



HAL
open science

Session 6 : Perles du temps et temps incertains : Ecrire la temporalite en science-fiction

Daniel Tron

► **To cite this version:**

Daniel Tron. Session 6 : Perles du temps et temps incertains : Ecrire la temporalite en science-fiction. Le Temps - Dixièmes Journees interdisciplinaires Sciences & Fictions de Peyresq, Ugo Bellagamba; Estelle Blanquet; Eric Picholle; Daniel Tron, May 2016, Peyresq, France. pp.470. halshs-04619140

HAL Id: halshs-04619140

<https://shs.hal.science/halshs-04619140>

Submitted on 20 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



Perles du temps et temps incertains : Écrire la temporalité en science-fiction

modérateur : Daniel Tron

Cette session est dédiée à l'écriture de la temporalité en science-fiction. Disons, pour partir d'une définition simple, que la temporalité est le « *temps vécu par la conscience* »¹. Selon Paul Ricoeur, ce temps est la donnée fondamentale de l'acte narratif. Le point de départ de sa réflexion dans *Temps et récit*² est la lecture croisée des *Confessions* de Saint Augustin et de la *Poétique* d'Aristote. Le père de l'Église préfigure la phénoménologie en concevant le temps comme un état de l'esprit, en tension entre passé et avenir dans un flux temporel qui s'impose à la conscience mais échappe à toute définition. Le temps vécu est décrit comme *distensio animi*, distension de l'âme, qui caractérise l'expérience du triple présent : « *Le récit du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision (continuitus) [on aura plus loin attentio, terme qui marque mieux le contraste avec la distensio], le présent du futur, c'est l'attente.* »^{2a} La réflexion d'Augustin sur la nature du temps se heurte en outre à une aporie majeure : elle semble incompatible avec le temps divin, stable et éternel, qui encadre sa réflexion.

Ricoeur puise dans la *Poétique* d'Aristote une conception du récit comme « mise en intrigue » – (*muthos*) – ayant un début un milieu et une fin. « *La mise en intrigue a été définie, au plan le plus formel, comme un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers en histoire une et complète.* »^{2b}

1. Henry DUMÉRY, « Temporalité », in *Encyclopædia Universalis*.
Accessible en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/temporalite/> (sept. 2017).
2. Paul RICŒUR, *Temps et récit*, 1983 ; Seuil, coll. Points essais, 1991 (3 tomes).
(a) t. 1, pp. 32-33 ; (b) t. 2, p. 18 ; (c) t. 3, p. 244.

La mise en intrigue est un processus d'organisation d'épisodes en un récit unique et cohérent. Les événements de l'intrigue sont reliés entre eux de manière causale alors que le déroulement du récit les fait se succéder. Le récit donne un sens à un enchaînement d'épisodes et lui-même doit pouvoir être suivi et compris. L'intrigue est conçue comme « concordance-discordante » qui tire un tout intelligible d'incidents divers et épars. Cette suite logique, si elle est classiquement achronique, n'en est pas moins une « configuration temporelle ».

À partir du triple présent et de la « *discordance entre temps vécu et temps du monde* », Ricœur postule trois temporalités : celle de l'énoncé, celle de l'énonciation et celle du monde du texte. Le récit entretient trois rapports mimétiques avec le temps : le temps agi et vécu (Mimesis I), le temps propre de la mise en intrigue (Mimesis II) et le temps de la lecture (Mimesis III).

La fiction ne se borne pas à explorer successivement par ses variations imaginatives les aspects de la concordance discordante liée à la constitution horizontale du flux temporel, puis les variétés de concordance discordante liée à la hiérarchisation des niveaux de temporisation, enfin des expériences limites qui jalonnent les confins du temps et de l'éternité. La fiction a en surplus le pouvoir d'explorer une autre frontière, celle des confins entre la fable et le mythe.^{2c}

C'est en confrontant le « *muthos* » aristotélicien et la « *distensio animi* » augustinienne que Ricœur conçoit l'intrigue comme solution narrative qui rend productives les apories de la réflexion sur le temps. Les personnages du récit font une « *expérience temporelle fictive* » dans la mesure où elle a pour horizon un monde imaginaire textuel, défini comme « *transcendance immanente au récit* », soit le fait qu'un récit a pour propriété intrinsèque de projeter un monde et de déployer sa temporalité spécifique jusqu'au monde du lecteur.

Quelles sont ces apories auxquelles le récit apporte une « solution narrative » ? La première est partagée par Aristote et Augustin, mais de manière opposée : comment le temps peut-il être à la fois une donnée externe, la « *phusis* » du temps du monde, liée aux mouvements du cosmos (Aristote), et un mouvement de l'âme (Saint Augustin) ? Cette aporie « externe » est qu'il ne peut exister de temps objectif sans un sujet qui le perçoit et le rend mesurable.

La seconde aporie est « totalisante » : comment passé, présent et futur, sans oublier le concept d'éternité, peuvent-ils former un tout cohérent ?

La troisième aporie est celle de :

l'irreprésentabilité du temps» imposant le recours à des métaphores contradictoires. Comment, par exemple, pouvons-nous être «dans» le temps «externe» en éprouvant le temps comme produit de notre expérience «interne»? Comment se représenter «un temps qui nous enveloppe de sa vastitude» et qui soit aussi «ce que nous éprouvons dans notre expérience intime»? Comment un temps «constituant» (de la conscience) peut-il être «constitué» (dans le monde)?³

Les «variations imaginatives» proposées par le récit ont pour point de départ le temps préfiguré (Mimesis I) par son auteur, soit son expérience du temps vécu et sa conception (théologique, culturelle et/ou scientifique) du temps du monde. Le récit lui-même repose sur une configuration du temps (Mimesis II) par la mise en intrigue, celle-ci étant conditionnée par le genre du récit. Enfin, la réception du récit – qui introduit une temporalité intermédiaire propre au lecteur ou au spectateur et dépendant du medium envisagé – conduit à une refiguration du temps (Mimesis III), soit une modification de la perception/compréhension du temps par le lecteur/spectateur dont l'expérience du temps est enrichie par les récits, fictionnels ou non.

Ce lien entre temps et récit transcende les genres, mais il revêt une importance particulière en science-fiction, comme l'explique Michel Jeury :

Le Temps m'a tuer. Enfin, pas tout à fait, mais c'est en bonne voie. Le temps, il me semble, doit hanter tous les auteurs de SF (les autres aussi d'ailleurs, d'une certaine façon). Dans la moitié au moins des histoires de SF, surtout les romans, le temps est exploré, désarticulé, pris à rebrousse-poil, uchronisé ou Dieu sait quoi encore. La SF est avant tout une machine à explorer le temps.⁴

La question de l'écriture de la temporalité en science-fiction se pose avant tout pour Mimesis I et Mimesis II.

Mimesis I (Temps préfiguré) : Le(s) temps préfiguré(s) par les auteurs de science-fiction sont-il(s) spécifique(s) ? De quelle manière les auteurs du genre ont-ils traduit en récit l'évolution des conceptions philosophiques et

3. Claude DUBAR, «Temporalité, temporalités : philosophie et sciences sociales », revue *Temporalités*, n°8, 2008. Accessible en ligne : <https://temporalites.revues.org/137> (sept. 2017). Merci à Claude Dubar pour son travail de synthèse qui nourrit ce paragraphe... que de temps gagné.

4. Richard COMBALLOT, «Onze questions à Michel Jeury», *La bibliothèque virtuelle* n°16, 21 Janvier 2008, les moutons électriques ; «Michel Jeury, retour gagnant», in *Galaxies nouvelle série*, n°9, «Dossier Michel Jeury, 50 ans de SF», juin 2010.

scientifiques sur le temps ainsi que les modifications vécues du rapport au temps et à l'espace liées aux évolutions techniques et scientifiques dans le contexte d'écriture ?

Mimesis II (Temps configuré par la mise en intrigue): Quelles sont les « variations imaginatives » originales de configuration du temps, de la structuration du récit par la mise en intrigue à sa surface stylistique, proposées par les textes de science-fiction ?



I. Introduction

Comme le temps pour Augustin, la science-fiction est perçue intuitivement comme telle mais résiste à la définition. Nous repartirons donc de la description de Michel Jeury pour contourner cette aporie littéraire récurrente : « *La SF est avant tout une machine à explorer le temps.* » Cette image postule une importance primordiale, voire définitoire de la question du temps en science-fiction aux trois niveaux de Mimesis. Le lectorat de science-fiction étant, plus que dans d'autres genres, le creuset dont émerge les auteurs, le temps refiguré (Mimesis III) est directement facteur d'évolution du genre. Ce phénomène, décrit comme « *boucle de rétroaction entre la production du genre et ses lecteurs* » par Pascal J. Thomas,⁵ est, selon Simon

5. Pascal J. THOMAS, Quarante-Deux : *Keep Watching the Skies!*, chronique du n°74, « *la Science-Fiction en France* ». Accessible en ligne : http://www.quarante-deux.org/kws/74/la_Science-Fiction_en_France/ (sept. 2017).

Bréan, constitutive d'un macro-texte : le caractère objectif prêté au corpus (des œuvres considérées comme de la SF) par les amateurs du genre. Le « rapport [du lecteur] à son macro-texte local conditionne la réception d'une œuvre. »^{6a} « Un macro-texte correspond à la fois à une réalité objective, à savoir les textes eux-mêmes, [...] et à une représentation subjective partagée. »^{6b}



Illustration de
Lou Cameron

L'image employée par Jury nous dirige instinctivement vers le texte fondateur de Wells, même si cette « fondation » n'est qu'une reconstruction rétrospective. Simon Bréan nous fait remarquer par le canal phordien que le roman de Wells appartient à la « littérature d'imagination scientifique » et que la science-fiction ne se développe qu'à partir des années 20, avec l'émergence des *pulps* et donc de cette boucle de rétroaction constitutive du genre et de la représentation subjective partagée du temps que nous cherchons à mettre en lumière. Notre postulat est qu'Hugo Gernsback choisit les œuvres de Wells et de Verne comme « proto-mégatexte » du genre dont il rédige le manifeste. En tant que tel, *La Machine à explorer le temps*⁷ nous semble un point de départ pertinent pour aborder la « préfiguration du temps » qui va donner naissance à la science-fiction moderne. Le voyage dans le temps et la quête de

6. Simon BRÉAN, *La Science-Fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, Presses universitaires de la Sorbonne, 2012. (a) p. 359 ; (b) p. 360.

7. Herbert George WELLS, *La Machine à explorer le temps* (*The Time Machine*, 1895) ; Folio SF, 2016. Les citations anglaises sont extraites de l'édition Projet Gutenberg, Ebook #35 (2004, rév. 3 oct. 2014). (a) chapitre I.

l'immortalité (prototype narratif de la résolution de la disjonction entre finitude instable du temps humain et perfection infinie du temps divin) sont des motifs dont on peut suivre la trace jusqu'aux textes les plus anciens. C'est ainsi que Pierre Versins inclut – avec prudence et moult précautions oratoires – l'*Épopée de Gilgamesh* dans la généalogie générale du genre. Il précise qu'il s'agit de la « première œuvre romanesque de conjecture » et que l'épopée « n'est pas un récit de science-fiction, mais elle en contient trois [...] trois prototypes presque parfaits : la traversée d'un pays extraordinaire, l'arrivée en utopie, et la quête de l'immortalité. »⁸

Il nous semble cependant que la visée du texte et, surtout, l'imaginaire dont il est issu n'est en aucun cas scientifique. L'imaginaire de la proto-science-fiction se développe avec les révolutions industrielles et les bouleversements de la compréhension et de la maîtrise du monde induits par les progrès scientifiques et techniques qui en sont à la fois produits et moteurs. Ce qui fait du texte de Wells un architexte du genre (ou un prototype dans les termes de Versins), c'est l'inscription dans le récit d'un objet technique comme « *novum* » dont le fonctionnement sert de logique organisatrice à l'intrigue et donc à la configuration du temps dans le récit avec pour premier effet d'en permettre l'extension à une échelle cosmologique. En cela, la machine de Wells est un prototype métafictionnel de la science-fiction. Le voyage dans le temps n'est pas mythique, ni suscité par une rêverie : il est objectivé et constitue l'objet même du récit. Wells construit par le récit un hyper-présent prismatique : cette préfiguration intellectuelle du temps, nourrie par le *zeitgeist* théorique et social du contexte d'écriture, est étendue par la projection temporelle qui en rend saillantes les tendances. L'exploration de l'avenir est à la fois création d'un monde possible et commentaire sur le monde projeté.

La préfiguration du temps chez Wells est nourrie par les disciplines scientifiques qui se développent à partir de la fin du XVIII^e siècle. La paléontologie, la géologie, l'égyptologie, les théories de l'évolution, le développement des moyens de transport et de la mécanisation, qui modifient de manière profonde l'expérience vécue de l'espace-temps. La machine de Wells cristallise cette exploration effrénée de l'inscription de l'être dans l'histoire de sa civilisation, de son espèce et du cosmos, à une époque de mutation rapide où le rêve positiviste de maîtrise de la nature et de pro-

8. Pierre VERSINS, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, 1972 ; *L'Âge d'homme*, Lausanne, 1984, pp. 286-287.

grès infini se heurte au cauchemar social si éloigné de l'idéal utopique de la *Nouvelle Atlantide*⁹ de Bacon. Le temps de Wells est le temps du monde, celui des chronologies développées par des disciplines scientifiques dont les découvertes nourrissent des débats idéologiques contemporains.

'But the great difficulty is this,' interrupted the Psychologist. 'You CAN move about in all directions of Space, but you cannot move about in Time.'

'That is the germ of my great discovery. But you are wrong to say that we cannot move about in Time. For instance, if I am recalling an incident very vividly I go back to the instant of its occurrence: I become absent-minded, as you say. I jump back for a moment. Of course we have no means of staying back for any length of Time, any more than a savage or an animal has of staying six feet above the ground. But a civilized man is better off than the savage in this respect. He can go up against gravitation in a balloon, and why should he not hope that ultimately he may be able to stop or accelerate his drift along the Time-Dimension, or even turn about and travel the other way?'^{7a [A1]}

De manière frappante, le temps psychologique sert ici de modèle analogique dont la non-linéarité – présentée dans ce passage comme volontaire – justifie ou, tout du moins, sert à construire la crédibilité du voyage temporel. Wells balaie d'un revers de texte les apories du temps. Pour Wells, la mesure du temps est prémisses à son contrôle par une machine, capable d'assurer à l'ingénieur intrépide la maîtrise de la chronologie du monde. Le génie technique assure explicitement la supériorité de l'homme civilisé sur le sauvage. Les transports maritimes et ferroviaires assurent une maîtrise de l'espace et nourrissent un sentiment d'accélération de l'histoire que traduisent directement les effets d'accélération lorsque le voyageur manipule le levier de la machine.

Le débat auquel le récit prend part de manière directe, en tant que vecteur de refiguration du temps, est celui qui fait rage autour des théories de l'évolution.¹⁰ Tout au long du XIX^e siècle, les thèses racialistes s'emparent des théories de l'évolution et postulent des hiérarchies entre les races, pour justifier les empires coloniaux ou manifester la supériorité de tel ou tel type d'organisation sociale. L'avenir de Wells est à la fois une prise de position théorique darwinienne face aux lamarckiens, une réponse critique à

9. Francis BACON, *La Nouvelle Atlantide*, 1627 ; Garnier-Flammarion, coll. Philosophie, 1997.

10. Susan ALLENDER-HAGEDORN, « Theories of evolution in Wells' The Time Machine, Shaw's Back to Methuselah, and Stapledon's Last and First Men » (1974). *Retrospective Theses and Dissertations*, Paper 16127. Accessible en ligne : <http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=17126&context=rttd> (sept. 2017).

l'optimisme de néo-darwiniens qui voient en l'extension de l'Empire britannique une preuve de la supériorité de la race britannique et considèrent que la société qu'elle porte dans son sang est un aboutissement de l'avancée des civilisations. Notons un autre aspect local du débat racialisé (dans lequel s'inscrit aussi *Dracula*¹¹ de Bram Stoker) qui porte sur le fait que la race anglo-saxonne est une ou plurielle. Les Anglais et les Américains sont-ils le même peuple ou l'adaptation au milieu et la sélection naturelle par l'émigration ont-elles fait diverger les deux lignées ?

Wells prend position sur différents aspects théoriques et idéologiques en organisant sa société du futur. Il reproduit aussi l'histoire de la représentation du futur à travers les commentaires du voyageur qui pose des hypothèses infirmées à chaque nouvelle découverte, chaque étape dissipant une illusion.

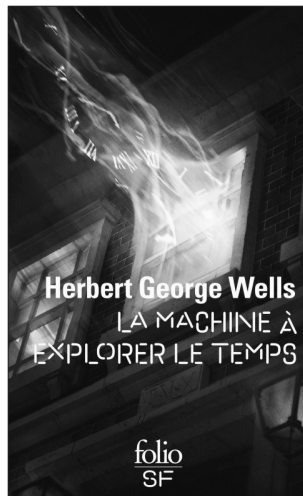


Illustration de
Frédéric Le Martelot

À son arrivée en l'an 802701, Wells met en scène l'illusion du rêve utopique arcadien dans sa version positiviste soit, l'idée d'une maîtrise complète de la nature qui permettent une sortie de l'histoire assimilée à celle des progrès techniques et des mutations sociales qui en découlent. Les Eloïs, dont le nom et les observations initiales du voyageur renvoient explicitement à une conception édenique, s'avèrent n'être qu'une fraction d'une humanité que les inégalités sociales ont scindée en deux espèces distinctes. L'une a abandonné le progrès technique et a ainsi perdu la curiosité

11. Bram STOKER, *Dracula*, 1897 ; Presses Pocket, coll. Best, 2013.

et l'inventivité effrénée qui caractérise la fin du XIX^e siècle. Rapidement, le voyageur se rend compte que l'intelligence des Eloi ne dépasse pas celles d'enfants de cinq ans. L'abandon des sciences et techniques n'est finalement pas lié à un stade ultime d'osmose avec la nature mais à une dévolution et les Eloi ne sont pas une classe d'élite mais le troupeau entretenu par les Morlocks. «*Why should I trouble myself? These Eloi were mere fatted cattle, which the ant-like Morlocks preserved and preyed upon – probably saw to the breeding of.*»¹² Lointains descendants des masses prolétariennes, ces derniers sont devenus des prédateurs confinés dans l'obscurité. Outre la relation prédateur-proie, dans le contexte darwinien, il est raisonnable d'imaginer que les Morlocks ont contribué par sélection à la dévolution des Eloi, inscrivant dans la biologie la dialectique du maître et de l'esclave.¹³ Le voyageur donne la clé d'interprétation de cet état du monde :

At first, proceeding from the problems of our own age, it seemed clear as daylight to me that the gradual widening of the present to the whole position. No doubt it will seem grotesque enough to you – and wildly incredible! – and yet even now there are existing circumstances to point that way. There is a tendency to utilize underground space for the less ornamental purposes of civilization; there is the Metropolitan Railway in London, for instance, there are new electric railways, there are subways, there are underground workrooms and restaurants, and they increase and multiply. Evidently, I thought, this tendency had increased till Industry had gradually lost its birthright in the sky. I mean that it had gone deeper and deeper into larger and ever larger underground factories, spending a still-increasing amount of its time therein, till, in the end –! Even now, does not an East-end worker live in such artificial conditions as practically to be cut off from the natural surface of the earth?^{12b} [A1]

Ce passage permet aussi de préciser ce que nous entendons par «hyper-présent». Contrairement aux «histoires du futur» développées plus tard dans le genre, l'avenir de Wells est une transfiguration de la situation du contexte d'écriture, qui fait en quelque sorte l'économie des étapes, inflexions ou accidents historiques qui pourraient probablement rendre méconnaissable cette société future à un anglais du XIX^e siècle.

12. Herbert George WELLS, *La Machine à explorer le temps*, op. cit. (a) chapitre VII ; (b) ch. X ; (c) ch. V ; (d) ch. VII ; (e) ch. V.

13. «*The Eloi, like the Carolingian kings, had decayed to a mere beautiful futility. They still possessed the earth on sufferance: since the Morlocks, subterranean for innumerable generations, had come at last to find the daylight surface intolerable. And the Morlocks made their garments, I inferred, and maintained them in their habitual needs, perhaps through the survival of an old habit of service.*» (idem, ch. VII).

Outre le discours social, le jeu sur la vision rapidement démentie par l'observation d'un Eden arcadien au bonheur infini («*They were the only tears, except my own, I ever saw in that Golden Age.*»^{12c}) est aussi un commentaire sur la notion d'éternité, selon trois modalités.

La première est l'affirmation du caractère uniquement horizontal du temps. Cette conception, annoncée par la référence à Samuel Newcomb¹⁴ par le voyageur avant son départ, et par la référence à Darwin, et confirmée par l'étape la plus éloignée du voyage dans le futur, est la négation d'une fin ou d'une sortie de l'histoire.

But people, unfamiliar with such speculations as those of the younger Darwin, forget that the planets must ultimately fall back one by one into the parent body. As these catastrophes occur, the sun will blaze with renewed energy; and it may be that some inner planet had suffered this fate. Whatever the reason, the fact remains that the sun was very much hotter than we know it.^{12d [A1]}

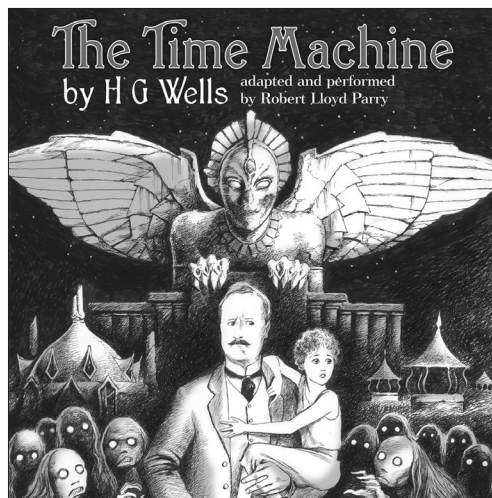
Le caractère didactique du passage et de la référence à la recherche scientifique correspond à un souci proprement science-fictionnel de refiguration du temps pour le lecteur. Nulle sortie édénique ou retour du royaume divin n'est à attendre, seulement la fin du monde comprise comme phénomène cosmique, tel que compris à l'époque. Le temps historique n'est pas encadré par une éternité ou un temps d'une autre nature, il est inscrit dans une chronologie cosmique dont l'homme ne perçoit qu'un segment infime.

Cette sécularisation de l'Histoire entraîne la négation de l'idée de civilisation éternelle. La visite de la galerie de fossiles dans le palais de porcelaine verte rappelle la succession des espèces dominantes, relativisant du même coup la prétention des civilisations à l'éternité.

Le monument central pour l'intrigue en l'an 802701 est un sphynx, dans lequel les Morlocks traînent la machine. Les jeux intertextuels sont souvent à double fond. Le sphynx renvoie au monument égyptien, dédié à Hamarkhis, «le soleil éclairant le monde», annonçant avec ironie le rôle du soleil dans la disparition de l'espèce. Le bâtiment égyptien renvoie de manière ironique à la prétention de toute civilisation – ou de tout empire – à l'éternité. La créature suggère aussi le caractère monstrueux des Morlocks par transformation progressive de la morphologie de l'homme, étendant

14. Samuel Newcomb, président de la Société américaine de mathématiques (1897-1898) et astronome connu pour ses travaux sur les constantes astronomiques.

la notion de journée à l'échelle géologique. Le sphynx est aussi un monstre de Thèbes, métonymique de l'énigme que le voyageur doit résoudre. De l'homme à son espèce, en passant par sa civilisation, le sphynx suggère par sa présence la capacité du génie humain à laisser une empreinte durable sur le monde, tout en annonçant, pour qui connaît l'histoire d'Œdipe, la mortalité de l'être et de sa civilisation et la relation incestueuse qui renvoie ici aux rapports contre-nature entre les deux espèces qui semblent ignorer qu'elles sont liées par le sang.



Enfin, l'insistance sur l'écoulement horizontal du temps est aussi un commentaire sur l'utopie, ajoutant une dimension métafictionnelle aux deux points précédents. Wells rejette l'idée d'une sortie utopique de l'histoire et commente explicitement la différence entre l'utopie littéraire et la construction forcément elliptique de son monde possible à travers les observations de son voyageur :

In some of these visions of Utopias and coming times which I have read, there is a vast amount of detail about building, and social arrangements, and so forth. But while such details are easy enough to obtain when the whole world is contained in one's imagination, they are altogether inaccessible to a real traveler amid such realities as I found here. Conceive the tale of London which a negro, fresh from Central Africa, would take back to his tribe! What would he know of railway companies, of social movements, of telephone and telegraph wires, of the Parcels Delivery Company, and postal orders and the like? Yet we, at least, should be

willing enough to explain these things to him! And even of what he knew, how much could he make his untraveled friend either apprehend or believe? Then, think how narrow the gap between a negro and a white man of our own times, and how wide the interval between myself and these of the Golden Age!^{12e [A1]}

Le passage pourrait tenir lieu de manifeste littéraire, puisqu'il expose une des bases fondamentales du récit science-fictionnel moderne. L'exemple de la capacité d'un sauvage colonisé à comprendre le monde civilisé évoque les écrits de Kipling. Wells aborde directement la difficulté à mettre en intrigue une altérité radicale, par opposition à une expérience de pensée qui décrit un monde sans en régler le problème de la découverte. Cette opposition a aussi une dimension idéologique. Comme évoqué plus haut, les commentaires du voyageur procèdent par hypothèses, dont il souligne le fait qu'elles demeurent incertaines. En filigrane, Wells oppose son exploration du monde, qui procède par observation et analyse objective des faits aux récits parfaits et totalisants, qu'ils reposent sur un dogme religieux ou idéologique.¹⁵ Le rejet de l'utopie plaide pour une conception moderne du temps et de son récit : il pose ainsi les bases (pour conclure de manière judicieusement anachronique) d'une forme littéraire moderne dont la mise en intrigue, soit la configuration temporelle, se doit de correspondre au réalisme des disciplines scientifiques dont elle traduit la vision du temps et du monde.

L'être et les temps

La conception du temps à grande échelle dans un cadre rationnel, représente *a minima* le temps préfiguré des auteurs de science-fiction « hantés par le temps ». Du vivant de Wells s'est produite la redéfinition la plus radicale du temps dans l'histoire de notre espèce. La relativité restreinte puis générale a fait perdre au temps son immanence. Celui-ci est devenu espace-temps, sujet aux déformations provoquées par la matière et l'énergie. Le temps a ainsi perdu son caractère universel. La vitesse de la lumière, onde ou particule selon comment on la regarde, est devenue une limite indépassable balayant la plausibilité littéraire des voyages interstellaires habités ou du voyage dans le temps.

15. Il n'est ainsi pas surprenant que Wells ait écrit par la suite des ouvrages de vulgarisation historique (1920 et 1922) ou des dystopies relevant de sa sensibilité socialiste et d'une réflexion sur les limites entre civilisation et sauvagerie, humanité et animalité.

Cette révolution à grande échelle s'est doublée de celle de la physique quantique qui, bien qu'infiniment petite, a fait voler en éclats notre compréhension intuitive de l'univers. Plus hermétique que la relativité, c'est surtout à travers quelques images marquantes de vulgarisation que la physique quantique affecte la préfiguration du temps. À travers le chat de Schrödinger, le principe d'incertitude ou la décohérence, la physique quantique suggère une réalité multiple, dans laquelle être et univers sont multiples, tous les choix et les états, même contradictoires, peuvent coexister. Le temps n'est plus seulement relatif, il devient pluriel. La physique quantique suggère aussi un monde moins ordonné, moins déterministe et dans lequel on ne peut rien prévoir ni observer sans modifier ce que l'on veut observer, un monde de réactions en chaîne dont la réalité, la fin semblent à jamais insaisissables.

Ces deux révolutions semblent incompatibles puisque les lois qui régissent les particules dont l'univers est constitué nous semblent aujourd'hui être sans rapport avec celles de l'univers visible. Microcosme et macrocosme ont des temporalités différentes et semblent dessiner deux univers incohérents.

Éric Picholle interpelle le modérateur : « *Ta présentation tient pour acquis que le temps existe, indépendamment du récit, et qu'il existe en outre un temps individuel. Qu'il existe un temps physique, on est à peu près d'accord ; quant à savoir ce que c'est...* ». Il évoque la vision simondonienne¹⁶ : pour lui, « *mettre en scène le temps, c'est un processus d'individuation. Hors physique et mesure précise, on a un temps pré-individuel, le temps est là mais aucun moment individuel n'est identifié. Une fonction-clef de la littérature est de donner une individuation au temps* »

Cette remarque nous ramène à notre première définition de la temporalité comme temps vécu par la conscience et qui constitue, selon Ricœur, la donnée fondamentale de l'acte narratif. Les équations d'Einstein et les matrices quantiques décrivent le temps de manière mathématique mais leur formulation, vérifiée par l'expérience dans leurs champs d'application respectifs, ne permet pas de les relier au temps vécu. Ce temps physique existe mais ne devient une « temporalité » que dans la mesure où il devient accessible à la conscience.

16. Gilbert SIMONDON, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, 1958 ; Jérôme Million, 2013.
 Accessible en ligne : https://cteme.files.wordpress.com/2011/02/simondon_2005_lindividuation-a-la-lumiere-des-notions-de-forme-et-dindividuation_book.pdf (sept. 2017)

L'individu reflète le processus, qui l'englobe et le dépasse, le traverse et le tend ; il n'en est pas l'origine, mais un moment comme phase d'un « couple individu-milieu » qui suppose lui-même une « réalité préindividuelle » dont l'individuation « n'épuise pas d'un seul coup les potentiels ». Bref, cette relation complexe est une tension. L'individuation est le jeu d'une différence de forces. L'individu est ce qui se maintient dans la tension de l'inachèvement qui commande toute individuation. C'est le jeu d'une différence de potentiel entre phases de l'être qui traverse l'individu et commande qu'il s'individue, le retenant dans le processus de son individuation « considérée comme seule ontogénétique, en tant qu'opération de l'être complet » dans un système « renfermant une certaine incompatibilité par rapport à lui-même ».

Il y a donc au cœur de l'individu une inadéquation irréductible qui donne le processus d'individuation, jeu des forces préindividuelles dans l'individu, qui se concrétisent en tendances. Mais il faut alors concevoir le devenir comme la dimension d'un être en déphasage. La temporalité est ce déphasage. Il y a bien un être sans phase, mais, préindividuel, il reste inaccessible, il n'est que le potentiel dont l'individuation est un acte toujours-déjà se déphasant lui-même en potentiel, se différant et par là même se différenciant (s'individuant).¹⁷

On peut rapprocher « l'individu » de Simondon du présent d'Augustin ; il est un processus continu en tension avec ce qu'il était et ce qu'il devient et ne peut se comprendre qu'en tant que relation dynamique toujours inachevée. Écrire la temporalité en science-fiction, mettre en scène le déphasage entre l'expérience sensible du temps et le(s) temps pré-individuel(s) de la physique revient à « mettre en intrigue », et donc selon Ricœur à rendre intelligible, la relation dynamique entre l'être et le temps.

L'idée qu'une « fonction-clef de la littérature est de donner une individuation au temps » implique que la compréhension du temps est inextricablement liée à celle de l'être. Pour tenter de le dire simplement, donner un sens au temps par la configuration du récit (Mimesis III), c'est aussi définir ce qu'est un individu. Si le « devenir est la dimension d'un être en déphasage » et que « la temporalité est ce déphasage », écrire la temporalité en science-fiction revient à rendre intelligible (Mimesis II) la manière dont l'être est défini par son rapport au temps et dont la préfiguration du temps (Mimesis I) définit l'être.

17. Bernard STIEGLER, « Temps et Individuation technique, psychique dans l'œuvre de Simondon », in *Multitudes*. Accessible en ligne : <http://www.multitudes.net/Temps-et-individuation-technique/> (sept. 2017).

Pour explorer les formes variées de la temporalité en science-fiction, nous irons de récits du temps « objectif » au temps « subjectif ». Nous n'entendons pas définir des catégories étanches mais simplement de baliser notre parcours. Par « temps objectif », nous entendons des récits dont la préfiguration temporelle (Mimesis I) repose sur une conception d'un temps « physique », mesurable ou quantifiable et qui structure le récit (Mimesis II) de manière externe aux personnages. Nous aborderons ensuite le « temps subjectif », des récits dans lesquels la préfiguration du temps peut-être tout aussi « physique » mais dont la structure est conditionnée par une expérience subjective du temps.

II. « Temps objectif »

2.1. *Le temps en « Hard SF », entre exactitude scientifique et cohérence interne*

La *Hard SF* est le genre dans lequel la préfiguration du temps (Mimesis I) est la plus proche de la réalité scientifique. Sa configuration (Mimesis II) répond à l'exigence de cohérence cognitive propre au genre. Cette cohérence cognitive implique une plausibilité techno-scientifique qui s'exprime de deux manières à la fois combinées et contradictoires.

L'impossibilité scientifique du voyage dans le temps (conservation d'énergie, paradoxes causaux, cadre relativiste...) peut-être dépassée par référence au macro-texte. De cette manière le lecteur suspend son incrédulité de par sa connaissance du genre. Un lecteur de *hard science* sait qu'il n'est pas possible de dépasser la vitesse de la lumière mais accepte l'hyper-espace. Il sait que nul ne peut remonter dans le temps mais apprécie les voyages temporels. L'attente de « *sense of wonder* », de nouveauté – par une variation nouvelle sur un trope – court-circuite l'éventuelle non-plausibilité du *novum*.

Cette suspension d'incrédulité, liée à une compétence générique et à l'horizon d'attente du lecteur, fonctionne du fait du respect de la cohérence cognitive interne au récit. Dit autrement, la plausibilité et la cohérence peuvent reposer sur un rapport étroit aux connaissances scientifiques et/ou sur la logique interne du monde projeté (le respect des règles de fonctionnement des technologies qui permettent la manipulation temporelle

ou fondent la configuration du récit même si ces règles sont contradictoires avec les connaissances scientifiques), et/ou par référence au macrotexte, par laquelle un lecteur accepte une technologie « impossible » comme solution narrative (typiquement les moyens de transport spatio-temporels).

2.2. « *Twins again* » : une brève histoire de temps

Cette nouvelle d'Éric Picholle constitue un cas d'école : un récit minimal à portée didactique,¹⁸ dont la configuration (Mimesis II) sert à transmettre (Mimesis III) le plus fidèlement possible la réalité physique qui fonde la préfiguration du temps (Mimesis I).

En trois chapitres, le texte met en récit l'expérience de pensée des jumeaux de Langevin. Le texte est une illustration d'un phénomène théorique, prouvé par l'expérience mais dont il reste impossible de faire l'expérience sensorielle. La mise en récit permet d'introduire un point de vue sensible et d'inscrire le phénomène dans la durée afin d'appréhender les phénomènes d'accélération, de ralentissement ou d'inversion de l'âge relatif des jumeaux avec pour repères les mesures de la durée du voyage et les dates.

Un seul élément non plausible – l'hypothèse, empruntée à Robert Heinlein,¹⁹ d'une transmission instantanée d'information entre paire d'homozygotes malgré la distance et la vitesse – est introduit pour justifier l'envoi de jumeaux et coller ainsi à l'auteur de l'expérience de pensée qui donne son nom au vaisseau, le *SS Paul Langevin*. Enfin, les couples de jumeaux rendent plus frappant l'effet de différenciation dans l'esprit du lecteur. Cet élément, s'il échappe à la plausibilité scientifique, joue néanmoins sur l'idée classique et toujours vivace de la communication extrasensorielle entre les jumeaux et correspond aussi au macrotexte, la télépathie – et les pouvoirs psis en général – étant un thème classique du genre. La non plausibilité de la « télépathie interstellaire » est mise en scène, dénoncée comme « *une expérience psychologique stupide* » qui sert néanmoins à personnaliser les doubles horloges, à charger émotionnellement l'observation des décalages perçus en focalisation interne et à justifier le caractère intime du journal de bord adressé à la Terre. Enfin, le titre est intrigant et donne envie de se plonger dans le texte.

18. Elle est initialement parue dans le numéro « 100^e anniversaire de la Relativité » de la revue américaine *Muse* (nov.-déc. 2015), proche dans l'esprit de *Science & Vie Junior*.

19. Robert HEINLEIN, *L'Âge des étoiles (Time for the Stars, 1956)* ; Livre de Poche SF, 2010.

Macha précise à la fin du texte que le message mettrait 25 ans à parvenir à la Terre et que bien qu'identique à sa sœur – ou la planète à la Terre –, le changement de référent en faisait des réalités fondamentalement disjointes. Les repères temporels familiers, emploi du temps, anniversaire contrastent avec les âges et les dates. Ce contraste entre les échelles temporelles des référents se double d'un contraste entre cadres de références.

L'existence de la « télépathie interstellaire » est démentie par l'expérience. Cet échec de l'expérience met en valeur l'impossibilité physique d'une communication entre les jumeaux restés sur Terre et ceux à bord du vaisseau ainsi que le caractère plus étrange et vertigineux des effets de la relativité. Dit autrement, la réalité est plus étrange que la fiction.

Le « *sense of wonder* » tient ici aux effets contre-intuitifs qui n'en sont pas moins une illustration d'un phénomène réel. En terme grammatical, on passe d'un irréel à un conditionnel simple (potentiel) qui correspond à un rapprochement d'un degré de la réalité.

Le fait que le lecteur soit bousculé par les effets d'un phénomène prouvé scientifiquement produit une refiguration du temps pour le lecteur qui fait – par identification – l'expérience sensible d'une propriété réelle du temps mais dont l'expérience directe est inaccessible.

L'aspect contre-intuitif du phénomène, même pour un lecteur connaissant le paradoxe des jumeaux de Langevin, tend à dissiper la suspension volontaire de l'incrédulité. Mais ce phénomène étant réel, le cortex ne peut qu'abonder dans le sens de l'hypothalamus (comme l'ont montré les chercheurs en neuro-humanités de l'université Garichankar en 2027) et renforcer le plaisir du texte et la refiguration du temps pour le lecteur (Mimesis III). La nouvelle est un cas exemplaire de mise en récit d'une connaissance scientifique²⁰ et de « *sense of wonder* » didactique, dans lequel le récit sert à rendre ludique un exercice intellectuel propre à ré-enchanter le réel par la science, éveiller un intérêt pour la physique voire susciter des vocations, dans la veine du projet de Robert Heinlein.

20. ... ainsi qu'un cas tout aussi exemplaire de son traitement par l'édition SF, un correcteur ayant *in extremis* remplacé une phrase cruciale, qui tentait de mettre un élément de relativité générale à la portée des adolescents, par une proposition plus banale, typique de la relativité restreinte et sans rapport direct avec l'histoire.
La phrase : « On a beau avoir appris que plus l'autre est loin, plus il vieillit rapidement » y est en effet devenue : « It's fine to know that the faster I travel away from my twin, the faster she may age ». (NdÉP)

Jumelles !

Éric Picholle

1.

Cabine de Tara

Temps-Vaisseau : mercredi 5 janvier 2033 - 09 h 15 mn 00 s.

Temps-Terre : mercredi 17 novembre 2032 - 11 h 23 mn 17 s.

Tara : 16 ans aujourd'hui !

Macha : bientôt 15 ans

L'horloge de Macha a accéléré. Je l'ai senti, avant même de comparer avec la seconde horloge, celle qui donne le temps du vaisseau : j'ai passé assez de temps à la regarder égrener les secondes au ralenti, depuis presque deux ans, pour connaître son rythme, une seconde toutes les dix secondes, environ. Un battement de cœur de Macha pour dix du mien, à moi, Tara – tu parles de vraies jumelles ! Là, on est plutôt à un pour huit ou neuf.

Ca ne peut vouloir dire qu'une chose : les astronomes ont détecté une planète candidate, et on a commencé à décélérer. Je suis sans doute la première à le savoir, après la passerelle et les ingénieurs, bien sûr. Et peut-être Tom. Tom, c'est l'autre jumeau du *Paul Langevin*. Lui aussi a deux horloges dans sa cabine – pour leur foutue étude psychologique, je suppose, ça m'étonnerait que personne ait jamais cru à cette histoire de télépathie interstellaire. Tom pense que c'est pour la pub : on nous a beaucoup vus en photo à côté de nos horloges, Macha et moi et Tom et Franck, juste avant le départ. Deux paires de vrais jumeaux, deux filles de 13 ans, deux garçons de 14. De jumeaux *du même âge*, même si ça paraît un peu idiot, dit comme ça.

Depuis, c'est un peu plus compliqué. Tout près de la Terre, le dérapage n'était pas vraiment sensible ; puis l'horloge de Macha a semblé ralentir. Au début, je calculais nos âges à la minute près, c'était presque un jeu. Quand on a atteint notre régime de croisière, avec ce facteur dix entre nos horloges, la sienne a semblé s'arrêter.

Un an après, j'avais quatorze ans – ben tiens ! – ; et elle, toujours treize. Quand les astronomes nous ont affecté un nouvel objectif et qu'on a dû relancer les propulseurs pour une correction de trajectoire vers Fomalhaut, il y a une période étrange, quand son horloge a subitement accéléré, jusqu'à rattraper la mienne. Pendant un bref instant, nous avons de nouveau été jumelles, des jumelles normales, de quatorze ans toutes les deux – et *Pouf* ! huit jours plus tard, j'avais toujours quatorze ans, et elle déjà quinze. Pourtant, nous n'étions encore pas si loin de la Terre... Puis la manœuvre s'est terminée, nous avons repris notre régime de croisière et j'ai recommencé à vieillir plus vite qu'elle, jusqu'à la rattraper – de nouveau jumelles... de nouveau ! – et la dépasser.

Excusez-moi, je vaticine. Mais j'ai une excuse : aujourd'hui, c'est mon anniversaire. Et ça me fait toujours un peu drôle que ce ne soit pas aussi celui de Macha. La première fois, cela m'avait même fait pleurer. J'espère que Fomalhaut-7 sera une belle planète. Ce serait le plus beau des cadeaux !

2.

Cabine de Tom

Temps-Vaisseau : jeudi 3 février 2033 - 03h 17 mn 00s.

Temps-Terre : jeudi 3 février 2033 - 03h 10 mn 23s.

Tara & Macha : 16 ans et bientôt 1 mois

Ta-Dam !

Qu'est-ce que je fais debout à cette heure, et dans la cabine d'un garçon, encore ? Nous regardons fixement une horloge, pardi ! Celle qui donne le temps de son jumeau, Franck (fort mignon aussi, d'ailleurs...), mais c'est le même que celui de Macha, bien sûr, celui de la Terre. Et je peux vous dire que ça défile : presque 20 secondes pour chacune des nôtres. Encore quelques secondes, et nous serons tous de nouveau jumeaux, le temps d'un instant évanescant.

Nous avons calculé l'instant précis, évidemment. À trois heures, dix-sept minutes et trente-trois secondes, précisément. Dans dix secondes. Tom me serre contre lui. Cinq ! Quatre ! Trois ! Deux ! Un !
Top !

C'est passé trop vite. Je ne suis même pas sûre d'avoir vraiment vu les deux heures identiques, sur les deux horloges. Je reste serrée contre Tom quelques instants supplémentaires, au cas où. Tom et Tara... Le temps d'y penser, et Macha a déjà commencé à vieillir plus vite que moi. C'est maintenant mon aînée de quatre minutes, pour commencer.

20 secondes pour chacune des nôtres – et ça ne va pas s'arranger : les scientifiques ont confirmé que F-7 est bien une planète de type terrestre, et le Commandant a annoncé qu'on continuerait la décélération jusqu'à l'arrêt complet. Ni Tom ni moi n'avons osé calculer l'âge qu'auront nos jumeaux à l'arrivée, dans une dizaine de jours.

Je n'ai même pas le cœur à spéculer sur le nom que nous donnerons à la planète. Demain sera un autre jour. Je vais me coucher.

3.

Baie d'observation du Paul Langevin

Temps-Vaisseau : lundi 14 février 2033 - 10 h 00 mn 00 s.

Temps-Terre : lundi 7 juin 2060 - 01 h 17 mn 12 s.

Tara : 16 ans et un peu plus d'1 mois

Macha : 43 ans 1/2

C'est encore moi. Excusez-moi, je n'ai pas eu beaucoup de temps à vous consacrer depuis la dernière fois ! Il paraît que les derniers jours avant l'arrivée d'un long voyage sont toujours frénétiques : je confirme. Entre les séminaires de présentation des dernières découvertes sur notre nouvelle planète et les détails pratiques du débarquement, je n'ai pas eu une minute à moi.

F7 ressemble tellement à la Terre que la majorité voulait l'appeler « Terre 2 », mais le Commandant a mis son veto : il n'y a qu'une seule Terre ! Alors elle s'appellera *Einstein*, comme Albert, évidemment.

Pourquoi n'est-ce jamais la bonne horloge qui ralentit ? Celle de Macha est horrible. Elle sait que je vais devoir la laisser derrière moi. Elle m'en veut. Au plus fort de la décélération, on ne pouvait même plus lire les chiffres des minutes, qui en décomptaient plus de vingt à chaque seconde. On a beau avoir appris que plus l'autre est loin, plus il vieillit rapidement, c'est autre chose de le voir.

Quand Macha a dépassé la quarantaine, alors qu'elle devrait avoir l'âge du bac, comme moi, j'ai rageusement débranché son horloge, avec des larmes d'impuissance. Puis Tom a réussi à me faire sourire, en réalisant que ma sœur jumelle avait peut-être des enfants de mon âge.

Je n'ai plus rien à voir avec la Terre, et elle n'a plus rien à voir avec moi : il se passera encore un quart de siècle avant que notre rapport de bonne arrivée lui parvienne, avec notre invitation à nous rejoindre sur Einstein, la nouvelle planète bleue de l'humanité.

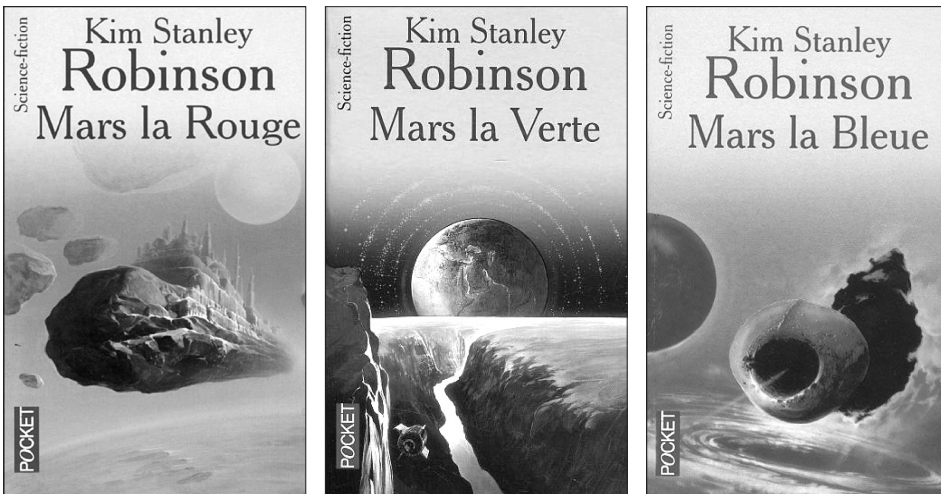
Tom et moi ne débarquerons que dans un peu plus d'un mois. Mais nous sommes déjà des einsteiniens, et pour de bon.

Venez quand vous voulez. Vous serez bien reçus, promis. On s'en occupe !

Première publication in
Odyssey/Muse Magazine, Relativity 100th Anniversary Issue,
novembre / décembre 2015, pp.32-36

2.3. Le Temps à grande échelle

La caractéristique la plus évidente de la temporalité en science-fiction est l'échelle. «Twins Again» offre une vision locale des effets de la relativité dont les effets sont «sensibles» à grande échelle. Nombre de récits de science-fiction mettent en relation différentes échelles temporelles : la temporalité individuelle avec les temps historique, géologique, astronomique et cosmique. Un autre aspect de la préfiguration relativiste du temps est son lien à l'espace.



Illustrations de Wojtek Siudmak

2.3.1. La trilogie martienne

La Trilogie martienne²¹ de Kim Stanley Robinson relate la colonisation et, surtout, la terraformation de Mars sur une période de deux siècles. L'intrigue de *Mars la Rouge* débute en 2026 avec l'assassinat de John Boone, premier homme à avoir foulé le sol de Mars. D'emblée, le récit joue sur le contraste entre la brièveté de la vie humaine et sa portée historique potentielle. Le rêve arcadien est projeté à l'échelle géologique : les factions politiques se différencient par la couleur qu'ils veulent donner à la planète, les rouges réactionnaires qui sabotent les installations de terraformation et les verts qui veulent faire du désert un jardin.

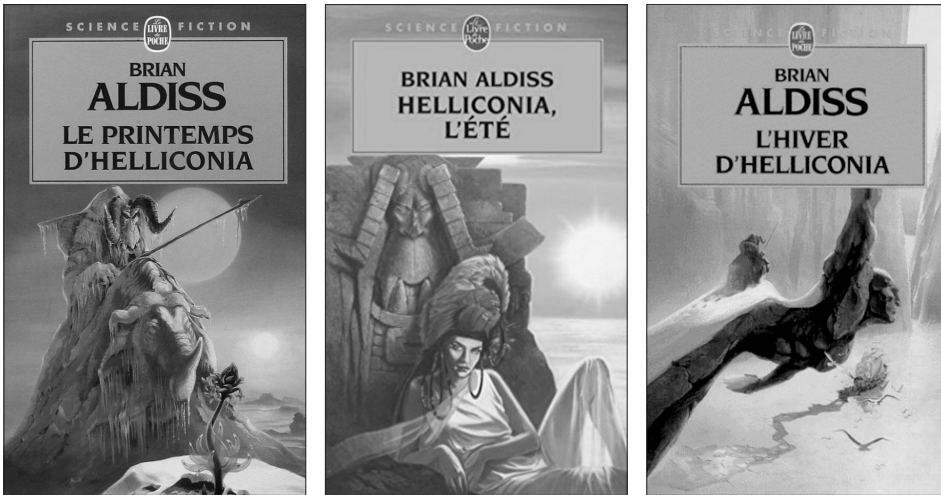
21. Kim Stanley ROBINSON, *La Trilogie martienne*, Omnibus, 2012 ; composée de *Mars la rouge* (*Red Mars*, 1993) ; *Mars la verte* (*Green Mars*, 1993) et *Mars la bleue* (*Blue Mars*, 1996).

Cette extension est traduite dans le récit par les progrès de la médecine qui permettent d'augmenter l'espérance de vie, offrant une possible mise à l'échelle historique voire géologique de la vie humaine. Celle-ci reste tributaire de la nature humaine et des accidents de l'histoire. De manière symétrique, la planète elle-même a besoin d'une attention pacifique continue et de progrès technologique pour accélérer sa renaissance. La temporalité du premier roman change progressivement d'échelle : les destins individuels cèdent la place aux intrigues planétaires et à l'Histoire. Le premier roman s'achève en 2061, avec la révolution et la disparition d'une grande partie des Cent premiers qui ont suivi les pas de John Boone. Cette extension spatio-temporelle se poursuit dans les deux autres volumes : l'intrigue de *Mars la Verte* s'étend sur un siècle et l'humanité se disperse, employant notamment de l'azote de Titan pour accélérer la formation de l'atmosphère. Dans ce volume, Maya, survivante des Cent premiers et dont le corps ne vieillit presque plus, fait face au vieillissement inéluctable de son cerveau. Elle perd la mémoire et est confrontée à un phénomène de déjà-vu. L'évolution de son corps se rapproche de celui de Mars-la-rouge qui reste en dehors de l'histoire, prisonnière d'un cycle quand elle ne se transforme pas, portant les marques d'un passé lointain et sans perspective d'évolution.

Mars la Bleue poursuit l'extension spatio-temporelle : le volume couvre plus d'un siècle et voit l'humanité coloniser le système solaire. Cependant, la montée catastrophique des eaux sur Terre ramène le lecteur à une projection contemporaine des effets de l'anthropocène et de la surpopulation. En un sens, Mars terraformée est intégrée à l'histoire terrestre, la prochaine étape de l'extension des civilisations humaines vers l'Ouest, du fait notamment de la pression démographique. Mars est à la fois plus éloignée de la réalité et plus familière. La planète est réinscrite de force dans l'histoire par l'immigration illégale et la tentation de l'isolationnisme qui en fait un reflet familier des problématiques géopolitiques états-uniennes.

Par effet de loupe, cette Mars plus lointaine est désormais très proche, menacée par des populations quasi-immortelles qui débordent de leur berceau à mesure qu'il se remplit d'eau. La synchronisation entre l'espace-temps humain et celui des planètes est achevée, la géopolitique est désormais interplanétaire et, du point de vue du lecteur, ressemble plus que jamais à celle de notre monde. Le changement d'échelle de l'espèce provoque une réduction relative de la taille du système solaire : Terre et Mars partagent le même espace-temps. Pourtant, à l'échelle du cosmos, la

vie humaine, même étendue à plusieurs siècles, n'apparaît pas significativement plus longue, ni sa place plus grande.



Illustrations d'AFROULA

2.3.2. Helliconia

Le cycle d'*Helliconia*,²² dans lequel les écosystèmes sont réinscrits dans le temps cosmique, est un autre exemple de magnification temporelle. Le récit est centré sur la géo-histoire d'Helliconia qui se trouve dans un système solaire binaire. La planète orbite autour de Batalix, une étoile comparable à notre soleil qui orbite autour de Freyr, bien plus brillante. Helliconia a une révolution de 480 jours terriens autour de Batalix, la « petite année », et de 2500 années terriennes autour de Freyr, la « grande année ». À ces deux périodes de révolution correspondent l'évolution de deux espèces dont la grandeur et la décadence dépendent directement de la mécanique céleste et de ses effets sur le climat. Les Phagors, adaptés au froid, dominent le grand hiver tandis que les « Fils de Freyr », cousins des singes, dominent le grand été. Helliconia compte trois continents, un au nord, un au sud et un situé aux tropiques. Les deux premiers tomes se situent sur Campanlat, le continent tropical tandis que le troisième se situe sur Sibornal, au nord, accentuant la démonstration de la nécessaire adaptation des espèces à leur

22. Brian ALDISS, *Le Printemps d'Helliconia* (*Helliconia Spring*, 1982) ; *Helliconia, l'été* (*Helliconia Summer*, 1983) ; *L'Hiver d'Helliconia* (*Helliconia Winter*, 1985) ; Livre de Poche SF, 2001, 1998 & 2007, resp.

environnement et celle du progrès technologique dans la continuité de l'évolution.

Sur son site,²³ l'auteur explicite son travail préalable pour garantir la cohérence scientifique de la préfiguration du temps de son monde fictionnel :

It was clear from the start that I would need advice for all the disciplines needed to fortify the narrative : history, biology, philology, and so forth. At the basis of everything, the astronomical and geophysical aspects – the details of the Helliconian binary system – had to be as correct and current as could be. Today's theories were wanted, not yesterday's. So I consulted the various authorities whose names are acknowledged in the novels. Most of them entered into the game of Helliconia readily, and had fruitful suggestions to make. Most specifically, it was Iain Nicholson's description of the binary system and how it came about which opened up what I regard as one of the most profound themes of the novel, the process of enantiodromia, by which things constantly turn in to their opposites; knowledge becomes by turns a blessing and a curse, as does religion; captivity and freedom interchange roles; phagors become by turns conquerors and slaves. As a means of making concrete this amorphous but deeply felt theme, the binary model was ideal.

L'inscription du récit dans un système binaire ne sert pas simplement l'impératif générique de cohérence scientifique mais sert aussi à donner une assise concrète au thème principal, le fameux processus de métaphore réifiée associé au genre.

Cette projection à l'échelle astronomique n'est cependant qu'une des échelles de temporalité à l'œuvre dans le cycle. Afin d'appréhender la différence d'échelle, l'observation d'Helliconia est contextualisée dans le monde fictionnel. Helliconia est observée par des humains dans une station d'exploration en orbite autour de la planète. Les deux derniers niveaux franchissent la limite du temps objectif pour rejoindre le mythe : après leur mort, les Helliconiens peuvent communiquer un certain temps avec les vivants avant de rejoindre the « Great Boulder » (au printemps) ou « Great Beholder » (en hiver), l'équivalent Helliconien de Gaïa. Le changement de nom est significatif du glissement entre géo-histoire de l'environnement et conception mythique de la planète.

Bien qu'Aldiss fût attaché à la plausibilité scientifique (« *My strong opinions, in particular those concerning the impossibility of exceeding the speed of light in a heavier-than-light vessel and the improbability of finding intelligent*

23. briandiss.co.uk (sept. 2017).

life elsewhere in our galaxy, had made me enemies. »), *Helliconia* est un exemple des rapports fluctuants entre science et fiction au sein d'une même œuvre. La mesure objective du temps n'est qu'un aspect incomplet de la temporalité humaine et n'a de sens que si elle peut communiquer avec notre expérience.

La présence d'observateurs terriens inscrit le point de vue humain dans la diégèse et ancre le récit dans la science-fiction. Elle justifie aussi de manière symbolique l'anthropomorphisme auquel nul *homo sapiens* ne peut totalement échapper. N'hésitant pas à s'affranchir des codes génériques, Aldiss «*explore les confins de la fable et du mythe*», tout d'abord en faisant des longues saisons l'objet de légendes pour les générations qui n'en connaissent logiquement qu'une ou en postulant des créatures dont la longévité correspond à une saison entière avant de franchir le Rubicon du champ scientifique avec les fantômes et Gaïa.

Les premiers observateurs (*beholders*) du récit sont les humains en orbite qui transmettent à la Terre des informations sur Helliconia mais sont déconnectés de leur planète et de son histoire. Les descendants des premiers arrivants perdent contact avec la Terre du fait d'une guerre nucléaire dont ils ne savent rien. Privé de la relation symbiotique avec leur planète, leur micro-société sombre dans la décadence avant de disparaître tandis que la Terre/Gaïa se régénère et entame un nouveau cycle. La présence d'humain permet de rendre plus accessible le rapport à l'espace-temps, d'expliciter la réflexion sous-jacente sur la dépendance entre les êtres et leur environnement et la nécessité de mélange et d'adaptation.

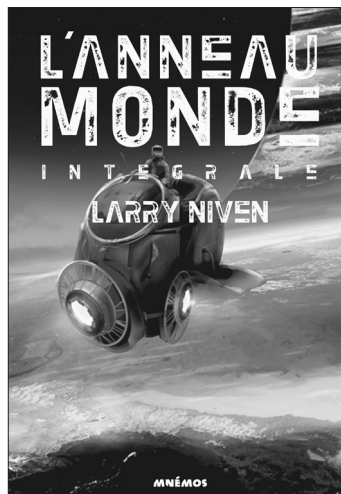


Illustration de
Frank Lewecke

2.3.3. L'Anneau-monde

Un dernier exemple de jeu sur les échelles spatio-temporelles est *L'Anneau-monde* de Larry Niven.²⁴ Au premier chapitre, Louis Wu fête son deux-centième anniversaire, du fait de l'épice qui a fait exploser l'espérance de vie. La Terre est désormais couverte par un réseau de téléporteurs, qui permettent à Louis de fêter son anniversaire plus de 24 h en se téléportant à l'Ouest de la ligne de changement de date (pour l'anecdote, Niven s'est trompé de sens : Louis se déplace vers l'Est dans la première édition). Dès l'ouverture, Louis sert d'étalon humain, de première référence de l'extension spatio-temporelle du monde fictionnel. L'espèce humaine a dépassé les limites de son berceau planétaire : la téléportation en a supprimé les distances et l'augmentation de l'espérance de vie en a fait un espace surpeuplé.

Louis Wu est contacté par Nessus, un marionnettiste de Pierson, qui lui apprend qu'une réaction en chaîne de supernovas au centre de la galaxie a provoqué une onde de choc susceptible de balayer toute vie dans l'espace connu dans 20 000 ans : une éternité pour les humains, une urgence pour les marionnettistes de Pierson dont l'avance technologique n'a d'égal que leur peur de disparaître.

La première étape du voyage conduit au monde des marionnettistes. Ceux-ci ont plusieurs siècles d'avance technologique sur les humains et sur les problèmes qu'ils rencontrent. Vivant plusieurs siècles, leur population se compte en trillions. Le monde des Marionnettistes est une rosette de Klemperer artificielle (Kemplerer dans le texte) composée de 5 planètes : la planète d'origine et quatre terraformées pour l'agriculture.

Les différentes échelles spatio-temporelles sont incarnées par les races extraterrestres, en particulier les marionnettistes. Les marionnettistes ont mené en secret une sélection génétique des deux espèces représentées dans l'expédition qu'ils organisent pour explorer l'anneau-monde. Pour pallier à la surpopulation, le droit à la reproduction sur Terre dépend d'une loterie – instaurée sous l'influence des marionnettistes. Le but réel de cette idée est de favoriser une race d'humains chanceux, ce qui constitue un commentaire ironique sur l'apparition de notre espèce et surtout ses chances de survie, dans un roman écrit pendant la guerre froide au moment où émerge la conscience de l'environnement. L'autre espèce, les

24. Larry NIVEN, *L'Anneau-Monde* (*Ringworld*, 1970) ; Mnémos Intégrales, 2014, pp. 5-262.

Kzinti (pluriel de Kzin), sont de redoutables humanoïdes félins dont les défaites successives lors de leurs guerres contre les humains ont été secrètement orchestrées par les marionnettistes par transfert de technologie afin d'éliminer les éléments les plus belliqueux et de favoriser les éléments les plus dociles de l'espèce.

De manière classique, les ingénieurs de l'Anneau-monde, malgré leur avance technologique, ont disparu. Dans le second volume (*Les Ingénieurs de l'Anneau-monde*),²⁵ on apprend que ce sont aussi les marionnettistes qui ont provoqué la chute des ingénieurs de l'anneau monde en introduisant un champignon affectant les supraconducteurs de la coque

L'intrigue suit l'exploration de l'Anneau-monde, un « *big dumb object* » qui offre une solution potentielle aux deux problèmes communs à toutes les espèces : la surpopulation et l'explosion du centre de la galaxie. La découverte progressive de l'anneau monde provoque un effet de zoom vertigineux : d'abord une forme floue autour d'une étoile au centre d'une photo, ses proportions apparaissent à mesure que le vaisseau découvre sa face extérieure, où les océans forment des bosses et les montagnes des creux puis découvrent un horizon si vaste qu'il a un effet hypnotique.

Les téléportations de Louis pour prolonger son anniversaire introduisent un thème sous-jacent sur le lien entre carte, géométrie et territoire. L'écoulement subjectif du temps sur Terre, ainsi que sa mesure calendaire, sont liés à la forme de la planète. La découverte de la face extérieure de l'anneau en fait une sorte de projection de Mercator, thermoformée à l'échelle astronomique. Une chaîne de rectangles reliés par un câble entre l'étoile et l'anneau projette des ombres à la surface de l'anneau pour reproduire la succession jour-nuit. Vu de l'extérieur, l'anneau est orienté pour servir de bouclier à l'onde de choc galactique ; sa forme sert à capter le maximum d'énergie solaire et à offrir autant d'espace vital que possible. Outre l'échelle, que l'apparition de l'anneau met en valeur, une composante fondamentale d'une préfiguration relativiste du temps est l'importance du point de vue. Un personnage, natif de l'anneau, offre un contrepoint ironique – et métafictionnel – à cette conception du temps. Vu de l'intérieur, l'anneau est une arche dans le ciel qu'un personnage natif de l'anneau, « Seeker », dont le nom et l'apparence physique évoquent un héros de fantasy, est lancé dans une quête éternelle : il veut atteindre le pied

25. Larry NIVEN, *Les Ingénieurs de l'Anneau-Monde (Ringworld Engineers, 1980)* ; Mnémos Intégrales, 2014, pp.265-530. (a) extrait du chapitre 24.

de l'arche. La géométrie de l'anneau est propre à la protéger du cataclysme et à assurer que son mouvement soit perpétuel, ou tout du moins dépasse les 20 000 ans.

Ce choc de temporalités se double d'une réflexion sur le hasard et la nécessité, écho ludique à ce qui oppose relativité et physique quantique. Nessus choisit d'emmener Teela Brown parce qu'elle est le fruit de cinq générations de gagnants à la loterie, espérant être protégé par sa chance. Teela rencontre l'homme de sa vie en la personne de Seeker et décide de le suivre dans sa quête absurde. Louis pose explicitement la question du sens de leur expédition : l'exploration nécessaire d'un objet conçu pour résister à des cycles cosmiques dont les lois physiques sont implacables, ou chance génétiquement modifiée mais néanmoins transcendante de Teela dont le destin est de trouver l'homme de sa vie.

La mise en récit permet de rendre cohérentes ces différentes temporalités. L'envie de Louis de re-partir en « *sabbatical* » (une retraite en dehors de l'espace connu pour reprendre goût à la société) coïncide avec l'offre de Nessus. Si Louis accepte de partir, l'humanité recevra un nouveau moteur qui lui permettra d'échapper à l'explosion. L'enjeu personnel (lassitude du quotidien et de la foule dans une planète surpeuplée), correspond à l'enjeu interplanétaire (humains et marionnettistes sont confrontés à la surpopulation), lui-même englobé par la catastrophe galactique. Le jeu entre hasard et déterminisme est figuré dans les images : la « réaction en chaîne » au centre de la galaxie évoque un phénomène microscopique de proportion macroscopique. Le hasard d'une explosion, d'une rencontre entre deux objets dans l'immensité de l'espace dont les effets sont inéluctables, mesurables, déterminés par les lois de la physique.

He saw the system of the Ringworld, sterile, tidily clean, empty of ramships, empty but for a G2 star and a daisy chain of shadow squares and the Ringworld.

He saw a foreign body passing near, too near. He watched its hyperbolic fall from interstellar space, and he saw its path interrupted – by the underside of the Ringworld. In his vision the foreign body was about the size of the Earth's Moon.

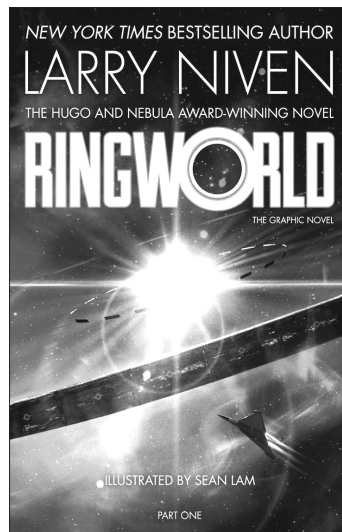


Illustration de Sean Lam

It must have been ionized plasma in the first seconds. A meteorite can be cooled by ablation, by the boiling away of its own skin. But here the vaporized gas could not expand; it had forced its way into a deforming pocket of the Ringworld floor. The landscape had deformed upward, its carefully planned ecology and rainfall patterns shot to hell over a region greater than the surface of the Earth. All that desert... and Fist-of-God itself, raised a full thousand miles upward before the incredibly tough Ring floor ripped to let the fireball through.

Fist-Of-God? Tanj, yes! Watching from a Ringworld prison cell, Louis Wu had seen it clear in his mind's eye. It must have been visible clear to both rims: a ball of hellfire the size of the Earth's Moon ripping up through the floor of the Ringworld like a strong man's fist through a cardboard box.

The natives could be thankful that the Ring floor had deformed as much as it did. The hole was easily big enough to let all the air out of the Ringworld; but it was a thousand miles too high...^{25a [A1]}

Le récit de l'évènement rend simple, intelligible un phénomène que la science serait bien en peine « d'expliquer », de prévoir ou de reproduire en simulation. Hasard de l'évènement, pourtant banal à l'échelle de l'univers, propriétés des matériaux à l'échelle subatomique. Le passage glisse d'une reconstruction rationnelle de l'évènement, visualisé à l'échelle astronomique du point de vue des ingénieurs, puis d'un point de vue planétaire, dans ses effets sur le climat et enfin localement, depuis le sol, interprété par des habitants qui ont perdu les connaissances des ingénieurs. Le « corps étranger » et le « plasma ionisé » deviennent une « boule de feu de l'enfer ». Le nom de la montagne est un récit en soi, significatif de la manière dont les autochtones interprètent leur monde et font sens des évènements qui dépassent l'échelle de leur entendement. Si l'écart de compréhension est classique des récits de rencontre entre des peuples « avancés » et « primitifs », pour reprendre les termes du XIX^e siècle, la fin de l'intrigue locale (le sort de l'expédition) valide les deux interprétations, les organise dans une continuité cohérente en réunissant tous les fils que nous avons évoqués : échelles temporelles, hasard et nécessité, géométrie, carte et territoire. Le vaisseau *Lying Bastard* est abattu. La propulsion hyperluminique fonctionne mais il est impossible de quitter la surface de l'anneau. Louis repère « Fist-of-God », dont le sommet s'élève à plusieurs milliers de kilomètres. De manière ironique, le vaisseau est victime du système de défense anti-météorite dans la région de Fist-of-God. Redoublant d'ironie, Louis trouve poétique la création d'une telle montagne impossible à gravir avant de découvrir une carte de l'anneau sur laquelle Fist-of-God n'apparaît pas.

Il comprend que cette montagne a été créée par l'impact d'un astéroïde de la taille de la Lune, qui a déformé la coque avant de la traverser. Par la grâce de la trajectoire de l'astéroïde, de l'échec du système de défense, des propriétés du « scritch » dont la coque est composée et/ou de la chance de Teela Brown dont le destin devait s'accomplir, et qui est le seul élément pouvant justifier cette coïncidence heureuse d'un crash dans cette région de l'anneau, dont la surface est 3 000 000 de fois celle de la Terre, le trou est à une altitude suffisante pour éviter une fuite catastrophique de l'atmosphère, permettre de partir et de sauver l'humanité.

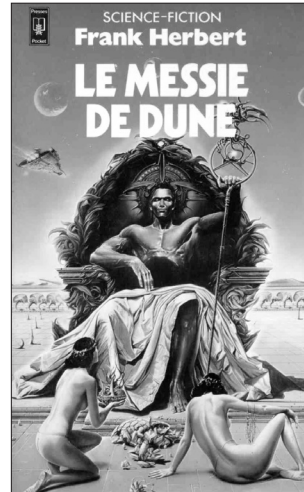
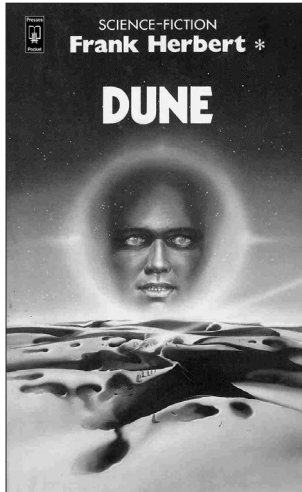
Fist-of-God est le pivot de l'intrigue, autour duquel « orbitent » les récits enchâssés : le nom de la montagne, l'expérience de pensée de Louis, l'intrigue locale (comment quitter l'anneau) et ses enjeux globaux (destins liés des espèces face à l'histoire de l'univers). Tous ces récits relèvent de préfigurations du temps incompatibles (décohérentes) : hasard des événements cosmiques, propagation de la causalité à grande échelle et à l'échelle subatomique, destin des hommes déterminé par la génétique ou par la volonté divine et son pourtant rendus cohérents dans le cadre du récit de Larry Niven leur donne un début, un milieu et une fin et rend leur enchaînement cohérent et porteur de sens, élargissant et enrichissant la compréhension du lecteur de sa place dans un espace-temps universel, à la fois déterminé et contingent, intelligible et dépassant l'entendement.

2.3.4. Dune

Le cycle de *Dune*²⁶ joue sur toute la gamme des échelles temporelles que nous avons évoquées. Le récit débute en 10 191, selon le calendrier de la guilde spatiale. Le chiffre a plus un effet de distanciation que de repérage précis par rapport à notre monde : il s'agit d'une date relative dont le référentiel est inconnu.

On retrouve l'idée d'hyper-présent prismatique : une projection de la géopolitique contemporaine qui constitue un commentaire en projetant ses conséquences à long terme. La planète titre est un immense désert, sans aucune précipitation, seule source de l'« épice », substance indispensable

26. Frank HERBERT, *Le Cycle de Dune*, Robert Laffont, coll. Ailleurs & Demain – La Bibliothèque, 2003. Tome 1 : *Dune* (1965), pp.49-528 ; *Le Messie de Dune* (*Dune's Messiah*, 1969), pp.531-725 ; *Les Enfants de Dune* (*Children of Dune*, 1976), pp.731-1169 ; tome 2 : *L'Empereur-Dieu de Dune* (1981), pp.11-423 ; *Les Hérétiques de Dune* (*Heretics of Dune*, 1984), pp.427-900 ; *La Maison des Mères* (*Chapterhouse: Dune*, 1985), pp.903-1366.



Illustrations
de Wojtek
Sudmak

au voyage spatial. Herbert dilate l'espace-temps de la géopolitique de l'énergie en se focalisant sur la situation du Moyen-Orient après la seconde guerre mondiale, découpé par des puissances étrangères voulant garantir leur accès aux ressources énergétique. La projection est en outre soulignée par le vocabulaire à consonance arabe qui caractérise la culture des peuples natifs de Dune²⁷ et les références au peuple Juif qui réapparaissent nommément dans la Maison des Mères. Les noms des familles ont des consonances familières : « Atréide » renvoie à la Grèce antique, Harkonnen à l'Allemagne, Corrino au sud de l'Europe.

Les grandes puissances ne sont pas des pays mais des planètes dirigées par des grandes familles dans un système féodal gouverné par un Empereur et organisé autour de guildes. Sous la houlette de l'empire, les grandes familles se succèdent au pouvoir sur Arrakis – tout comme les puissances coloniales puis post-coloniales au Moyen-Orient – et assurer la continuité de l'exploitation de l'épice. La féodalité du système est un commentaire socio-politique sur la permanence du lien entre puissance militaire et ressources énergétiques ainsi que sur la propension humaine à la domination militaire, idéologique et la volonté de contrôler et réécrire l'Histoire.

27. Yves Frémion fait d'ailleurs remarquer que la profonde connaissance de Frank Herbert de la région est frappante pour quiconque la partage.

La dilatation spatio-temporelle apporte un enrichissement de la compréhension de la géopolitique contemporaine par une double «relativisation». La première est constituée par le remplacement des jeux de pouvoir dans l'histoire des civilisations et au-delà dans l'évolution des écosystèmes et des espèces. La seconde est provoquée par l'inversion du point de vue du lecteur, accompli par Paul qui passe des oppresseurs aux opprimés. Le lecteur est amené à partager la volonté de libération des peuples dont les territoires ont été découpés par des puissances étrangères, dont le lecteur est citoyen, qui veulent garantir leur accès au pétrole, que le lecteur consomme. *Dune*, dès le premier volume puis à travers tout le cycle, met en scène les conséquences de cet état du monde : la succession historique des conflits entre des partis de noms, idéologies différentes qui justifient de manière variée leur droit à régner sur le même territoire en s'appropriant ses mêmes ressources. Ces conflits, bien que locaux ont des ramifications globales et provoquant des conflits parfois locaux et potentiellement mondiaux (interplanétaires, galactiques...). Herbert inclut aussi les conséquences écologiques de la volonté de suprématie (l'explosion du progrès technologique lors des deux conflits mondiaux) et de la consubstantielle exploitation du pétrole/épice jusqu'à son épuisement.

Cette réflexion est menée au travers du destin des Atréides. Les Atréides sont les descendants de Zeus (comme une bonne partie de la Grèce antique) et de Tantale, dont la soif est inextinguible. Famille maudite, l'histoire des Atréides est une succession d'infanticides, de parricides, de matricides et d'incestes. Cette famille est notamment au cœur de la guerre de Troie : les deux fils d'Atrée sont Ménélas et Agamemnon, qui eût pour amante Cassandre, condamnée à connaître l'avenir sans jamais être crue. Cette dimension intertextuelle foisonnante contrebalance la vision positive, civilisée et héroïque, construite initialement par le texte par opposition avec les Harkonnen, opposition largement relativisée à mesure du cycle (notamment par la révélation de l'identité de Jessica, mère de Paul qui désobéit par amour à l'ordre Bene Gesserit et fille naturelle du Baron Harkonnen, incarnation du sociopathe nazi).

Outre l'aspect politique, la lignée des Atréides est marquée par le jeu entre désir, politique et relation au divin. Herbert met au cœur de l'intrigue le fait que le Moyen-Orient est le berceau des grandes religions : outre la dilatation de l'axe horizontal du temps, *Dune* introduit une conception cyclique du temps.

Le cycle débute avec l'arrivée des Atréides qui succèdent aux Harkonnen aux commandes de Dune.

A beginning is the time for taking the most delicate care that the balances are correct. This every sister of the Bene Gesserit knows. To begin your study of the life of Muad'Dib, then, take care that you first place him in his time: born in the 57th year of the Padishah Emperor, Shaddam IV. And take the most special care that you locate Muad'Dib in his place: the planet Arrakis. Do not be deceived by the fact that he was born on Caladan and lived his first fifteen years there. Arrakis, the planet known as Dune, is forever his place.

— from «Manual of Muad'Dib» by the Princess Irulan

In the week before their departure to Arrakis, when all the final scurrying about had reached a nearly unbearable frenzy, an old crone came to visit the mother of the boy, Paul.

It was a warm night at Castle Caladan, and the ancient pile of stone that had served the Atréides family as home for twenty-six generations bore that cooled-sweat feeling it acquired before a change in the weather.

The old woman was let in by the side door down the vaulted passage by Paul's room and she was allowed a moment to peer in at him where he lay in his bed.

By the half-light of a suspensor lamp, dimmed and hanging near the floor, the awakened boy could see a bulky female shape at his door, standing one step ahead of his mother. The old woman was a witch shadow – hair like matted spiderwebs, hooded 'round darkness of features, eyes like glittering jewels.

«Is he not small for his age, Jessica?» the old woman asked. Her voice wheezed and twanged like an untuned baliset.

Paul's mother answered in her soft contralto: «The Atréides are known to start late getting their growth, Your Reverence.»

«So I've heard, so I've heard,» wheezed the old woman. «Yet he's already fifteen.»

«Yes, Your Reverence.»

«He's awake and listening to us,» said the old woman. «Sly little rascal.» She chuckled. «But royalty has need of slyness. And if he's really the Kwisatz Haderach... well...»

Within the shadows of his bed, Paul held his eyes open to mere slits. Two bird-bright ovals – the eyes of the old woman – seemed to expand and glow as they stared into his.

«Sleep well, you sly little rascal,» said the old woman. «Tomorrow you'll need all your faculties to meet my gom jabbar.»

And she was gone, pushing his mother out, closing the door with a solid thump.^[A1]

Dès les premières lignes du texte, l'imbrication des échelles temporelles apparaît. Le premier passage est un extrait du «Manuel de Muad'ib» qui fait du lecteur un étudiant en histoire et du texte un document historiographique. Double procédé métaphictionnel, l'extrait du «Manuel» est à la

fois à part du texte tout en en indiquant explicitement le « début ». Irulan s'adresse directement au lecteur, qui n'est manifestement pas celui qui tient le livre, mais insiste sur l'importance des repères et de leur sens. Surtout, elle dissocie l'espace-temps significatif, dont le sens est éternel, des données factuelles, contingentes et « trompeuses ». Il s'agit bien d'interpréter l'Histoire à l'aune de l'éternité : Paul est né à une date qui ne constitue pas de repère pour le lecteur (la 57^e année de Padisha Shadam IV), sur une planète qui n'est encore qu'un nom, Caladan, jusqu'à ses 15 ans, mais il est « à tout jamais d'Arrakis ». Plus qu'un document historique, le manuel est un catéchisme, une réécriture de l'(H)histoire que le lecteur s'apprête à découvrir mais dont il est déjà alerté de l'importance.

La première phrase réinscrit le récit dans une autre échelle temporelle qui fait tout de suite écho à l'introduction d'Irulan : « *une semaine avant le départ pour Arrakis* », écho qui introduit un contraste entre le quotidien et l'histoire, l'urgence des dernières préparations du départ et le calme distancié de la perspective historique. La seconde phrase poursuit ce jeu sur les échelles temporelles : le changement de temps – météorologique –, donnée quotidienne et contingente s'il en est (mais à laquelle la suite du texte donnera un sens saisonnier, géo-historique, cosmique et en fera une donnée prévisible et contrôlable) met en valeur la permanence historique du château, demeure des Atréides depuis 26 générations. Le procédé de « *pathetic fallacy* »,²⁸ la « *sensation de sueur froide avant un changement de temps* » rend sensible la collusion d'échelles, entre les actes de Paul et leur portée, souligne le contraste entre les climats de Caladan, planète humide, et d'Arrakis et introduit le sentiment de peur diffuse dont est teinté l'attente de Paul – qui voit la sorcière l'observer – et la paranoïa des premiers temps sur Arrakis. Ce contraste est filé par l'opposition entre la taille et l'âge de Paul (sa position la plus locale et personnelle dans l'espace-temps) et un trait génétique familial. Suit l'état immédiat de Paul, qui fait semblant de dormir, et sa première échéance urgente : sa rencontre le lendemain avec le Gom-jabbar. L'échelle temporelle la plus grande, encore mystérieuse du fait des néologismes : le gom-jabbar doit servir à déterminer si Paul est le Kwistaz Aderach, le fruit du programme de sélection génétique mené par le Bene Gesserit dont l'échelle temporelle dépasse largement les échelles temporelles précédentes et aboutira à une sortie de l'Histoire.

28. Procédé de projection de l'état psychologique d'un personnage sur l'environnement dont l'un des exemples les plus connus est la tempête qui « illustre » la folie de *King Lear* de Shakespeare.

Quelques lignes après, le discours indirect libre se focalise sur Paul et enrichit le jeu sur les temporalités :

He mouthed her strange words: Gom jabbar . . . Kwisatz Haderach.

There had been so many things to learn. Arrakis would be a place so different from Caladan that Paul's mind whirled with the new knowledge. Arrakis -- Dune -- Desert Planet.

Thufir Hawat, his father's Master of Assassins, had explained it: their mortal enemies, the Harkonnens, had been on Arrakis eighty years, holding the planet in quasi-fief under a CHOAM Company contract to mine the geriatric spice, melange. Now the Harkonnens were leaving to be replaced by the House of Atreides in fief-complete – an apparent victory for the Duke Leto. Yet, Hawat had said, this appearance contained the deadliest peril, for the Duke Leto was popular among the Great Houses of the Landsraad.

«A popular man arouses the jealousy of the powerful,» Hawat had said.

Arrakis – Dune – Desert Planet.

Paul fell asleep to dream of an Arrakeen cavern, silent people all around him moving in the dim light of glowglobes. It was solemn there and like a cathedral as he listened to a faint sound – the drip-drip-drip of water. Even while he remained in the dream, Paul knew he would remember it upon awakening. He always remembered the dreams that were predictions.

The dream faded.

Paul awoke to feel himself in the warmth of his bed – thinking... thinking. This world of Castle Caladan, without play or companions his own age, perhaps did not deserve sadness in farewell. Dr. Yueh, his teacher, had hinted that the faufreluches class system was not rigidly guarded on Arrakis. The planet sheltered people who lived at the desert edge without caid or bashar to command them: will-o'-the-sand people called Fremen, marked down on no census of the Imperial Regate.

Arrakis – Dune – Desert Planet.

Paul sensed his own tensions, decided to practice one of the mind-body lessons his mother had taught him. Three quick breaths triggered the responses: he fell into the floating awareness... focusing the consciousness... aortal dilation... avoiding the unfocused mechanism of consciousness... to be conscious by choice... blood enriched and swift-flooding the overload regions... one does not obtain food-safety-freedom by instinct alone... animal consciousness does not extend beyond the given moment nor into the idea that its victims may become extinct... the animal destroys and does not produce... animal pleasures remain close to sensation levels and avoid the perceptual... the human requires a background grid through which to see his universe... focused consciousness by choice, this forms your grid... bodily integrity follows nerve-blood flow according to the deepest awareness of cell needs... all things/cells/beings are impermanent... strive for flow-permanence within...

Over and over and over within Paul's floating awareness the lesson rolled.

When dawn touched Paul's window sill with yellow light, he sensed it through closed eyelids, opened them, hearing then the renewed bustle and hurry in the castle, seeing the familiar patterned beams of his bedroom ceiling.

The hall door opened and his mother peered in, hair like shaded bronze held with a black ribbon at the crown, her oval face emotionless and green eyes staring solemnly.

« You're awake, » she said. « Did you sleep well ? »

« Yes. »^[A1]

Le passage commence par un écho des termes inconnus suivi de la répétition « *Arrakis – Dune – Planète désertique* » qui structure le passage tout comme ses termes configurent l'intrigue (Mimesis II) tout au long du cycle. La première occurrence est suivie d'une explicitation du terme qui, suivant en temps réel le flux de pensée de Paul, se souvient de la leçon de Thufir Hawat. Cette leçon introduit un autre cycle englobant : celui de la succession des familles sur Dune, tenue par les Harkonnens depuis 80 ans. La leçon introduit aussi le thème fondamental réalité/apparence : la victoire peut être une défaite, la popularité un danger, un précepteur bienveillant un maître assassin. La seconde occurrence – la première répétition – introduit le temps du rêve. La réalité du rêve est marquée par le procédé mimologique du bruit de l'eau qui marque le temps réel, double sens volontaire, de l'expérience onirique. C'est dans le rêve de Paul que le lecteur voit Arrakis pour la première fois, un lieu de dévotion – une cathédrale – humide en contradiction avec le mantra du rêveur. Le caractère particulier du rêve est indiqué par la conscience ou plus exactement la lucidité de Paul qui sait que ce rêve est un souvenir du futur, là encore en contraste avec l'idée de rêve récurrent que suggère la répétition. Le réveil réintroduit un sentiment de temps réel à travers la répétition de la forme continue « *thinking... thinking* » qui évoque par les sonorités une respiration haletante, par la forme grammaticale le flux de pensée et une tentative consciente de concentration pour échapper à l'angoisse – la sueur froide du château – provoquée par les imminences inconnues : gom-jabbar, départ pour Arrakis, Kwisatz Haderach. Cette concentration aboutit à une mise en perspective : Paul relativise son attachement au présent, sa solitude sur Caladan, au système féodal à laquelle s'oppose les Fremen qui ne sont entravés ni par les castes ni par les écrits de l'empire. La troisième répétition prend ainsi une nuance de but à atteindre. Le retour au calme de Paul, dans le paragraphe qui suit, est construit sur un jeu sur les temps.

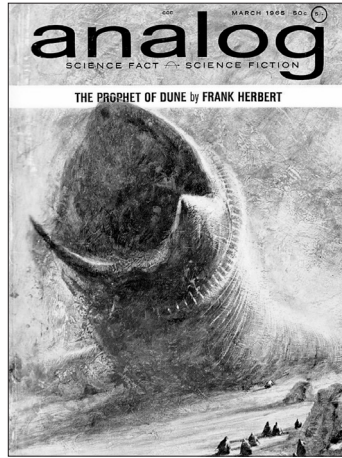


Illustration
de Schoenherr

Le prétérit, temps du récit, est employé pour la succession des évènements « *ressenti ses tensions/décida* » et est suivi d'une plongée dans son éducation « *les leçons que sa mère lui avait enseignées* ». Le prétérit suivant marque un retour au temps réel : « *trois respirations rapides provoquèrent les réactions* ». Les participes à la forme continue qui suivent sont des formes non conjuguées, enchaînées par des points de suspension. La succession de fragments sert de transition vers l'emploi du présent simple dont les sens temporels principaux sont la succession d'actions, l'action répétitive ou habituelle ou la vérité générale, sens qui sont tous employés ici. La forme grammaticale et la ponctuation sont un procédé mimologique qui imite l'afflux sanguin qu'il essaye de contrôler, souligne le temps-réel le flux de conscience, des leçons régulières de sa mère guidant son exercice et de Paul qui répète cet enchaînement. Cet exercice de concentration est porteur d'un sens universel sur la différence entre humains et animaux, qui annonce l'épreuve du gom-jabbar à laquelle il a été préparé, et se prépare lui-même à son insu. Les deux derniers fragments renvoient directement à la place de l'être dans le temps : « *toutes chose/cellules/êtres sont impermanentes... luttent (ou lutte) pour la permanence du flux à l'intérieur* », entre succession d'états distincts, vie-mort, volonté de survivre, et fluidité insaisissable du présent. Notons qu'il n'y a aucune différence de forme en anglais entre l'impératif et le présent. « *Strive* » est à la fois la suite de la phrase précédente « *toutes chose luttent* » et « *lutte* » un ordre, un encouragement qui lui est adressé par sa mère lors des leçons, ou par lui-même à ce moment précis, ou les deux à la fois.

Une dernière répétition, «*encore et encore et encore*», sert de transition au changement de temps et de focalisation. Paul se réveille à l'aube et perçoit en direct l'agitation des derniers préparatifs évoqués dans la première phrase. Le passage s'achève avec une illustration de la maternité particulière des Bene Gesserit : la question matinale attendue est remplacé par une affirmation «*Tu es réveillé*» qui fait écho à la perception de son état la veille par la «*sorcière d'ombre*».

Ces premières pages sont significatives de la manière dont le récit organise le caractère pluriel, voire paradoxal, de notre rapport au temps, en lui donnant un sens, du début à la fin, et une signification. L'ouverture de *Dune* est téléologique en ce qu'elle introduit déjà l'imbrication des temporalités et les éléments qui configurent l'intrigue. Le récit suit le destin de Paul, articule le temps de la conscience, le sentiment d'urgence et de fragilité de la vie humaine dès l'arrivée sur Arrakis et la mort du Duc Leto. Le temps de la vie humaine est lui-même une partie d'une succession familiale, dynastique qui s'inscrit dans l'Histoire de peuples, de civilisations. La notion d'Histoire est liée à l'écriture soit à la capacité à transmettre un héritage et un savoir qui permettent à cette succession d'expériences sensibles communes et d'échanges oraux de constituer un héritage (*heritage* est le terme anglais pour patrimoine). La pré-histoire s'achève avec l'écriture et l'Histoire elle-même dépend de la conservation et de la transmission du présent, d'où l'importance donnée en paratexte et dans l'intrigue à l'historiographie et à la mémoire : la *Missionaria Protectiva* des Bene Gesserit plante de fausses prophéties – qui s'avèrent parfois vraies à leur insu comme dans le cas de Paul – chez les peuples qu'elles rencontrent pour potentiellement aider leurs descendantes. Herbert articule historiographie et évolution de l'espèce par le biais du Bene Gesserit de deux manières : le programme de sélection génétique des grandes familles visant à produire le sur-être de l'univers et à stabiliser le système ; et l'anamnèse, soit la récupération par la révérende-mère de la mémoire de toutes celles qui l'ont précédé par le biais de l'agonie de l'épice. Cette idée est développée de manière croissante au fil des romans par la mémoire phylogénétique des gholas, des clones, dont le nom renvoie au golem de la tradition juive, qui portent dans leurs cellules la mémoire de l'original et aussi des gholas précédents. Cette réflexion entre unicité et pluralité est aussi présente dans l'anamnèse des Bene Gesserit : l'ouverture de leur esprit à une mémoire transcendante les rend vulnérables à la possession par l'un d'entre eux. En

un sens, le texte réifie et dilate l'idée que la perception subjective du temps est bidirectionnelle.

À l'échelle supérieure, le destin des peuples est lié à celui de leur environnement. L'Empire dépend de l'Épice, qui n'existe que sur une seule planète. Aucun voyage spatial ne peut avoir lieu sans les navigateurs qui saturés de mélange, n'ont plus rien d'humain. Leur capacité à replier l'espace inscrit à l'échelle cosmique le caractère bidirectionnel de leur perception de l'espace-temps. L'épice existe grâce aux conditions particulières du climat d'Arrakis. La révolution, ou plutôt le Jihad, de Paul brise le projet millénaire des Bene Gesserit et inscrit son histoire et celle de l'humanité entière dans la géo-histoire d'Arrakis. En transformant le désert en jardin, il modifie profondément le mode de vie de l'empire entier. Si Paul abandonne l'accomplissement du destin tracé par ses visions – ce point aveugle que les femmes ne peuvent regarder – et devient un prêcheur dans le désert, son fils concrétise l'inscription du destin dynastique dans l'évolution de l'espèce humaine par symbiose avec son environnement. Leto II fusionne avec les truites des sables avant de devenir lui-même un ver géant, un Tyran qui impose le sentier d'or à l'humanité : le destin que Paul a refusé. Cette paix de Mud-Dib, une période de stase de 3500 ans a pour but de disperser l'humanité à travers l'univers, de briser le cycle féodal, d'échapper aux manipulations génétiques et plus généralement de libérer l'humanité de l'Histoire pré-écrite par les prophéties. Ce destin est contenu en germe dès la première allusion aux Fremens par Paul dans le passage cité plus haut.

Comme nous l'avons déjà évoqué, cette dilatation spatio-temporelle s'accompagne d'une réflexion sur la nature du temps et avec elle de la causalité. On retrouve ici le paradoxe de Saint Augustin, entre l'écoulement de la vie humaine et sa finitude, et le retour du royaume de Dieu éternel. Le texte joue sur les échelles : le Bene Gesserit implante de fausses prophéties mais les visions de Paul s'avèrent exactes. L'immortalité de l'Empereur-Dieu ne dure qu'un temps.

Le paradoxe entre temps linéaire et cyclique est mis en scène de diverses manières. Il apparaît dans le repli de l'espace par les navigateurs qui fait écho à la manière dont le roman est conçu : un livre d'histoire dont les pages transparentes semblent se fondre et revenir au début à mesure qu'on les feuillette, un hyper-présent uchronique projeté dans l'avenir. Les Atrides de la Grèce Antique, dans un empire féodal qui a les caractéris-

tiques du XX^e siècle, projeté des milliers d'année dans le futur, où un Tyran fait régner une *Pax Romana* de 3500 ans en évoluant au-delà de l'espèce humaine et en terraformant sa planète, provoquant une diaspora universelle, qui aboutit à un reflux vers la fin des temps où réapparaît le peuple juif.

À mesure que l'Histoire avance, plus nombreux sont les gholas de personnages des premiers volumes. À mesure que le passé ressurgit, que l'histoire se replie sur elle-même, arrive la fin des temps. Sous la plume d'Anderson et du fils de Frank Herbert, les machines pensantes interdites depuis le Jihad Butlerien finissent par fusionner avec l'humanité au travers du Kwisatz Haderach ultime, l'énième gholal de Duncan Idaho qui offre à Erasme, à sa demande, la seule information qui lui manque : l'expérience de la mort.

À travers cette évocation forcément rapide, l'espace-temps nous est compté, nous espérons avoir mis en lumière la variété du jeu sur les échelles temporelles et sur les rapports entre être-temps-environnement dans les différentes œuvres mais aussi à l'intérieur de chaque œuvre. Ce parcours à rebrousse-temps est aussi significatif de la construction collective d'un macrotexte.

Enfin, ce parcours éclaire la manière dont l'écriture de la temporalité à grande échelle en science-fiction permet d'enrichir le questionnement sur notre rapport à l'univers, aux autres et à nous-mêmes : *« L'individu n'est pas seulement un (unité, totalité), il est unique (unicité, singularité). Un individu est un verbe plutôt qu'un substantif, un devenir plutôt qu'un état, une relation plutôt qu'un terme et c'est pourquoi il convient de parler d'individuation plutôt que d'individu. Pour comprendre l'individu, il faut en décrire la genèse au lieu de le présupposer. Or cette genèse, soit l'individuation de l'individu, ne donne pas seulement naissance à un individu, mais aussi à son milieu associé. »*²⁹

III. Voyages et paradoxes temporels

Le voyage dans le temps est un trope classique, voire définitoire de la science-fiction. Le voyage dans le temps est un cas particulier de mise en intrigue qui ne remet pas (systématiquement) en cause la constitution horizontale du flux temporel. Le jeu le plus fréquent porte sur la causalité

29. Gilbert SIMONDON, *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, op. cit.

par l'exploration des conséquences de la modification de l'histoire. Le cas limite archétypal est le paradoxe temporel dont le prototype apparaît dans *Le Voyageur imprudent* de Barjavel,³⁰ et le célèbre paradoxe du grand-père qui aboutit à la disparition du personnage principal :

Il a tué son ancêtre ?
 Donc il n'existe pas.
 Donc il n'a pas tué son ancêtre.
 Donc il existe.
 Donc il a tué son ancêtre.
 Donc il n'existe pas.³¹



Illustration de
 François de Constantin

Le paradoxe temporel met en quelque sorte en opposition la configuration temporelle qui sous-tend la logique de l'intrigue avec la causalité et aboutit à une boucle étrange chère à Hofstadter : une régression infinie sous la forme d'un récit qui renvoie négativement à lui-même. Les termes mêmes de l'assertion, ici le voyage temporel du personnage principal qui est l'objet même du texte, aboutissent à un paradoxe logique qui ouvre une brèche métaphysique à la manière d'un ruban de Moëbius ou d'un tableau de M. C. Escher.

Les paradoxes temporels sont un trope majeur en science-fiction et, s'il est tentant de vouloir en faire un catalogue, l'écoulement du temps propre

30. René BARJAVEL, *Le Voyageur imprudent* (1944) ; Folio, 2001.

31. Post-scriptum de René Barjavel, cité (et mis en contexte) par Natacha Vas-Deyres, « Du Temps incertain au temps ralenti : variations temporelles françaises », publié dans *L'imaginaire du temps dans le fantastique et la science-fiction*, dir. N. VAS-DEYRES & L. GUILLAUD, *Eidolon* n°19, Presses universitaires de Bordeaux, 2011.

ne se ralentit pas à mesure que le rédacteur accélère et les participants à la table ronde n'avait pas accès ni à une stase ni à une quelconque mémoire collective, pas plus qu'ils ne se sont adonnés à un *bidge-spicing* ou tout autre drogue chronolytique propre à leur donner le temps de faire le tour de la question. Ils le feront sans doute et le livre a déjà été publié au siècle prochain.

Dans les termes de Roland Lehoucq, la relativité postule que « *la limite indépassable est la vitesse de la propagation de la causalité soit la vitesse de la lumière* ». Bien que la physique relativiste postule l'impossibilité du voyage dans le temps, le fait que le temps ne soit plus universel et soit soumis à d'autres forces fait de la relativité un tremplin pour l'imaginaire. Même si le paradoxe temporel viole *a priori* les lois de la physique, il n'en repose pas moins pour fonctionner en tant que récit, sur une préfiguration scientifique du temps et/ou sur la cohérence cognitive du récit.

Nous allons survoler quelques exemples cinématographiques de voyages et de paradoxes temporels pour explorer différentes formes d'équilibre entre plausibilité scientifique, cohérence cognitive, inscription dans le genre et licence artistique.

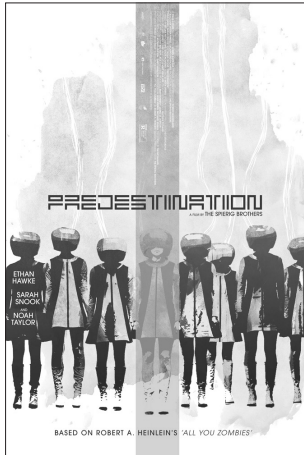
3.1. *Barjavel à Hollywood*

On retrouve le paradoxe du grand-père au cinéma, notamment dans *Terminator*^{32a} où John Connor envoie son propre père dans le passé. Cette boucle temporelle conduit à une régression infinie que les épisodes suivants vont exploiter sur un mode plus linéaire – sans jamais réellement essayer de faire sens et nous leur en savons gré. Dans *Terminator 2*,^{32b} les machines tentent d'assassiner John Connor à l'adolescence, puis à l'âge adulte dans *Terminator 3*^{32c}. *Terminator Renaissance*^{32d} se place dans le futur et donne un tour d'écrou dickien à la franchise, en mettant au cœur de l'intrigue un robot qui se croit humain, une ruse des machines qui se retourne contre elles. John Connor y est une figure Gaullienne qui seul sait qu'il doit sauver son père.

32. (a) *Terminator (The Terminator)*, 1984, réal. James CAMERON, Hemdale Film Corp. prod., U.S.A. (b) *Terminator 2 : le jugement dernier (Terminator 2: Judgment Day)*, 1991, réal. James CAMERON, Carolco prod., U.S.A. (c) *Terminator 3 : le soulèvement des machines (Terminator 3: Rise of the Machines)*, 2003, réal. Jonathan MOSTOW, C-2 Pictures prod. (d) *Terminator Renaissance (Terminator salvation)*, 2009, réal. McG, Halcyon prod, U.S.A. (e) *Terminator Genisys*, 2015, réal. Alan TAYLOR, Skydance Prod., U.S.A.

Le cinquième opus, *Terminator Genisys*^{32e} ouvre une autre ligne temporelle : Kyle Reese découvre que les parents de Sarah Connor ont été tués par un T-1000 et qu'elle a été élevée par un T-800. La boucle temporelle sert ici de prétexte à un *reboot*, procédé habituel dans les comics et que l'on trouve aussi dans le premier *Star Trek*³³ de J.J. Abrams.

Dans *Terminator*, la boucle temporelle n'est introduite qu'en conclusion, apportant un vertige final qui n'est pas au cœur de la structuration de l'intrigue. Les films sont avant tout des films d'action et de survie face à un cyborg venu de l'avenir. La boucle sert de justification minimale à la mise en situation.



A *contrario*, *Prédestination* des frères Spierig,³⁴ adapté de « Vous les Zombies — » de Robert Heinlein,³⁵ est construit autour de boucles temporelles imbriquées qui font de tous les personnages principaux de l'intrigue la même personne à des âges, sexes et époques différentes. *Prédestination* joue autant sur les paradoxes de la causalité que sur les images quantiques du changement d'état et de l'impact de l'observateur. Le récit, le film ajoutant une boucle à l'histoire originale, construit une forme d'anti-paradoxe du grand-père dans lequel le protagoniste se génère lui-même.

On peut citer quelques autres boucles, dont le lien avec la physique quantique est à géométrie variable.

*Displacement*³⁶ de Kenneth Mader suit une physicienne prise dans une boucle de rétroaction qu'elle a provoquée. Le film suit les fluctuations temporelles et revisite les mêmes scènes à mesure que l'héroïne tente de comprendre sa situation (les glissements temporels induisant des pertes de mémoire) et l'origine du « déplacement » puis de trouver le point d'annulation pour mettre fin à la boucle avant que ses effets ne se propagent.

33. *Star Trek*, 2009, réal. J.J. ABRAMS, Paramount Pictures prod., U.S.A.

34. *Prédestination*, 2014, réal. Michael & Peter SPIERIG, Blacklab Entertainment prod., Australie.

35. Robert A. HEINLEIN, « Vous les zombies... » (« All You Zombies — », 1958) ; in *Bifrost* n° 57, janvier 2010, pp.6-23.

36. *Displacement*, 2016, réal. Kenneth MADER, Maderfilms prod., U.S.A.

Displacement est un exemple, plutôt réussi, de récit « quantique » fondé sur les idées de récurrence et de simultanéité. Parmi eux, on peut citer *Primer*³⁷ de Shane Carruth. Des associés utilisent un container qui crée une boucle temporelle le voyageur se dédouble, « l'original » attend dans le container le temps du voyage dans l'avenir de son double qui peut observer le marché avant de sortir du caisson, laissant l'original disparaître, et de commettre un délit d'initié temporel imparable. *Synchronicity*³⁸ de Jacob Gentry est construit autour d'une enquête similaire.

De nombreux films jouent les boucles paradoxales et/ou la simultanéité : *Un jour sans lendemain*,³⁹ tout comme *Un jour sans fin*,⁴⁰ *Cours, Lola, Cours*⁴¹ ou *Le Dernier jour de ma vie*⁴² dans d'autres genres, sont construits autour d'une même séquence d'événements, revisités à de nombreuses reprises par le héros qui tente de trouver une issue.

Faute de nous intéresser en détail à l'ensemble de la production, nous pouvons dégager différents types d'intrigues définis par la manière dont le récit débute avant la perturbation initiale, faisant du film entier un puzzle, ou la met en scène, et aussi par la manière dont le récit pousse le paradoxe vers sa fin et construit donc la sortie de la boucle : ceux dans lesquels la boucle est brisée et laisse place à l'avenir et ceux et dans lesquels la boucle conduit à son annulation.

Dans la plupart des récits, le voyage temporel se double d'un récit d'apprentissage dans lesquels les altérations de la logique des événements échappent au contrôle du voyageur qui accède à une forme de sagesse et décide de s'empêcher d'altérer le cours des choses : de *L'Effet papillon*⁴³ de Eric Bress et J. Mackye Gruber à *O Homem do Futuro*⁴⁴ de Cláudio Torres, en

37. *Primer*, 2004, réal. Shane CARRUTH, Studio Canal prod., U.S.A.

38. *Synchronicity*, 2015, réal. Jacob GENTRY, POP Films prod., U.S.A.

39. *Un jour sans lendemain (Edge of Tomorrow)*, 2014, réal. Doug LIMAN, Warner Bros. prod., U.S.A.

40. *Un jour sans fin (Groundhog Day)*, 1993, réal. Harold RAMIS, Columbia Pictures prod., U.S.A.

41. *Cours, Lola, cours (Lola rennt)*, 1998, réal. Tom TYKWER, X-Films prod., Allemagne.

42. *Le Dernier jour de ma vie (Before I Fall)*, 2017, réal. Ry RUSSO-YOUNG, Awesome Films prod., U.S.A.

43. *L'Effet papillon (The Butterfly Effect)*, 2004, réal. Eric BRESS & J. Mackie GRUBER, FilmEngine prod., U.S.A.

44. *O Homem do Futuro*, 2011, réal. Cláudio TORRES, Conspiração Filmes prod., Brésil.



passant par *Donnie Darko*⁴⁵ de Richard Kelly, les exemples sont trop nombreux pour tous les citer ici.

Citons pour finir un exemple original de film quantique : *Coherence*⁴⁶ de James Ward Byrkit. Le film est un huis-clos, pendant une soirée entre amis. Un passage de comète – *sic* – provoque une panne de courant et une démultiplication de réalités. Les convives se rendent compte qu'ils sont entourés d'une zone noire dans laquelle se trouvent des versions alternatives de la maison, de leur soirée et d'eux-mêmes. Les personnages qui partent en expédition passent d'une réalité à l'autre et se substituent les uns aux autres. À la manière de *Primer*, le mélange des personnalités alternatives aboutit à des querelles personnelles. Emily tente alors de trouver une réalité pacifique et trouve une maison qui n'a pas subi la panne de courant ni les querelles qui s'ensuivent. Elle tente alors d'éliminer sa version locale pour la remplacer et se retrouve finalement, quand le contact entre les réalités s'achève avec le passage de la comète, dans une réalité où elle est dédoublée.

3.2. Retour vers le futur : *Time machine* et boucles métaphictionnelles

Par opposition, *Retour vers le Futur*⁴⁷ est entièrement structuré autour du paradoxe du risque d'annulation de sa propre existence. Dans le premier épisode, Marty McFly doit réparer son intrusion dans la jeunesse de ses parents : sa future mère tombe amoureuse de lui et non de son père,

45. *Donnie Darko*, 2001, réal. Richard KELLY, Pandora Cinema prod., U.S.A.

46. *Coherence*, 2013, réal. James Ward BYRKIT, Bellanova Films prod., U.S.A.

47. *Retour vers le futur* (*Back To The Future*), 1985 ; *Retour vers le futur 2* (*Back To The Future II*), 1989 ; *Retour vers le futur 3* (*Back To The Future III*), 1990. Pour les trois : réal. Robert Zemeckis, Universal Pictures prod., U.S.A.

provoquant son effacement progressif d'une photo puis de l'image. Dans les trois films, les preuves tangibles des altérations sont les documents, en particulier les photographies, qui se modifient ou s'effacent avec les chaînes de causalité.

Si le film traite avec ironie ludique de l'arrière-plan scientifique, il n'en respecte pas moins ses règles de cohérence tout au long du cycle. Dans le second volet, l'avidité de Marty permet à Bill Tannen de modifier le passé en se donnant à lui-même un almanach sur lequel figurent tous les résultats sportifs de 1950 à l'an 2000. Lorsque Marty, qui a réglé les problèmes de ses enfants, repart en 1985, il se retrouve dans un présent alternatif. Il se rend donc à nouveau en 1955 pour reprendre l'almanach et réinstaurer le présent qu'il connaît mais un éclair frappe la DeLorean à remonter le temps et projette Doc en 1885, comme l'indique la lettre postée par Doc 70 ans plus tôt. Dans le second volet, Marty suit les instructions, déterre la DeLorean cachée dans une ancienne mine et le Doc de 1955 réalise une réparation rétrofuturiste. Apprenant sur la pierre tombale de Doc Brown que Molosse Tannen l'a assassiné une semaine après avoir écrit la lettre, Marty part le sauver en 1885. À son arrivée, une durite est percée par une flèche et Marty perd tout son carburant. Après la reconstruction d'une puce miniaturisée dans les années 50 avec des composants de grande taille, Marty doit trouver le moyen d'atteindre 88 miles à l'heure et recourir à la vapeur.

Retour vers le futur est un exemple de récit dans lequel la plausibilité tient au respect des règles internes. Emmet « Doc » Brown, figure de savant fou et inventeur de la machine, explicite les règles à Marty qui joue le rôle du naïf, par des schémas montrant les réalités parallèles créées par toute modification de la chaîne des événements. Dans le premier film, on compte quatre lignes temporelles : le 1985 qui sert de point de départ et le 1985bis corrigé par Marty qui annule puis reconstruit la rencontre de ses parents. Dans les deux suivants (qui ont été écrits et filmés d'un seul tenant), Marty annule une réaction en chaîne qui détruit sa famille à partir d'un événement en 2015. Biff crée un autre 1985 (noté 1985A par Doc) qui annule tout ce qui suit à partir de 1955. Marty et Doc rétablit 1985bis mais Doc est coincé en 1885. Marty part le chercher et retourne en 1985bis et modifie l'avenir, 1985ter, grâce à sa compréhension nouvelle de lui-même et des conséquences de ses actes.

On reconnaît là le principe de l'uchronie, dans laquelle la modification affecte l'échelle de l'Histoire. La ligne 1985A du deuxième film, provoquée

par la mégalomanie sociopathique de Biff est proprement uchronique. Dans le musée à la gloire de Biff, une vidéo détaille la manière dont il a modifié l'histoire des États-Unis, influençant la politique énergétique et la législation sur les jeux, modifiant non pas seulement des photos de famille mais des images iconiques. Il apparaît aux côtés de Jayne Mansfield et de Marilyn Monroe, remplaçant la figure de Kennedy. Notons que le film n'est pas exempt de commentaires politiques. Dans le premier film, Doc trouve absurde que Ronald Reagan (« l'acteur ! ») puisse être président puis, découvrant le caméscope de Marty, « un studio de télévision portatif » trouve finalement normal qu'un acteur devienne président puisqu'il doit « bien passer à la télévision ».

Le film s'attache avant tout à la causalité et à ses pièges, les conséquences théoriques d'un véritable paradoxe sont évoquées par Doc puis écartées en cohérence avec les règles du genre : une comédie de science-fiction. Doc est tué par les terroristes lybiens auxquels il vole du plutonium dans le premier épisode. Marty lui écrit une lettre pour éviter la tragédie, que Doc déchire en insistant que changer l'avenir peut déchirer le continuum espace-temps. De retour en 1985, Marty assiste à la scène du meurtre puis voit Doc se relever et révéler le gilet pare balle. Il explicite son choix : « *on s'en balance* ». Ce procédé est répété par la suite : la rencontre de Jennifer avec elle-même en 2015 pourrait provoquer la destruction de l'univers, ou avec de la chance, seulement la galaxie, à moins qu'elle ne s'évanouisse. C'est bien entendu ce qui arrive mais, à la différence du premier film, dans lequel la survie de Doc ne sert que la fin heureuse attendue dans un *pop-corn movie* de l'époque, cet effet permet à la suite de l'intrigue d'être cohérente, puisque Marty et Doc retournent en 1955 et croisent leurs doubles du premier film. Là encore Doc se demande si 1955 constitue un point de jonction de l'espace temps ou s'il s'agit juste d'une coïncidence. La phrase, outre le clin d'œil au spectateur et le comique de répétition, circonscrit la portée du récit aux événements locaux.

On retrouve ici la tension entre plausibilité scientifique, cohérence interne et référence au genre. Les noms de scientifiques abondent de manière libre et ludique. Doc nomme son chien Copernic en 1955, puis Einstein en 1985. Il invoque Edison en 1955 et révèle que ses aïeux s'appelaient Von Brown avant d'immigrer aux États-Unis.

Le récit met à distance les aspects théoriques sérieux mais ne s'attache pas moins à la cohérence interne. Pour prendre deux exemples, quand

le Biff Tannen de 2015 revient dans son époque et dépose la DeLorean, un plan le montre en train de succomber à une crise cardiaque (dans une scène coupée, il s'efface comme Marty dans le premier film soit, avec un temps de latence qui lui permet de ramener la DeLorean). C'est au spectateur, dont on attend qu'il assimile les règles de fonctionnement du *novum*, de déduire qu'en modifiant son passé, il a annulé son existence dans cette ligne temporelle.

L'autre exemple a pour point de départ la même scène, dans laquelle Doc décide qu'il faut détruire la machine parce qu'elle pourrait tomber dans de mauvaises mains et qu'il est temps pour lui d'explorer le plus grand mystère de l'univers : les femmes. En 1885, il tombe amoureux d'une institutrice, lectrice passionnée de Jules Verne. Quand il découvre cette passion commune, alors qu'elle lui donne une leçon de géographie lunaire, il est émerveillé de rencontrer pour la première fois une lectrice (clin d'œil au fandom) de Jules Verne qui lui a donné sa vocation quand il était enfant. Clara lui fait remarquer que *20 000 lieues sous les mers*⁴⁸ n'a été publié que 10 ans auparavant. Doc s'en sort par une pirouette : la lecture « *lui a fait retrouver son âme d'enfant* ». Plus tard, Doc lui révèle qu'il vient du futur pour lui dire adieu – puisque par principe il ne veut pas perturber le continuum espace-temps – et provoque la colère de Clara qui pense qu'il exploite ses goûts littéraires pour ne pas lui dire la vérité. Clara découvre la vérité et Doc l'emmène avec lui, brisant ses propres règles à ceci près qu'il l'a sauvé de la mort et peut donc partir avec elle sans provoquer de modification majeure. Ils nomment leur deux fils Jules et Verne et closent le cycle de films en repartant à bord d'une locomotive spatio-temporelle steampunk.

Un autre aspect qui correspond aux codes du genre est constitué par les épisodes d'ingénierie héroïque qui mettent en valeur la raison dans son exercice et structurent le premier et le troisième épisode. Doc doit trouver le moyen d'injecter 2,21 gigawatts dans le convecteur temporel en 1955. L'énergie est fournie par la foudre qui a frappé l'horloge de l'hôtel de ville le 12 novembre 1955, comme indiqué sur le tract donné à Marty en 1985. En 1885, Doc doit parvenir à atteindre 88 miles à l'heure (142 km/h) sans carburant pour propulser la voiture qui n'a plus d'essence après la rupture d'une durite par une flèche, plus de circuit d'injection après un test au whisky et en déduisant que l'éclair qui a frappé la machine et propulsé

48. Jules VERNE, *Vingt mille lieues sous les mers*, 1869 ; Larousse, coll. Petits Classiques, 2016.

Doc en 1885 a endommagé le système de vol. Il utilise une locomotive à vapeur pour pousser la DeLorean. À chaque fois, Doc réalise une maquette, en s'excusant qu'elle ne soit pas à l'échelle, pour que Marty et le spectateur comprennent le déroulement de l'action et la synchronisation des événements. En 1955, la machine doit atteindre 142 km/h au moment précis où le crochet fixé au convecteur touche la ligne connectée à l'horloge. En 1885, la locomotive doit atteindre cette vitesse avant l'explosion de la chaudière et la chute dans le ravin.

Cette figuration linéaire du temps et de la propagation de la causalité se double d'un jeu métafictionnel sur la répétition de l'histoire qui englobe les trois récits dans une boucle métafictionnelle.

Le premier film s'ouvre sur la collection d'horloges de Doc, qui fait écho à l'adaptation de *Time Machine* en 1960.⁴⁹ Parmi ces horloges se trouve une photo d'Harold Lloyd, suspendu à l'horloge dans *Safety Last!*,⁵⁰ qui annonce la reprise de la scène par Christopher Lloyd à la fin du film. Toute l'intrigue du retour est organisée autour de l'Horloge de Hill Valley qui ne fonctionne plus en 1985 depuis qu'elle a été frappée par la foudre en 1955 et que l'on retrouve ensuite à son inauguration en 1885. C'est cette horloge qui sert de référence temporelle à la synchronisation des deux retours en 1985.

L'histoire de Marty semble se répéter à chaque génération. Le triangle McFly/Tannen/Brown rejoue les mêmes scènes à des périodes différentes. La scène emblématique est celle du réveil de Marty par sa mère (en 1955/bon vieux 27^e étage/1885). Le caractère répétitif de l'histoire est renforcé par le fait qu'ils sont joués par les mêmes acteurs. Dans le premier film, ce sont les mêmes personnes mais à partir du second, la multiplication des rôles de Michael J. Fox crée un effet comique et met en avant le caractère cinématographique. Cette temporalité cyclique ne constitue pas une réflexion sur la nature du temps mais s'inscrit dans un jeu métafictionnel. L'unité de lieu et de personnages, permet de mettre en valeur les évolutions temporelles en se concentrant sur les aspects les plus quotidiens et locaux.

49. *La Machine à explorer le temps (The Time Machine)*, 1960, réal. George PAL, George Pal prod., U.S.A.

50. *Monte là-dessus (Safety Last !)*, 1923, réal. Fred. C. NEYMEYER, prod. Hal Roach Studios, U.S.A.



À ceci s'ajoute un riche tissu de références aux *pulps*, au cinéma et à la musique qui font du film lui-même un hommage distancié. Pour ne citer que quelques exemples. À son arrivée en 1955, Marty porte une combinaison anti-radiations, identique à la couverture d'un *pulp* appartenant au fils du vieux Peabody. Cette grille de lecture s'impose au propriétaire qui chasse Marty à coup de fusil : « *salopard de mutant, il a tué un de mes pins !* ». Les noms des lieux, qui se modifient avec l'Histoire, apparaissent aussi en arrière-plan : le départ de Marty a lieu sur « *Twin Pines Mall* » et son retour sur « *Lone Pine Mall* ». Cette dimension métafictionnelle englobe le récit : le père de Marty regarde en 1985 un épisode de « *The Honeymooners* » diffusé le 31 décembre 1955 intitulé « *The Man from Space* » et que Marty découvre ensuite à sa première diffusion (passant pour un menteur puis qu'il dit l'avoir déjà vu). Cet anachronisme est « justifié » du fait des résonances de cet épisode avec l'intrigue. L'émission, une des premières à représenter de manière acide la vie d'un couple dans un appartement délabré de Brooklyn, fait écho à la scène en 1985. George rit aux éclats en regardant la télé, ignorant totalement sa famille tandis que sa femme, alcoolique, évoque leur premier baiser – introduisant le repère chronologique de l'intrigue en évoquant ce qui aurait pu advenir si les choses s'étaient déroulées autrement. Ralph, le personnage de l'émission réelle de 1955 regardé en rediffusion, porte un costume ridicule qui annonce celui de Marty. Le rire de George, qui souligne ici la faiblesse du caractère et le délabrement de sa vie de couple apparaît plus tard comme lié aux aspirations de George, dont ni le spectateur ni ses enfants n'ont conscience à ce moment-là, fan de science-fiction dans les années 50. Son rire fait écho au monologue de Lorraine et à sa carrière avortée d'écrivain.

Marty exploitera ce trait en lui rendant visite dans sa combinaison, citant *Star Wars* et *Star Trek* en lui faisant écouter du Van Halen avec son walkman, pour le contraindre à séduire sa mère. Celle-ci n'a d'yeux que pour son fils Marty, qui a eu l'accident qui provoque leur rencontre à la place de son père et qu'elle appelle « Calvin Klein » supposant que c'est son nom qui est écrit sur ses sous-vêtements. À la fin du film, après les corrections apportées par Marty au manque d'ambition de son père (valeur fondamentale dans les années 80), George publie son premier roman de science-fiction avec en couverture un homme de l'espace qui fait écho au costume de Ralph et à la combinaison de Marty. L'intrigue comporte un véritable paradoxe temporel mais celui-ci sert un gag qui est inscrit dans ce jeu métafictionnel : Marty enseigne *Johnny B. Goode* et le « *duck step* » à Chuck Berry et fait découvrir Pete Townsend, Jimmy Hendrix et Eddie Van Halen à un public médusé.

L'autre tissu intertextuel est cinématographique. Outre les affiches de film qui peuplent les arrières plans, le fronton du cinéma (*Atomic Kid*⁵¹...), les noms des personnages (Mr Peabody et son fils Sherman), des appareils (l'ampli géant de Marty est un CRM 114 en référence à *Dr Strangelove*⁵²) constituent un jeu d'énigmes foisonnant dont nous ne tenterons pas de faire un catalogue. Deux références sont particulièrement saillantes. En 2015, Marty est terrifié par le requin holographique pour la promotion de « *Jaws 19, this time, it's really, really personal* » avant de conclure « *le requin a toujours l'air aussi faux* ». La séquence fonctionne à de multiples niveaux. Il s'agit d'abord d'un clin d'œil à Steven Spielberg, producteur exécutif et ami de Robert Zemeckis et aussi une allusion à l'histoire du film. *Jaws*⁵³ est le premier blockbuster de l'histoire en dépassant le million de dollars de recette. Le requin devait être animatronique qui n'a pas fonctionné, obligeant Spielberg à trouver des solutions de réalisation qui ont fait le succès du film et par là-même généré ses suites. La remarque de Marty tend aussi un miroir au spectateur qui est lui-même en train de regarder une suite au cinéma et se reconnaît dans l'attente d'effets spéciaux plus spectaculaires et réalistes mais tous condamnés à un vieillissement accéléré du fait même

51. *Atomic Kid*, 1954, réal. Leslie H. MARTINSON, Mickey Rooney prod., U.S.A.

52. *Docteur Folamour ou Comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe* (*Dr Strangelove or: How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb*), 1964, réal. Stanley KUBRICK, Columbia Pictures, U.S.A.

53. *Les Dents de la mer (Jaws)*, 1975, réal. Steven SPIELBERG, Universal Pictures, U.S.A.

des attentes du public. Notons aussi que le tournant des années 90 sont la période de transition vers le numérique dont le requin est la marque la plus évidente dans le film : Marty, par réflexe, orgueil et mauvaise foi est déjà lassé de l'Holomax. Ceci introduit aussi un effet de différenciation entre les suites répétitives « *really, really* » commerciales et le film lui-même. *Retour vers le futur* n'est pas une suite répétitive et fonctionne cependant, surtout cet épisode, sur la répétition puisque l'intrigue revisite les scènes clés du premier épisode, avec un décalage.

L'autre référence importante est celle au western qui est mis en continuité par la lettre délivrée à Marty à la fin du film, confiée 70 ans auparavant par Doc à la Western Union. La première apparition du western intervient dans le deuxième épisode à « Hell Valley », dans le 1985 cauchemardesque de Bill quand ce dernier regarde une version remaniée et recadrée de *Pour une poignée de dollars* de Sergio Leone,⁵⁴ 1966 avec Clint Eastwood. Le récit met en scène l'idée de voyage imaginaire à travers le temps par le biais du cinéma. Dans le premier film, la machine disparaît « dans » un cinéma où se joue « *Atomic Kid* ». Dans le troisième épisode, Doc choisit un drive-in comme terrain de départ. Marty roule vers une fresque d'attaque indienne qui se trouve sous l'écran. Doc l'affuble d'un costume bariolé qui relève d'un imaginaire factice de série Z ou d'opérette western, des années 50. Le costume fait aussi écho aux affiches de série B de sci-fi qui apparaissent en arrière-plan du fait des broderies ressemblent à des atomes stylisés.

Lorsque Marty atteint 142 km/h, l'écran disparaît et laisse place à une tribu d'indiens en pleine charge, qui semble avoir servi de modèle au peintre. La scène donne une impression de métalepse, de rupture de la hiérarchie des niveaux de réalité, un parfum de paradoxe qui se mue en sensation de cliché cinématographique avec l'apparition de la cavalerie qui poursuit la tribu quelques secondes plus tard. Le Doc de 1885 confirme le ridicule de la tenue : « *Mais qui t'as déguisé ainsi ? C'est vous, Doc* ».

Marty adopte évidemment une tenue à la Clint Eastwood ainsi que son nom, prétexte à une série de gags. Sa première présentation mélange les ré-

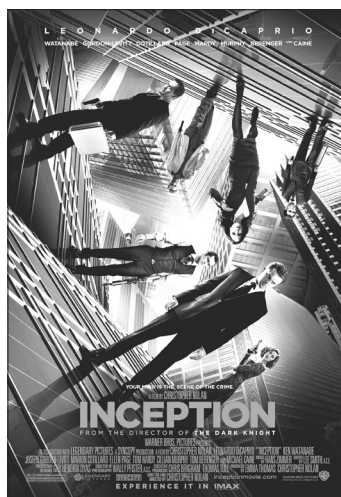


54. *Pour une poignée de dollars* (*Per un pugno di dollari*), 1964, réal. Sergio LEONE, Constantin Film prod., Italie.

férences «*Eastwood, Clint Eastwood*», est accueillie par «*Mad Dog*» Tannen par un «*What kind of stupid name is that ?*» («*C'est quoi c'nom à la mors moi l'n'œil*») et culmine avec «*Everybody, everywhere, will say that Clint Eastwood is the biggest yellow-belly in the West!*» («*Partout, tout le monde dira que Clint Eastwood est le pétochard qui a le plus les foies de l'Ouest!*»). Notons en outre que dans *Pour une poignée de dollars*, Clint Eastwood est le cavalier sans nom. Cette référence sauve finalement la vie de Marty, qui rejoue la scène du film vue dans le 2^e épisode, recadrée pour mettre en valeur le moment repris dans le 3^e en portant une plaque de métal sous son poncho. Ce faisant, il annule la ligne temporelle dans laquelle Doc est tué pour un différent de 80 dollars, qui reprend une scène du 1^{er} épisode entre George et Biff et le titre du film du western spaghetti. Enfin, Biff se retrouve pour la troisième fois dans le fumier métonymique de son rôle archétypal dont chaque époque apporte une variation.

Retour vers le futur est un cas unique de trilogie cinématographique construite autour du voyage dans le temps et formant un tout cohérent. L'intrigue du cycle (comprise ici comme unique pour les trois films) respecte les règles de cohérence cognitive du «*novum*» dont les règles sont établies et respectées. Les aspects théoriques sont évoqués puis écartés au profit de l'unité locale de personnages et de lieux qui permettent au récit de multiplier les signes à la fois de changement et de continuité entre les différentes époques. Incarnant la méthode scientifique, Doc prend soin de définir le champ d'application des règles qu'il expose en insistant sur la nécessité de trouver le point de divergence, le début de chaque ligne parallèle. On reconnaît là le principe de l'uchronie, dans laquelle la modification affecte l'échelle de l'Histoire. La ligne 1985A du deuxième film, provoquée par la mégalomanie sociopathique de Biff est proprement uchronique. Dans le musée à la gloire de Biff, une vidéo détaille la manière dont il a modifié l'histoire des États-Unis, influençant la politique énergétique et la législation sur les jeux, modifiant non pas seulement des photos de famille mais des images iconiques. Il apparaît aux côtés de Jayne Mansfield et de Marilyn Monroe, remplaçant la figure de Kennedy. Notons que le film n'est pas exempt de commentaires politiques. Dans le premier film, Doc trouve absurde que Ronald Reagan («*l'acteur!*») puisse être président puis, découvrant le caméscope de Marty, «*un studio de télévision portatif*» trouve finalement normal qu'un acteur devienne président puisqu'il doit «*bien passer à la télévision*».

Exploitant toutes les dimensions du récit filmique, ce foisonnement sémiotique sur l'axe s'accompagne de boucles métafictionnelles. En contrepoint au respect méticuleux des réactions en chaîne sur l'axe horizontal, ces boucles introduisent un temps cyclique. Cet aspect est logique puisque les jeux de références intertextuelles, de comique de répétition et de distanciation ironique ne produisent leurs effets que via la mémoire du spectateur dont le fonctionnement n'est pas linéaire.



3.3. *Interstellar* : temps relatif et théorie des cordes sensibles

À travers deux films, Christopher Nolan, cinéaste hanté par le temps s'il en est, nous offre avec *Interstellar*⁵⁵ et *Inception*,⁵⁶ deux exemples « types » de boucles temporelles, l'un relevant d'un temps « objectif » tendant vers la *hard SF* en basant son intrigue sur les effets de la relativité et jouant sur les limites des connaissances scientifiques et l'autre « subjectif », un récit hypnagogique – entre éveil et sommeil – d'inspiration plus dickienne, qui plonge dans un temps onirique dont l'écoulement subjectif dépend de son éloignement, par degré, de la réalité diurne.

Interstellar est un film construit sur les effets temporels de la relativité. Nous ne pouvons que renvoyer à la conférence de Roland Lehoucq,

55. *Interstellar*, 2014, réal. Christopher NOLAN, Syncopy film prod., U.S.A. & U.K.

56. *Inception*, 2010, réal. Christopher NOLAN, Syncopy film prod., U.S.A. & U.K.

«*De Gravity à Interstellar*»,⁵⁷ qui navigue librement sur l'Internet, pour une analyse du degré d'exactitude scientifique des effets temporels et de la représentation du trou noir. Comme souvent, cette exactitude a pour limite les choix esthétiques du réalisateur, désireux de jouer sur un clair obscur paroxystique plutôt que sur les couleurs réelles (bleu et rouge) et les différences d'intensité.

Le récit démarre sur une terre mourante, sur laquelle tous les efforts de recherche scientifique et d'ingénierie sont dédiés à l'agriculture afin de retarder l'inéluctable disparition de l'espèce humaine par la famine puis l'asphyxie. La temporalité linéaire de la vie humaine est étendue à l'espèce humaine dans son ensemble. Elle est mise en valeur tout au long du récit par les messages envoyés par la famille des astronautes, jusqu'à la mort de vieillesse du Dr. Brand ainsi que la « trahison » du Dr Mann, qui falsifie ses données dans l'espoir d'être secouru.

Le seul espoir est une mission d'exploration grâce à un trou de ver apparu dans le système solaire. Le but officiel de la mission, révélé ensuite comme un mensonge mais qui s'avère finalement réel, est de collecter des données pour résoudre une équation et manipuler la gravité – établir une forme de théorie unifiée – afin de permettre le départ de l'espèce humaine à bord d'arches spatiales. Le but réel est « simplement » d'assurer la continuité de l'espèce en implantant une nouvelle humanité sur une exoplanète habitable.

Le héros, Cooper, ingénieur et astronaute, découvre des coordonnées en étudiant les perturbations gravitationnelles dans la chambre de sa fille Murph, future physicienne, qui consigne et décode les messages laissés par son « fantôme ». Les coordonnées les mènent à la dernière base secrète de la NASA et à la mission de Cooper. Lors de son départ il fait ses adieux à Murph, lui expliquant qu'il ne peut pas être son « fantôme », selon les mots de sa femme décédée pour qui les parents ont vocation à devenir les souvenirs de leurs enfants.

Murph lui hurle de rester, comme le lui indique en morse le « fantôme » de sa chambre et quand elle comprend que le voyage durera, de son point de vue, plusieurs décennies. Cooper lui offre sa montre comme preuve et serment de son retour.

57. Roland LEHOUCQ, «*De Gravity à Interstellar*», conférence du 24 nov. 2015. Accessible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=_7ii9nhqYDA (sept. 2017).

La boucle construite par l'intrigue est temporelle, émotionnelle et métaphorique. La montre est le lien de continuité entre Cooper et Murph, au-delà des dimensions. Le voyage est construit sur les effets de la relativité sur l'écoulement du temps. Portés par l'urgence de la situation sur Terre, le film multiplie les calculs du temps écoulé sur Terre à travers des scènes didactiques et les messages reçus par Cooper de ses enfants et le Brand de son père.

La première planète visitée, couverte d'une pellicule d'eau parcourue par des vagues titanesques illustre la tension entre science et métaphore visuelle. La forme des vagues met en avant les effets de la gravité, par contraste avec les masses océaniques terrestres, renvoyant aux brusques accélérations du temps. Outre le dépaysement géométrique, les vagues font écho aux anomalies gravitationnelles de la chambre de Murph, des bandes verticales se dessinant entre vides et pleins verticaux. Enfin, la succession des murs d'eau à la surface évoque le mouvement des aiguilles de la montre.

Le film joue avec les limites des connaissances scientifiques de deux manières : en franchissant l'horizon des événements, dépassant littéralement l'univers connu des lois de la physique ; et en postulant, à la manière d'une série B de studio un rien naïve, l'amour comme force au sens physique du terme.

La séquence du trou noir lie les deux perspectives. Cooper se sacrifie au nom d'un principe physique, la conservation de l'impulsion, qui permet du même coup à Brand de se rendre sur la planète explorée par l'homme qu'elle aime, choix écarté précédemment du fait même de ce sentiment. Cette planète s'avère habitable, confirmant son intuition et du même coup, l'idée de l'amour transdimensionnel. De l'autre côté, Cooper se retrouve dans un tesseract, un cube à quatre dimensions. Le tesseract est construit comme un espace quantique, visuellement, une série de cubes se déployant à l'infini dans toutes les directions figurent tous les états de la chambre de sa fille à travers le temps. Cooper provoque les perturbations du début du film, notamment le message que lui décode Murph avant son départ. Il comprend ensuite qu'il est, d'une manière qui lui échappe, à l'origine de ce tesseract. En s'appuyant sur une représentation visuelle de la théorie des cordes, Cooper encode la montre de sa fille en altérant la course de l'aiguille pour lui transmettre les données recueillies durant les 25 ans relatifs qu'ont duré les quelques heures sur la planète des vagues. Sur un mode

proprement science-fictionnel de métaphore réifié, la sortie du temps de Cooper est figuré par l'altération de la montre dont les aiguilles donnent à Murph la clé de la théorie unifiée. Et Cooper de s'exclamer que son amour pour Murph est « quantifiable » au même titre que la gravité. Le film se boucle sur lui-même par le retour de Cooper par le trou de ver, revisitant sous forme de fantôme la première traversée, jusqu'aux premières images du film : les interviews de vieillard se remémorant l'agonie de la Terre, diffusées sur les écrans de sa ferme reconstituée par sa fille sur une des stations que les données du trou noir lui ont permis de faire décoller. La station elle-même est un anneau, lieu de la rencontre entre Murph mourante et son père demeuré à l'âge de son départ. Cooper repart boucler la dernière ligne narrative: il part rejoindre Brand, en train de préparer seule la sauvegarde d'une espèce qu'elle croit déjà éteinte mais qui a repris la marche de l'avenir et rencontrera sûrement ses descendants sur cette planète dans un avenir lointain.

L'intrigue est construite sur deux principes temporels, l'un relativiste, respectant, en intention du moins, la physique et la causalité et un autre, cyclique, qui tient autant d'une spéculation classique aux lisières théoriques de la connaissance pour développer un objet visuel fascinant que d'une inscription générique, en justifiant le bouclage du film sur lui-même, mettant en cohérence cognitive les phénomènes inexplicés du début, les témoignages rétrospectifs d'un monde censé ne plus avoir d'avenir.

3.4. *Enquêtes temporelles : puzzles à quatre dimensions*

Les deux films suivants sont des récits hypnagogiques, entre éveil et sommeil, qui reposent sur des temporalités distinctes et imbriquées, et se doublent d'une enquête manipulatoire qui entraînent la confusion tant des personnages que des spectateurs. Ils correspondent à la seconde manière d'hybrider détection et science-fiction selon les termes de Saint-Gelais :

Il y a deux façons au moins de combiner science-fiction et détection. La première consiste, comme dans les *Asimov's mysteries*, [...] à construire à partir d'éléments science-fictionnels ce que j'appellerais une *énigme restreinte*, dont les données de base se définissent en fonction du contenu : sociétés étrangères, formes déconcertantes de l'identité, armes inconnues de notre monde, technologies futuristes qui modifient les procédures de la police ou celles des criminels, etc. De telles énigmes ne sont pas forcément aisées à résoudre ; à la limite, rien n'empêche le récit de se clore sur un mystère non éclairci.

La seconde manière d'hybrider science-fiction et détection consiste à faire du texte tout entier, avec ses entrelacs et ses replis secrets, le terrain de l'enquête. Le tissu de signes sur lequel le lecteur doit se pencher n'est plus constitué uniquement d'éléments diégétiques, mais aussi de la trame du discours ; celui-ci n'est plus une fenêtre transparente donnant sur une énigme qui se situerait ailleurs qu'en son lieu, mais devient plutôt, au même titre que la scène du crime un labyrinthe d'indices et de pièges.⁵⁸

Outre une intrigue restreinte qui conduit les protagonistes à user d'un *novum* technologique, voyage dans le temps dans *L'Armée des douze singes*⁵⁹ et manipulation des rêves dans *Inception*, ces films sont construits comme des labyrinthes faits de niveaux de réalité auxquels correspondent des temporalités distinctes dans lesquels les personnages se perdent, entraînant le spectateur dans un jeu réflexif.

3.4.1. L'Armée des douze singes : Voyage temporel ou psychose hallucinatoire

L'Armée des douze singes de Terry Gilliam offre une variante aux notions de voyage relatif dickien et de configuration temporelle en focalisation interne. Le film est inspiré par *La Jetée*⁶⁰ de Chris Marker. Le roman-photo de Marker exploite l'idée de la photographie comme reflet fantomatique d'une réalité disparue. Les images sont figées comme est scellé le destin du monde. Seuls les yeux de la femme dont il tombe amoureux bougent, créant un effet de réel troublant. Dans le film de Chris Marker, l'holocauste nucléaire correspond au climat de la guerre froide. *L'Armée des douze singes* actualise la fin du monde et l'adapte au millénarisme des années 90 en la transformant en virus mondial. Ce récit est projeté par Terry Gilliam dans un futur noir à l'esthétique rétro-futuriste.



58. Richard SAINT-GELAIS, *L'Empire du Pseudo, Modernités de la science-fiction*, Nota Bene, Québec, 1999, p. 129.

59. *L'Armée des douze singes (Twelve Monkeys)*, 1995, réal. Terry GILLIAM, Universal Pictures prod., U.S.A.

60. *La Jetée*, 1962, réal. Chris MARKER, France.

3.4.1.a. *Entre temps linéaire et cyclique*

Le film débute par un texte en cours d'écriture, créant un effet de temps réel. À la fin de la première phrase, le spectateur est projeté en 1997. Après la rédaction du texte en vert, une légende apparaît en un seul bloc, rompant l'illusion du temps réel en introduisant un paradoxe qui place le spectateur entre deux périodes.

«...5 BILLION PEOPLE WILL DIE FROM A DEADLY VIRUS IN 1997...
 ...THE SURVIVORS WILL ABANDON THE SURFACE OF THE PLANET...
 ...ONCE AGAIN THE ANIMALS WILL RULE THE WORLD...»
 - Excerpts from interview with clinically diagnosed paranoid
 schizophrenic.
 April 12, 1990 - Baltimore County Hospital.

La localisation du récit est perturbée dès l'introduction par le double point de vue : l'un prospectif et l'autre rétrospectif. Le contraste entre l'affichage linéaire de l'entrevue et la légende marque la différence de statut entre vision personnelle et classification par un regard extérieur qui en fait explicitement une opinion pathologique personnelle. Le plan suivant, composé des cercles concentriques de douze singes, reprend les deux directions opposées du temps, par les sens de rotations inversés de chaque cercle concentrique en les insérant dans une représentation cyclique. L'animation parallaxe crée un effet de profondeur qui ajoute une dimension. Celle-ci est mise en valeur par le troisième plan, le logo parcourant la distance depuis le fond de l'écran, figurant le déplacement temporel. Le dessin demeure une représentation à deux dimensions, dont le grossissement exploite l'illusion de la perspective. Le logo de l'armée des douze singes est lui-même une horloge dont l'aiguille tordue indique 12. Chiffre symbolique par excellence, le douze se prête à des interprétations multiples. Selon le système anglo-saxon, le 12 est récurrent dans la journée et indique, selon le moment a.m ou p.m, le début d'un cycle diurne ou nocturne. Dans la Bible, le 12 est le chiffre de l'humanité, qui encadre le destin du peuple de Dieu. Des douze tribus d'Israël au multiple de douze (144 000) qui sont les élus sauvés lors du jugement dernier.⁶¹

D'emblée, le récit introduit deux principes temporels à travers des représentations à deux dimensions empilées et enchâssées : l'une sur écran

61. L'interprétation des 144 000, entre nombre précis d'élus et chiffre symbolique désignant l'humanité entière, est l'objet d'un débat théologique sans fin entre différentes branches chrétiennes.

et l'autre en peinture. Ces éléments se retrouvent tout au long du film dont l'intrigue repose précisément sur une chaîne de cause à effet qui aboutit à une apocalypse reconstruite par le déplacement en boucle du personnage principal.

Cette inscription sur l'axe du temps, au niveau historique, et de la progression linéaire de l'enquête est aussi inscrite dans un cycle. Dès leur première rencontre, sous couvert de diagnostic initial, Railly demande à Cole s'il a « déjà » été interné. Elle répète cette impression de déjà-vu plus tard auprès de son chef de service. Symétriquement, elle est l'axe autour duquel Cole gravite. Il la rencontre à son premier voyage dans le temps, puis la retrouve à chaque fois. Enfin, c'est elle qu'il voit dans son rêve récurrent que la scène finale rétablit dans son statut de souvenir, flottant de manière paradoxale entre son enfance et sa mort.

L'échelle eschatologique est introduite par Railly qui donne une conférence sur le « syndrome de Cassandre ». Elle prend des exemples à travers l'histoire de discours millénaristes qu'elle interprète comme une forme de discours délirant. Son travail consiste justement à tirer de la répétition historique de discours un universel du fonctionnement de l'esprit humain et de sa vision de la fin de l'histoire.

La relation entre Railly et Cole, en cours de déroulement mais déjà un souvenir, se répercute à tous les niveaux de temporisation. Elle est cause et effet du destin de l'humanité et l'apocalypse annoncée par le texte introducteur et réalisée dans les dernières scènes est bien une révélation autant qu'une fin du monde. Les yeux de Cole enfant encadrent le récit, faisant de l'ensemble des événements une réalité subjective. Le regard donne une clôture formelle qui boucle les paradoxes soulevés, correspondant aux apories d'Augustin, en donnant un sens à l'intrigue. Celui-ci est directement repris du film de Chris Marker qui débute aussi sur un texte, insistant justement sur le sens personnel des événements.

« Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance. »

« La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande jetée d'Orly quelques années avant le début de la Troisième Guerre Mondiale. »



3.4.1.b. *Enquêtes croisées et nœud temporel*

L'Armée des douze singes est construit autour d'une double enquête. Le héros, James Cole, incarné par Bruce Willis, est ensuite envoyé dans le passé pour collecter des indices permettant de retrouver l'Armée des douze singes, groupuscule tenu pour responsable de la dispersion du virus dans l'atmosphère, pour obtenir la souche originale du virus.

La seconde enquête est celle que le Dr Raily, psychiatre aux cheveux noirs, mène sur Cole. Leur première rencontre est un interrogatoire en prison qui a lieu en 1990. Le diagnostic se transforme en jeu de piste, amenant Raily à recouper les informations données par Cole avec le déroulement de l'actualité et de l'histoire.

Le film a comme noyau fondamental la relation entre Cole et Raily. Le texte introductif marque cette importance sous-jacente, puisqu'il s'agit du témoignage de l'un et du premier diagnostic de l'autre.

Les deux enquêtes utilisent des supports traditionnels distribués dans différentes époques : photographies, enregistrements et collecte de preuves. Cole reconnaît le personnage de Goines et le QG de l'armée grâce aux photos qu'il a vues dans le futur. Raily découvre que Cole dit vrai parce qu'il connaît le dénouement d'un canular médiatisé et qu'elle fait expertiser la balle de la première guerre mondiale qu'elle extrait de la cuisse de Cole et se souvient où elle l'a vu : sur une photographie des tranchées accrochée à son mur pour préparer son livre sur le syndrome de Cassandra. Les deux enquêtes sont piégées.

Le premier piège tient à la fausse piste donnée dès le départ au héros et aux spectateurs. L'armée des 12 singes n'est coupable que de la libération des animaux d'un zoo et de l'enlèvement, relatif, d'un scientifique par son propre fils schizophrène. Celui-ci, Jeffrey Goines, constitue le second leurre : le coupable idéal. Il participe aussi au troisième piège puisque, comme les psychiatres, il fait douter Cole en l'accusant d'avoir eu l'idée de la fin du monde en dépit de sa fiabilité établie au début du film (excellent observateur et bonne mémoire).

Le deuxième piège est la stratégie du film qui fait tour à tour de Cole un fou dangereux et un enquêteur temporel. C'est par l'adéquation entre signes extérieurs et définitions de la folie qu'il apparaît comme fou. Mais c'est par adéquation entre discours des scientifiques du futur et ses déplacements qu'il apparaît comme voyageur temporel. Les deux systèmes parallèles d'interprétation entrent en conflit au fur et à mesure de la progression des deux enquêtes.

L'enquête de Raily, qui doute de la folie de Cole et a l'impression de l'avoir déjà vu, met sa rationalité à l'épreuve. La première apparition de Cole en 1990 correspond aux descriptions et discours typiques de la schizophrénie paranoïaque (mouvements répétitifs, peur des microbes, désorientation, et autres). Il constitue lui-aussi un « suspect idéal » pour l'internement et la thérapie.

Cole est d'autant plus un suspect idéal aux yeux de Raily que celle-ci est spécialiste du syndrome de Cassandre, dont Cole mais aussi de nombreux prophètes psychotiques dans les rues présentent les symptômes. Ironiquement, Raily évoque le cas étrange d'un homme nu qui ne parlait qu'anglais et annonçait la fin du monde en 1997 dans les tranchées pendant la première guerre mondiale. Cette évocation a lieu lors d'une conférence qui suit directement la séquence dans les tranchées lors de laquelle Cole reçoit la balle et rencontre justement cet homme, voyageur égaré comme lui, dont Raily parle juste après.

Les deux enquêtes sont complexifiées par les échanges croisés des points de vue des deux personnages focaux. La recherche de la vérité conduit Cole à ne plus croire qu'il vient de l'avenir. Le Dr Raily finit par croire que l'humanité va disparaître. Les deux points de vue restent opposés : quand Cole cesse de croire à l'avenir, c'est elle qui commence à enquêter sur l'armée des douze singes et à avoir un comportement étrange. Alors que Cole lui fait peur lors de son premier retour, c'est elle qui effraie un clochard en lui demandant des nouvelles de Cole. Sa foi la conduit à une inversion comique : « *That woman is... was... your... psychiatrist? And now she's spray-painting our building?* ». À son insu, Raily participe au brouillage des pistes : son message peint sur la vitrine du quartier général de l'armée des douze singes, que Cole a trouvé grâce à une autre photographie, apparaît sur un écran du futur que Cole a visionné une minute avant.

Simultanément, en montage alterné, Cole a réussi sa mission et obtient son pardon en faisant le lien entre l'armée des douze singes et M. Goines, qui fait des recherches sur les virus. Tout comme Raily dans l'exemple ci-dessus, il invalide lui-même son discours en traitant les scientifiques de fantasmes :

YOU DON'T EXIST, YOU SILLY BOZOS! YOU'RE NOT REAL! HA HA HA!
PEOPLE DON'T TRAVEL IN TIME! YOU AREN'T HERE. MADE YOU UP!
YOU CAN'T TRICK ME! YOU'RE IN MY MIND! I'M INSANE AND YOU'RE
MY INSANITY!

Par amour pour Raily, il simule la folie pour retourner dans le passé.

Pensant délirer, il donne un diagnostic exact de sa situation :

COLE — Well, sir, I don't think the human mind was built to exist in two different...whatever you call it... "dimensions." It's stressful, you said it yourselves, it gets you confused. You don't know what's real and what's not.

MICROBIOLOGIST — But you know what's real now ?

COLE — Yes, sir.

L'enquête de Cole est classique, en ce sens qu'il essaie de reconstruire l'histoire d'un meurtre de masse qu'il ne peut réparer. La dimension temporelle ajoute une variable : l'enquête est contemporaine du crime déjà commis. Celle du Dr Railly a une portée ontologique puisque du diagnostic de Cole dépend l'avenir de l'humanité et l'existence du futur d'où vient Cole. Le jeu entre noir et science-fiction tient à l'oscillation entre le fatalisme de Cole, qui insiste sur son impuissance à changer le passé, et l'espoir de sauver le monde, ce qui revient à prendre la position du fou. Les deux enquêtes, et les deux destins, finissent par se nouer au bout d'une heure trente-huit minutes, lorsque Railly appelle le numéro que Cole a composé en 1990 et, tombant sur un répondeur, laisse un message sur l'armée des douze singes en finissant par « Joyeux Noël ! ». Pensant avoir prouvé qu'ils étaient tous les deux fous, elle donne le début du message à Cole qui lui récite la fin, entendue au début du film sur une bande magnétique dans le futur. Formant une boucle, figurée par la bande magnétique, le récit se ferme sur lui-même. La bande marque aussi le bouclage des deux enquêtes qui constitue le seul « paradoxe temporel »,⁶² soit la seule métalepse ontologique au milieu d'un grand nombre de métalepses épistémologiques. Quand Railly découvre la photo de Cole dans les tranchées, elle panique et appelle M. Goines pour le prévenir d'un vol prochain (1:24:25). Celui-ci décide de renforcer ses mesures de sécurité. Lors de son enlèvement, il précise à Jeffrey qu'il n'a plus le code du laboratoire. Il commet la même erreur que les autres. L'armée des douze singes, menée par son fils, l'emène au zoo. C'est la peur de l'armée des douze singes qui provoque la catastrophe. Le discours des scientifiques dément cette possibilité, puisque tout est déjà arrivé. Il est cependant logique de penser que leurs théories

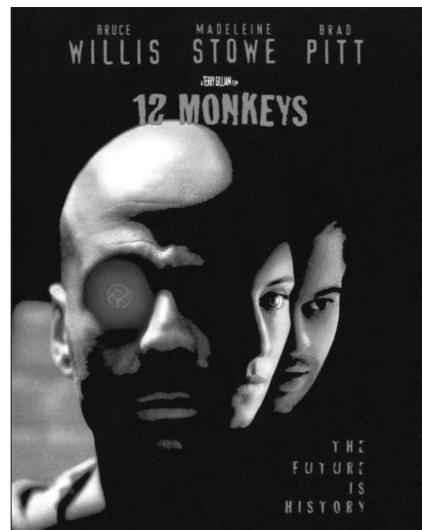
62. Le paradoxe temporel constitue une métalepse ontologique puisqu'il consiste en une manipulation de la chaîne de cause à effet conduisant à une impossibilité logique. Le temps étant la matière même de la science-fiction, il semble que ce soit la seule métalepse ontologique qui puisse se fondre dans la science-fiction sans en égratigner le principe de cohérence.

sont aussi approximatives que l'est le voyage dans le temps : « *Science is not exact with these clowns* ». La suite du montage confirme ce lien de cause à effet. Goines dit à son employé, le véritable coupable, qu'il faut renforcer la sécurité, ce qui le laisse songeur. La sortie de Goines par la gauche du plan, laisse le Dr Peters seul dans le cadre comme dans le laboratoire. Ce plan est suivi de la carte des foyers du virus, puis d'un point sur l'historique de sa propagation. L'enchaînement marque un lien de cause à effet entre le coupable, encore inconnu du spectateur, et les conséquences de son crime.

C'est grâce à l'appel de Raily, provoqué par l'aboutissement de son enquête sur Cole, que le Dr Peters s'est vu confier le code d'accès au virus. La recherche de la vérité conduit à la fin du monde. Cette manipulation de la chaîne de cause à effet est irréductible au voyage dans le temps ou à la santé mentale de Cole.

L'oscillation entre les deux points de vue conduit à un régime de lecture fluctuant qui affecte le genre du récit. L'oscillation donne à l'enquête de Raily des accents fantastiques. Comme le dit Todorov, ces effets durent jusqu'à la stabilisation d'un régime de lecture. Si Cole dit la vérité, le film est un récit de science-fiction, si Cole est fou, le récit est un film noir contemporain sur les risques et fantasmes de fin du monde à la fin du XX^e siècle. L'indétermination n'est cependant jamais entièrement levée.

Le récit entier est (dé)structuré pour faire partager la confusion temporelle et le doute ontologique au spectateur qui, n'ayant aucun repère stable dans la diégèse, doit lui-même reconstruire et interpréter les liens entre les différents fragments. Le doute entretenu tient, au-delà de la question de la vérité, à l'existence du monde auquel croient les personnages. La mise en doute de la santé mentale de Cole et du monde présenté d'emblée au spectateur s'accompagne d'une mise à distance de la science-fiction.



3.4.1.c. *Labyrinthisme et métafiction*

La résolution des énigmes posées dans la diégèse revient à l'élucidation de la place de la séquence de rêve dans la chaîne syntagmatique et/ou la hiérarchie des niveaux diégétiques. Le récit est construit dans une logique de synchronisation progressive de l'enquête et du rêve, connu depuis le début comme rêve et non comme témoignage ou indice.

Comme dans les romans de Dick, le film repose sur des discours contradictoires qui génèrent des réalités distinctes. Cette confrontation provoque des paradoxes qui jouent à la fois sur le temps et la focalisation. L'ouverture est révélatrice de cette réalité fuyante dans laquelle le film plonge le spectateur.

Le texte incrusté avant le générique construit déjà un climat de méfiance par rapport aux témoignages : l'affichage progressif du témoignage qui annonce la mort de cinq milliards d'humains, un an après la date de sortie du film en salle, crée un premier choc que l'incrustation suivante dément en attribuant les propos à un schizophrène, en 1990, mettant par avance en doute la fiabilité de la narration. Ce doute se double d'un trouble temporel puisque le spectateur, en 1995-6, est placé entre les deux périodes mentionnées et n'a pas de référence stable. Le générique est constitué de cercles concentriques de singes, tournant dans des sens opposés sur une musique qui suit la structure de la fugue. La double rotation figure les aller-retours temporels, le destin du héros. Le tunnel joue sur les analogies plastiques. Il annonce les tunnels qui parcourent le film puis il disparaît en se réduisant vers l'arrière plan, se fondant avec l'œil de Cole. Dès le générique, la composition graphique et la première transition inscrivent le cycle temporel dans le regard du personnage.

Le plan sur un œil après le générique, qui marque la subjectivité de la focalisation, est suivi d'une scène surexposée dans laquelle un homme est abattu. Elle est révélée comme étant un rêve par le réveil du héros. Le point de vue identique entre l'enfant et l'adulte ainsi que l'enchaînement suggère qu'ils sont la même personne. Le contraste de luminosité entre le rêve surexposé et la nuit éternelle du futur inscrit les ombres découpées à l'intérieur des plans dans le montage. Ce contraste renforce optiquement la noirceur de l'avenir et fait partager le trouble du réveil de Cole au spectateur, le temps que ses yeux se réajustent pour percer l'ombre.

On retrouve le labyrinthisme du noir à travers les deux points de vue divergents et les nombreux déplacements temporels dont les interpré-

tations contradictoires font soit des voyages science-fictionnels, soit des flashbacks fantasmés en focalisation interne. Le récit est encore complexifié par le rêve récurrent dont certains éléments changent à chaque occurrence suivant le stade de l'enquête et les soupçons de Cole.

Le film, en vertu des règles de la science-fiction, est structuré par le fonctionnement du *novum*. L'imprécision des voyages de Cole ajoute un sens à notre notion de voyage «relatif», dont il fait une description dans le passage cité plus haut :

RASPY VOICE (o.s.) — 90! How was it? Good drugs? Lotsa pussy? Hey, Bob, you do the job? D'ju find out the "big info"?... Army of the Twelve Monkeys... where the virus was prior to mutation?
 COLE — It was supposed to be 1996.
 RASPY VOICE (o.s.) — Science isn't an exact science with these clowns. You're lucky you didn't end up in ancient Egypt!

Les limitations du procédé structurent le récit et le transforment en labyrinthe. Les voyages remplacent les flashbacks mais la mémoire et l'observation jouent le même rôle que dans une enquête. La preuve matérielle de la véracité des propos de Cole est fournie par une erreur de date qui le place quelques minutes dans les tranchées de la première guerre mondiale.

Comme on peut le voir sur le schéma le voyage est, tout comme dans *La Jetée*, de mieux en mieux maîtrisé. Les changements rapides entre 1996 et le futur (à partir de 01:09) ne sont pas des voyages mais des passages focalisés alternativement sur Cole ou Raily au moment où ils changent de point de vue. Ce mélange dans le montage marque le début d'une accélération des échanges entre les deux périodes.

Le message de Raily prouve que Cole disait vrai, bouclant la boucle temporelle. Les souvenirs du futur se mêlent au présent. Pendant que Raily est au téléphone, Cole se tient devant une vitrine au fond bleu dans laquelle se dresse un ours empaillé. Cole voit l'avenir du magasin où ils achètent des vêtements le temps d'une hallucination bleutée du plafond vers lequel volent des pigeons (1h39). L'insert est suivi de la mise en place d'une statue d'ange avec des cordes : le plan sert de raccord visuel aux ailes des pigeons, raccord temporel avec un élément post-apocalyptique aperçu au début du film, clin d'œil à Fellini. La séquence d'après montre le van de l'armée des douze singes en route vers le zoo. Le ciel reprend la couleur bleue post-apocalyptique. À l'entrée du zoo se dresse la statue d'un lion, aperçu vivant au début. Le rapprochement visuel et le jeu sur la représentation marque l'imminence du futur imaginé par Cole et fournit

l'explication à la présence d'animaux exotiques à Baltimore dans un futur proche. Les signes (animal empaillé, statue) marquent en général l'hommage au passé et signalent, comme tout signe, l'absence de leur référent.

Dans la scène finale, l'aéroport est peuplé de voyageurs de l'avenir. Leur reconnaissance repose sur la mémoire de visages aperçus au début du film, mais qui ont des traits suffisamment marqués pour que le spectateur, comme le personnage, doute de l'identité de tous les passants. Jeu de mémoire encore, sur la valise du Dr Peters apparaissent les autocollants des villes qui correspondent aux sites de propagation du virus dont Cole a récité la liste. En arrivant à l'aéroport, Cole dit se souvenir être déjà venu dans cet endroit, tout comme Raily avait l'impression de l'avoir déjà vu en 1990. Cette insistance sur la mémoire fournit la clé de l'intrigue : le rêve changeant est un souvenir dont l'imminence de la réalisation est marquée par l'accélération des échanges avec le futur. L'homme à la queue de cheval apparaît d'abord à Cole sous les traits de Goines quand il le croit coupable. Il se révèle finalement être le Dr. Peters. Raily se souvient de lui à la conférence, reconnaît la liste sur sa valise et le désigne, avec raison, comme coupable : sa mémoire confirme les rêves de Cole.

Pendant l'agonie de Cole, elle prend son bras et le met derrière sa tête, imitant là le geste des grands singes qui essaient de déterminer si leur congénère est mort, en renvoyant discrètement au titre. Elle finit par croire Cole (« *it was always you, in my dream* ») et en interprétant ce rêve pour la première fois de manière correcte comme un authentique souvenir, elle cherche le regard de Cole enfant.

L'avant dernière séquence, dans l'avion, montre la réussite de Cole. La scientifique de l'avenir est assise à côté du Dr. Peters et lui serre la main, s'assurant de récupérer la souche originale du virus, sans pour autant sauver le présent, ce dont il n'a d'ailleurs jamais été question. Le film se termine sur les yeux de Cole enfant, achevant la clôture du récit et de son destin.

Dans *Dark Knights and Holy Fools*,⁶³ Gilliam s'étonne du nombre de gens ayant du mal à percevoir la clôture du récit et la réussite de Cole. Nous pouvons formuler plusieurs hypothèses sur ce malentendu. Il est possible que cela soit un signe de la réussite de la stratégie de déstabilisation constante du point de vue, tant par l'intrigue, la narration achronique que par les angles de vue. On peut aussi supposer que la profusion de personnages et

63. Terry GILLIAM, *Dark Knights and Holy Fools*, Universe, Royaume-Uni, 1999.

de cadres ne facilitent pas l'exercice mémoriel réussi par Raily. Il est par ailleurs possible d'imaginer que la mort du héros, et après lui, de cinq milliards de personnes, ne corresponde pas aux attentes de dénouement d'un film avec Bruce Willis. Il est enfin probable que la manipulation généralisée de la structure tant syntagmatique que paradigmatique de la diégèse mette en avant l'ouverture plutôt que la clôture du récit. On retrouve là la conception de Ricardou sur la mise en abyme, dont la définition recouvre en bonne partie celle de la métalepse : « *la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient* ». ⁶⁴ Comme on le voit sur le schéma, les voyages sont marqués par des transitions métafictionnelles : deux trompe-l'œil et deux défilements de bande magnétique.

Le premier trompe-l'œil (0:10:1) marque la transition futur-1990 et fonctionne à plusieurs niveaux. Un tableau de jardin à la française, en trompe-l'œil, occupe tout le cadre. Une voix, dont la source est invisible (« *Yet among the myriad microwaves* ») puis une incrustation (« *Baltimore, 1990* ») contredisent l'image. La caméra recule et l'origine de la voix apparaît (travelling arrière et élargissement du cadre typiques chez Gilliam). Le paysage en trompe-l'œil devient tableau : la métalepse met en avant le temps comme représentation. Le fragment débute par une illusion qui mélange plusieurs niveaux de narration et met en discordance, image, écrit et voix. La discordance se poursuit avec le bipper qui interrompt la conférence. Le travelling arrière unifie trois échelles de temps : le temps historique du tableau, l'ère des télécommunications, par le discours, et l'échelle quotidienne, voire immédiate, par le bipper qui rappelle inopinément le personnage à ses responsabilités immédiates. En outre, le bipper est synchronisé de manière ironique avec la conférencière : « (...) *among the gigabytes of ones and zeroes we find words (...) but if we but listen we hear the solitary voice of that poet telling us Beebeep beebeep beebeep.* » Par son contenu sémantique autant que par son interruption électronique, le dialogue annonce le travail de recomposition des messages laissés sur une boîte vocale que Cole (dont le bip signale l'arrivée) va bientôt évoquer et que le docteur va utiliser vers la fin du film. Le mouvement de caméra figure le passage du temps, du passé au présent, alors que le texte et les tableaux montrent la persistance du passé. Le bip et le départ du Dr Raily sont causés par l'irruption du futur qui marque le recommencement du cycle.

64. Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, coll. Tel Quel, 1967.

Les défilements de bande magnétique sont accompagnés d'un bruit caractéristique qui renvoie autant à la bande magnétique de l'intrigue qu'à la matière du film. Les deux défilements sont en sens inverse : de droite à gauche pour le passage du futur à 1914 et de gauche à droite pour l'avancée de 1914 à 1996. Ces effets renvoient aussi à la conférence de Railly, qui se déroule juste après. L'affiche de sa conférence donne la date au spectateur et le titre « *Madness and Apocalyptic Visions* » fournit à Cole le moyen de la retrouver. Les premiers plans reprennent le dispositif du trompe-l'œil mais en décomposant l'illusion. Sur un premier plan, son visage se détache des diapositives. Puis un plan d'ensemble évoque un tableau avec, en son centre, l'écran qui déconstruit l'effet précédent. Elle projette des diapositives dans lesquelles on reconnaît un prophète des rues, des tableaux de Breughel chers à Gilliam, qui semblent être des préversions des photos de soldats. Ces photos font de son propos un commentaire en léger différé de la séquence précédente. La séquence des tranchées est marquée par un éclairage de couleur irréel que le diaporama semble décomposer par l'enchaînement des tableaux colorés et de photos passées. Une des photos montre Jose, que Cole a rencontré une minute avant. Le défilement des bandes prend aussi un sens photographique qui correspond à l'effet de compression du temps provoqué par l'enchaînement des séquences.

La première apparition du Dr Peters (assis au fond de la salle et qui n'est révélé qu'au troisième travelling sur le public) au milieu des photos de guerre est commentée par la dernière diapositive : l'ange de l'apocalypse.

Le défilement des bandes se mêle aussi au décor naturel, dans un jeu sur les transitions spatiales ou temporelles. Lorsque Cole fuit la résidence Goines dans la forêt (1:12:35), on retrouve le même effet de défilement graphique produit par le plan panoramique sur les arbres. La forêt reprend la couleur bleue du futur, la brume remplaçant la neige comme élément blanc sur lequel se découpent les arbres. Ce rapprochement graphique précède la première crise « d'incrédulité » de Cole. Le plan annonce le retour vers le futur de Cole qui disparaît des yeux de Railly, juste avant l'arrivée de la police et après avoir exprimé son désir et son espoir de souffrir de « divergence mentale » (1:14:52). Ce défilement, qui n'a plus la forme artificielle de la bande mais est inscrit dans la matière même du monde, marque le retournement de vision entre Cole et Railly. Le film rejoint là une métaphore dickienne qui apparaît dans *A Scanner Darkly* : « *The other said excitedly, "The infinity of time, which is expressed as eternity, as a loop! Like a loop of cassette tape!"* ».

Au retour de Cole dans le futur (1:17:34), on retrouve un trompe-l'œil identique au premier fragment de 1990. Le cadre est à nouveau occupé par un tableau et un panoramique vers la gauche révèle le visage de Cole. La musique reprend celle de la publicité que Cole a vue à l'asile (0:29) en 1990 puis entendue à la radio en 1996 (0:48:20). La publicité commence par « *This is a personal message to you* » et Cole pense que la radio lui parle (46), ce qui correspond à un symptôme classique de schizophrénie. Il écoute ensuite la version originale de « *Blueberry Hill* ». Dans le futur, la chanson est réinterprétée, à son intention, avec une technique vocale surréaliste : un canon avec accompagnement rythmique par des scientifiques austères. Les scientifiques rentrent dans le cadre par le bas et se détachent devant le tableau. En ouvrant les deux scènes sur le même procédé, Gilliam insiste sur l'importance du point de vue. Il double le trompe-l'œil en jouant sur l'angle de la caméra. Cole semble être debout quand il regarde le tableau mais le plan suivant révèle qu'il est allongé et c'est l'angle du tableau par rapport à lui qui a permis de truquer la perspective. Son réveil et sa tenue rappellent l'hôpital psychiatrique.

La scène a tous les signes extérieurs d'une copie de la réalité : une peinture qui se fait passer pour un paysage et l'écho d'une publicité dont l'origine reste floue et qui contraste avec la performance vocale (qui n'est elle-même qu'une pâle copie). La scène met en exergue le fait que la récupération du passé est illusoire, voire grotesque, et insiste sur le caractère factice de la réalité de Cole. La scène, comme la première, semble émerger du trompe-l'œil mais, ici, aucune date incrustée ne donne d'information viable. La scène entière apparaît d'autant plus irréelle que les scientifiques sont en décalage avec leurs apparitions précédentes, renforçant l'atmosphère onirique. Cole conclut : « *I'm insane and you're part of my insanity.* »

Les déplacements temporels sont tous soulignés par des procédés métaphoriques. Ceux-ci inscrivent le glissement de l'intrigue dans la matière même du récit : l'inversion du discours scientifique et du discours apocalyptique, le retournement fiction/réalité.

Tout au long du film, le doute de Cole et du spectateur est entretenu par un grand nombre d'échanges entre le futur et le « présent ». Ces échanges sont visuels et sonores, selon le principe de la fugue, et concernent des éléments que la ressemblance semble faire circuler de manière paradoxale : la machine à voyager dans le temps ressemble au scanner, la voix du voisin de cellule, qu'il ne voit pas, est la même que celle d'un clochard. Dans le

régime de lecture fluctuant, chaque élément peut-être considéré comme une métalepse épistémologique, un glissement paradoxal du point de vue du spectateur. On pourrait parler de régime de lecture métaleptique ou de « médialepse » pour désigner ce procédé généralisé qui, tout en servant de moteur à l'intrigue, met à nu la structure et la matérialité du récit.

Le processus médialeptique déconstruit le récit cinématographique et provoque une mise à distance de la science-fiction, dont les deux termes sont mis en opposition dialectique dans l'intrigue. De même que la narration sépare les époques et les enquêtes pour mieux les nouer, les niveaux de réalité sont décomposés avant de fusionner. Le récit de Cole est d'abord texte, puis cartoon, puis photographie (tant en référence au film noir qu'à Chris Marker), avant d'être un film de Hitchcock.

Lors de l'enlèvement de Raily, la télévision diffuse un cartoon sur le voyage dans le temps. Le dessin animé met en abyme le thème du film. Il est de plus synchronisé avec le film : le professeur ferme une porte lorsque Cole passe la sienne et se penche sur les commandes quand Cole se penche sur le lavabo. Cet effet inscrit la boucle temporelle dans une perspective métafictionnelle qui souligne le caractère fictionnel du thème, tout en faisant ressortir par contraste la réalité sombre dans laquelle Cole se débat.

Un procédé similaire est employé dans l'asile où un résident qui souffre de divergence mentale décrit le monde de science-fiction dans lequel il vit, tout en sachant qu'il ne s'agit que d'une fiction. Jeffrey, le plus tonitruant des aliénés, produit un scénario de science-fiction pour expliquer la présence de son ancien psychiatre. Les deux scénarios suivent la progression de l'enquête, du diagnostic à l'énigme restreinte de la disparition de Cole, jusqu'à l'énigme encyclopédique par laquelle personnages et spectateurs essaient de mettre en cohérence tous les éléments épars de la diégèse.

Jeffrey — This is TJ Washington, Jim – he doesn't really come from outer space.

T.J. Washington — Don't mock me, my friend.

(to Cole) It's a condition of «mental divergence». I find myself on another planet, Ogo, part of an intellectual elite, preparing to subjugate barbarian hordes on Pluto. But even though it's a totally convincing reality in every way... I can feel, breathe, hear... nevertheless, Ogo is actually a construct of my psyche. I am mentally divergent in that I am escaping certain unnamed realities that plague my life here. When I stop going there, I will be well. Are you also divergent, friend?

Fale — Then how come she knows what's going on? (Jeffrey abruptly switches from rage to good humor, adopting a supercilious smile and a patronizing tone.)

Jeffrey — Here's my theory on that. While I was institutionalized, my brain was studied exhaustively in the guise of mental health. I was interrogated, x-rayed, studied thoroughly. Then, everything about me was entered into a computer where they created a model of my mind.

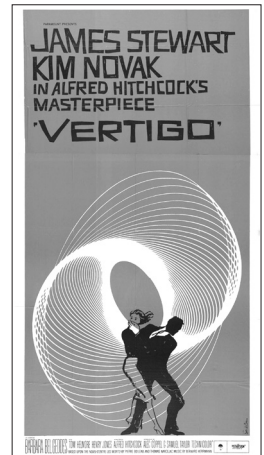
(They all stare, mesmerized, at the strutting Jeffrey — Is he serious? Is he crazy? Doesn't matter -- he's charismatic.)

Jeffrey (cont.) — Then, using the computer model, they generated every thought I could possibly have in the next, say ten years, which they then filtered through a probability matrix to determine everything I was going to do in that period. So you see, she knew I was going to lead the Army of the Twelve Monkeys into the pages of history before it ever even occurred to me. She knows everything I'm ever going to do before I know it myself. How about that?

Les deux scénarios tendent un miroir fictionnel, codé génériquement : le premier à Cole, le second à Raily et les deux au spectateur. On retrouve l'oscillation de la lecture entre premier et second degré qui met en abyme le travail d'interprétation du spectateur et ses connaissances génériques, à la fois convoquées et court-circuitées comme outil aidant à faire sens au récit.

La scène du cinéma termine le décalage métafictionnel en tendant un miroir au spectateur, désormais visuellement prisonnier de l'enchâssement. Cole et Raily se réfugient dans un cinéma projetant des films d'Hitchcock en continu pendant 24 heures, ce qui indique la perte de repère temporel dans le flot continu d'images. Les titres qui apparaissent sont *L'Inconnu du nord-express*^{65a} (dont Gilliam reprend le procédé de faux crime dans le « Tunnel of Love » lorsque Cole enferme Raily dans le coffre, suggérant un meurtre au spectateur), *La Mort aux troussees*^{65b} (dont les récits reprennent la fuite), *Sueurs froides*^{65c} et *Psychose*^{65d}.

C'est l'extrait de *Sueurs froides* qui donne la solution de l'énigme. La scène est celle de l'arbre, lors de laquelle le personnage féminin, fausse réincarnation d'une disparue, montre sur les anneaux ses dates de naissance et de mort. *L'Armée des douze singes* poursuit le travelling qui part du centre et progresse vers le bord de l'arbre. Ce dernier ne marque pas



65. Réalisés par Alfred HITCHCOCK, U.S.A. : (a) *L'Inconnu du nord-express* (*Strangers on a Train*), 1951, Warner Bros prod. ; (b) *La Mort aux troussees* (*North by Northwest*), 1959, M.G.M. prod ; (c) *Sueurs froides* (*Vertigo*), 1958, Alfred Hitchcock prod. ; (d) *Psychose* (*Psycho*), 1960, Shamley prod. ; (e) *Les Oiseaux* (*The Birds*), 1963, Alfred Hitchcock prod.

la fin de l'histoire mais la mort de l'arbre («1930 *Tree cut down*»). Le film de Gilliam explore le futur, mais le destin du couple s'arrête. Cole vit le paradoxe que Madeleine simule. La relation spéculaire entre l'intrigue et la méta-intrigue est renforcée par le fait que les personnages se déguisent.

Cole s'endort pendant *Sueurs froides* et se réveille pendant *Les Oiseaux*^{65e}. Entre les deux films, une séquence enchaîne rapidement un plan sur la statue du lion à l'entrée du zoo, un tigre et un ours libérés avec la teinte bleutée onirique, un plan de *Les Oiseaux*, qui sert de raccord thématique avec le plan précédent et de cadrage avec l'insert de son rêve où il distingue Raily, de face, en train de hurler. Le flash provoqué par l'insert lumineux le réveille et le révèle pourvu d'une moustache et d'une perruque. Alors qu'il se lève, le projecteur de la salle puis la lampe torche sur l'écran font écho à la luminosité du rêve, unifiant les trois niveaux diégétiques : le rêve, le film de Hitchcock et le niveau actuel.

Cole comprend juste après, alors qu'il n'a pas vu le film, que ses rêves sont effectivement des souvenirs lorsqu'il voit Kathrin avec une perruque blonde. Cette transformation fait de la fille aux cheveux noirs une blonde fatale. Sa tenue, sa coiffure et l'enchaînement la font sortir tout droit du film d'Hitchcock et la placent dans le même paradoxe temporel que Madeleine. Coïncidence métalectique, l'actrice qui incarne Raily partage le prénom du personnage incarné par Kim Novak.

Les différentes versions du rêve font écho aux différentes versions de la même histoire que le film porte dans son entrelacs intertextuel. L'effet de synchronisation du rêve avec le niveau actuel marque le rapprochement progressif de la fiction vers la réalité, ce qui provoque un retour au début du film. Les médias mis en abyme s'éloignent du réalisme du début par les cartoons, puis les films avant d'être réintégrés dans l'intrigue principale. Les voyages temporels effectuent la même boucle, d'un avenir de science-fiction au passé historique, jusqu'à se stabiliser dans le présent. L'intrigue débute avec le récit d'un fou, le dément, le caricature, puis instille le doute avant d'en restaurer la vérité et de finir en apocalypse avec la mort sacrificielle du héros : un schéma aussi annoncé qu'archétypal et finalement aussi classique que surprenant.

Par l'exploitation du voyage relatif, de l'ancrage du récit dans la relation entre les deux protagonistes, de la narration manipulatoire à deux personnages focaux et du contenu métaphysique, religieux et métafictionnel au service d'une intrigue de science-fiction noire, *L'Armée des douze singes* est

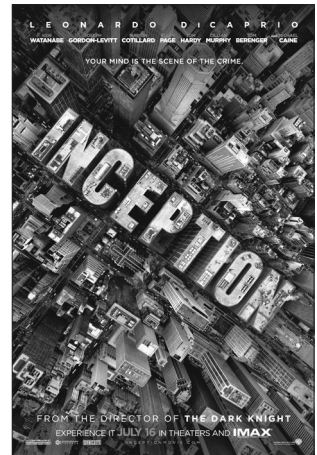
certainement le film qui partage le plus de traits avec l'œuvre de Dick et se rapproche le plus de sa démarche d'écrivain.

3.4.2. *Inception* : Trompe-l'œil onirique et spécularité

*Inception*⁶⁶ de Christopher Nolan est un autre exemple de puzzle à quatre dimensions et de plongée dans un temps subjectif. Le film introduit un *novum*, la possibilité de visiter les rêves, de se déplacer et de donner une architecture à l'inconscient. C'est une enquête science-fictionnelle dans laquelle la solution passe par une compréhension du *novum*, dont le fonctionnement général est exposé par une première démonstration puis par la formation d'Ariane, la nouvelle architecte de Cobb. Les voleurs d'information s'introduisent dans les rêves de leur victime, avec une architecte qui crée un « labyrinthe » paradoxal. La sortie du rêve est accomplie soit par la mort de l'être projeté, soit par un « kick », une perte d'équilibre, un soubresaut du corps du rêveur qui provoque le réveil ou la mort dans le rêve.

Cette exposition des règles est sapée par deux éléments de l'intrigue principale. Celle-ci introduit un *novum* dans le *novum* : il s'agit d'insérer une information et non simplement de l'extraire au prix d'un sédatif particulièrement efficace. Celui-ci change la manière de sortir du rêve, le « kick » doit être synchronisé dans toutes les strates temporelles et la mort provoque une perte de plusieurs décennies ou siècles subjectifs dans les limbes, au risque de rester enfermé dans une éternité subjective. Le deuxième élément est l'intrigue personnelle de Cobb qui se voit offrir le moyen de rentrer aux États-Unis revoir ses enfants, qu'il n'a pas vu depuis que, soupçonné d'avoir assassiné son épouse, il a dû fuir la justice de son pays.

Cobb et son équipe envahissent la psyché de Fischer, qu'ils doivent convaincre de démanteler l'entreprise de son père, lors d'un voyage en avion vers Los Angeles. Tous les niveaux de réalité ont un rêveur qui reste à son niveau et prépare le réveil des autres.



66. *Inception*, 2010, réal. Christopher NOLAN, Syncopy film prod., U.S.A. & U.K.

Le 1^{er} niveau est la ville de Los Angeles dans la continuité du voyage. ce niveau est rêvé par Yusuf, le chimiste, qui transporte l'équipe dans un camion, assailli par les troupes d'autodéfense inconsciente de Fischer, qui blessent Saito mortellement. Le second niveau est un hôtel, rêvé par Arthur qui garde l'équipe dans un ascenseur. Le troisième niveau est une forteresse dans les montagnes, rêvée par Eames le faussaire, lieu d'une bataille armée et que Eames fait sauter.

Le dernier niveau est celui des Limbes, une plongée dans l'inconscient de Cobb. C'est l'ex-femme de Cobb qui les attire à ce niveau en tuant Fischer, forçant Cobb et Ariane à aller le chercher dans cette éternité subjective dont il est difficile, voire impossible de s'échapper. Ariane, dont le nom renvoie à sa capacité à retrouver le chemin de la sortie, ramène Fischer, tandis que Cobb plonge dans les limbes sur lesquels le film commence. Usés par des siècles subjectifs qui ont eu raison de leur mémoire, Cobb et Saito se suicident et se réveillent avec les autres, peu avant l'atterrissage.

À chaque niveau correspond un rythme d'écoulement du temps de plus en plus lent. Le tour de force temporel du film tient à la synchronisation des «kicks» entre tous les niveaux. Celle-ci est signalée par de la musique, une chanson d'Édith Piaf entendue par les personnages à tous les niveaux. Yusuf plonge dans le fleuve, affectant la gravité de l'hôtel et provoquant une avalanche dans les montagnes.

Dans ce récit, les niveaux de temporisation correspondent à des niveaux de réalité. Les labyrinthes cartographiés par Ariane sont peuplés par l'inconscient du rêveur. L'intrigue personnelle de Cobb modifie les règles de fonctionnement. Celui-ci est hanté par son ex-femme avec qui il a passé des décennies à créer un monde. Celle-ci ayant perdu contact avec la réalité, Cobb lui a inséré l'idée finalement obsédante que le monde était irréel. À son réveil, Mal ne croie plus en la véracité du monde, ni à l'existence de ses enfants et finit par se suicider. Comme le montre Ariane qui replie Paris sur elle-même avant de mettre deux miroirs en relation spéculaire : Cobb est pris dans un jeu de régressions infinies entre rêve et réalité, substituant au paradoxe du grand père celui de Lao-Tseu. À chaque réveil, il fait tourner son gyroscope et attend qu'il tombe, preuve tangible de son éveil. Le spectateur est amené à douter de la réussite de la mission de Cobb, qui rentre chez lui et retrouve la même image de ses enfants qu'au début du film. Cet écho visuel peut signifier que Cobb n'est jamais sorti des limbes et s'est enfermé dans un souvenir d'une vie rêvée, ou bien que Mal avait raison et que cette vie de famille n'est pas réelle.

Certaines séquences achroniques sont teintées d'irréalité par contraste avec la synchronisation des différents niveaux. La rencontre entre Cobb et Saito dans les limbes ouvre le film. Ceci crée un effet de souvenir pour le spectateur, tout comme les images des enfants de Cobb. Le fait que les séquences sont identiques englobe le récit dans un cycle de répétition qui font des rêves de Cobb le niveau de réalité dont découlent tous les autres. Cet encadrement peut être lié à la structure spéculaire du rêve/film : le début est un reflet de la fin, un trompe-l'œil autant qu'un paradoxe logique tel l'escalier sans fin de Penrose dont l'impossibilité ne se révèle qu'en décalant le point de vue. Rien ne permet de déterminer si, à l'instar de la rencontre avec Saito, les premières images des enfants sont proleptiques ou si Cobb est depuis longtemps perdu entre rêve et réalité et le récit secrètement enchâssé dans sa psyché.

Cobb décide de ne pas vérifier si son gyroscope tombe. Le film s'achève sur un gros plan de l'objet et coupe avant que le spectateur ne puisse établir la réalité de son retour.

Comme dans *L'Armée des douze singes*, la résolution des énigmes posées dans la diégèse revient à l'élucidation de la place de la séquence de rêve dans la chaîne syntagmatique et/ou la hiérarchie des niveaux diégétiques. Le spectateur est amené à remettre en doute le dénouement, puisque Cobb apparaît progressivement comme un narrateur particulièrement peu fiable, même si l'encadrement du récit par les limbes est cohérent par rapport à l'écoulement du temps des autres niveaux. Le récit aboutit à une indétermination, une boucle ontologique entre le gyroscope qu'il insère dans la psyché de sa femme et celui, identique, qu'il laisse tourner sur la table, alors que l'objet est de son propre aveu nécessairement unique et personnel.

Les labyrinthes d'Ariane ne sont finalement que les mises en abyme du récit labyrinthique dans lequel est plongé le spectateur. Lui-même est soumis à une régression infinie qui vient interroger son propre rapport à la réalité, à l'éparpillement de son identité entre quotidien et vies rêvées.

3.4.3. Mr Nobody : *individuation quantique*

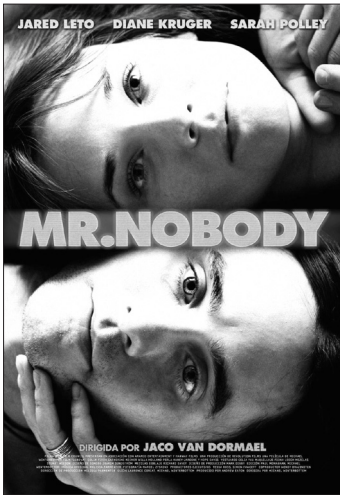
Mr Nobody,⁶⁷ de Jaco van Dormael, est un exemple original de jeu sur les temporalités et l'individuation. Le film débute en 2002 avec l'annonce

67. *Mr Nobody*, 2009, réal. JACO VAN DORMAEL, Pan-Européenne prod., Belgique.

médiatisée du décès imminent du dernier mortel, Mr Nobody. Alors que le reste de l'humanité profite de la quasi immortalité conférée par la télomérisation, la mort de Nobody devient l'enjeu d'un sondage, une curiosité. Un journaliste demande à Nobody, dont la mémoire est défaillante, de lui raconter sa vie.

Celle-ci s'avère être multiple : le récit est fragmenté entre tous les possibles qui découlent des choix qu'il a faits/non faits depuis son enfance. Les vies de Nobody dépendent de deux choix fondamentaux entre les trois fillettes de son enfance (Elise, Anna et Jeanne) et son choix de vivre avec son père ou sa mère. Ces choix conduisent à des individuations différentes – puisque dans ce processus dynamique, l'être se définit par ses relations avec les autres – des vies qui transforment le récit en labyrinthe prismatique.

Le film joue aussi sur différents genres : une des identités de Nobody présente une émission de vulgarisation scientifique, un autre est un personnage de science-fiction qui va répandre les cendres de sa femme sur Mars avant de mourir dans l'espace au bras d'une autre. Vies possibles, vies rêvées et fictionnelles se mélangent. Du côté de la fable, Nobody explique par ailleurs que c'est parce que les anges ont oublié de lui toucher la bouche avant sa naissance qu'il se souvient de toutes ses vies.



La fin du film, à laquelle devrait correspondre la mort de Nobody, joue finalement sur le mot : le temps s'inverse et dans un rire, Nobody semble reprendre le contrôle de ses vies. Le temps est comme aspiré par le dernier souffle du personnage focal et devient infiniment subjectif. Mr Nobody est un des exemples les plus originaux et les plus sensibles de film sur le temps, dont nous manquons pour lui consacrer l'espace qu'il mérite. Récit forcément inclassable, *Mr Nobody* est la fresque chorale d'un seul individu qui explore les possibles d'une individuation quantique dont l'imaginaire peut déployer, à chaque état, tous les possibles.

IV. Temps subjectif

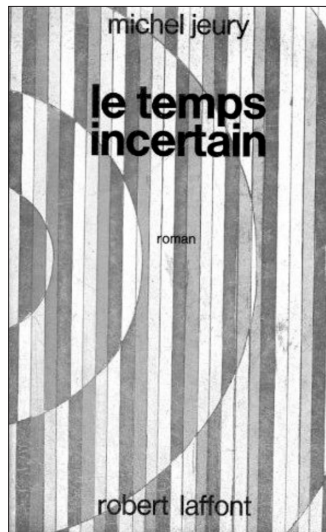
À l'autre extrémité du spectre fin du spectre se trouve des récits dans lesquels la temporalité est abordée en focalisation interne. Ces récits sont configurés par la conscience du temps, la distension entre souvenir, perception et attente. Ce sont les récits de la mémoire, des voyages littéraires à travers le temps humain. Les voyages dans le temps y sont relatifs, intérieurs.

Pour reprendre les termes de Ricœur, ces récits sont ceux de « *l'exploration des traits non-linéaires du temps phénoménologique* » jusqu'aux confins « *du temps et de l'éternité* » et/ou de la « *fable et du mythe* ».

4.1. Le Temps incertain

La parution en 1973 du *Temps incertain*,⁶⁸ de Michel Jeury, correspond au franchissement d'un seuil symbolique. Ce roman reçoit un accueil très favorable, aussi bien du public que des critiques. En même temps qu'il établit Michel Jeury comme nouveau grand écrivain français de science-fiction, ce roman fournit l'exemple d'une science-fiction française qui, pour s'inspirer de la science-fiction anglo-saxonne, ne cherche pas à la reproduire à l'identique.

Simon Bréan⁶⁹



68. Michel JEURY, *Le Temps incertain*, 1973 ; Robert Laffont, coll. Ailleurs & Demain, 2008.

69. Simon BRÉAN, *La Science-Fiction en France*, op. cit.

Le roman est précédé d'une citation de Philip K. Dick : « *J'ai le sentiment profond qu'à un certain degré il y a presque autant d'univers qu'il y a de gens, que chaque individu vit en quelque sorte dans un univers de sa propre création : c'est un produit de son être, une œuvre personnelle dont peut-être il pourrait être fier.* »

La citation fournit au lecteur une clé de lecture. Les personnages projettent leurs univers mentaux personnels, « *idios kosmos* » en termes dickiens, qui se rejoignent et s'interpénètrent dans un « *koinos kosmos* », une réalité collective nommée « Temps Incertain » ou « Indéterminé ». S'il est influencé par le Nouveau Roman, Jeury n'abandonne cependant pas la notion de personnage mais soumet son personnage focal à un « *novum* » dont il expose le fonctionnement : la chronolyse. Néologisme formé sur des racines grecques signifiant « temps » et « délié » ou « détaché », le voyage chronolytique est un voyage dans le temps subjectif, intérieur, qui détruit les limites entre passé, présent, futur et le voyageur. Un autre sens de « -lyse » est : la destruction de la membrane plasmique de cellules par action d'un agent physique, chimique ou biologique et menant à la mort de la cellule. Le voyage chronolytique fait tomber les limites entre les êtres et ce qui les entoure, abat les frontières entre intérieur / extérieur, soi / autre, réel / fictionnel, et provoque potentiellement la mort réelle ou symbolique. Le premier chapitre expose les règles de fonctionnement mais en focalisation interne du voyageur, alors que le compte à rebours a déjà commencé.

Robert Holzach se leva et le décor de la chambre commença à vivre, pareil à un tranquille paysage d'autrefois. Une vache rousse paissait éternellement dans un pré vert. Au-dessus, on lisait un koan zen : après quatre mille jours de marche, la vache arrive au bout de l'univers, que fait-elle ? À l'Hôpital, chacun avait son idée sur cette importante question, sauf les hépatiques et les cartésiens qui prétendaient que l'univers n'a pas de bout. La vache décide de rentrer chez elle, pensait Rob. Mais quatre mille jours, ça fait plus de dix ans, et autant pour revenir... Elle mourra sans doute sur le chemin du retour. Nous ferons comme elle. À quoi bon partir ? Cependant, il se préparait pour un long, un très long voyage...

Il s'approcha du panneau mural pour observer une taupe en train de soulever un petit tas de terre brisée. Le monticule bougeait, grossissait, mais la minuscule tête grise et aveugle refusait toujours d'apparaître. La vache se retourna et regarda gravement le docteur Holzach. Du moins, on aurait pu le croire. L'illusion était parfaite. Du travail de maître. Le décor devait valoir pas loin de deux mille monks !

Il prit une douche, se fit masser et raser et enfila un kimono blanc. Il était prêt. La voix lente et un peu froide du centrophord Michaël s'éleva du TIC : « Réseau phordal de l'Hôpital Garichankar. Il est sept heures quinze. Votre compte à rebours est commencé depuis trente minutes,

docteur Holzach. Tout va bien. Votre diagramme physiologique est normal. Vous devez absorber immédiatement deux dragées numéro un. Répondez.»

— Il est sept heures et quart. Je prends deux dragées numéro un. Tout va bien.

Dès la première phrase, le texte établit un rapport paradoxal de continuité entre personnage et monde. Le regard de Robert Holzach, redonne vie à une image, rendue éternelle par l'artiste mais que son imaginaire projeté va sortir de sa fixité. Ce jeu entre écoulement du temps et éternité fixe est porté par le terme même de *koan* qui signifie à la fois un échange entre maître et disciple et un objet de méditation qui permet d'accéder au *satori*, une expérience transitoire d'éveil spirituel similaire à une épiphanie, ou le discernement entre l'éveil et l'égarement. La mise sur le même plan des « cartésiens » et des « malades du foie » disqualifie leur interprétation en cohérence avec les enseignements Zen qui sont marqués par une discontinuité logique :

Ce royaume inconnu de la discontinuité logique doit être exploré personnellement ; et c'est ici que la logique devient psychologie, que la pensée conceptuelle doit céder le pas à l'expérience vivante (...). Avant de pouvoir y arriver, il faut longtemps « rechercher », s'efforcer », « méditer ». C'est seulement quand ce processus est arrivé à maturité que l'« abandon » peut avoir lieu. On peut dire que cette recherche, ces efforts sont une sorte de purgation. Quand on est purgé de toute trace d'égotisme, quand le vouloir-vivre est effectivement abattu, quand l'intellect renonce à maintenir la distinction entre sujet et objet, alors tous les efforts cessent, la purgation est achevée, et l'« abandon » peut avoir lieu.⁷⁰

Comme nous allons le voir, le koan zen qui ouvre le texte, porte pour le voyageur et son double – celui qui tient le livre –, toutes les clés du voyage.

La rationalisation de Rob est aussi impropre à répondre à la question que la connaissance de l'impossibilité d'atteindre le bout d'un univers infini et en expansion, après 10 ans de marche. L'univers et le voyage sont intérieurs : la mesure spatio-temporelle, indiquée par la conversion des jours en années, n'y a aucun sens et la question du retour, à la lumière de l'espérance de vie de la vache qui rendrait le voyage vain, est significatif d'un vouloir-vivre et d'un intellect qui n'a pas saisi que ce voyage n'implique aucun déplacement. « *Cependant, il se préparait pour un long, très long*

70. M^e Daisetz Teitaro SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme zen*, séries I, II, III, Albin Michel, 2013, pp. 501-502

voyage... » marque la rupture prochaine de Rob avec cette manière de penser. Rob est sur le point d'accomplir un voyage chronolytique, en de nombreux points similaires au voyage intérieur, une «purgation» qui conduit à «l'abandon» que décrit Maître Suzuki. Cette idée est subtilement filée par «*Du travail de maître [zen ?]*» et le kimono. L'évaluation de la valeur pécuniaire en «monks», fonctionne à deux niveaux. La conversion d'unité des jours en année qui précède souligne le fait que cette unité n'a aucun sens pour le lecteur et par conséquent le décor aucune valeur. D'autre part, le chemin vers l'abandon étant intérieur, ce koan a effectivement plus de valeur que l'enseignement de deux mille moines.

L'animation du décor introduit l'idée de projection d'univers mental d'une manière ambiguë («*Du moins, on aurait pu le croire*») et préfigure l'effondrement des frontières entre original et reproduction, vivant et inanimé.

La suite du passage introduit «*in medias res*» les éléments concrets du voyage chronolytique : les drogues et la communication par le canal phoridien. Les «*Deux flacons transparents sur sa table de chevet*» sont une référence à *Alice au pays des merveilles*, qui renvoie à la culture de la drogue dans le contexte d'écriture et annonce le double objectif du voyage : d'abord l'esprit de Daniel Hersant qui travaille pour l'industrie pharmaceutique et collectionne les médicaments, y compris des psychédéliques illégaux dans les années 60, et sa destination finale au bout de l'univers, la Perte en Ruaba, décrit au chapitre 7 comme le pays «au-delà du miroir».

Le passage multiplie les repères chronologiques, traduisant leur perte de sens par saturation et mélange avec les autres données chiffrées :

Sa mise en condition durait depuis quatre mille jours... non, depuis quatre-vingts jours. Depuis soixante-douze heures, il se trouvait dans un isolement total à trente mètres au-dessous de la surface... Il fit un bref séjour aux toilettes. Depuis quarante-huit heures, il n'avait plus droit à aucun aliment solide et depuis vingt-quatre heures, il ne buvait plus que de l'eau.

Suivant le flux de conscience de Rob, le texte établit les règles de fonctionnement du *novum* :

Rob savait qu'il allait perdre rapidement la claire conscience du temps. Il en était à son neuvième voyage chronolytique, les deux derniers comportant une mission précise dans le passé. Au départ, son expérience l'aiderait un peu. Très peu. Et au cours du voyage moins encore. Chaque expédition dans l'Indéterminé était une aventure nouvelle. Et en s'intégrant à une personnalité étrangère – s'il y parvenait – il perdrait son

autonomie et jusqu'à la plupart de ses souvenirs. Quelquefois, des explorateurs du Temps incertain revenaient fous, succombaient lors du retour ou bien restaient plongés jusqu'à la mort dans un état de coma dépassé que les phords même ne pouvaient expliquer. On ignorait les causes de ces accidents. Peut-être les malchanceux restaient-ils « prisonniers du passé ». Ou bien ils étaient allés trop loin – au bout de l'univers – et ils tombaient de fatigue sur le chemin du retour, comme la vache.

La chronolyse, que certains considéraient comme un moyen de prolonger la durée subjective de la vie humaine, voire une façon d'accéder à l'immortalité, entraînait en fait une usure rapide des voyageurs. À l'Hôpital Garichankar, personne n'avait tenté plus de quatorze voyages (chiffre du Dr Guair Norlan) et le record du monde devait se situer au-dessous de vingt. Et à partir d'un certain âge, on devenait inapte aux missions dans le temps, non par incapacité physique mais par blocage psychologique : on ne percevait plus les « rêves denses ».

Le Temps incertain est un temps proprement subjectif mais, à la manière d'une anesthésie générale psychédélique, il n'en reste pas moins lié au temps objectif et corps du voyageur. Le voyage chronolytique est une expérience traumatique et potentiellement dangereuse. Cependant, aucun détail de l'« usure » qu'elle provoque n'est donné. On apprend par ailleurs que des expériences illégales sont menées sur des agonisants auxquels on injecte des chronolytiques pour les faire parvenir à l'éternité subjective. L'allusion à la vache forme la première boucle du texte, la première répétition d'un élément antérieur. La comparaison, faussement édifiante, indique en creux l'ignorance de la nature de l'Indéterminé puisque le koan reste l'objet de conjecture. Ce voyage temporel est aussi un voyage hors de soi, une aventure en tête étrangère. La première étape du voyage vers le passé est mémorielle et replonge le voyageur dans ses souvenirs d'enfance :

Il avait hâte de partir, maintenant. Il se mettait à détester cette prairie plantureuse et cette bête placide et grasse qui n'irait jamais au bout du monde. Bien sûr, il aurait préféré la mer comme dans sa chambre du Parc Europe IV quand il avait dix ans. En ce temps-là, il souhaitait que le brick La Superbe, qui naviguait depuis des siècles sur une mer d'huile, s'approchât enfin de la terre. De préférence d'une île des Caraïbes. Il souhaitait aussi qu'un second personnage rejoignît l'homme de barre. De préférence une femme blonde, vêtue d'une longue robe rouge au corsage lacé. Passagère clandestine, invitée ou prisonnière... Mais les techniciens qui construisaient des panneaux plutôt sommaires pour l'administration du Parc étaient sûrement incapables d'imaginer une situation aussi romanesque...

« Compte à rebours une heure trente minutes, prononça Michaël d'une voix lointaine qui était celle de Jean Holzach, garde principal au Parc

Europe IV, le père du docteur Holzach. Diagramme normal. Situation inchangée. Répondez.»

Une heure et demie... Rob essaya de calculer. Quelle heure est-il maintenant ? Huit heures, neuf heures... Il se mit à rire. Il n'avait pas de montre en Isolement A, naturellement, et le temps commençait à lui paraître une invention ridicule. C'était bon signe.

Le flux de conscience est interrompu par le compte à rebours auquel le voyageur doit répondre en répétant. Cette interruption, facilement identifiable dans cette phase préparatoire se poursuit tout au long du voyage mais sous des formes diverses.

Les réminiscences de Rob, ajoutent à l'image de la vache, à la manière d'une bande dessinée, le décor de son enfance qui servait, et sert encore, de tremplin à son imaginaire. Le texte opère une dilatation temporelle «*maintenant*», «*quand il avait dix ans*», «*depuis des siècles*». Il projette sa «*hâte de partir*», ou plutôt d'être déjà arrivé sur le bateau. L'enchaînement entre les deux cases provoque un effet d'éloignement, de la prairie familière aux Caraïbes, introduisant l'imaginaire de la piraterie comme le suggère une des identités possibles du personnage «*romanesque*» qu'il veut ajouter «*Passagère clandestine, invitée ou prisonnière*», une femme dont le «*corsage lacé*» signale que c'est l'adulte qui réinvestit l'imaginaire de son enfance.⁷¹ La projection de son univers enfantin modifie aussi la voix qu'il entend directement dans son esprit par le canal phordien et dont la suite explicite le fonctionnement :

Autre effet des chronolytiques : l'envie d'être nu. Rien entre ma peau et l'univers ! Puis le désir d'être ailleurs, de devenir autre chose : une vache ou un brick pirate, une montagne ou une étoile, une taupe ou une dame en rouge... Il ne savait même plus si le centro lui avait parlé par l'intermédiaire du TIC ou si le message avait été transmis directement à son cerveau, grâce aux éléments transistorisés implantés dans ses lobes frontaux. (...) Et l'Europe avait dix ans de retard sur l'Union sino-américaine. L'Hôpital Garichankar, il est vrai, était quelque peu en avance sur le reste de l'Occident musulman-chrétien. Rob allait essayer de faire aussi bien que les chercheurs de la République de Californie (Utopie 01)... toujours à la pointe du progrès en psychologie et en chronautique. (...) La société du demi-siècle avait imaginé un compromis acceptable entre la tolérance et la justice ; elle avait libéré l'homme de l'esclavage industriel. La ration de riz et de blé était la même à Los Angeles, à Garichankar et Calcutta. L'avenir de l'espèce semblait assuré. Rob aimait son métier

71. Cette oscillation métafictionnelle entre image/récit/image, qui traduit ici la déconnexion du temps, fait écho au Nouveau roman et plus particulièrement à *La Belle Captive* d'Alain ROBBE-GRILLET, publié en 1975.

et il avait la chance de l'exercer à l'Hôpital Garichankar, cette citadelle d'audace. Pourtant il s'ennuyait. Pire : il étouffait.

Le texte progresse selon un principe de fugue,⁷² chaque élément *a priori* disjoint est intégré à la phrase suivante. La liste des autres choses qu'il désire devenir annonce la dissolution des limites entre soi et le monde, entre les échelles ainsi qu'un jeu sur l'indistinction zen entre sujet et objet. L'effacement des frontières entre intérieur et extérieur, marqué par la nudité ou l'indétermination du canal de communication se double d'un effacement des limites entre les niveaux de réalité.

Le contexte planétaire est brossé en moins de lignes que n'est décrit le premier décor. La société du futur, telle qu'il la perçoit sous l'effet des chronolytiques, revêt la même fixité insupportable, symbolisée par Utopie 01.

Le temps incertain est défini comme un «*rêve dense*» qui peut déborder dans la réalité. Si le voyageur perd ses souvenirs pendant la chronolyse, il en ramène des souvenirs qui peuplent ses rêves :

Entre deux missions, il rêvait secrètement de l'océan Oradak et du continent de la Perte en Ruaba, pays mystérieux que les explorateurs californiens croyaient avoir découverts de l'autre côté du Temps incertain. Un jour, qui sait, il aborderait les terres fantastiques...

Là-haut, à la surface, on n'appréciait pas le goût de l'évasion : il faut être fou pour souhaiter s'échapper du paradis ! Mais peut-être l'homme avait-il mérité enfin le droit de regarder un peu plus loin que le pain quotidien et le ciel bleu – ou ce qui en restait. Les problèmes économiques résolus tant bien que mal, chacun se retrouvait seul face à l'angoisse et à la mort. En attendant l'éternité, l'univers intérieur offrait la seule issue possible.

«Compte à rebours cinquante-neuf minutes, dit le centro. Diagramme normal. Situation inchangée.» Le réseau phordal avait utilisé les implants. Pour Rob, le temps devenait un chaos. Tout allait bien [...] Il songea à Ellen qui devait l'accompagner. Non, je m'embrouille. Pas m'accompagner, m'assister au départ et à l'arrivée ou quelque chose comme ça... Il la voyait dans la salle voisine. C'était une image transmise par connexion cérébro-phordale. Ellen Laumer se trouvait déjà en chronolyse moyenne.

Le «*chaos du temps*» est marqué par le changement de pronom personnel, à mesure qu'il s'enfonce dans la chonolyse sa personnalité se met à fluctuer. Le reste du chapitre, poursuit la plongée dans les souvenirs

72. «La fugue (de *fuga*, fuite) est une forme de composition musicale dont le thème, ou sujet, passant successivement dans toutes les voix, et dans diverses tonalités, semble sans cesse fuir.» Marcel DUPRÉ, cité par Pierre PETIT, «Fugue», in *Encyclopædia Universalis*, 2004.

d'enfance qui se mélange aux personnages fictionnels des « holoballons ». Selon le principe de la lyse, les différents niveaux de réalité fusionnent. Le décor maritime devient un holoballon, dont l'enfant Rob s'approche pour mieux voir « *le brick La Superbe* » s'approcher d'une île, peut-être « *la Perte en Ruaba* » avec à la barre Renato, le marin à la main mutilé et son amante Serellen.

Il se souvint. Serellen était un personnage de ballon, comme la reine Ziti, Pépin-de-Pomme la petite fille de Proxima, le capitaine Gaybada et Spar le chat de l'espace. Serellen la voyageuse du temps... Moi aussi, décida-t-il, je voyagerai dans le temps. Je retournerai à l'époque des pirates et des robes longues... Elle le prit par la main et ils se mirent à marcher sur le sable, suivis par la tortue géante.

— Comment fais-tu pour voyager dans le temps, Serellen ? demanda Rob.

— J'ai une machine à voyager dans le temps, mon chéri.

La plongée dans les souvenirs de Rob et l'accumulation de personnages et de lieux introduisent les éléments qu'il va projeter dans le Temps incertain. La chronolyse dissout les limites entre les catégories : souvenirs vécus, fictions, présent, passé. Le dialogue avec Serellen illustre le caractère ténu de son lien à la réalité : il discute avec un personnage de fiction pour la jeunesse, amante désirée par Rob adulte d'un pirate qu'il a imaginé enfant à partir du décor de sa chambre. Serellen est aussi l'image d'Ellen Laumer, transmise directement à son cerveau mais transfigurée par son imaginaire enfantin – dernière étape du processus qui a commencé avec le remplacement de la voix de Michaël par celle de son père. Ellen est là pour le guider durant la chronolyse, lui « prendre la main », et va le contacter régulièrement tout au long de son voyage (il se trompe sur son rôle dans le chaos du temps cité plus haut) qui le mènera effectivement à la Perte en Ruaba sous les traits de Renato, en compagnie de sa sœur en robe rouge et où Ellen le rejoindra. Cette scène qui semble la plus irréaliste est en fait une vision précise de son destin.

La construction du chapitre pose les règles de la machinerie textuelle, qui traduit le fonctionnement de la chronolyse mais le lecteur est perdu par l'accumulation de lieux, de personnages qui se succèdent de manière abrupte. L'absence de transition est onirique, un mot seul pouvant engendrer un changement de lieu, d'âge ou d'identité, mêlant différents niveaux de réalité et différentes époques. Il manque surtout deux éléments au lecteur pour se préparer au voyage : la mission de Rob qu'il apprend dans

les dernières secondes dans une zone de palier et l'identité du personnage focal dans lequel Rob et le lecteur vont s'abîmer.

«Vous vous sentez un peu perdu ? C'est normal. En chronolyse profonde, tous vos souvenirs disparaîtront. Vous vous effacerez devant la personnalité de votre contact. Il faut que vous deveniez Daniel Diersant, ne serait-ce que quelques instants. Voici ce que nous vous proposons pour vous aider... Daniel Diersant a été victime d'un accident – ou d'une tentative criminelle. Il est aussi probablement drogué, ce qui nous a aidés à établir une liaison chronolytique avec lui, mais nous ne connaissons ni la nature de la drogue ni les circonstances dans lesquelles il l'a absorbée. Peut-être ses agresseurs – s'il s'agit d'une agression – la lui ont-ils injectée. Nous l'ignorons. Vous essaieriez de découvrir ce qui s'est passé. Ce sera difficile, n'en doutez pas. Une enquête dans l'Indéterminé n'est jamais facile.»

La question initiale est là pour rassurer le lecteur autant que le personnage mais il s'agit d'un leurre puisque, bien que cela déjà ait été précisé et oublié dans le flot d'information, l'univers mental qu'il vient de découvrir est sur le point de s'effacer et l'expérience du Dr Holzbach ne va être une aide qu'au début, comme il le précise plus haut. Un élément de complexification est ajouté : Rob va fusionner avec un esprit drogué. Michaël répète les éléments de la mission, traduisant l'imminence du départ et concentrant en quelques phrases le principe de structuration du récit.

Maintenant, rappelez-vous. On a peut-être essayé de tuer Daniel Diersant. De vous tuer. À moins que ce ne soit simplement un accident... ou une tentative de suicide. Vous essaieriez de savoir la vérité. N'oubliez pas...»
— ... voulaient me tuer, les salauds ! Mais je suis bien en vie, je suis... Ellen !
— Je serai toujours près de toi d'une façon ou d'une autre, Rob. Bon voyage.
— Pas un accident. Les salopards m'ont...
«Compte à rebours vingt-sept minutes. M'entendez-vous, docteur Holzach ?»
— Les tueurs d'HKH...
«Compte à rebours...»
— Je suis sur l'autoroute. Va te faire foutre, ordure !
«... entré en chronolyse profonde à vingt-six minutes quinze. Diagramme normal.»
— Bienvenue à la Perte en Ruaba !

La transition vers l'esprit de Daniel Diersant intervient en direct. L'appel de Rob à Ellen est le dernier contact direct avant la Perte en Ruaba, dans le passage et dans le roman. L'élément qui va complexifier le voyage

apparaît dans les dernières secondes. La vérité du sort de Daniel Diersant va devenir secondaire du fait d'une intrigue englobante : l'attaque menée par HKH contre le Temps certain depuis l'Indéterminé. Suit un dialogue apparemment incohérent entre des personnages indéterminés qui est constitué de bribes du futur qui racontent tout le déroulement du voyage. Le chapitre s'achève avec le compte à rebours, entrecoupé par des bribes de phrases elles aussi tirées de la suite du texte, enchaînées en longues séquences. À mesure que le temps se lyse, la syntaxe qui se déploie sur l'axe horizontal se disloque :

« Neuf... »

Docteur Holzach une mauvaise surprise vous attend à Garichankar essaie d'atteindre la mer gong pizzicato et cymbales impossible de croire qu'il arriverait vraiment quelque chose si je donnais...

« Huit... »

... un petit coup de volant à droite vers les arbres tu t'écrases contre un arbre tu es tué tu te réveilles sur la route un coup de volant tu t'écrases contre un arbre tu es

« Sept... »

tué tu te réveilles sur la route un coup de volant tu es un pauvre type qui n'appartient pas à l'histoire HKH me fous de la science l'injection de ce truc mon vieux plus rien ne

[...]

« Trois... »

pas qu'il dorme après la piqûre dangereux pas sur le même plan de la réalité que cette coquille bleue regarde si c'est du médecin chef vous demande au carte HKH patron mon vieux téléphone de Garichankar

« Deux... »

Suis Monika Hôpital Garichankar sur le point de s'effondrer les phords ne pourront HKH c'est le va te fermer les yeux t'attends là-bas flic maison laboratoire éternité subjective

« Un... »

docteur Laumer n'a jamais Renato qui sont ces mondes totalement dominés par Ellen rappelle-moi je refuse de vous sous-estimez HKH nous échapperez pas et Garichankar êtes coincé vous souhaite longue vie dans le mebsital océan Oradak

« ZÉRO ! »

Le dialogue incohérent, composé de phrases courtes provoquent un effet d'accélération de la lecture juste avant le décompte final. Le compte à rebours qui ponctue tout le premier chapitre crée un effet d'anticipation, perturbé par les digressions imaginaires de Rob. Les longs segments sans ponctuation qui entrecoupent le décompte final créent un effet de dilatation du temps. L'effet est d'autant plus efficace que Jeury joue sur

la ponctuation et la syntaxe pour moduler la fluidité de la lecture. Entre 10 et 9, la phrase est intelligible et donne la clé du dialogue avec Serellen et des lettres qu'elle envoie à Daniel tout au long du roman. Entre 9 et 8, le début de la phrase évoque des éléments connus du lecteur puis introduisent les instruments, que Daniel entendra régulièrement. Vient ensuite la phrase la plus longue qui s'étend de 8 à 7 et au milieu de 7 à 6, introduisant par la répétition l'accident que Daniel va revivre à plusieurs reprises. La disparition de la ponctuation crée ensuite un effet de cacophonie et de perte de repère qui rend saillante la répétition de HKH et de Garichankar, les deux pôles de l'intrigue qui subvertit l'enquête initiale.

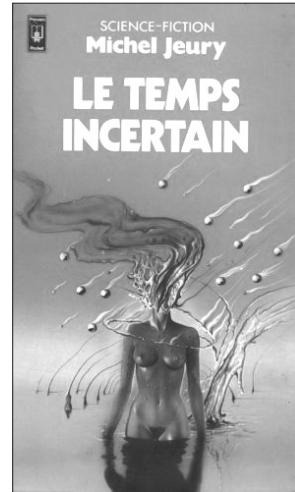


Illustration de Wojtek Siudmak

Cette manipulation du temps de la lecture, alors que l'objectif approche renforce la sensation de changement de rythme et de familiarité apaisante du début du chapitre 2.

Diersant, vous m'entendez ?

Daniel n'eut pas le temps de répondre. Il venait de faire un saut de quelques jours dans son passé – mais, bien sûr, il ne s'en rendit pas compte. Il était en voiture sur la route de Chartres. Le crépuscule tombait. Des vols de pigeons se balançaient sur la plaine voilée. (...) Il roulait sans but précis. C'était une de ces randonnées au cours desquelles il ne cherchait que la liberté et la solitude. Il s'arrêterait peut-être dans une auberge du côté de Nogent-le-Rotrou, il mangerait sans se presser et rentrerait à Paris... Un instant, il crut qu'il n'était plus sur la nationale 10. Une flèche indiquait : La Perte en Ruaba. Il ne connaissait pas ce nom étrange. Mais quelques minutes plus tard, il arrivait dans les faubourgs de Chartres. Pourquoi as-tu refusé la proposition de Defner, imbécile ? se demanda-t-il. Rentrer chez Cerba et après, passer chez Nerek : c'était la chance de ta vie. Ellen avait dû intervenir pour moi. Elle va m'en vouloir. Une chance de quitter en douceur le bordel de la Séac et j'ai loupé ça. En sortir, bon Dieu ! Je n'en sortirai donc jamais !

L'atterrissage de Rob se réalise dans l'intervalle entre les deux chapitres et survole la séparation formelle, tout comme les phrases glissent entre les chiffres à la fin du premier chapitre. La lyse affecte aussi les catégories formelles de division du texte. La voix de Rob «*Diersant, vous m'entendez ?*» indique la fusion et semble voir une inertie qui entraîne Daniel «*quelques*

jours dans son passé». C'est Diersant qui achève le ralentissement et la restauration d'un univers familier « sans se presser et rentrerait à Paris ». Le panneau indique que Daniel a bien été entraîné dans l'univers chronolytique. L'effet d'écho de La Perte en Ruaba, puis la mention d'Ellen confirme la présence de Rob dans l'inconscient de Daniel. Le texte continue avec le flux de conscience de Daniel Hersant qui expose le contexte professionnel conflictuel.

Lors de ce passage, le texte multiplie les noms d'entreprises pharmaceutiques qui deviendront autant d'acronymes par la suite. Cette énumération provoque une saturation propre à faire oublier les informations données auparavant. De la sorte, le texte efface la mémoire du lecteur au même moment que Rob.

Ce conflit professionnel conduit à la première occurrence de son agression par Forestier à la fin du chapitre. La fin de l'extrait ci-dessus est à double sens : il se sent enfermé dans un travail, dans un conflit qui le dépasse mais il est surtout prisonnier de boucles temporelles et d'un conflit plus vaste entre des empires industriels qui n'existent qu'en germe en 1966 depuis un espace chronolytique encore inconnu contre un Temps certain, qui appartient à un futur qui n'advient pas de son vivant.

Le paragraphe suivant marque la manière dont l'entrée dans l'Indéterminé affecte sa perception du temps et coupe ses liens habituels avec l'univers.

Dans la Volkswagen, cette bulle qui flottait au milieu de l'éternité, rien ne pouvait arriver. Le temps devenait pâteux et le monde inoffensif. Une enveloppe protectrice de nature mystérieuse se formait autour de lui. Impossible de croire qu'il arriverait vraiment quelque chose si je donnais un petit coup de volant à droite, ça serait facile, tout semble irréal, rupture de phase avec la matière, pas un suicide, une expérience. Tu t'écrases contre un arbre tu es tué tu te réveilles sur la route un coup de volant tu t'écrases contre un arbre tu es tué tu te réveilles sur la route un coup de volant tu t'écrases contre un arbre tu es tué tu te réveilles sur la route un coup de volant tu es

La Volks roulait dans la nuit. Les lumières des villes et des villages s'éparpillaient sur leurs lentes trajectoires. Le temps était comme figé. Daniel goûtait l'illusion de vivre un moment éternel.[...] Le grondement du moteur était pareil à un bruit de conque. Daniel flottait entre deux eaux, à l'intérieur d'un gros bivalve, et la surface, au-dessus de lui, s'éclairait parfois d'une lueur coupante. Il se laissait gagner par un vertige calme. L'impression de voir le monde s'animer autour de lui-même qui restait immobile, devenait de plus en plus forte et troublante. Un instant, il accepta cette idée que l'espace était une chose informe

tournant autour de Daniel Diersant...

L'espace tourna et il se trouva en train de rouler vers Choisy par la rive droite. Il prit l'avenue de Villeneuve et s'arrêta devant l'usine.

La répétition de la phrase qui entrecoupe le compte à rebours et qui est elle-même une répétition introduit la configuration temporelle du Temps incertain. Daniel est déconnecté de l'espace-temps qui l'entoure et de son écoulement et il en est le pivot : c'est l'espace, le passé et l'avenir qui tournent autour de lui et le conduisent à l'usine, pour vivre une série de scènes – l'usine étant la plus importante – qui vont se répéter tout au long du roman, avec des variations dans une logique fugale. La contradiction «tu es tué tu te réveilles» renvoie d'une manière générale aux fluctuations quantiques auxquelles il est soumis : de brusques changements d'états qui dépendent de qui l'observe, y compris lui-même. Le fait que la répétition forme une boucle indique aussi les inversions du flux horizontal du temps. Le passage, qui fait écho au chapitre précédent comporte aussi des bribes du futur. « *Était pareil à un bruit de conque. Daniel flottait entre deux eaux, à l'intérieur d'un gros bivalve, et la surface, au-dessus de lui, s'éclairait parfois d'une lueur coupante.* ». Le champ lexical marin est associé à la Perte en Ruaba, première direction aperçue et destination finale de son voyage, qu'il atteint une première fois au chapitre 11 et quitte «entre deux eaux».

4.1.1. « Les faits »

Pour comprendre la manière dont est configuré ce récit en fugue (Mimesis II) à partir des éléments du *novum* donnés au premier chapitre, qui sont déformés dans le Temps incertain et le fonctionnement les variations sur les mêmes scènes, qui sont autant de versions de la chaîne d'événements que Rob a été envoyé pour établir, prenons le texte à rebours.

Au chapitre 15 est exposée

« La vérité ? »

« Disons une version infiniment probable des événements qui t'ont conduit dans l'univers chronolytique. Tu étais plus ou moins lié avec Robert Sarthès et tu voulais jouer un rôle dans la guerre de succession de la Séac. Les amis de Max Roland s'en sont aperçus. D'abord, ils t'ont fait détacher aux laboratoires Cerba, puis ils t'ont proposé une mutation définitive par l'intermédiaire de Defner, le codirecteur allemand. Tu as refusé, alors ils ont décidé de te licencier, avec préavis. Ton salaire de juillet plus le préavis représentaient sans doute les cinq cent mille francs que tu avais dans ton portefeuille. Le 29 ou le 30 juillet 1966, après avoir reçu ton congé, tu as téléphoné à ton protecteur, Robert Sarthès, qui

t'a donné rendez-vous le soir même à l'usine de Choisy. Tu devais être arrêté devant la grille, en train de parlementer avec le gardien, lorsque Forestier est passé dans la rue, au volant de sa voiture. Peut-être s'en allait-il après avoir fait une dernière patrouille dans la cour. Il avait dû sortir par les garages. Il a donc vu une voiture qui se préparait à entrer. Il a pensé justement : un visiteur pour Sarthès. Comme tu l'as deviné, il a essayé d'arriver avant toi devant le pavillon, pour se cacher et entrer à ta suite. Il a fait demi-tour, il avait évidemment une clé des garages, il est revenu à l'usine et, une fois dans la cour, il a foncé sans allumer ses feux pour te prendre de vitesse. Mais il lui a manqué quelques secondes. Sa 404 et ta Volkswagen sont donc entrées en collision, au croisement de l'allée principale et de l'allée des garages. Ta voiture a été gravement endommagée, tu as reçu un choc à la tête, tu as perdu conscience. Il semble que Robert Sarthès ne se soit aperçu de rien. Du point de vue de Forestier et des dirigeants de la Société, il fallait à tout prix éviter une enquête de la police dans l'usine. Cette affaire aurait pu être désastreuse pour le groupe Max Roland. Forestier a décidé alors d'effacer toutes les traces de l'accident. Le gardien de nuit était un de ses hommes. Il a mobilisé tous ses moyens. Pendant qu'une équipe de la sécurité transportait ta voiture loin de Choisy – et toi aussi, sans doute – lui-même se rendait rue de Verneuil, avec tes clés, et visitait ton appartement. Peut-être espérait-il trouver une correspondance ou des dossiers qui l'auraient éclairé sur tes rapports avec Sarthès. Ou bien voulait-il simplement faire disparaître toute note compromettante. Peut-être avait-il encore un autre but... Et chez toi, il a découvert une boîte de mebsital, parmi d'autres échantillons médicaux. Cela lui a donné une idée : te forcer à absorber quelques comprimés. Grâce à cette collection bizarre, la police pourrait croire que tu te droguais. Cela expliquerait ton accident. Mais tu étais toujours inconscient, du moins en apparence, car ta mémoire subliminale enregistrait pendant ce temps un certain nombre de faits et de paroles. Il est probable qu'ils n'ont pas pu te faire avaler les dragées de mebsital. Alors, ils ont dû se procurer une ampoule de ce produit et te l'injecter. Puis ils t'ont abandonné dans ta voiture, quelque part sur la nationale 20. C'était, en somme, un assassinat... Mais à partir de là, tout ce que nous pourrions ajouter ne serait que vaine spéculation. Je regrette de t'avoir infligé ce récit, Renato... »

Les éléments de l'histoire qui constituent la fugue narrative sont : 1/ la lettre d'offre d'emploi, 2/l'argent dans le portefeuille, 3/l'appel téléphonique à Sarthès nommé « le Grand Dragon », 4/l'arrivée à l'usine de Choisy où il montre sa carte au gardien, 5/la rencontre entre la 404 et la Volks, 6/la prise forcée de drogue, 7/l'accident maquillé sur la nationale 20. Toutes ces scènes ou éléments sont répétés avec des variations tout au long du roman. À mesure que le voyage progresse, les versions se modifient, se contredisent, traduisent l'état émotionnel du personnage focal.

Un deuxième aspect, révélé au chapitre 13, «explique» ou, disons, éclaire la complexité de la fugue chronolytique et possiblement, l'accès à la Perte en Ruaba :

Il s'est passé quelque chose d'imprévu. Un concours de circonstances assez rare. Tu as subi un traumatisme cérébral et tu as absorbé ensuite une drogue psycholeptique à très haute dose. La combinaison de ces deux facteurs a eu un effet quasi chronolytique. Et à cause de cela, tu as été entraîné très loin dans l'Indéterminé par le docteur Holzach. Jamais un homme de ton temps n'était venu aussi près de nous... (...) Ton époque connaissait déjà des composés capables de provoquer chez des sujets doués une certaine libération mentale, qui était le premier pas vers la chronolyse.

La double répétition de la phrase traduit aussi la double chronolyse qui, comme expliqué au chapitre 1, a dirigé le choix des phords de Garchankar. Enfin, puisque la question reste en suspens (les phords ne savent pas si Daniel est mort mais Renato affirme l'avoir ressenti dans les lignes qui suivent le passage cité du chapitre 15), la double répétition peut aussi signifier qu'il est effectivement mort est reste prisonnier d'une éternité subjective cyclique dont il n'a pas encore appris à se libérer au chapitre 2. Il est aussi possible que la phrase soit un simple marqueur narratif, qui rend saillant l'effet d'écho qui traverse le roman ou à l'inverse, signale le fait que tout le déroulement du voyage est contenu dans les deux passages qui marquent la plongée chronolytique. Il est aussi fort probable qu'elle signifie tout cela à la fois.

Reprenons le fil du récit là où nous l'avons laissé, au chapitre 2. La première visite à l'usine a lieu à la fin du chapitre 2 et constitue la version la plus fidèle aux faits exposés.

[...] et s'arrêta devant l'usine. Un renforcement du mur permettait d'accéder à la grille. Il donna deux coups de klaxon. Le gardien de nuit montra sa casquette noire mais ne bougea pas. C'était un ancien gendarme hautement conscient de son importance. Daniel attendit quelques secondes puis se résigna à descendre pour répondre au rituel qu'est-ce que vous voulez à cette heure ?

— Voir le patron, bien entendu.

Il tendit sa carte de la Séac, jaune avec deux barres marrons

— Ah oui, Diersant, vous êtes déjà venu.

— Plutôt dix fois qu'une.

— Je vais téléphoner.

— Pas la peine. Le Grand Dragon m'attend.

— C'est le règlement. Il est plus de neuf heures.

— Eh bien, allez-y.

Daniel remonta dans la Volks en laissant la portière ouverte pour relire la lettre d'Ellen à la lueur du plafonnier.

*Mon cher Daniel,
Des circonstances que tu connaîtras plus tard m'obligent à revenir en Allemagne. Monika doit m'expédier quelques objets, le reste est sans importance. Ne te fais aucun souci, je ne serai jamais bien loin de toi. Je suis sûre que tu t'en sortiras et que nous nous reverrons. Tu as bien fait de ne pas accepter la proposition de Defner. Je pense que c'était un piège de nos ennemis. Au sujet du mebsital, je peux te rassurer. La chronolyse était une invention de ma part. Cela existera peut-être un jour, mais pas avant longtemps...*

Daniel fut aveuglé par un éclair pâle. Il eut l'impression de faire un saut sur place et la lettre glissa entre ses doigts. Il la saisit fermement et reprit sa lecture troublée.

... Ne te fais aucun souci. Je regrette que nos projets ne puissent se réaliser pour le moment, mais tu as sans doute eu tort de ne pas accepter la proposition de Defner : c'était une chance que tu ne retrouveras pas... As-tu détruit la boîte de mebsital ? Les chronolytiques sont extrêmement dangereux et tu n'avais pas le droit d'avoir cette boîte.

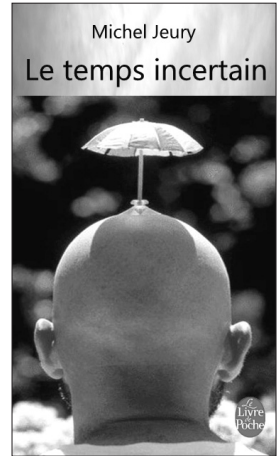
4.1.2. Les messages d'Ellen

Comme introduit au chapitre 1, Ellen est en chronolyse moyenne, elle accompagne le voyageur et peut lui envoyer des messages, qui lui parviennent déformés. En vertu du principe dickien de projection des univers mentaux, les messages sont altérés par la psyché du destinataire et pris dans la fugue. Les messages ont donc une forme et un contenu qui correspondent à la scène dans laquelle ils sont transmis et par le destinataire. Pour compliquer les choses, mais en cohérence avec le fonctionnement du *novum*, le destinataire est l'*idios kosmos* quantique composé par Daniel Hersant/Rober Holzbach/Renato Rizzi). L'extrait ci-dessus est le premier message

Le message d'Ellen prend, comme presque toujours, la forme de la lettre d'offre d'emploi. Daniel la reçoit à un moment où il regrette de ne pas avoir accepté l'offre. Le message est adressé à Rob (Ne te fais aucun souci, je ne serai jamais bien loin de toi...) Le Temps incertain apparaît sujet aux glissements quantiques -possiblement créé par les regrets de Daniel-. Le second message contredit le premier : il a refusé et accepté, la chronolyse existe et n'existe pas.

Il en va de même pour Monika, dont l'identité est indéterminable avec son seul prénom, qui est aussi une identité quantique et un élément de la

fugue : Monika est à la fois Monika Gersten, journaliste allemande qui l'a giflé (chapitre 3), son amie vivant à Montmartre (chapitre 4), son ennemie (chapitre 4), une putain de Hambourg (chapitre 5) quand la personnalité de Renato émerge⁷³, la femme qui porte la robe lacée rouge ajoutée par Rob au décor maritime de son enfance, une amie de Garichankar (chapitre 6), la créature de l'ingénieur Larcher (chapitre 7), trois esclaves offertes⁷⁴ à Rob par HKH (chapitre 12) et enfin, au dernier chapitre: « *Monika était réelle. Elle n'était pas un simple fantôme, mais une créature de ces dieux inconnus qui régnaient sur la Perte en Ruaba* ».



La seconde difficulté posée par les messages d'Ellen est qu'ils peuvent répondre à une question qui n'a pas encore été posée. Cependant, la synchronisation s'améliore à mesure que les personnalités se synchronisent.

Dans l'exemple ci-dessus, le message fait suite à une remarque d'Ellen qui n'est évoquée qu'au chapitre 4 dans son studio rue de Verneuil :

Mais la boîte de mebsital était cachée. Daniel n'en avait qu'une et il ne voulait pas risquer qu'on lui vole cette pièce rare. De plus, Ellen lui avait dit qu'on allait retirer le produit de la circulation, à cause des effets secondaires qui dépassaient tout ce qu'on avait imaginé. [...] À cause des effets chronolytiques, prétendait Ellen. « Qu'est-ce que la chronolyse ? — Une perturbation profonde du temps. — Dans l'esprit du sujet ? — Naturellement, mais s'il y a une prédisposition ou si la dose est dépassée, le temps finit par ne plus exister du tout pour le malade. Alors, le rêve peut se prolonger indéfiniment. Il se substitue à la réalité, d'où, dans certains cas, l'impossibilité du retour à l'état de veille. — C'est curieux que j'en entende parler pour la première fois. — Les laboratoires s'efforcent de garder le silence sur ce phénomène... » [...] Voyager... Est-il vrai qu'on n'arrive nulle part ? Il existe peut-être un moyen d'en sortir, une porte dérobée dont quelques privilégiés se transmettent le secret d'âge en âge. Non, il n'y a plus d'îles vierges ni de supérieurs inconnus. À moins que...

73. « *Monika était une putain. Il le savait depuis longtemps. Il l'avait connue à Hambourg quand il naviguait... Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? Quand je naviguais ? D'abord, ce n'était pas Monika avec un k mais Monica avec un c, et il l'avait connue à Gênes avant de perdre les deux doigts de sa main droite...* »

74. « *Trois jeunes femmes endormies, nues, visages paisibles, comme masqués par le sommeil. Il reconnut presque sans surprise : Monika Gersten, aux cheveux blond cendré ; Monika, la fille du bar, blond vénitien ; et Monica, avec un c, la brune sœur du mystérieux Renato.* »

On remarque ainsi que la chaîne causale disloquée renvoie à la consommation par Daniel d'un pseudo-chronolytique, indiquant d'une manière accessible aux lecteurs les plus attentifs que c'est probablement la double chronolyse qui crée ou accentue la dislocation de la chaîne syntagmatique.

4.1.3. *Personnalité quantique*

Le second aspect de l'identité quantique est qu'elle est plurielle non seulement sur l'axe horizontal (Daniel/Rob/Renato) mais aussi sur l'axe vertical soit les différents états de ces personnages. L'identité dominante est susceptible de changer brusquement d'état et de provoquer une réaction en chaîne, comme dans le passage cité plus haut où Monika passe de l'état de journaliste à putain lors d'une oscillation Daniel/Renato. Ce changement d'état peut aussi se produire sur l'axe vertical, entre deux états différents.

De la même manière que Rob glisse vers ses 10 ans au chapitre 1, Daniel se réfugie dans ses souvenirs d'enfance après l'injection forcée à la fin du chapitre 2 dont voici les dernières lignes, suivies du début du chapitre 3 :

Alors, le temps explosa. Daniel tendit la main d'un geste prudent, caressa Babar, l'éléphant rose, posé contre la table de chevet, et se sentit tout à fait rassuré. Il était dans son lit, dans sa chambre, rue de Verneuil. Comment avait-il pu en douter ? Il eut pour la civilisation une vague pensée de reconnaissance. Une douce voix de femme chantonna : Pauvre marin – pauvre marin – toi qui t'en vas – vers la Perte – vers la Perte en Ruaba !

Son enfance reflua en lui avec une exaltante douceur et il se souvint.

Il avait dix ans et c'était le premier jour des grandes vacances. Le sable tombait grain par grain d'un sablier plus haut que les montagnes violettes des pays imaginaires. (...) Il luttait des siècles contre le sommeil qui se refermait enfin sur lui comme une mâchoire et le rejetait, étonné et ravi, au bord d'un autre jour. (...) Cela se passait mille siècles plus tôt. Maintenant, Daniel avait trente-quatre ans et il s'éveillait pour le premier jour des vacances. On l'avait donc fichu à la porte après lui avoir payé son préavis. Il était libre, il se prit à espérer que tout serait comme autrefois.

Il émergea lentement d'un sommeil grouillant de cauchemars. Il ne savait plus s'il avait rêvé tant d'absurdes et angoissantes péripéties ou s'il avait seulement rêvé qu'il les rêvait. Et puis quelle différence ?

Daniel fait face à son insu à l'interrogation de Lao Tseu : *Lao Tseu s'endormit et rêva qu'il était un papillon. En se réveillant, il se demanda : « Suis-je un homme qui a rêvé qu'il était un papillon, ou un papillon endormi qui rêve*

maintenant qu'il est un homme ? » Il n'envisage cependant pas qu'un autre puisse le rêver, ce qui est le cas puisqu'il entend juste après une chanson chantée par Rob enfant au chapitre 1, qu'il attribue à son père. Il se demande juste si son cauchemar était réel, son agression vécue sous l'influence d'une drogue. Une autre possibilité est qu'il ait été assassiné la veille est ait atteint une éternité subjective, une boucle de « siècles », de « mille siècles » avant de se réveiller pour revivre le cauchemar un nombre indéterminé de fois.

Deux autres éléments lient les personnalités entre elles. Le premier est matériel, il s'agit de la carte présentée au gardien de l'usine de Choisy. Celle-ci évolue au gré des équilibre entre les différentes identités, montrant le visage ou indiquant le nom indépendamment du visage de Rob / Daniel / Renato au moment où il présente la carte. Elle est aussi porteuse de message : instrument de manipulation de l'identité pour HKH ou vecteur de conseil pour Ellen. La carte est révélatrice de l'invasion d'HKH et le support principal du jeu sur les patronymes.

L'autre élément est stylistique. Daniel se déplace dans le temps incertain au volant de sa Volks et mesure le temps de trois manières : en regardant la date, son compteur kilométrique, deux mesures qui cessent rapidement d'avoir le moindre sens, et grâce aux étoiles. Tout comme la carte, les étoiles permettent de mesurer l'évolution de l'invasion de HKH. Les bâtiments de l'usine obstruent la vue, puis la fumée obscurcie le ciel à mesure que s'approche le chapitre 14 avant l'ouverture totale du ciel à la Perte en Ruaba, dont les deux soleils ne se couchent jamais mais s'éloignent.

4.1.4. HKH

« ... car l'Empire industriel fasciste HKH (1985-1998) était en germe dans la société de 1966. À cette époque, déjà, les polices privées se multipliaient dans les grandes entreprises capitalistes, qui tendaient à former de puissantes féodalités autonomes au sein des États. Les gouvernements se comportaient d'ailleurs en complices et en vassaux. (Chapitre 13, Rapport du Dr Holzbach)

Le second facteur de complexification est la seconde intrigue globale : l'attaque de HKH depuis l'univers chronolytique contre le Temps certain.

HKH est un empire qui n'a jamais pris fin, d'inspiration distinctement dickienne, un démiurge d'échelle historique et de portée ontologique qui envahit l'univers chronolytique. Les agents de HKH chassent les psychonautes et tentent de capturer Robert Horzach pour lui soutirer des informations sur Garichankar.

Les méthodes d'attaque sont variées. Les scènes récurrentes deviennent des pièges tendus pour les capturer. Les agents subvertissent les différents personnages, ajoutant de manière croissante cet élément de paranoïa à la fugue. HKH apparaît aussi sur la carte, comme pour modifier directement l'identité de Rob/Daniel. Ils créent une fausse cellule de Garchankar et tente de convaincre Rob/Daniel qu'ils sont les jouets de l'hôpital et qu'ils peuvent les libérer.

Au chapitre 13, Forestier est devenu un agent de HKH et présente les stigmates de Palmer Eldritch.⁷⁵

Le flic maison de la Séac eut un geste de colère contenue. Ses yeux lancèrent un éclair rougeâtre. C'étaient de simples fentes oblongues dans les plaques métalliques qui couvraient son front et ses pommettes.
— Docteur Holzach, une mauvaise surprise vous attend à Garichankar. Daniel haussa les épaules. Le cyborg fit grincer les deux arcs de métal brillant qui lui servaient de dents.

HKH envahit progressivement le texte, infecte les cartes, la lettre d'embauche, devient le principal sujet des lettres d'Hélène. Les scènes clés deviennent des pièges peuplés d'agents qui projettent de faux hôpitaux Gari Shankar.

L'invasion affecte progressivement tout l'univers chronolytique, dont le ciel change de couleur à mesure que l'univers prend feu. L'attaque de HKH culmine aux chapitres 12, 13 et 14.

Cette invasion a cependant une fonction dans la libération de Rob/Daniel/Renato. Les messages d'Ellen les prévenant des pièges tendus sont désormais synchronisés et univoques. Le voyageur maîtrise mieux en mieux ses déplacements au point que le lecteur commence à comprendre la « géographie » : les lieux-clefs, la zone frontière où Larcher a ouvert son bar, l'océan Odarak et au-delà, la Perte en Ruaba.

Au chapitre 12 par exemple, Rob est poursuivi par les agents.

Il vit un numéro de France-Soir posé sur le siège droit. 20 novembre 1966. Et un titre : Sur le front de la guerre chronolytique. Il rejeta le journal. Il ne voulait pas savoir. » Les deux cartes dans son portefeuille le définissent comme agent d'HKH, la seconde est un « ordre à tous agents d'HKH de lui porter assistance.

Il parvient à s'échapper quelques instants en se transportant dans le bar de Larcher mais est rejoint immédiatement et vit la version HKH de ce

75. Philip K. Dick, *Le Dieu venu du Centaure (The Three Stigmata of Palmer Eldritch, 1965)* ; J'ai Lu SF, 2015.

qu'il reconnaît désormais comme la « séquence clé » de la piqûre.

- HKH n'est qu'une projection mentale.
- HKH existe et nous vous le prouverons.
- HKH est né de mes craintes... des craintes de Daniel Diersant de voir le monde totalement dominé par les monopoles et partagé entre les empires privés. C'était une évolution prévisible en 1966.

Le démiurge Forestier tente, entre prosélytisme et lavage de cerveau, de donner à Daniel/Robert/Renato foi en HKH, d'infecter sa vision du monde pour qu'à son tour il projette l'empire et devienne un relais de son extension. « *HKH existe et nous vous le prouverons* », phrase qui apparaît déjà au chapitre 1 résonne comme un mantra de Coué tout au long du chapitre. L'affrontement est un dialogue pour convaincre l'autre d'admettre qu'il n'est pas l'origine de l'univers projeté.

- Ellen l'entendait-elle ? Il n'était même plus tout à fait sûr de son existence. L'Hôpital Garichankar, HKH, la chronolyse et l'enfer... Seul, l'enfer était probable !
- Docteur Carson ! Hôpital Garichankar ! C'est Robert Holzach ! Répondez-moi !
- HKH existe et nous vous le prouverons !
- Il souhaite mourir, disparaître, n'avoir jamais été.

Le chapitre s'achève sur le désespoir de Robert/Daniel. Cependant, il apparaît que HKH a une fonction dans l'abandon progressif de Daniel/Rob, qui lui permettra de jeter un pont vers la Perte en Ruaba : « *Il souhaite mourir, disparaître, n'avoir jamais été* » marque le fait que son « *vouloir-vivre est effectivement abattu* ».

Le chapitre 13 est un chapitre d'explicitation et la fin de la chronolyse de Rob. Celui-ci signale l'aspect positif de l'invasion

- Je crois qu'il faut arrêter ces recherches. Dans un sens, l'invasion d'HKH est une bonne chose. Nous avons déchaîné l'enfer et nous le savons. Les fantômes de l'Empire n'auraient pas pu prendre le contrôle de tant de psychonautes et en faire leurs agents sur la Terre – puisque c'est cela qui est arrivé – sans une défaillance grave des phords. Nous étions trop sûrs de nous et de nos machines. Nous allons le payer et cher. Mais ce sera une leçon utile... Je vais quand même essayer de garder le contact avec toi après mon retour. Si c'est possible. Je voudrais pouvoir t'aider. HKH est toujours – et plus que jamais – notre ennemi commun.

Daniel se retrouve seul face à la menace de Forestier de l'enfermer pendant des siècles en enfer. Le chapitre 14 est celui de l'enfer. Dans cet univers contrôlé par HKH, sa peur de l'enfer nourrit une projection d'un monde

incendié, saturé de fumée dans lequel il est condamné à tourner en rond. Ce tourment lui fournit cependant l'occasion des « efforts nécessaires » à sa purgation. Daniel parcourt consciemment tous les espaces de son univers et n'y trouve qu'incendies. Tous les chemins mènent à HKH. Il découvre un texte écrit dans sa liasse de billet d'une manière similaire aux messages de Runciter dans *UBIK* :

« Tous les Italiens ne sont pas catholiques – Tous les marins – ne croient pas au diable – Renato est né – en France – et son père était – communiste – Il ne craint que – les Vodrans de la mer. »

Daniel comprend qu'il doit devenir Renato, dont l'esprit n'est pas sensible à cette vision de l'enfer. L'ingénieur Larcher lui apporte en lui suggérant de brûler son entreprise :

Mettre le feu à la boîte ? Non, il ne pourrait pas. Pas lui, Daniel Diersant, l'employé fidèle, respectueux de la hiérarchie, malgré ses rêves chimériques. Il comprit brusquement l'idée de Larcher. Daniel Diersant était incapable de mettre le feu au siège de la Séac. Tout en lui s'opposait à ce geste : son caractère, son passé, son éducation. Encore s'il n'y avait eu personne ! Mais Renato n'aurait pas les mêmes scrupules. C'était un révolté, sinon un révolutionnaire. Un aventurier, peut-être. Le jeu l'amuserait beaucoup. Et Larcher – ou un autre à sa place – avait imaginé cette épreuve pour forcer le marin à se manifester et, au besoin, à chasser Daniel Diersant. Une transfusion d'âme : c'était le seul moyen d'échapper à l'enfer.

La manœuvre fonctionne, Max Roland abat Daniel Diersant : l'abandon de tout égotisme passait par la mort symbolique de Daniel Diersant qui se relève Renato Rizsi, la bouche pleine de sable, sur la plage de la Perte en Ruaba.

4.1.5. La Perte en Ruaba

La Perte en Ruaba peuple les rêves de Robert dans le Temps certain, elle est indiquée par le premier panneau que voit Daniel, elle est le sujet de chansons mais elle est aussi un Snark, un lieu qu'on peut soupçonner de factice et qui n'est pas sans rappeler la plage où se rejoignent les adeptes du CAN-D dans *Le Dieu venu du centaure* : un paradis dont on devine les contours, où les gens sont nus parce l'air y est conditionné, la manne à la forme de produits de luxe, livrés par la mer en sacs marrons flottant vers le rivage.

À la fin du chapitre 10, Daniel commence à maîtriser la projection d'univers et pour la première fois contrôle la scène où les 404 lui barrent les routes de l'avenir :

La nuit estompait à peine la ligne géométrique des bâtiments dressés contre le ciel comme des falaises d'acier. Doucement, doucement. Peut-être avait-il une chance de fuir au moment de l'accident. Fuir dans un univers imaginaire, s'il était capable d'en imaginer un et d'y croire avec assez de force. Ou bien gagner l'océan Oradak et la Perte en Ruaba, si l'océan Oradak et la Perte en Ruaba existaient. Mais comment trouver un passage ? Renato savait peut-être... De toute façon, il s'en sortirait. [...]

Les 404 se tenaient à distance. Elles continuaient de foncer dans un ralenti saisissant. La Volks avançait à peine, mais vibrait de toute sa coque avec un bruit de métal trop tendu. Et un bruit de cymbales. Au loin montait un grondement d'orage. Un éclair traça une balafre blême au-dessus des toits. La 404 qui venait d'en face roulait droit sur la Volks en se rapprochant centimètre par centimètre. Daniel tenait les deux mains crispées sur le haut du volant et ne déviait pas de sa trajectoire. Les trois autres 404 semblaient piaffer, terrifiantes dans leur presque immobilité.

Il souriait. Il avait un monde à créer. Il appuya un peu plus fort sur l'accélérateur.

— Donnez-moi la mer ! dit-il.

Daniel semble accéder pour la première fois à la Perte en Ruaba au chapitre 11. Il est en compagnie de Monica qui l'appelle Renato. Tout au long du chapitre, la réalité de ce monde est mise en doute (Italie ? Perte en Ruaba ? monde imaginaire ?). Ce monde créé par Daniel apparaît comme géométrique et inadapté.

Si ce n'est pas la Perte en Ruaba, c'est un monde imaginaire. Ou je ne sais pas.

Daniel se tourna du côté de la terre. Pas un arbre, pas une colline, pas un rocher. Aussi loin que portait sa vue, il découvrait un étrange désert plat. Non, plat n'était pas le mot juste. On se serait cru au centre d'une cuvette. Encore que l'image de la cuvette ne fût pas, non plus, exacte. Daniel avait la sensation de se trouver au bas d'un plan incliné qui semblait monter, sans doute par un effet de perspective, jusqu'à l'horizon. Et si l'on regardait d'un autre côté, il y avait un autre plan qui formait avec le premier un angle très ouvert. Et ainsi de suite. Tous les plans semblaient se rejoindre aux pieds de l'observateur. À mesure que ses yeux s'habituèrent au paysage, l'illusion s'atténuait. Du moins, Daniel le crut.

L'observateur est le point central, au centre de la cuvette et à l'intersection de tous les plans, Daniel est bien l'origine de la projection. Le vide du paysage correspond à l'amnésie qui flux et reflux à mesure qu'il évolue dans ce décor déstabilisant. Ce monde est le troisième niveau de projection, après l'animation relative de la vache et de la taupe, la mise en mouvement du brick *La Superbe*, il projette ici un environnement complet

à partir d'une idée de la perte en Ruaba mêlée à l'île vers laquelle il menait le brick. Mais cette première version du monde change de forme sans cesse et n'a pas d'horizon. Daniel n'a pas encore accompli le voyage intérieur : il n'est pas encore capable de s'abandonner et reste encore lié au monde réel et au Temps incertain.

Daniel songea. Il n'avait jamais eu de vrais amis. Des maîtresses et des camarades mais pas d'amis. Il s'intégrait en apparence et, au fond, il ne se sentait à l'aise dans aucun milieu, aucune société. Depuis la fin de son enfance, il n'était chez lui nulle part. Pendant des siècles, il avait cherché en vain sa patrie. Peut-être saurait-il s'en faire une ici. Mais en levant la tête, il vit combien son espoir était prématuré. Étranger ! semblait crier le ciel en bondissant au-dessus de lui. Le ciel dansait une danse de mort et chantait ses imprécations. Étranger ! Va-t'en d'ici, étranger ! Une sorte de pyramide renversée prenait naissance au zénith et divisait l'espace en autant de plans qu'elle avait de faces et il était impossible de les compter, chacune se dédoublant dès qu'on essayait de la fixer. Sur chaque plan, le ciel montait vers l'infini à une vitesse folle. Daniel baissa les yeux pour échapper au vertige. Il se tint planté sur le sol, les jambes écartées, comme un marin sur le pont d'un navire secoué par les vagues.

Daniel se parle à lui-même à travers le ciel qui interdit au regard de se poser, de méditer et de trouver sa place sous le ciel. Daniel ne s'est pas encore « *purgé de tout égotisme* ». Instinctivement, la solution apparaît à la fin du passage. Pour atteindre la Perte, il doit comprendre le koan, achever la purgation et s'abandonner. Comme l'indique une phrase que lui dit Monica, déjà lue dans une lettre envoyée par Ellen, cet univers fait partie de l'univers chronolytique et reste sous la menace de l'invasion d'HKH, comme l'annonce le paysage (« *La nuit descendait et lançait de-ci de-là ses piques d'ombre. Ce serait une nuit sans étoiles. Le spectacle de son invasion devenait de plus en plus oppressant.* ») peu avant l'arrivée des agents et son retour à l'univers chronolytique « entre deux eaux » : entre deux identités, entre deux mondes.

La première venue était transitoire parce qu'il n'était pas prêt à l'Éden, il lui fallait purger sa peine au purgatoire. La « seconde venue » est définitive, et annoncée depuis le début des temps. Cette lecture chrétienne est aussi évoquée par la référence aux pêcheurs. Elle est cependant en contradiction avec le reste du roman et la personnalité de Renato qui justement, n'a pas la foi. On peut supposer que les âmes qui s'y trouvent ont une culture qui instinctivement les poussent à projeter un vocabulaire édenique.

La tentation est grande de disséquer le chapitre, d'en tenter une exégèse et d'établir le statut de cet idéal hors-temps ? De cet Éden géométrique ?

De cette planète Berg illusoire qui va se désintégrer à peine le livre refermé ? Quel type de lien permet aux phords de maintenir la connexion avec cet espace au-delà de l'univers chronolytique ? Qui sont ces pêcheurs qui choisissent ceux qui peuvent y accéder ? Si tel est le cas, comment Daniel a-t-il pu y accéder d'un simple mot ? Qui envoie la nourriture ?

La seule certitude est que les questions soulevées à la fin du texte et l'absence de point de vue extérieur ne permettent d'aucune façon de confirmer ou d'infirmer des hypothèses de cohérence avec l'univers diégétique. Nous pouvons aussi affirmer que cette ouverture du sens est volontaire, voire qu'elle justifie la clarification « infiniment » probable de l'histoire de Daniel puisqu'elle rend encore plus puissant le vertige de l'ouverture du sens.

Nous pouvons postuler des sens littéraires en suivant les références intertextuelles.

Que signifierait la Perte en Ruaba dans un roman de Philip K. Dick ? Ce serait une version de son « Jardin de Palmes » qui s'oppose à la « Prison de fer noir » du démiurge HKH. Il s'agirait donc du domaine d'Hagia Sophia ou des êtres à trois yeux qu'il croque dans son Exégèse : non pas le paradis du créateur mais le domaine du double bienveillant du démiurge. Le doute serait maintenu jusqu'à la fin des temps sur le sens de ce lieu.

Une autre piste, au-delà de Philip K. Dick, est la référence à Joyce. Le procédé employé à la fin du chapitre 1 : ces longues séquences agrammaticales font écho à *Finnegans Wake*.⁷⁶ Ce roman, difficile d'accès, est bouclé sur lui-même. La première phrase commence en son milieu, comme le compte-à-rebours à l'ouverture.

Sans, bien entendu, entrer dans les détails du livre, les passages suivants, le début, un paragraphe de la première page et la fin éclairent plusieurs aspects du texte de Jeury (tout comme ceux de Dick) : la structure en fugue, la stratification du temps, la projection de l'esprit dans l'environnement et le tissage allégorique de banalité quotidienne et d'eschatologie :

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bendof bay,
brings us by a commodiusvicus of recirculation back toHowth Castle
and Environs. [...]

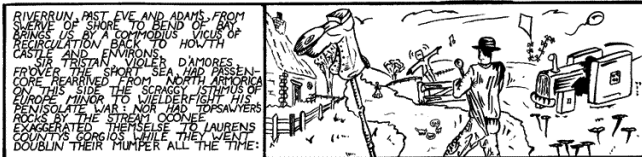
The fall (bababadalgharaghtakamminarronknkonbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk!) of a
once wallstraitoldparr is retaled early in bed and lateron life down
through all christian minstrelsy. The great fall of theoffwallentailed

76. James JOYCE, *Finnegans Wake* (1939) ; Folio, 1997.

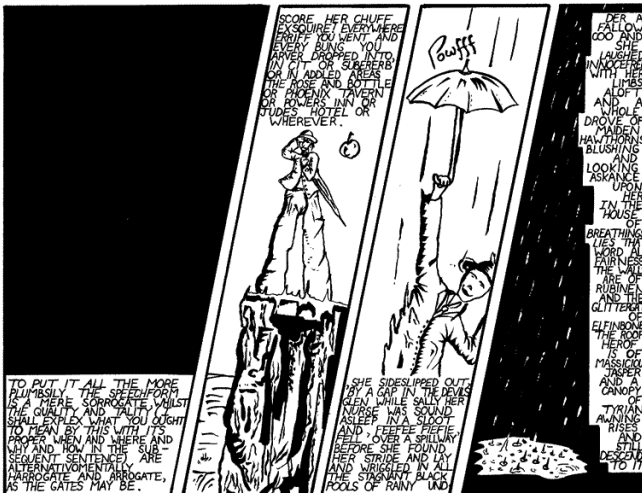
at such short notice the pfttschute of Finnegan, rsesolid man, that the humptyhillhead of humself promptly sendsan unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes:and their upturnpikepoin-tandplace is at the knock out in the parkwhere oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved livvy. [...]
 So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like youdone through the toy fair! If I seen him bearing down on me nowunder whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sinkl'd die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes,tid. There's where. First. We pass through grass behush the bushto. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Usthen. Finn, again! Take. Bussofthee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved along the

Finnegans Wake

BY JAMES JOYCE



RIVERBUN PAST EVE AND ADAMS FROM
 SWERVE OF SHORE TO BEND OF SEA
 BEINGS LIT BY A SCOTMODUS
 REGULATION BACK TO HOWTH
 CASTLE AND EVRISON
 FROM PASTAIN VIOLESA DAMORESEN
 CORE REARRANGED FROM MOATH ARYORICA
 ON THIS SIDE TO SCRIBBLED TARTUS OF
 EUROPE MINOR TO WILDERTIGHT HIS
 PENSGLAMER WAS IN A HAD TOPSAWYERS
 ACCUSY THE AIRING COONEL
 EXAGGERATED THEMSELSE TO LAURENS
 COUNTY LORDS LIKE THEY WENT
 DOUBLIN THEIR MUMPER ALL THE TIME:



TO PUT IT ALL THE MORE
 IN A MUMBLE THE DEETHFOR
 IS A THERE SCORPOTE, VILIST
 SHE GUILDS AND YOU SIGHT
 SHALL PALE BY THIS LITLITS
 PRO AND HOW AND THE SUN
 SEVENT SENTINEL ARE
 ALTERGATE AND ARRGATE,
 AS THE GATES MAY BE.

SCORE HER CHUIFF
 EXSQUIRE EVERYWHERE
 EVERY BANG YOU
 BARELY DROPPED IN
 ON IN ADDED BEARS
 THE ROSE IN A VENT
 OR RIVERS IN ON
 HYDES HOTEL OR
 WHEREVER.

Bluff

SHE SIDESLIPPED OUT
 OVER A SHILLON
 NURSE WAS SOUND
 AND FEEFEE PEEFEE
 BEFORE SHE FOUND
 THEIR STRIKE AND ALL
 THE STRAIGHT BLACK
 POOLS OF RAINY UND

DER A
 FALLOU
 TOO AND
 SHE
 WASHED
 WITH HER
 LIPS
 AND A
 HOLE
 DROVE OF
 MIBERS
 HAVY THORNS
 BLUSHY
 AND
 LOOKING
 ROCKING
 UPON
 HER
 IN THE
 HOUSE
 OF
 BREATHINGS
 WORD ALL
 THE WITS
 RUBINEN
 GLITTERET
 OF
 ELFINICE
 THE ROOF
 HERE
 OF
 MASSAGE
 AND A
 CANOPY
 OF
 TRYKAN
 AND
 RISES
 STILL
 DESCEND

Le texte entier forme une boucle. La première phrase est en fait la fin de la dernière. Cette boucle est annoncée par la première phrase : « *brings us by a commodiusvicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.* ». La phrase multiplie les marqueurs de retour et de recommencement (vicus recirculation pour vicious circle, recirculation back puis retale, suggérant les multiples sens de cette boucle. L'oxymore « *commodius vicus* » traduit le paradoxe de ce départ/retour surprenant et en indique les fondements théoriques par référence à Giambattista Vico (1668-1744).

Vico postulait dans la *Scienza Nuova*⁷⁷ que les civilisations évoluaient par cycles. À chaque âge correspondait un système politique et une figure de rhétorique dominante d'appréhension de la réalité. Le premier stade, l'âge divin ou religieux est celui de l'émergence de la barbarie et est caractérisé par une compréhension poétique du monde, dominée par la métaphore. L'âge des héros voit l'émergence d'une aristocratie et de la monarchie, un pouvoir incarné par des figures idéalisées et est caractérisé par la métonymie. L'âge de l'homme enfin voit l'émergence de la démocratie, de la réflexion et de l'ironie. La raison conduit cependant au « barbarisme de la réflexion » puisqu'elle se coupe de la tradition, grecque classique et biblique, et s'effondre dans ses apparences. Suit ensuite le chaos qui ramène la civilisation à son point de départ, constituant l'« *histoire idéale éternelle* » commune à toute nation. La structure en fugue, réursive donc, est une des traductions du rôle structurel de la « *Scienza Nuova* » dans le texte. Dans ce cycle qui mêle histoire et eschatologie, se déroule le rêve qui commence par la chute de HCE (s'il s'agit bien de lui), de son échelle entre présent de la sensation et éternel recommencement.

Les échos intertextuels ne s'arrêtent pas là. *Finnegans Wake* est parcouru par deux entités, désignées par trois lettres, un trigramme qui donne lieu à de nombreux jeux d'acronymes : HCE et ALP. Dans une perspective métafictionnelle, en reprenant l'idée d'une contamination progressive du roman par la dédicace, puisque les derniers chapitres ont une saveur distinctement dickienne, que les deux entités qui traversent le livre sont HKH et PKD.

Le titre correspond aussi : le roman est, à la faveur du double sens en anglais, le réveil de Finnegan ou sa veillée funèbre. Dans les deux cas, le texte est le rêve de Finnegan mais il est impossible de dire s'il rêve ou si on le rêve... comme le dit Daniel quand il a 34 ans.

77. Giambattista Vico, *Scienza Nuova* (1725) ; Utet, Italie, 2017.

S'il nous semble que la référence à Joyce est évidente et le jeu intertextuel stimulant, il ne nous fait avancer qu'en nous-mêmes : il nous fait errer dans les sens plutôt qu'il ne nous y mène. À moins qu'il ne nous y mène...

Tout le voyage est contenu dans le compte-à-rebours joycien, il confirme que le roman est bouclé sur-lui-même et qu'il faut retourner au début, pas jusqu'à la dédicace mais vers cette vache. Peut-être sommes-nous la taupe sur le point de percer le sol ou condamnée à frôler l'illumination.

La Perte est avant tout un «abandon» de l'égotisme, de la catégorisation et de la logique causal. Renato refuse de rentrer dans l'histoire, de permettre la colonisation ou l'étude scientifique. Daniel s'est abandonné de manière radicale pour y accéder. Dans l'hypothèse où la Perte est un lieu de satori, elle est le lieu d'une «*expérience transitoire d'éveil spirituel similaire à une épiphanie*» ou de «*discernement entre l'éveil et l'égarement.*»

Ce discernement est mis en scène dans le dialogue avec Rob. Tous acceptent avec bienveillance le choix de Renato de ne plus se mêler des affaires humaines, d'être simplement présent au monde, éveillé et non plus égaré.

Le sens est simple et la voie tracée par Daniel et par le maître zen. La fièvre interprétative est un exercice de catégorisation et de logique causale, à l'opposé à la présence au monde et au renoncement intellectuel requis pour tendre un pont au-delà de la logique causale, au-dessus de l'océan Odarak.

La réponse est évidente et l'a toujours été :

Une vache rousse paissait éternellement dans un pré vert. Au-dessus, on lisait un koan zen : après quatre mille jours de marche, la vache arrive au bout de l'univers, que fait-elle ?

La Perte en Ruaba

4.2. La Cité du Soleil et autres récits héliotropes

Le dernier ouvrage de notre parcours est un recueil de nouvelles. *La Cité du Soleil et autres récits héliotropes*,⁷⁸ écrit par Ugo Bellagamba, est composé de trois nouvelles : «La Cité du Soleil»,^{78a} «L'Apopsis républicain»^{78b} et «Dernier filament pour Andromède»^{78c}.

Si les trois nouvelles sont indépendantes, de genres différents et sans aucun lien apparent de continuité, elles n'en dessinent pas moins le voyage d'un esprit hanté par le temps.

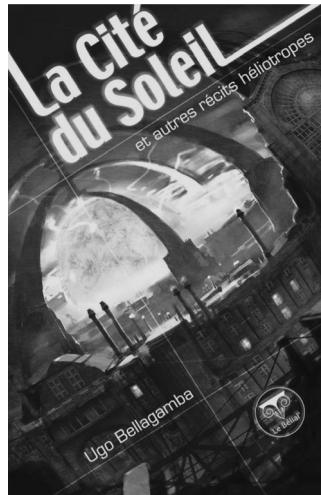


Illustration de
Benjamin Carré

«La Cité du Soleil» débute de manière réaliste, Laura arrive à l'aéroport de Marignane, le texte suit le présent de la perception. Dès les premières lignes, le texte introduit les deux flux temporels qui vont progressivement se confondre. L'urgence de la recherche de Laura, à la recherche de Paul, son amour de thésard.

Après avoir repoussé une mèche de cheveux châtiens en arrière, Laura Firpo parcourut le hall du regard. Une première fois, très vite, glissant sur les silhouettes, puis plus lentement, fouillant avec méthode la marée de visages qui hantait l'espace vitrifié.

Paul n'était pas là. Pourtant, juste avant son départ de Lima, elle lui avait laissé un message, lui rappelant le jour et l'heure de son retour.
Après un mois de séparation...^{78d}

78. UGO BELLAGAMBA, *La Cité du Soleil et autres récits héliotropes* (2003) ; Folio SF, 2005.
Le recueil inclut (a) «La Cité du Soleil» (2003), pp. 11-136 ; (b) «L'Apopsis républicain» (1999), pp. 137-230 ; (c) «Dernier filament pour Andromède» (2003), pp. 263-377 ; (d) p. 15.

Les premiers paragraphes illustrent la *distensio animi* augustinienne. L'immédiateté de la perception, au rythme modulé par les mouvements de la tête et l'attention portée. Le regard de Laura fige l'instant « vitrifié » et enlève toute substance aux « silhouettes » qui ne font que « hanter » l'image mentale qu'elle cherche à retrouver dans ce présent, celle de Paul. La vision est interrompue par un souvenir puis une mesure de durée qui est moins temporelle qu'émotionnelle : « Après un mois de séparation... ». Les italiques indiquent un dialogue intérieure, en direct du flux de conscience, un ressassement d'un souvenir cet instant et de la journée qui devait suivre anticipée dans les derniers moments du voyage. La vision, tendue entre souvenir et attente. Au cœur de cette image se nichent des détails auto-fictionnels et un autre creusement, métافictionnel, qui contient tous les éléments de l'intrigue :

et l'esprit *ailleurs*, perdu dans des univers imaginaires. Mais, dès qu'elle aurait manifesté sa présence en le fixant avec ce regard teinté de proche qu'il prétendait adorer, il aurait tout lâché pour l'enlacer...^{79a}

L'enquête de Laura va la mener vers les livres de Paul, sa thèse, son bouquiniste puis cet « ailleurs » dans lequel il s'est littéralement évadé et attend qu'elle le rejoigne. L'image se poursuit avec le voyage littéral et local auquel elle s'attendait mais qu'elle va devoir accomplir seule et qui a débuté, bien qu'elle ne le sache pas encore, dans les ruines des civilisations précolombiennes. « *Il ne peut être que là !* » annonce le creusement de la réalité, la découverte de la cité provoquée par son regard tandis que « *Il n'a pas regardé l'heure !* » signale le décrochage temporel de Paul.

L'autre scène nodale est celle du souvenir de la première conférence de Paul. Deux temporalités se croisent. Les nombreux détails sur la région, les bâtiments de l'université et la vie d'universitaire, peuvent pousser le lecteur curieux et attentif à explorer la biographie de l'auteur. On peut supposer qu'il se cache autant dans l'image de la conférencière peu captivante sur la république romaine que dans la figure fantasmée d'un Paul emportant son auditoire dans la Cité du Soleil.

La « *parfaite lumière* » de la Provence qui s'endort avait tout éclipsé. Jusqu'à la conclusion audacieuse de Laura opérant un rapprochement entre son sujet et la crise de la démocratie en Occident, une tentative de sensibiliser les « *première années* » sur l'importance de l'héritage institutionnel de la République romaine, aisément occultée par les royaumes

79. Ugo BELLAGAMBA, « La Cité du Soleil », *op. cit.* (a) p. 15 ; (b) pp. 23-24 ; (c) p. 118 ; (d) p. 23 ; (e) p. 136.

d'or, d'ocre et de pourpre, que le soleil déclinant projetait dans les yeux de l'assistance.

Nul ne peut lutter contre ça.

Nul, excepté Paul.^{79b}

La conférence de Laura ne parvient pas à arracher l'auditoire aux «royaumes» ondoyants qui s'imposent à lui avec plus de réalité que les doctes parallèles sur l'actualité de l'histoire. C'est Paul qui remplace ensuite cette lumière ou, plus exactement, la cité du soleil qui capte la «parfaite lumière» bien réelle dans le souvenir de l'auteur. L'auditoire héliotrope abandonne la matérialité du mur éclairé par le soleil pour l'utopie qui lui est consacrée. Laura, tout aussi héliotrope, tombe alors amoureuse du brillant conférencier avant d'entamer la quête qui va faire se confondre les trois.

L'utopie traverse tous les niveaux de réalité du texte. Elle apparaît d'abord par l'extrait d'écrits de Campanella en incipit, puis par l'évocation des souvenirs de Laura de la conférence de Paul, par les extraits de la thèse inachevée de Paul Grimal entre les chapitres. L'utopie de Thomas More apparaît en fond d'écran, le texte insistant sur les détails techniques – une image bitmap – provoquant un effet de datation technologique du document qui souligne par contraste le statut anhistorique et immanent de l'utopie. L'utopie est aussi réelle sous la forme de la ville radieuse de Le Corbusier, dans laquelle Paul habite. Celle-ci joue est une autre variation sur la cité du soleil et constitue une première utopie réalisée, conçue comme celle de Campanella sur le nombre d'or. Toute l'enquête de Laura est un plongeon dans l'histoire, la poursuite de la quête folle de Paul qui pense trouver dans l'histoire une expérience de pensée.

L'autre niveau est métafictionnel. La nouvelle elle-même est intitulée «La Cité du Soleil»,⁸⁰ rappelant que l'utopie est avant tout un texte. L'enquête se déroule d'ailleurs comme un cours d'histoire entre flux de conscience et hypertextuel mélangeant documents historiographiques, paysage et poésie. L'extrait de poème au soleil de Campanella annonce l'énigme poétique laissée par Paul. Ce poème en forme de triangle donne lieu à une lecture historique des bâtiments d'Arles, Aix et Avignon. Le triangle devient triangulation faisant émerger dans le corps du texte une carte de l'utopie.

80. Pour une étude plus approfondie sur les liens entre la nouvelle et l'utopie, cf. l'article de Marc ATTALAH, «Lorsque Bellagamba réécrit Campanella : Temporalité et généricité à l'épreuve de l'Histoire», *Res Futurae*, 3, 2013. Accessible en ligne : <https://resf.revues.org/393> (sept. 2017).

Les pérégrinations de Laura, dont les voyages se confondent avec la plongée dans l'histoire, depuis l'Amérique du Sud puis à travers les lieux évoqués dans le poème la conduisent sur la départementale qui relie St Remy aux Baux-de-Provence.

Le récit entier est une enquête historiographique, directement issue des travaux de recherche bien réels de l'écrivain. La bibliographie raisonnée souligne la parenté entre le récit et la recherche universitaire. Le voyage de Laura est une conférence échevelée dont les développements sont entrecoupés d'extraits de la thèse inachevée – comme le voyage de Laura — de Paul Grimal. La lettre initiale de Campanella est suivie d'une lettre fictive au Cardinal de Richelieu qui marque le décrochage, l'envol de l'imaginaire.

On vient à imaginer l'auteur parcourant cette route, visitant les Antiques ou les ruines de l'oppidum gaulois sur le site de Glanum. L'apparition de la cité est introduite par un jeu de références postmodernes qui mettent en avant, et en contraste, les références populaires de l'auteur. Le texte met à nu les étapes de l'apparition de la cité et en souligne ainsi l'artificialité littéraire. Comme le signale Marc Attalah, le texte insiste sur le mode de lecture de l'utopie qui reste par essence hors du monde, une idée qui féconde les esprits mais ne peut prendre corps.

À travers ce récit conférence, le texte raconte comment la passion pour l'histoire et les utopies façonnent une préfiguration du temps dans laquelle le quotidien est inscrit littérairement et physiquement dans l'Histoire des civilisations, fécondent la volonté de faire œuvre de voyage dans le temps et provoquent le décollage de l'imaginaire. Il nous dit aussi la difficulté à concilier passion dévorante pour l'ailleurs spatio-temporel et histoire personnelle au présent, la tension de l'âme de l'historien entre observation méthodique, respect des sources et soif de réenchanter le présent en reconstruisant le passé pour mieux en imaginer l'avenir.

Le texte est ancré dans les souvenirs détaillés d'un espace-temps bien réel et aussi dans une mémoire historique, organisée et étendue par un travail de recherche qui donne à la nouvelle sa forme, son contenu, son paratexte... une autofiction historiographique dont le centre attracteur est *La Cité du Soleil* de Campanella. Tendue vers l'utopie et elle-même, «La Cité du Soleil» de Ugo Bellagamba est le récit réflexif d'une évasion, le voyage d'une conscience façonnée par l'histoire dont le regard enchante le quotidien en le réinscrivant dans le temps long, des civilisations qui ont construit les bâtiments aux pierres façonnées par la géo-histoire.

La Cité du Soleil devait bien se trouver quelque part, pourtant. Laura penchait pour la grande plaine qui entourait l'éperon rocheux. Alors qu'elle arrivait par la route départementale, en provenance de Saint-Rémy, cette plaine prenait des allures de mer minérale sur laquelle aurait vogué le vaisseau de pierre. Le jaillissement de la végétation décrivait des vagues lentes et berçait la nef solitaire d'une écume ocre, émeraude et améthyste. Le spectacle était magnifique. *Presque surnaturel.*
 Laura se dit que Campanella n'aurait pu rêver plus bel écrin pour sa Cité du Soleil.^{79c}

L'enquête de Laura, empreinte de l'urgence du passionné, détaille la manière dont l'auteur projette sur sa réalité physique le décrochage imaginaire, l'envol vers les idées, l'utopie et la science-fiction. «La Cité du Soleil» dessine une carte de l'imaginaire, de Campanella aux *Mystérieuses Cités d'Or*,⁸¹ déconstruit l'émergence d'une œuvre science-fictionnelle : la fécondation de l'imaginaire par la connaissance, la recherche d'une forme ludique de transmission et la volonté de jouir d'une liberté créatrice, de ne plus écrire l'Histoire mais d'écrire des histoires, en mêlant science et fiction pour fasciner des deux manières :

Elle se remémora le jour où, jeune thésard, il avait donné sa première conférence. Lors des traditionnels cycles de conférences dans l'amphi David, certains lundis d'automne, en fin d'après-midi, la lumière du couchant enveloppait la Faculté de sa radiation orangée et révélait la richesse chromatique de la pierre de Rognes. Ce jeu entre minéral et lumière fascinait les étudiants bien plus que les propos de celui qui se tenait sur la chaire, qu'il s'agît d'un assistant faisant ses premières armes d'orateur ou d'un vieux professeur à la diction sentencieuse. Rares étaient les intervenants capables de focaliser l'attention des étudiants sur leur sujet. Il leur fallait aller la pêcher à la ligne vibrante de la voix, par la conviction, le rythme, parfois la dérision ou la digression.
Un défi.^{79d}

en forme de manifeste littéraire personnel : la recherche d'une configuration temporelle qui réinscrit l'utopie dans le temps du récit, propre à relever le Défi de transmuter l'historiographie, qui peut au fil d'une intrigue fasciner comme la richesse chromatique de la pierre de Rognes et focaliser sur le sujet, pêcher au filament vibrant pour Andromède, la conviction, le rythme parfois la dérision ou la digression. C'est bien de sa main qui écrit dont l'auteur parle à la fin du texte :

Elle laissa les réalités s'entrelacer sans organiser ses pensées. Tel un vol d'oiseaux chatoyants dans le ciel de son âme, elle les regarda décrire

81. *Les Mystérieuses cités d'or*, série TV d'animation, 1982-1983, réal. Kenichi MARUYAMA & Kenichi MURAKAMI, Japon.

des figures géométriques sur l'écran de sa conscience. *Ex avibus*, elle les interpréta et comprit ce qu'elle devait faire. Alors, simplement, elle le fit.^{79e}

Elle lut l'avenir et en écrivit les chroniques, de plus en plus loin, étendant ses arborescences aussi loin que son imaginaire le pouvait et écrivit « L'Apopsis Républicain » et « Le Dernier Filament pour Andromède ».

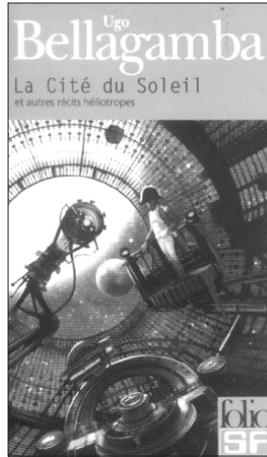


Illustration de Benjamin Carré

Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est l'effet de recueil. Les deux nouvelles suivantes suivent l'envol de cette imaginaire à travers différentes modalités de temporalité science-fictionnelle. « L'Apopsis Républicain » est une uchronie dans laquelle l'Empire napoléonien est resté au pouvoir, préférant l'Égypte à Rome comme modèle tutélaire.

(Extrait de la correspondance de Jean-François Champollion, égyptologue et responsable scientifique de la Troisième campagne d'Égypte (1825-1828) à Napoléon Premier, Empereur des Français et Grand Consul d'Orient)

Thèbes aux cent Portes, le 23 février 1828.

Prince Empereur et Grand Consul d'Orient,

Jeté depuis plusieurs mois au milieu des monuments de l'Égypte, je suis effrayé de ce que j'y lis, plus couramment encore que je n'osais l'imaginer. [...] Sur la rive occidentale de Thèbes, la vallée des Rois et des Reines d'Égypte regorge de découvertes extraordinaires. Les parois des tombeaux, et surtout les plafonds, sont couverts de sujets si curieux ; les scènes, dont les couleurs ont conservé presque tout leur éclat, reproduisent sous les formes les plus compliquées, les us et coutumes de l'autre monde, que vos dessinateurs recopient pour Votre plus grande gloire.^{82a}

82. Ugo BELLAGAMBA, « L'Apopsis républicain », *op. cit.* (a) pp. 139-140 ; (b) p. 141 ; (c) pp. 142-143 ; (d) p. 144 ; (e) p. 162 ; (f) pp. 226-227.

Le texte est introduit par une lettre qui expose les différents aspects de l'uchronie. Le point de bifurcation est situé par un document historique : la correspondance de Champollion et Napoléon I^{er} à la fin de la troisième campagne d'Égypte (1825-1828), soit 14 ans après la fin réelle du premier Empire. Napoléon est Empereur des Français et « Grand Consul d'Orient », suggérant que Napoléon a réalisé son rêve oriental (ce qui est confirmé plus bas). L'emploi de « *Thèbes aux cents portes* », qui renvoie autant à Homère qu'à Robert Silverberg⁸³ annonce discrètement le genre du récit dans lequel une guerre humaine se déroule avec pour arrière-plan les desseins des dieux.

La lettre de Champollion suit ensuite une trajectoire temporelle qui fait écho à « La Cité du Soleil ». Le récit démarre dans l'urgence paradoxale d'une lecture archéologique : « *je suis effrayé de ce que j'y lis* ». L'enquête de Champollion, comme celle de Laura, provoque un creusement littéral vers le passé avec la découverte d'une seconde pierre dont le nom dénote le décrochage vers un temps autre, un temps divin, « *des fondements célestes de l'ancien calendrier égyptien* ». Le texte sur la pierre poursuit l'extension spatio-temporelle et l'altérité radicale d'un langage indéchiffrable.

Dans le temple de Karnak, [...] une pierre plate de basalte. Elle me rappelle celle découverte à Rosette en 1799, mais m'apparaît immédiatement comme plus ancienne. Elle est également plus petite.

Je l'ai appelée la Pierre d'Amon.

Elle comporte deux séries d'écritures. L'une est incontestablement hiéroglyphique, et traite principalement des fondements célestes de l'ancien calendrier égyptien. [...] Cependant, ma science de l'Écriture Sacrée égyptienne demeure impuissante à déchiffrer l'autre série de signes. Il ne s'agit, cela je puis vous l'assurer, ni de démotique, ni de hiératique, ni même de grec ancien. [...] un examen approfondi du texte hiéroglyphique de la Pierre d'Amon, m'a permis d'y déceler de fréquentes références à un observatoire astronomique très ancien.^{82b}

La forme de la lettre fait de Champollion un narrateur délégué qui lit les origines de cette Histoire alternative. L'« *autre monde* » vague des premières phrases, à peine caractérisés par la « *frayeur* » de l'égyptologue prend une couleur changeante et énigmatique : Égypte ancienne telle que nous la connaissons, révélation de l'existence réelle des divinités à une certaine époque ou découverte d'une archéologie extraterrestre poussant d'un degré les liens inscrits dans l'architecture entre les monuments égyptiens et les étoiles. Le texte explicite :

83. Robert SILVERBERG, *Thèbes aux cent portes* (*Thebes of the Hundred Gates*, 1991) ; J'ai Lu SF, 1992.

À plusieurs reprises, il est également fait mention de la présence des dieux en ce lieu. Je crois que cela démontre, une fois encore. Mon Empereur, la nature profondément cosmologique de l'ancienne religion égyptienne. Toutes les sciences, en Égypte, devaient avoir deux parties distinctes : la partie des faits observés, et la partie spéculative, qui liait la science et la divinité, sorte de pont nécessaire entre deux mondes, celui du réel et celui du Vrai. Dans la civilisation pharaonique où la religion aspirait à refléter l'univers tout entier, cet observatoire devait être à la fois un lieu de science et un lieu de culte.

Notre astronome-géographe, Jérôme-Isaac Méchain, qui avait pris part, aux côtés de Nouet, à Votre première campagne d'Égypte, a pu, par triangulation, situer cet observatoire dans le Sahara sud-égyptien, non loin de Nabta. Il estime qu'il est possible de s'y transporter, au prix de quelques modifications dans le programme de nos travaux archéologiques.

Empereur, je crois qu'il est de mon devoir, en tant qu'égyptologue et en tant que serviteur de l'Empire, d'éclaircir cette question. Cette double découverte, l'écriture inconnue de la pierre d'Amon et la perspective de retrouver un site astronomique vieux de plusieurs millénaires, fera de cette expédition scientifique, je le pressens, la plus remarquable de tous les temps...

Justement, le Temps vole, mon Empereur, et permettez-moi de l'exprimer ici : il faudrait que j'aie déjà les fonds supplémentaires que vous m'avez accordés, ainsi que des moyens humains plus importants.

Vos victoires militaires à Saint-Jean d'Acre et à Constantinople, ont déjà conforté l'assise de l'Empire en Orient. Et l'annonce récente de la capitulation définitive de la Russie tsariste est un excellent augure pour votre gouvernement d'Occident.^{82c}

La lettre ré-embraie ensuite sur l'histoire réelle avant de créer un contraste d'échelle entre un « site astronomique vieux de plusieurs millénaires » et les contingences matérielles de l'expédition. Ce jeu est souligné par le jeu explicite autour du mot « temps » : « de tous les temps... Justement, le Temps vole » réintroduit le contraste des premières lignes entre de « l'urgence » à étudier et un passé immémorial. Cette inversion de la course du temps s'achève avec une explicitation de la bifurcation uchronique et confirme l'Histoire suggérée par le titre de Grand Consul d'Orient en mentionnant la victoire à Saint-Jean-d'Acre (dont Napoléon a abandonné le siège en 1799 avant de quitter l'Égypte, l'année de la découverte de la pierre de Rosette) et Constantinople et la capitulation du Tsar : les rêves de Paix unique sur le continent européen et le rêve Oriental se sont réalisés. Ils se sont même confondus.

Le début du récit proprement dit marque un saut brusque dans l'avenir et le fait que les deux rêves se sont confondus : le changement de calendrier indique non seulement qu'aucune révolution n'a mis fin à l'Empire mais aussi que l'Égypte a remplacé Rome comme empire tutélaire : « 26 Paophi

d'Akhet, an 226 de l'Ère Impériale». Le récit semble donc se situer en 2030 et le titre du chapitre réalise l'analyse de Champollion du lien entre science, divinité et espace : «*Horus dans les Anneaux de Saturne*». L'introduction du personnage principal, ou plus exactement son nom, introduit par référence intertextuel un second récit.

Dans la cursive centrale du *Champollion*, anneau en perpétuelle rotation où les troupes d'assaut avaient l'habitude de faire leurs exercices matinaux, Giordano Trismégista attendait le commandant Marco Capella.^{82d}

Giordano Trismegista – à bord du *Champollion* devenu vaisseau spatial – fait référence à Hermès Trismégiste, fusion de Toth et d'Hermès, dont l'origine du nom est associée à la traduction en grec d'un texte hiéroglyphique ou démotique, enterré avec la table d'émeraude, version mythique des deux autres pierres gravées de textes. Le deuxième vers fait directement écho au commentaire de Champollion sur «*le reflet de « univers entier » : « Ce qui est en bas, est comme ce qui est en haut : & ce qui est en haut, est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose. »* Ce vers donne deux clefs pour la suite des événements. L'Aiglon – Horus d'or – est en mission sur Titan. Il se rend à l'endroit indiqué par la Pierre d'Amon, le site de Nabta II, reflet du site archéologique terrestre. L'autre aspect est le doute sur l'inscription réelle – la volonté des déités – ou simplement politique de l'Empire dans la lignée des Dieux égyptiens, deux interprétations du lien entre microcosme et macrocosme qui font l'objet d'un débat entre Trismegista et Capella.

Pourrait-il savoir qui je suis et quel est mon but en réalité, ici ? se demanda Trismégista. Pourrait-il le comprendre et l'accepter ? Il se bat pour la connaissance et je me bats pour la liberté. Pourquoi ces deux combats seraient-ils incompatibles ? Quelle sera son attitude, quand les événements s'accéléreront ?^{82e}

La nouvelle raconte la partie locale du renversement de l'empire par les Franc-maçons. Trismegista a pour mission d'assassiner l'Aiglon. Cet événement coïncide avec la réalisation de ce que Champollion pressentait : la plus grande découverte de tous les temps, d'un « observatoire » pointé vers Sirius, indiquant la prochaine étape de l'expansion humaine, ou de sa quête de son origine ou bien, à l'inverse, l'endroit d'où (re)viendront ces dieux extraterrestres pour châtier l'humanité puisque, au nom de la liberté, («*C'est l'une des nécessités d'un grand recommencement, la tabula rasa qui est l'essence même de la Révolution, Giordano.*») Capella et Trismegista font exploser le site afin d'éliminer toute trace de cette potentielle preuve

de l'origine « divine » de l'empire au prix de la destruction de la plus grande découverte de tous les temps.

Dans la continuité du programme littéraire établi à la fin de « La Cité du Soleil », l'explicitation du titre reprend une stratégie de conférencier qui crée un effet de surprise et de « *wonder* » simplement en décalant le cadre d'un cours d'égyptologie :

Dans la cosmologie égyptienne, que l'Empire avait fait sienne, Seth est le Mal nécessaire, dit-il, celui contre lequel lutte l'Horus, le Pharaon. C'est le Trublion aux mille avatars sans lequel l'Harmonie de l'Univers serait impossible. Apopis, lui, est d'une toute autre nature. Il est le Grand Serpent nihiliste qui n'appartient pas à l'univers organisé. Il est le Fils du Noun, l'Océan primordial qui baigne la Création. Lorsqu'il vient, il apporte le Mal Ultime, le Chaos, il détruit tout...

— Comme nous venons de le faire, n'est-ce pas ?

— Oui. Je vois que tu comprends.

— Alors, nous sommes... l'Apopis républicain, dit Capella dans un sourire énigmatique.

— Oui.

— C'est assez symbolique. Après tout, nous avons détruit l'Empire, n'est-ce pas ?

— Oui, mais l'histoire ne peut s'arrêter là. »

Capella lui jeta un regard interrogatif.

« Que veux-tu dire ?

— Apopis ne gagne jamais définitivement, reprit Trismégista. Lorsqu'il cherche à renverser la barque de Rê sur son parcours céleste, lorsqu'il œuvre pour altérer l'ordre du monde, tous les dieux se liguent contre lui. Seth et Horus font front ensemble pour le repousser dans le Non-Créé, par tous les moyens dont ils disposent. Le Mal et le Bien unis contre le Néant... »

[...] D'une voix calme, il conclut :

« Lorsqu'un jour ils reviendront, Ceux qui ont bâti les observatoires, qu'ils soient dieux ou extraterrestres, ils verront ce que nous avons fait. La destruction de Nabta II. La chute de l'Empire. Ils comprendront que les modèles et les mythes qu'ils avaient suggérés à l'humanité ont été rejetés. Et alors... »

— Alors quoi ?

— Nous subirons leur colère. »^{82f}

Cette « victoire » de la liberté, au prix de la connaissance introduit un élément d'urgence (il faudra 8,7 années pour que Sirius apprenne la destruction du site) et de terreur qui renvoie au début du texte. La circularité du texte correspond à celle du temps réintroduit à l'échelle historique par la réinstauration de la république et à l'échelle cosmique par le retour des ces dieux ou extra-terrestres. Le récit apparaît comme une extension narrative de la lettre initiale dans laquelle on retrouve le regard historiographique

de «La Cité du Soleil». Cet équilibre stellaire instable fondé sur l'union des contraires fait aussi écho à la table d'Émeraude et à la tradition hermétique incarnée par Trismegista. Son langage secret prend la forme des codes francs-maçons, ceux-ci ne sont qu'à la surface de la passion secrète pour les mystères de l'univers et d'un questionnement fondamental sur le lien entre les temporalités linéaires de la vie humaine et de son Histoire et celles des cycles divins ou cosmiques.

«L'Apopsis Républicain» colle au programme littéraire esquissé dans la première nouvelle. Les deux textes sont construits selon une logique centrifuge de dilatation spatio-temporelle suivie d'un resserrement centripète, vers la Cité ou l'observatoire, un centre attracteur dont l'existence est à la fois intemporelle et vacillante, soulevant la question de la nature du lien entre êtres et temps et du sens des actes qui en jalonnent l'écoulement.



«Le Dernier Filament pour Andromède» poursuit le processus de «dilatation» entre les nouvelles et partage cette structure d'extension centrifuge puis de concentration sous-jacente dans les deux premiers textes mais incarnée dans ce dernier par le corps des Hu, nos descendants-ancêtres d'énergie.

L'Entropie est extensive.

Là où il y avait la chaleur, Elle apportera le Froid.

L'Entropie est irréversible.

Là où il y avait la vie, Elle apportera la mort.
 L'Entropie est la mesure du désordre.
 Là où il y avait le mouvement, Elle apportera la stase.
 Nul ne peut aller à l'encontre de L'Entropie.
 Telle est la première et la plus immuable loi de l'Univers.

Dit Archonte, extrait des «Sagesses de la Voie»,
 63^e Révolution Galactique.^{84a}

Écho au poème de Campanella, l'introduction du «*Dernier Filament pour Andromède*» introduit une autre forme de fixité, non pas celle de la cité parfaite, mais celle de la fin des temps. La dilatation temporelle est maximale : l'échelle spatio-temporelle est la Révolution Galactique, soit un ordre de grandeur de 250 millions d'années. Cette fin des temps est aussi le lieu d'une lutte entre les Archontes dont la *Pax Romana* s'étend à toute la galaxie et les Haruspices, descendants des Humains, gardiens du savoir et héritiers de l'élan vital de leurs ancêtres organiques. Les Archontes sont les garants de la stabilité du système. Leur dogmatisme tyrannique, à la manière de gourous de sectes millénaristes, les conduit à imposer à tous les peuples de l'univers de se soumettre à l'Entropie. Face à cette idéologie se dressent les Haruspices, dont le nom dénote la nature profonde :

D'après la mémoire-racine que Ma-Gelone avait téléchargée en lui juste après son éclosion, identique à celle de tous les autres Hu, les Haruspices prétendaient lire l'avenir de la Voie dans les entrailles des étoiles mourantes. Ils étudiaient aussi les nébuleuses et les trous noirs à la recherche de l'ultime vérité, tandis que les autres Hu sillonnaient la Voie pour leur seul plaisir hédoniste. Les Haruspices étaient surnommés les *Lecteurs du Temps*, ils étaient les réceptacles privilégiés de la Mémoire Collective des Hu.^{84b}

Dans la continuité du choix «*ex avibus*» de Laura ou de la lecture de l'avenir dans les pierres de Rognes, de Rosette, d'Amon et selon la correspondance entre microcosme et macrocosme de la table d'Émeraude, c'est désormais dans les entrailles des étoiles que les Hu-mains lisent l'avenir. Les Lecteurs du Temps sont trop curieux pour accepter de tourner la dernière page et de fermer le livre. Dans leur lutte, liberté et connaissance ne sont plus opposées mais confondues. C'est toute la connaissance qu'ils emportent pour féconder un nouvel univers et recommencer un cycle. C'est une Cité du Soleil sous forme de paysage, la Mnémothèque, que les Hu emportent sur Andromède pour féconder un nouvel univers :

84. Ugo BELLAGAMBA, «Dernier filament pour Andromède», *op.cit.* (a) exergue, p. 262 ; (b) pp. 274-275 ; (c) pp. 277-279 ; (d) p. 350 ; (e) p. 354 ; (f) p. 355 ; (g) p. 372 ; (h) p. 377.

Les Haruspices lui révélèrent enfin l'envers du décor et il surplomba soudain l'immensité majestueuse de la Mnémothèque qui, en surface, se présentait, elle aussi, comme une parfaite illusion. Car elle n'était pas simplement, comme l'Infrarouge l'avait supposé, une masse extraordinaire de données cognitives organisées ; elle dissimulait sa nature profonde sous une apparence troublante : celle d'un paysage planétaire étiré à la dimension d'un système solaire.

Et Hu-Jon comprit à quel point il s'était fourvoyé en méprisant les planètes.

Perdu au cœur d'un immense ciel bleu parsemé de fins nuages immaculés dérivant au gré de vents débonnaires, Hu-Jon contemplait, en contrebas, la course d'une rivière étincelante. Née dans des hauteurs insoupçonnées, elle s'engouffrait avec fracas dans un canyon formé par la rencontre d'énormes masses rocheuses enchevêtrées, dévalait avec énergie la pente douce de quelques vertes collines et plongeait enfin au cœur d'une vallée hantée par mille essences végétales. [...] L'ensemble ainsi offert à son attention, cascade, rivière, vallée, forêt, lac, montagnes, s'avérait d'une fascinante beauté. Jamais encore Hu-Jon n'avait éprouvé une telle sensation esthétique. Même les plus bigarrées des nébuleuses du Cœur de la Voie, même le spectacle unique des supernovæ qui s'enchaînaient parfois si vite qu'elles illuminaient des pans entiers de l'espace sur plusieurs milliers de parsecs, ne pouvaient égaler semblable spectacle.

« Sois le Bienvenu à la Mnémothèque, Hu-Jon, énonça Ha-Calchas. Te voici son nouveau Gardien. Sa survie dépend de toi. Tu dois l'aimer plus encore que ta propre énergie. En seras-tu capable, jeune Hu ?

— Sans doute, Haruspice. Mais pourquoi prend-t-elle cet aspect ? »^{84c}

Hu-Jon devient le nouveau gardien de la mnémothèque, le dépositaire du savoir et de l'énergie de toute son espèce. Son nom suggère qu'il est l'agent de l'écriture de l'apocalypse, capable de raconter la fin du monde et de révéler aux hommes les mystères de la fin des temps. Il est choisi pour accomplir la Renaissance : recréer les Organiques dans une galaxie jeune et se transformer lui-même en planète-réceptacle de la connaissance de l'univers, devenant par fusion métaphorique de toutes les clés de lecture du temps du recueil, à la fois pierre gravée, planète, logos créateur, bibliothèque de Babel.

Son voyage reprend tous les voyages des deux premiers textes : il parcourt les paysages de la mnémothèque jusqu'à découvrir le secret de son origine, dissimulé sous les montagnes puis, après la destruction de l'inquisiteur qui le fait prisonnier, emprunte la corde cosmique qui traverse le vide entre les galaxies. Son corps atteint alors son extension maximale lors du voyage de 436 kiloparsecs, (« distance qui sépareit Andromède de la Voie moribonde »).

Même dans le vide entre les galaxies, le voyage ne peut s'accomplir sans décrypter une langue, forme de hiéroglyphe abstrait, employée par un voyageur bienveillant :

Il eût alors l'impression de pénétrer dans une caverne cosmique aux parois tapissées de trous noirs. En son centre palpitait un titanesque anneau d'énergie, plus vaste qu'un système solaire.^{84d}
 [...] Ce dernier, visiblement, et compte tenu de la répétition du signe «≠», ne saisissait pas la justification de son voyage. Elle lui semblait incompréhensible et/ou inacceptable. Hu-Jon se concentra sur la suite. Le signe «θ» devenant «~» devait figurer l'évolution qui avait permis aux Hu d'abandonner leurs premiers corps composés de cellules divisibles, pour devenir des êtres d'énergie modulables. Manifestement, le Passeur avait compris que le but de Hu-Jon, une fois la nouvelle galaxie atteinte, était de redonner naissance à des corps organiques, et donc, d'une certaine manière, de défaire ce que l'évolution avait mis des RéGa à produire.^{84e}

Le voyage de Hu-Jon fusionne temps linéaire et temps cyclique. Graphiquement, la corde passe au milieu d'un cercle capable d'en maîtriser le flux. Linguistiquement, le Passeur lui explique que tout retour est impossible car «*le long de la corde, le Temps s'écoule à l'envers.*» Sémantiquement, cette Renaissance cyclique de l'espèce humaine est l'aboutissement d'un voyage entre deux galaxies. Tout comme le voyage du *Temps Incertain*, l'éloignement est aussi marqué par un décalage vers l'abstraction géométrique, de la forme des Hu à la réduction mathématique du langage.

Le passage de Hu-jon ne se limite pas à un déchiffrement d'une langue inconnue mais à sa capacité à raconter, à décrire une Cité du Soleil réinscrite dans l'espace-temps universel et tout à la fois similaire au processus d'individuation que constitue l'existence de chacun :

Rassemblant tous les arguments dont il disposait, le dernier et le premier de tous les Hu plaida devant le Passeur en faveur du droit à la différence, du droit de son peuple à l'autonomie. Il évoqua la notion d'Entropie, le morne spectacle du refroidissement irréversible de la Voie, la mort inexorable des étoiles qui servaient de nourriture aux Hu et aux autres races stellaires. Il dénonça l'arrogance, la suffisance des Archontes qui, dans l'aveuglement consécutif à leur domination, avaient cru bon d'organiser un suicide collectif pour muer la crise, qui aurait pu être contournée, en accomplissement ultime de la hiérarchie qu'ils avaient imposée à tous. Il parla de la Mémoire qui devait, tout autant que la Vie, être préservée, de la beauté de la Mnémothèque, des paysages des planètes telluriques que les Hu n'avaient jamais oubliés et qu'ils avaient le droit de retrouver pour fonder une nouvelle civilisation. Il affirma que l'essentiel pour les Hu n'était pas d'atteindre la perfection sans jamais avoir reculé, mais de pouvoir se souvenir de tous les

échecs qu'ils avaient pu commettre afin d'approcher, génération après génération, d'une harmonie consolidée.^{84f}

Parvenu au terme de son voyage, Hu-Jon accomplit la renaissance : « *Cet effondrement quantique donna naissance à de la matière primordiale. Dans cette pâte fœtale qui s'accumulait sous lui, naissait de lui, Hu-Jon organisa la double hélice moléculaire d'acide désoxyribonucléique, suivant les instructions transmises par Ha-Calchas.* » C'est sur une plage que Hu-Jon fait croître et multiplie les organiques, non sans souligner la correspondance entre microcosme et macrocosme incarnée par l'organe-horloge, siège de l'émotion qui guide Laura, provoque les larmes de Trismegista et rythme la temporalité propre à la conscience : « *Quant à leurs organes, c'est surtout leur cœur qui fascinait Hu-Jon : merveille de mécanisme organique, il ressemblait à une petite étoile interne palpitant d'une vie dérisoirement brève.* »

D'une temporalité à l'autre, du texte à la réalité Hu-Jon devient mnémothèque planétaire. À sa surface les civilisations, de cette plage aux étoiles, se succèdent : l'histoire de l'humanité se déroule le temps d'un paragraphe. D'un point de vue métaphysique, cet acte créateur souligne le principe qui guide la projection de cette histoire de l'univers. Hu-Jon est un Haruspice qui lit l'avenir dans les entrailles comme l'auteur projette des mondes futurs à partir des restes du passé, des ruines, vestiges et de bâtiments encore employés, preuves tangibles de leur compatibilité avec l'avenir. Il lit aussi le passé dans sa mémoire et sa bibliothèque : textes, récits et autres traces historiographiques dont la fragilité matérielle rappelle de manière sensuelle à quiconque manipule des archives et des documents authentiques, à quel point la mémoire est fragile et la transmission du savoir une œuvre d'amour. Se concentrant en coupole indestructible, soustrait à l'autodafé des Archontes par un envol inouï et d'un être bienveillant dont il a fallu apprendre la langue, Hu-Jon, premier et dernier, créateur et créature, haruspice et entrailles devient ce paysage planétaire dans lequel se cachent les secrets de l'univers :

Mais, l'héritage que leur offrait Hu-Jon, ils ne pourraient y puiser avant longtemps. Il leur faudrait d'abord se débrouiller seuls, commettre leurs propres erreurs et apprendre. Lorsqu'ils seraient prêts, quand ils auraient trouvé le moyen de briser la grande coquille échouée, quand ils auraient compris comment décoder l'information qui s'y nichait, alors, et alors seulement, ils auraient accès à leur passé le plus lointain. Ils sauraient tout des Hu qui les avaient précédés, et recrées à l'image de leurs ancêtres d'outre-Voie.

Pour Hu-Jon, c'était cela la survie de la Mémoire.^{84g}

Cette calcification du savoir, qui dessine aussi le parcours du lecteur devenu auteur, est une étape de la concentration centripète dont la dernière étape est le retour au temps de la vie humaine :

Ω

Sa vie d'Organique, Hu-Jon la traversa comme une étincelle.

Il connut les premières joies et les premières peurs de l'enfant miraculé que ses parents avaient appelé le *Revenu* ; il grandit, tomba malade, guérit, subit des épreuves, apprécia la force de la réussite et l'enseignement de l'échec. Surtout il connut l'amour, cette sensation d'être incomplet sans l'autre ; il rencontra une femme, lui fit l'amour et en eut cinq enfants à l'ombre desquels il vieillit.

Jusqu'au jour où, finalement, son cœur s'arrêta et son sang se figea.

Hu-Jon réalisa toute la portée de cette expérience au moment précis où sa conscience se dissolvait dans le Néant, trop faible pour regagner la Coupole figée de son précédent corps. Cette vie organique n'avait été qu'un souffle en comparaison de son existence première. Et pourtant, alors que la mort venait le prendre, il n'aurait su dire laquelle il avait préférée. Aucune des deux ne lui semblait plus importante que l'autre. Toutes deux comptaient, toutes deux l'avaient grandi. Hu-Jon comprit qu'il avait eu une chance extraordinaire. Fort de cette ultime certitude, il s'immobilisa et mourut une deuxième fois, laissant derrière lui, la mémoire, les étoiles, les paysages, les cordes, les organiques, l'amour, la connaissance...^{84h}

D'un regard oblique porté sur les villes romaines, sur la route Napoléon, sur les constellations depuis une terrasse à Peyresq et sur sa propre existence en tension entre les temporalités réelles et imaginaires, Ugo Bellagamba raconte tout à la fois lui-même et l'humanité, l'Histoire et l'avenir, l'univers et la conscience. Il dresse une carte intime des voyages dans le temps qu'effectuent à l'unisson auteurs et lecteurs de science-fiction, autofiction utopique, uchronie steampunk, poésie abstraite du destin de l'univers. Ce temps est à la fois objectif, ponctué par les repères chronologiques et les ordres de grandeur cosmologiques mais il est aussi subjectif, entre distensions de l'âme, biographie et imaginaire personnel.

Quels que soient les codes génériques, le voyage littéraire est un voyage dans le temps dans le support même de la conscience. Si l'homme est son propre univers, ce n'est finalement que de lui dont il parle quand il crée des récits, de mots, de chair ou de pierre qui constituent son viatique pour l'éternité :

comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par

leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombent. Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin, et que je portais si douloureusement en moi ! Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*⁸⁵

85. Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927) ; Folio coll. Classique, 1990 (dernier paragraphe).