Strauss fonctionne d'ailleurs très bien avec les aspects stylistiques de nos temps grammaticaux. Pour peu que l'on rigidifie un peu la situation. Supposons un contexte de narration au passé simple. Le passé simple est médiateur entre l'expression d'une action et le contexte d'un passé révolu. Apparaît maintenant un présent ; et voilà qu'il prend en charge quelque fait régulier de l'époque révolue, là où l'on attendrait classiquement un imparfait : *un enfant naît, on le baptise* au lieu de *lorsqu'un enfant naissait, on le baptisait*. Le présent se métamorphose alors en plus-que-présent de l'historien ; et sa métamorphose peut bien se résumer avec l'outil empirique de l'ethnologue structuraliste :

$$\frac{\textit{present} \rightarrow \textit{ACTION}}{\textit{passe simple} \rightarrow \textit{PASSE REVOLU}} \cong \frac{\textit{passe simple} \rightarrow \textit{ACTION}}{\textit{PASSE REVOLU} \rightarrow \textit{present}^{-1}}$$

Vu comme cela, le plus-que-présent est un présent désidentifié, puis rapproché d'un imparfait hors-champ ; plus-que-présent s'inventant alors une expressivité nouvelle dans ce rapprochement paradoxal avec l'imparfait. Schéma heuristique qui servirait moins à comprendre les aspects stylistiques existants qu'à en imaginer de nouveaux. Certes, on aurait pu faire la même analyse avec le passé antérieur d'action brève, ou le passé simple itératif, ou le rare passé simple gnomique, ou les présents d'anticipation et de narration ; mais on voit bien vite que les métamorphoses stylistiques que nous connaissons sont loin de couvrir toutes les combinaisons imaginables. Dans les aspects existants, pas de passé simple qui se prendrait pour un futur. Et ce n'est qu'un exemple. Dans l'abstrait, le tableau des combinaisons temporelles est plein de tels trous.

Il est absolument certain que notre littérature n'a pas encore traversé toute cette combinatoire. On peut cependant se demander si cette traversée aurait encore un sens pour nous. Prenons le cas de la poésie. Nous venons après Reverdy, et tout semble se passer comme si sa formidable invention avait lancé une forme de classicisme : en gros, images épurées, absence de mètre, présent simple abolissant le récit. Dans cet espace-là, l'enjeu n'est plus tellement de s'inventer des temps. Comme dans tout classicisme, nous avons là quelques œuvres exceptionnelles et, bien entendu, des textes plus convenus.

Mais voilà. Que notre époque ait ou non changé de projet formel, la question égalitaire qui est apparue avec la mythologie des aspects stylistiques n'a, elle, rien perdu de son acuité. Et nous sommes encore en droit de demander à chaque œuvre singulière : quel effet a sur toi l'égalité des sensibilités ? Comment s'écrit en toi la puissance du quelconque, l'errance esthétique pour tous ?

C'est une question qui s'adresse à chacun. Alors, à un moment, il faut bien se payer le ridicule de donner sa réponse personnelle. Je donne donc la mienne. Non, je ne crois pas que la littérature en ait fini avec l'invention de synthèses temporelles.

J'ai dit que l'espace des synthèses temporelles est encore grand ouvert, que

la combinatoire de ses métamorphoses excède encore largement les aspects stylistiques dont le roman a fait usage jusqu'ici. Soyons honnêtes, une grande combinatoire n'implique pas forcément une grande fertilité. Il y a bien sûr le péril formaliste. Cependant, si nous prenons notre errance sensible au sérieux, il n'y a qu'un seul moyen d'avoir le cœur net : il faut aller voir. Collectivement, il me semble encore trop tôt pour déclarer qu'il y a là une impasse. On peut bien accepter que quelques-uns d'entre nous s'enfoncent un peu plus dans ce pays. Pour ma part, je m'y aventurerai avec plaisir. À dire vrai, après y avoir fait quelques pas, je ne conçois pas de faire demi-tour.

Plus généralement, c'est à ce point que nous retrouverons le montage littéraire. Il me semble que c'est précisément l'invention de synthèses temporelles qui sépare le montage d'un autre outil de pensée : le collage. La tâche que se donne Benjamin, c'est de déformaliser le temps de l'histoire. Ce n'est pas tout à fait la même chose que de faire surgir un sens inédit ; c'est aussi pour cela que le projet benjaminien se distinguera des collages surréalistes. Il y a une fêlure entre histoire et passé, comme il y en a une entre je et moi. L'histoire, c'est ce qui tente de faire synthèse du passé. Le montage benjaminien veut se glisser entre passé et histoire ; dans la synthèse progressiste de l'histoire, des futurs inaccomplis poussent encore depuis les ruines.

Cet espace de pensée semble fait pour accueillir de nouveaux aspects temporels. De telles métamorphoses doivent pouvoir participer à la « déformalisation de l'histoire ». Il faut voir. Il serait tout de même curieux, presque paradoxal, que le seul usage historique de ces multiples métamorphoses soit la création d'une chape de plomb : ce fameux plus-que-présent, aspect exprimant la clôture des possibilités dans une époque. Non. Il doit y avoir autre chose.

C'est une intuition. Pour l'affermir, difficile de s'appuyer sur l'existant. Nous avons peu d'exemples de montages benjaminiens. Paradoxalement, l'exemple le plus convaincant nous vient du cinéma. Godard est sans doute l'un des seuls qui ait véritablement accompli le programme de Benjamin dans une œuvre finie. L'invention propre des *Histoire(s) du Cinéma*, c'est une forme de temps de la mémoire qui vient chercher, dans l'oubli, ce qui est de l'ordre de la possibilité non accomplie. Ces films-là nous font vivre ce temps, nous mettent à son rythme. Les juxtapositions ne sont pas simplement spatiales, elles n'ont pas simplement pour but de créer des significations inaperçues, de nous faire faire des rapprochements intellectuels ; elles nous mettent bien plutôt à l'épreuve d'une autre histoire dans l'histoire ; une histoire moins linéaire, faite de bifurcations, de boucles, de fissures.

Est-ce alors un hasard si la conclusion de l'épisode *La monnaie de l'absolu* nous rappelle le fil du temps kantien et la mésaventure de Lord Jim ?

Dans le « je pense donc je suis », le je du « je suis » n'est plus le même que le je du « je pense ». Pourquoi ? Parce qu'il reste à démontrer qu'il y a un rapport entre le corps et l'esprit, entre pensée et existence. Le sentiment que j'ai de l'existence n'est pas encore un moi. C'est un sentiment irréfléchi ; il naît en moi, mais sans moi.¹

1. Godard attribue ces mots à Lévinas, ce qui me paraît curieux. Certaines analyses y ont vu une citation libre du *Livre de l'intranquilité* de Pessoa. Si quelqu'un a une référence précise, je suis preneur. En tout cas, ce passage est clairement une boussole pour Godard : non seulement il est en position de clé dans cet épisode des *Histoire(s) du cinéma*, mais on l'entend aussi dans *Forever Mozart*, et Godard le cite dans plusieurs entretiens (Inrocks, 2004 ; Libé, 2004).