

DU TEMPS LINÉAIRE AU TEMPS GLOBAL : PENSER AU-DELÀ DE LA MODERNITÉ AVEC LA FICTION CONTEMPORAINE

Amaury Dehoux

Université Catholique du Louvain

La problématique du temps à l'époque contemporaine peut se formuler à partir de deux essais qui doivent être tenus pour paradigmatiques dans le champ des sciences humaines et qui sont, d'une part, *La Fin de l'histoire et le dernier homme* (1992) de Francis Fukuyama et, d'autre part, *Où est passé l'avenir ?* (2011) de Marc Augé. Dans son étude, l'anthropologue français montre ainsi que l'omniprésence et le progrès des technosciences engendrent une disparition de l'événement entendu comme un fait imprévisible qui crée une rupture entre différents ordres du monde et qui permet, par là, d'ordonnancer le temps. Une telle disparition s'accompagne dès lors d'une évacuation de l'avenir, qui s'efface devant un présent désormais imperturbable et, *de facto*, hégémonique.¹ Pour sa part, dans *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Fukuyama affirme que la démocratie libérale marque le terme du progrès : à ses yeux, elle constitue en effet un stade indépassable de la société humaine, dans la mesure où elle répond pleinement au besoin de reconnaissance de l'homme.² De cette façon, par leurs arguments respectifs, ces deux essais participent d'un même procès : ils mettent à mal la conception moderne du temps, en signalant que la linéarité qu'elle suppose tend à rejoindre un point de dissolution au sein du monde contemporain. Autrement dit, ces textes amènent explicitement à se demander s'il est encore approprié de convoquer une temporalité linéaire en vue de penser l'horizon existentiel de l'homme actuel.

Une telle interrogation trouve un écho manifeste dans la fiction contemporaine. En effet, au sein de la production romanesque et cinématographique des vingt dernières années, il est possible d'identifier une série d'œuvres qui, tout en jouant de procédés divers, se construisent clairement selon une contestation, ou un refus, de la linéarité du temps et de son lien exclusif au progrès. Il suffit à cet égard de citer *La Flèche du temps* (*Time's Arrow*) de Martin Amis, *Tout-Monde* d'Edouard Glissant, *La*

449

Possibilité d'une île de Michel Houellebecq, *Cartographie des nuages* (*Cloud Atlas*) de David Mitchell et *Mr. Nobody* de Jaco Van Dormael. Ces cinq œuvres sont autant de vignettes représentatives de l'épuisement de la modernité et des alternatives qu'elle autorise. En ce sens, il paraît pertinent d'établir une typologie à partir de ces différentes fictions et de dessiner entre elles une gradation susceptible de saisir une voie pour appréhender le temps en dehors de l'ontologie moderne et de l'idéal rectiligne qu'elle dispose.

Cette typologie peut se diviser et s'ordonner en trois termes. Le premier d'entre eux correspond au temps postmoderne, qu'illustrent *La Flèche du temps* et *Mr. Nobody*. Il se donne comme une pratique de déconstruction qui, depuis l'Occident, s'attache à miner la vision moderne de l'univers. Le second type s'institue comme le temps post-colonial. Ainsi que le montre *Tout-Monde*, il s'agit d'une temporalité qui, malgré la colonisation, joue de patterns culturels locaux—extra-européens—et qui, pour cette raison même, échappe aux fondements de la modernité occidentale. Le troisième et dernier temps de la typologie peut être qualifié de global. Actualisé par des romans tels que *La Possibilité d'une île* ou *Cartographie des nuages*, il synthétise les acquis des deux catégories précédentes en vue de proposer un modèle temporel apte à répondre aux configurations du monde contemporain.

LE TEMPS POSTMODERNE OU LE JEU DE LA RELATIVISATION

Il faut reconnaître un trait remarquable à l'ontologie moderne qui caractérise l'Occident depuis le XVIIe siècle : celle-ci s'attache à placer l'origine de ses constructions culturelles dans l'observation de la nature.³ Autrement dit, une telle ontologie en vient littéralement à naturaliser ses constructions, qu'elle présente comme un enregistrement objectif de l'ordre des choses. Il en résulte qu'aux yeux des modernes, la temporalité linéaire peut s'imposer comme une valeur universelle. Le progrès est tenu pour inscrit dans la logique du monde ; par là, il légitime la différenciation et la compartimentation du temps en trois strates irréductibles les unes aux autres—par le progrès qui est survenu, le présent n'est déjà plus le passé ; par le progrès qui doit se manifester, le présent n'est pas encore le futur.⁴ Un tel mode de légitimation sort néanmoins de son évidence première avec le temps postmoderne. Il convient en effet de noter que la postmodernité ne considère plus le progrès comme inéluctable. De cette manière, la linéarité du temps ne se voit plus appréhendée comme une dimension absolue ; elle se trouve plutôt assimilée à un métarécit que la postmodernité relativise et rejette.⁵ Or, telle qu'elle est particularisée dans la modernité, l'image de la flèche du temps fonctionne véritablement comme une narration qui autorise la narration. Ainsi, dans la tradition du réalisme européen, le récit suppose une organisation chronologique des faits, qui imite la linéarité du temps dit naturel.⁶ En refusant un tel

métarécit et sa reproduction mimétique dans la fiction, le temps postmoderne ouvre dès lors à des œuvres qui s'élaborent à travers l'exposé et la figuration de leur impossible linéarité chronologique.

Le film de Jaco Van Dormael, *Mr. Nobody*, fonde exemplairement son argument sur la représentation d'une telle impossibilité. Ainsi, cette œuvre ne décrit pas l'existence de son protagoniste dans la diachronie, mais dans la synchronie. En ce sens, le récit ne s'identifie pas à un enchaînement de moments successifs dans la vie de Nemo Nobody ; il se donne plutôt comme l'entrecroisement des destins alternatifs que ce personnage est susceptible de connaître. Le film accumule d'ailleurs les scènes paradoxales dans lesquelles deux existences a priori parallèles s'entrecoupent brièvement—il suffit, par exemple, de mentionner ce passage au cours duquel Nemo, arrêté dans sa voiture, regarde filer un train qui emporte une autre actualisation possible de lui-même. Par là, l'image traditionnelle de la flèche du temps se voit complètement mise à mal. Elle se trouve dénoncée comme une modélisation conventionnelle et consensuelle de l'expérience humaine de la temporalité. En effet, selon *Mr. Nobody*, la vie ne suit pas une progression rectiligne ; elle est en réalité constituée d'une série interminable de bifurcations, que l'homme choisit d'emprunter ou non—en un jeu réflexif, cette idée se voit emphatisée, dans le film, par la prise de vues répétée d'une voie ferrée qui ne cesse de se démultiplier tout au long du trajet parcouru par le train. En d'autres termes, la ligne du temps se révèle une construction *a posteriori* qui cherche à conférer une cohérence à l'existence, en masquant, par son tracé, les possibilités que celle-ci n'a pas exploitées. Or, comme le note Nemo dans sa vieillesse, cette ligne n'est en fait pas plus vraie ou plus valable que tous les autres chemins que l'homme aurait pu prendre au cours du temps. Elle fait sens pour l'humain parce qu'elle est ; cependant, elle pourrait être totalement différente et elle aurait tout autant de signification—c'est là une relativisation absolue de la notion de progrès et de son inéluctabilité. Conformément à un tel principe, le protagoniste de *Mr. Nobody* en vient logiquement à ne dessiner aucune ligne : il refuse de choisir entre toutes les alternatives possibles et, *de facto*, il interdit toute figuration linéaire de sa vie. A ce titre, il est pertinent de dire que le film de Van Dormael s'institue comme une narration qui se justifie par une absence de narration. Il s'agit d'un récit sur le défaut de métarécit—cette œuvre raconte qu'elle n'a aucun temps chronologique à communiquer. Un tel défaut est alors mis en évidence par le nom même du protagoniste : baptisé Nemo Nobody, celui-ci se voit doublement désigné comme un individu qui n'est littéralement personne—qu'il soit interpellé par son prénom ou par son patronyme, il est toujours assimilé à un vide. Cette désignation est pleinement congruente avec la nature même du personnage. De cette manière, comme Nemo finit par le signaler, aucune de ses incarnations adultes ne peut se voir prêter une quelconque réalité : elles fonctionnent toutes comme le seul produit de l'imagination d'un enfant confronté à une décision qu'il ne parvient pas à prendre—il est incapable de choisir entre son père et sa mère au moment de leur séparation. Face à cette impossibilité de trancher, il opte pour un maintien de l'indécision—comme il le souligne, il se trouve

dans une position équivalente à celle d'un joueur d'échecs en situation de *zugzwang* : s'il veut s'en sortir, le seul coup valable pour lui consiste à ne pas jouer. En suspendant son choix, l'enfant laisse dès lors tous les possibles ouverts et il peut virtuellement connaître chacun d'eux. C'est pourquoi il affirme à plusieurs reprises qu'il se souvient de l'avenir : ayant envisagé toutes les alternatives susceptibles de survenir dans le futur, il les inclut nécessairement à son expérience présente du monde, avant même qu'elles ne se soient actualisées. De cette façon, ce personnage peut également faire l'économie du passé qui, pour lui, n'existe pas—en tant que présent jadis concrétisé, le passé n'a aucune place dans une existence purement virtuelle. Il faut voir là une inversion des catégories temporelles de la modernité et une récusation de leur particularisation usuelle. Il en découle que, dans une optique moderne, l'histoire de Mr. Nobody ne peut se dérouler que sous le signe d'un paradoxe—c'est la leçon formulée par le journaliste qui vient interroger le protagoniste mourant et qui se montre incrédule devant son histoire : en déclarant

452 que Nemo ne peut avoir connu toutes les vies alternatives et contradictoires qu'il mentionne, ce *reporter* personnifie la position de la modernité, qui ne peut penser le récit d'une vie finissante en dehors du passé et d'une ligne temporelle unique.

Cette ligne temporelle unique se voit tout autant critiquée dans *La Flèche du temps* de Martin Amis. Dès son titre, ce roman indique qu'il a pour sujet central la question de la temporalité linéaire, telle qu'elle est métaphorisée par la modernité. Toutefois, en un procès ironique, cette métaphore ne se voit initialement rappelée que pour mieux valoriser la mise à distance que l'œuvre d'Amis engage par rapport à une telle conception du temps. Cette distanciation se manifeste explicitement dans le doublement qui s'opère entre le narrateur et le protagoniste du roman. En effet, l'instance narratrice se définit elle-même comme une entité qui réside dans le corps du personnage principal, tout en lui demeurant étrangère : elle ne possède aucun contrôle sur les actions de celui-ci ; elle ne peut accéder à ses pensées. En d'autres termes, elle se voit dénuée de toute agentivité propre et elle doit se contenter d'observer les agissements et les émotions de l'individu sur lequel elle est contrainte de se focaliser par sa position même. Une telle observation se révèle néanmoins hautement problématique, dans la mesure où le narrateur présente un défaut herméneutique majeur : il interprète le temps suivant une perspective radicalement distincte de celle du protagoniste et de tous les autres personnages. De cette manière, si le narrateur joue bien d'une appréhension linéaire de la temporalité, d'une flèche du temps, il parcourt celle-ci dans un sens inverse à celui qui lui est traditionnellement prêté dans la modernité. A ce titre, il commence son récit par la mort du personnage principal et il l'achève par la naissance de celui-ci, vers laquelle sa narration s'achemine progressivement. Entre ces deux bornes, les événements sont à chaque fois relatés à rebours, depuis leur fin jusqu'à leur début. Il en résulte une lecture tout à fait particulière des faits historiques et des pratiques humaines. En termes d'Histoire, la guerre du Vietnam survient avant la Seconde Guerre mondiale ; de même, le désarmement nucléaire précède la guerre froide et l'usage de la bombe atomique. Concernant les pratiques

humaines, il faut par exemple remarquer qu'aux yeux du narrateur, les gens marchent en arrière, rajeunissent, lisent de bas en haut et mangent en régurgitant leurs aliments et en recomposant le plat composé, avant de le rapporter au magasin. Ces quelques notations suggèrent dès lors une recharacterisation du passé et du futur selon de nouveaux paradigmes. En ce sens, le passé, qui constitue le futur de la modernité, devient inconnu pour les personnages, qui semblent ne l'avoir jamais vécu. A l'inverse, le futur, qui s'assimile au passé de la modernité, s'institue comme le temps du souvenir : de façon symptomatique, le narrateur considère les cauchemars du protagoniste, un ancien nazi, comme l'annonce d'un traumatisme à venir, et non comme les stigmates d'un événement passé. Parallèlement à cette redéfinition des strates temporelles, la notion de progrès se voit également relativisée. Ainsi, dans une optique moderne, le narrateur adopte une perspective régressive—il contemple un monde dans lequel la technologie, notamment, apparaît de moins en moins sophistiquée. Cependant, à travers le récit qu'il offre des faits, le narrateur rend pleinement valide une certaine idée de progrès. En rajeunissant, le protagoniste jouit d'une meilleure santé physique. Plus significativement, ce personnage n'est plus perçu comme un bourreau au sein du camp d'Auschwitz : il se voit au contraire décrit comme un sauveur qui redonne la vie aux Juifs, à l'aide notamment des chambres à gaz. L'Holocauste n'est plus un acte monstrueux, mais une vaste entreprise humaniste : les nazis sont les premiers soutiens des Juifs, qu'ils commencent par ressusciter avant de les réinsérer dans la société, en supprimant graduellement toutes les discriminations à leur encontre. Le narrateur en vient ultimement à dépeindre un monde dans lequel la Shoah et ses effets sont complètement effacés ; ils n'ont même jamais existé pour des hommes qui oublient constamment leur passé—conformément à la logique temporelle du narrateur, le personnage principal est d'ailleurs libéré des cauchemars qui le hantaient, après s'être rendu à Auschwitz. Bâtir une société qui annule un tel génocide relève certainement d'un progrès historique. Par là, cette notion de progrès est montrée comme fluctuante, variable. Elle peut s'accommoder des deux sens de la flèche du temps ; elle n'est pas strictement liée à une seule direction temporelle. Par le traitement qu'elle autorise de la Shoah, cette relativisation du progrès et de la temporalité moderne n'en reste pas moins incommode. Un tel inconfort rend alors extrêmement sensible le décalage existant entre les deux perspectives temporelles qui s'affrontent dans le roman d'Amis. Ce décalage se voit régulièrement emphatisé par le narrateur : il pointe à plusieurs reprises son incapacité à comprendre le protagoniste et les autres personnages, lesquels évoluent suivant une flèche du temps inverse à la sienne. De cette façon, le narrateur se dit souvent exaspéré par l'insensibilité du personnage principal devant son rajeunissement. Or, là où l'instance narratrice voit le protagoniste devenir plus jeune, celui-ci s'observe en train de vieillir et ne peut donc se réjouir d'une quelconque amélioration physique. Il convient d'identifier ici un hiatus irrémédiable entre leurs deux optiques temporelles.

Comme l'indique explicitement le roman d'Amis, le temps postmoderne se construit dans un rappel permanent de la tension qu'il engendre au regard de

la modernité—ce constat vaut également pour *Mr. Nobody*, à travers la figure du journaliste ou de la mère de Nemo, qui lui dit qu'il est impossible de se souvenir du futur. Une telle tension et son exposé paraissent indissociables d'une pratique de la déconstruction. En effet, le temps postmoderne ne peut faire sens que dans une relation à la temporalité qu'il conteste—dans son nom même, il porte d'ailleurs une référence à la modernité. Autrement dit, il a pour visée essentielle d'autoriser une lucidité critique à l'égard d'une temporalité qui, en raison de sa prétention naturaliste et universaliste, tend à masquer les fondements culturels sur lesquels elle repose. En ce sens, le temps postmoderne ne se présente pas véritablement comme une conceptualisation autonome de la réalité—parce qu'il est postmoderne, il refuse nécessairement d'être un métarécit. Il se manifeste plutôt comme une série de dysfonctionnements de la temporalité linéaire, qui font apparaître les sutures de celle-ci et, *de facto*, son caractère artificiel—non naturel. A ce titre, il n'offre pas une alternative durable au temps moderne, qui, d'une certaine façon, demeure la perspective dominante au sein des œuvres—tant le narrateur d'Amis que Nemo constituent des exceptions à l'intérieur de la diégèse. Il faut d'ailleurs noter que, dans *La Flèche du temps* et *Mr. Nobody*, la fin du récit n'exclut jamais un retour au temps linéaire de la modernité, désormais perçu avec une claire conscience de sa valeur conventionnelle. Ainsi, une fois parvenu à la naissance du protagoniste, qui clôt son récit, le narrateur du roman d'Amis voit passer une flèche qui, pour lui, est à l'envers et qui symbolise le rétablissement du passage usuel du temps : il repart alors dans l'autre sens ; tout porte à croire qu'il va revenir à une lecture classique de la vie du personnage principal. De même, dans le film de Van Dormael, l'enfant semble avoir fait un choix au moment où il imagine la mort du vieillard qu'il est susceptible de devenir. Ayant envisagé toutes les vies possibles qu'il aurait pu mener avec trois femmes différentes, il paraît finalement privilégier une histoire d'amour avec Anna, dont il murmure le nom avant d'expirer. A ce stade, mobilisant la thématique du *Big Crunch*, qui se voit évoquée à plusieurs reprises dans *Mr. Nobody*, le temps se rembobine et le film s'achève sur une scène, tournée à l'envers, au cours de laquelle Nemo et Anna, enfants, jouent ensemble : sorte de confirmation de la décision prise par le protagoniste, cette scène peut être considérée comme un point de départ vers un futur unique. En définitive, il est pertinent d'affirmer que le temps postmoderne ne renonce pas complètement à la tentation de la linéarité temporelle ; incapable de se soutenir seul, il reste soumis—partiellement—au champ d'attraction de la modernité.

LE TEMPS POSTCOLONIAL OU L'IMPORTANCE DE LA ROTONDITÉ

Cette limite qui entoure le temps postmoderne se voit totalement évacuée dans le cadre du temps postcolonial. Ainsi, comme le laisse entendre son nom, ce deuxième temps est lié à la réaffirmation des peuples colonisés et de leur identité culturelle

propre. En ce sens, il marque le retour contemporain de modèles temporels antérieurs à la colonisation, que les empires européens ont cherché à éradiquer et à remplacer par la temporalité moderne.⁷ En effet, ces modèles étaient tenus pour primitifs par les puissances coloniales. Au nom du progrès, il convenait donc de leur substituer la flèche du temps occidentale, qui était justement le synonyme de la modernité—en une forme de tautologie, le progrès impose un temps qui se pense à partir du progrès. Ce procès de substitution se voit alors suspendu dans le contexte postcolonial. En un jeu de congruence avec la postmodernité, un tel contexte engage lui aussi une contestation de l'universalisme revendiqué par l'ontologie moderne—il affirme la pertinence d'autres systèmes de pensée et d'autres patterns culturels. En un dépassement de la postmodernité, il offre en outre des alternatives indépendantes de la modernité et capables de saturer le monde de leurs propres schémas représentationnels : le contexte postcolonial ouvre notamment à des dessins temporels qui se posent explicitement comme extra-européens et qui, *de facto*, s'établissent d'emblée en dehors de toute référence occidentale.⁸ De tels dessins offrent un contraste particulièrement saisissant avec l'Occident moderne quand ils jouent d'une figuration circulaire de la temporalité—ce qui survient très souvent.⁹ Dans ce cas, l'altérité entre les deux ordres temporels se voit maximisée : elle est transposée visuellement par le recours à des schématisations spatiales qui mobilisent deux figures géométriques distinctes—la ligne et le cercle.¹⁰ En raison de cette altérité radicale, les notions de passé, de présent et de futur ne peuvent se maintenir dans leur sens occidental : si elles veulent continuer à fonctionner, elles doivent revêtir une signification nouvelle, apte à transcrire l'expérience spécifique que suppose la temporalité circulaire. De cette manière, ces notions se placent en dehors de la successivité et de la différenciation modernes. Elles deviennent des termes à la fois connus et inconnus qui traduisent, avec des concepts familiers aux puissances coloniales, des patterns qui leur sont étrangers.¹¹

Le roman d'Édouard Glissant, *Tout-Monde*, est exemplaire quant à ce processus de traduction. Il expose ainsi la temporalité propre à la Martinique au sein d'une œuvre publiée aux éditions Gallimard et destinée en premier lieu à la France entendue comme le centre occidental de la francophonie. Autrement dit, en tant qu'il est reçu dans un tel centre, ce roman signe la reconnaissance d'un temps postcolonial, qu'il rend lisible dans ses paradigmes propres. *Tout-Monde* se revendique d'ailleurs explicitement de la figuration d'un temps qui échappe aux conventions modernes. De cette manière, dans le chapitre « L'eau du volcan », le narrateur commence à raconter un épisode antérieur d'une centaine d'années à l'histoire relatée au cours des pages précédentes. Il se plaît alors à imaginer les protestations de ses lecteurs—occidentaux—qui, au nom de la temporalité rectiligne à laquelle ils croient, peuvent difficilement accepter que le passé se trouve indistinctement mêlé au présent ou au futur. Or, comme le rappelle constamment *Tout-Monde*, le mélange inextricable de ces temps se révèle totalement logique à partir du moment où il est rapporté aux fondements ontologiques antillais dans lesquels le roman de Glissant s'enracine.¹² En effet, de tels fondements dessinent un lien indissociable entre la pensée de la

Martinique et celle du temps circulaire. A ce titre, le narrateur souligne d'emblée que la Martinique est surnommée l'île des Revenants. Il ajoute aussitôt qu'une telle désignation peut notamment se comprendre comme une façon d'indiquer que les habitants de cette île sont appelés à effectuer des mouvements de retour au cours d'un temps éternel. En d'autres mots, les Martiniquais appartiennent simultanément au passé, au présent et au futur. C'est pourquoi, en un jeu métonymique, de tels mouvements de retour paraissent également affecter les différents ordres temporels. Le passé n'est dès lors jamais révolu ; il est susceptible de se réactualiser à tout moment. De même, le futur ne se réduit pas à une pure virtualité ; il laisse en permanence des traces de son actualisation, qui, en un sens, a déjà eu lieu. Par conséquent, le présent ne constitue pas simplement une transition entre le passé et le futur ; il s'institue plutôt comme un temps inclusif au sein duquel les différents ordres temporels se croisent et s'éclairent mutuellement. Comme le résume parfaitement le narrateur, faire l'expérience du présent martiniquais revient ultimement à connaître le vertige

456 de toutes les temporalités : « vous dévalez encore mais c'est dans un temps à venir d'où vous vous regardez mélancolique en train de regarder, ça n'a pas de fin, une vieille bouteille ou une canette de bières en équilibre dans un passé que vous n'arrivez pas, mais pas du tout, à contrôler, qui est pourtant votre temps présent » (Glissant 19). Il en résulte que, dans leur présent, les personnages de *Tout-Monde* sont nécessairement contemporains de leur passé et de leur futur, lesquels, en raison de cette *omnitemporalité* même, contiennent véritablement l'histoire et le devenir de toute la Martinique. De cette façon, tandis qu'il se meurt, Longoué retourne à une série de moments originels qui marquent la naissance de l'île antillaise actuelle—il assiste à la déportation maritime des esclaves africains ; il rencontre un Galibi, un indigène qui peuplait les Caraïbes avant l'arrivée des colons. Dans le même ordre d'idées, Mathieu Béluse porte dès le début du roman la trace d'une blessure qu'il ne reçoit qu'à la fin de celui-ci. Le futur du protagoniste est littéralement inscrit dans son présent—en lui-même, Mathieu personnifie l'enchevêtrement des temps. Il n'est donc pas étonnant que plusieurs personnages puissent prédire la blessure de Mathieu : conformément à l'ontologie martiniquaise et à la circularité temporelle qu'elle implique, ils se contentent d'apercevoir dans le présent un événement qui a déjà eu lieu dans le futur et qui fait simplement retour—il faut identifier là une lecture en dehors du merveilleux que supposerait la temporalité linéaire occidentale face à une telle présience. Pour reprendre les termes de Longoué, le temps circulaire dote finalement les individus d'une « mémoire globale » (Glissant 105), qui leur permet d'intégrer tous les passés et tous les futurs à leur expérience et à leur appréhension du monde.

Il convient bien d'insister sur le fait que cette mémoire globale des temps ne se livre nullement à une uniformisation de ceux-ci. Au contraire, les personnages de *Tout-Monde* demeurent tout à fait capables de relier les événements auxquels ils assistent à un ordre temporel précis—pour Longoué, au moment de son agonie, la traite des Noirs relève du passé, sa mort appartient au présent et la blessure de Mathieu touche au futur. Cette possibilité de discerner les différents temps est essentielle, dans la

mesure où elle permet de corriger une impression erronée susceptible de s'attacher au temps circulaire qui fonde le roman de Glissant. En effet, parce qu'il est fermé, le cercle pourrait laisser entendre une croyance dans l'éternel retour du même—le passé, le présent et le futur entreraient alors dans un jeu de répétitions invariables. Toutefois, comme l'affirment en permanence le narrateur et les personnages, la récursivité des temps n'interdit pas les changements entre eux—il faudrait même dire que leur interaction incessante les autorise à se définir dans leur spécificité propre. Cette alliance de la circularité et de la variation se révèle particulièrement sensible dans le cycle des quatre morts de Longoué. Tandis que le cycle implique indubitablement la pensée du cercle, les morts du personnage présentent chacune un contenu distinct. En ce sens, la répétition n'est pas source de tautologie, mais de différence. Par conséquent, le cercle ne doit pas réellement être saisi comme une forme dans *Tout-Monde*. Il symbolise plutôt le mouvement de temps qui tournent et se retournent sans cesse—à l'inverse de la temporalité linéaire qui ne peut faire que passer. Tout au long de son roman, Glissant propose d'ailleurs toute une série de métaphores qui parviennent à valoriser ce mouvement circulaire du temps sans l'emprisonner dans une forme close. De cette manière, à la pure circularité, Mathieu Béluse déclare préférer la spirale, étant donné qu'elle « est comme un cercle qui toujours recommence » (Glissant 554). Dans le même ordre d'idées, le narrateur évoque à plusieurs reprises l'image du tourbillon qui, à l'instar de la spirale, offre la représentation d'une circularité incapable de se fermer sur elle-même. Ainsi, dans la spirale comme dans le tourbillon, chaque courbe peut à tout moment voir les courbes qu'elle prolonge et qui la prolongent. Elle peut se tourner vers son origine et vers son devenir sans jamais se confondre avec eux—le tracé de la spirale et du tourbillon interdit à une courbe de se superposer à une autre. Par là, le temps circulaire n'est pas incompatible avec une certaine idée de progrès, d'évolution du monde et des hommes. C'est pourquoi Mathieu Béluse signale plusieurs fois qu'il a changé au cours du récit : porter la trace d'une blessure future n'en vient pas à figer définitivement son identité dans une stase immuable et éternelle. A l'image de tous les Martiniquais, le protagoniste constitue donc un revenant qui ne peut effectuer son retour qu'en étant transformé par le trajet parcouru sur la spirale du temps. Le mouvement circulaire autorise la récursivité des êtres dans le temps, tout en empêchant leur fixité. En tant que tel, le roman de Glissant en apporte une preuve ultime. S'il renonce au fil de l'histoire, que l'Occident a voulu apprendre aux peuples colonisés, il ne produit pas pour autant une narration tautologique : le récit réussit à évoluer et à progresser vers sa nécessaire fin par le biais même du tourbillon d'histoires et de temps qu'il dépeint.

LE TEMPS GLOBAL OU LE SENS DU CONTEMPORAIN

Dans cette combinaison de la circularité et du changement, il est possible de trouver une réponse à la dissolution du temps linéaire, telle qu'elle est suggérée dans des

essais comme ceux de Marc Augé et de Francis Fukuyama. A travers la spirale, le temps postcolonial offre en effet un paradigme beaucoup plus juste pour appréhender l'expérience temporelle du monde contemporain, qui, en tant qu'il est global, inclut nécessairement l'Occident. Un tel paradigme permet ainsi de penser une transitivité absolue au sein de laquelle le passage du temps ne se voit plus marqué par des ruptures explicites, mais se réalise plutôt de façon insensible, à l'aide d'une récursivité différenciée de ce même temps—en réponse à Marc Augé, il conviendrait dès lors de dire que l'avenir n'a pas disparu, mais qu'il se trouve traduit autrement. Par cette récursivité différenciée, la fin de l'histoire peut également se définir comme un apaisement du temps, qui ne se confond pas avec un immobilisme complet de celui-ci—il tourne doucement. En d'autres termes, le progrès technologique et économique, qui est justement promu par l'ontologie de la modernité, engendre ultimement une expérience du temps, qui se laisse figurer par des patterns proprement antimodernes.¹³ Il en résulte qu'à leur tour, une série de romans occidentaux en viennent à exposer, dans leur argument, un temps antimoderne qui ne se réduit plus à une déconstruction postmoderne, mais qui s'institue plutôt comme l'aboutissement logique de la société moderne que ces romans décrivent initialement. De cette manière, le temps moderne se dissout par un excès de lui-même, non par une dénonciation de ses conventions : le temps antimoderne n'est plus son versant négatif ; il constitue en réalité le prolongement de sa parfaite réussite. Caractérisé en de tels termes, ce temps antimoderne peut être dit global pour trois raisons. Premièrement, à l'instar du globe, il se pense dans un mouvement de circularité, de rotondité. Deuxièmement, par cette circularité, il parvient à intégrer tous les temps dans une expérience contemporaine du monde.¹⁴ Troisièmement, par cette rotondité encore, il joue d'un paradigme qui fait désormais sens dans des contextes tant occidentaux que non occidentaux—en dernière instance, le temps postcolonial pourrait d'ailleurs être assimilé au temps global.

458

Une première illustration de ce temps global se donne à voir dans *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq. Ce roman décrit en effet comment le progrès technologique autorise l'individu à rejoindre l'éternité à l'aide du processus de clonage. Ainsi, à partir du moment où le sujet est dit immortel, aucun événement, aucune rupture ne peut venir interrompre sa temporalité—sans quoi, il ne serait pas réellement éternel. Par cette absence de rupture temporelle marquée, le passé et le futur de l'individu cloné ne lui sont plus inaccessibles ; celui-ci devient contemporain de tous les temps—parce qu'il se révèle d'une extension infinie, il interdit que l'actualisation d'un temps ait lieu au-delà de lui-même. Ce fait est extrêmement visible dans le cas du passé. De cette manière, en ce qu'il est sempiternellement relu par les clones, le récit de vie de Daniel1 signe une réactivation incessante du passé dans leur présent. Il en va de même concernant le futur : en tant que clone, chaque Daniel porte déjà la trace du temps qui lui succédera et qui sera celui d'une nouvelle occurrence de lui-même—le clonage implique la promesse de sa réactualisation permanente. Telle déclaration de Daniel24 se montre d'ailleurs exemplaire quant à ce rapport assuré au futur : « Un être est façonné, quelque part dans la Cité centrale, qui est semblable à moi ; il a du

moins mes traits, et mes organes internes. Lorsque ma vie cessera, [...] la fabrication de mon successeur sera aussitôt mise en route. Dès le lendemain, [...] mon successeur s'installera entre ces murs » (Houellebecq 26-27). En quelques lignes, ce personnage affirme donc une certaine actualité de l'avenir, qui repose précisément sur la certitude du clonage et de l'immortalité. Cette récurrence assumée des clones ne se réduit pourtant pas à une pure répétition. *A priori*, une telle assertion est tout sauf évidente, puisque, dans un premier temps, les clones estiment qu'ils doivent effacer toute variation en eux, afin d'être complètement identiques à Daniel¹.¹⁵ Cependant, l'échec du transfert mémoriel par support informatique souligne d'emblée que la pure récursivité est hors de portée : l'identité passe par la solution imparfaite du récit de vie, qui laisse de la marge pour le changement. Comme le signale la pratique de numérotation des clones, l'absence de variation apparaît dès lors un échec : tout en possédant un prénom similaire, chaque néo-humain s'institue aussi comme une autre occurrence de Daniel. Comme dans une spirale, tout nouveau clone constitue une courbe qui s'éloigne toujours plus du centre—aucun néo-humain ne pourra jamais se superposer au Daniel originel. Cet éloignement cumulatif se traduit également dans le commentaire que les clones livrent au sujet du récit de vie de leur prédécesseur humain : plutôt que de réécrire la vie de Daniel¹, les néo-humains lui apposent une glose ; ils ajoutent une nouvelle couche au texte, qui vient le grossir sans le répéter. De cette façon, dans leur activité herméneutique, les néo-humains combinent un principe de récursivité—la lecture—et de variation—l'écriture. Ils ne composent pas le même commentaire à partir d'un récit de vie identique – le roman en apporte une preuve concrète, en exposant les gloses distinctes de Daniel²⁴ et 25. A travers le commentaire final, le récit maximise alors cette possibilité de variation : en quittant la résidence à laquelle il est assigné et le projet défini par son fondateur humain, Daniel²⁵ personifie le changement dans la répétition—il continue à reproduire Daniel¹ tout en refusant de se confondre avec lui. En définitive, comme l'indique l'indissociabilité entre la réussite du clonage et l'échec du transfert mémoriel, le progrès technologique permet simultanément la récursivité et la variabilité ; il ouvre à un temps qui est éternel sans devenir absolument répétitif. A ce titre, dans *La Possibilité d'une île*, la temporalité des clones est amenée à se penser suivant une spirale infinie.

Cette spirale est reprise dans l'œuvre de David Mitchell, *Cartographie des nuages*, qui se propose justement de relire toute l'évolution de la société moderne selon cette forme géométrique à laquelle elle aboutit par son progrès. Ainsi, dans sa structure même, le roman recourt à une spirale—ou du moins à des cercles concentriques—pour construire son argument. La première partie de *Cartographie des nuages* est composée de cinq récits interrompus avant leur terme par l'histoire qui leur succède dans le temps—il s'agit, dans l'ordre, du journal d'Adam Ewing, des lettres de Robert Frobisher, de l'enquête de Luisa Rey, des aventures de Timothy Cavendish et de l'oraison de Sonmi-451. Pour sa part, la partie centrale du roman comporte un récit complet—la narration de Zachry—à partir duquel, dans la troisième partie, les différentes histoires laissées en suspens se voient reprises et achevées dans un ordre

inverse à celui de la première partie—depuis l’oraison de Sonmi~451 jusqu’au journal d’Adam Ewing. Autrement dit, chaque récit est véritablement pensé comme une courbe qui, dans les différentes parties du roman, se situe toujours à une distance équivalente du centre et des autres courbes. Il en découle que les ordres temporels propres à chaque histoire demeurent distincts les uns des autres—they se donnent clairement comme le passé ou le futur des autres narrations. Néanmoins, en parallèle, ces différents ordres temporels sont littéralement contemporains—they appartiennent au même roman. *Cartographie des nuages* s’attache à le démontrer dans son contenu même. De cette manière, les protagonistes de chaque récit se voient placés dans une position qui leur permet explicitement d’observer le temps qui les a précédés—Robert lit le journal d’Adam ; Luisa prend connaissance des lettres de Robert ; Cavendish parcourt le manuscrit qui relate l’enquête de Luisa ; Sonmi~451 regarde le film des aventures de Cavendish ; Zachry se fait spectateur d’un enregistrement de l’oraison de Sonmi~451. En d’autres termes, tout autant qu’il inclut d’emblée ses successeurs, chaque ordre temporel réactualise en permanence ses prédécesseurs. Une telle réactualisation se voit en outre emphatisée par la marque de naissance en forme de comète, que chaque protagoniste porte au creux de son épaule. Cette marque invite en effet à considérer les divers personnages comme autant de réincarnations d’une même âme. Tel qu’il est caractérisé dans *Cartographie des nuages*, ce principe de la réincarnation en vient dès lors à associer la récursivité et la variabilité. De cette façon, même s’ils possèdent une âme semblable, les protagonistes se manifestent dans des corps distincts—it suffit de dire que certains sont des hommes, d’autres des femmes. De même, ils vivent tous une histoire particulière—chaque récit est différent des autres ; le roman de Mitchell ne s’assimile pas à une vaste tautologie. En réalité, cette alliance de la répétition et du changement est déjà métaphorisée à travers la comète elle-même. A l’instar des personnages et des temps de *Cartographie des nuages*, celle-ci se trouve prise dans un mouvement circulaire—elle tourne en orbite. Toutefois, à chaque nouvelle occurrence dans le ciel terrestre, elle s’actualise en fait dans un contexte qui s’est transformé par rapport à celui de ses apparitions précédentes. Via le symbole réflexif de la comète, le roman affirme donc le mouvement circulaire de sa temporalité, tout en récusant définitivement l’éternel retour du même. En une sorte de mise en abyme, la narration de Sonmi~451 formule une leçon similaire. Ce post-humain vit au sein de la Corpocratie, qui se présente comme un régime indépassable, comme la fin de l’Histoire. Cependant, Sonmi~451 décide de se rebeller contre ce régime qui réduit en esclavage les clones—en d’autres mots, elle prétend que la société peut encore évoluer. A première vue, cette volonté de changement paraît un échec : Sonmi~451 est arrêtée ; bien plus, dès le départ, toute sa rébellion était contrôlée et scénarisée par le régime qui voulait mettre en évidence, de façon spectaculaire, l’impossibilité du changement. Négligeant cet échec apparent, Sonmi~451 clame que sa défaite ne signifie nullement le triomphe de l’éternel retour du même : au cours de sa rébellion, elle a rédigé des déclarations qui sont diffusées et qui préparent le terrain pour des variations imprévues, que la Corpocratie sera incapable de

maîtriser.¹⁶ En somme, Sonmi~451 souligne que le temps ne peut jamais être immobile : de manière constante, le présent est tourné vers le futur et se tourne vers le passé. D'ailleurs, à la fin de son oraison, le clone continue de regarder les aventures de Timothy Cavendish. Par là, elle signale avec force que le régime ne peut empêcher la réactualisation du passé et, plus globalement, le mouvement circulaire de la temporalité—toute histoire suppose inévitablement l'activation de bien des temps. A travers la spirale et le mouvement circulaire, le temps global autorise la fiction actuelle à figurer le contemporain entendu au plein sens du terme—c'est-à-dire défini comme un temps qui inclut tous les temps sans les confondre.¹⁷ Prenant acte de la rupture théorisée par Jean Bessière (2010) entre le roman contemporain et le roman de la tradition occidentale, ce temps s'instaure comme un paradigme qui permet de penser la fiction en dehors des cadres critiques occidentaux—qu'ils soient modernes ou postmodernes. Par là, le temps global se dote d'un pouvoir de contextualisation large, qui le rend apte à appréhender des dessins fictionnels échappant à l'Occident par leur origine géographique, par leurs fondements ontologiques et/ou par leurs patterns culturels. Dès lors, ce temps s'érige véritablement comme une réponse de la littérature, du cinéma et de leur théorie aux problématiques de la globalisation et aux nouvelles configurations spatiotemporelles qu'elle engage. En définitive, vivre dans son temps revient pour la fiction contemporaine à s'en détacher et à en proposer une modélisation critique, capable de saisir les enjeux anthropologiques que ce temps recouvre dans l'expérience du monde actuel. Autrement dit, pour pouvoir se dire pleinement contemporaine, la fiction doit disposer d'une herméneutique de sa propre contemporanéité. Lorsqu'elle prend la figuration du temps comme son argument même, l'œuvre rend alors cette leçon particulièrement explicite.

NOTES

1. *Mutatis mutandis*, Gumbrecht dresse un constat similaire lorsqu'il assimile l'horizon temporel du monde contemporain à un vaste et expansif présent qui tend à obstruer tout dessin du futur. Ce présent saturant est, là aussi, caractérisé en un contraste remarquable avec le temps usuel de l'histoire que Gumbrecht désigne également comme le chronotope historiciste, et qu'il assimile à une compartimentation claire du passé, du présent et de l'avenir. Tout comme Augé, Gumbrecht rattache l'émergence de ce vaste présent aux nouvelles technologies qui engagent l'ère de ce qu'il nomme l'hypercommunication. De façon encore plus significative pour la suite de notre propos, le théoricien américain suggère un lien fort entre cette nouvelle configuration temporelle et le processus de la globalisation.
2. Il faut noter que, dans des essais plus récents, *The Origin of Political Order* et *Political Order and Political Delay*, Fukuyama a reconsidéré, et fortement atténué, sa vision hégélienne de la fin de l'histoire. S'il continue à tenir la démocratie libérale pour un horizon hautement désirable, il admet désormais que celle-ci pourrait ne jamais advenir en certains lieux du monde et qu'elle pourrait très bien ne pas se maintenir éternellement dans les pays où elle est déjà en place—elle est susceptible de s'éroder, de connaître une forme de déclin. Autrement dit, comme Fukuyama le souligne explicitement, il ne tient plus le progrès pour inévitable et irréversible—il relativise donc fortement la possibilité d'une fin de l'histoire.

3. Tel argument est repris à Descola, qui présente justement l'ontologie moderne comme une ontologie naturaliste.
4. Sur ce procès de différenciation, voir également Luhmann.
5. C'est là une particularisation de la postmodernité qui suit celle proposée par Lyotard. Sur la postmodernité, voir également Jameson.
6. Sur la question du réalisme et de la mimésis, voir évidemment Auerbach. Il faut remarquer que ce respect de la chronologie est également très visible dans la théorie narratologique de Genette qui définit les grandes perturbations du temps narratif—analepses et prolepses—par rapport à une conception linéaire de celui-ci.
7. Sur ce retour de patterns culturels indigènes au sein du monde actuel, voir les thèses présentées par Clifford.
8. Plusieurs travaux d'anthropologie s'attachent d'ailleurs à mettre en évidence ces autres façons de penser le temps, ainsi qu'à étudier les traits qui les caractérisent. Voir, par exemple, les ouvrages de Borofsky, de Kame'eleihiwa et de Nabokov.
- 462 9. En témoignent les travaux précédemment cités de Borofsky, Kame'eleihiwa et Nabokov, qui portent sur les Indiens d'Amérique du Nord—Nabokov—et les peuples polynésiens—Borofsky et Kame'eleihiwa.
10. Cette opposition entre temporalités circulaire et linéaire trouve une thématique exemplaire dans le roman *Terra Nostra* de Carlos Fuentes.
11. Sur la notion de traduction, telle qu'elle est entendue ici, voir à nouveau Clifford.
12. Pour une approche anthropologique des patterns culturels de la Martinique, voir Affergan, *La Pluralité des mondes et Martinique*.
13. Cette thèse est également celle de Latour et de Descola. Tous deux affirment en effet que la société technologique suscite des configurations ontologiques qui retrouvent celles des sociétés dites traditionnelles ou ancestrales.
14. En ce sens, le temps global n'est pas sans évoquer le présent des simultanités auquel Gumbrecht assimile la culture contemporaine.
15. Sur ce point, nous nous permettons de renvoyer à un de nos articles récents (2016), consacré au roman de Houellebecq. Sans être infirmées, certaines thèses de cet article se voient ici reformulées dans la perspective du temps circulaire.
16. Sur Sonmi-451 comme agent du changement historique, voir également Hicks.
17. Pour une caractérisation du contemporain, voir Agamben.

OUVRAGES CITÉS

Affergan, Francis. *La Pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*. Albin Michel, 1997.

---. *Martinique. Les identités remarquables. Anthropologie d'un terrain revisité*. PU de France, 2006.

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Traduit par Maxime Rovere, Editions Payot & Rivages, 2008.

- Amis, Martin. *Time's Arrow or The Nature of the Offense*. Vintage International, 1992.
- Auerbach, Erich. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Traduit par Cornélius Heim, Gallimard, 1968.
- Augé, Marc. *Où est passé l'avenir ?* Seuil, 2011.
- Bessière, Jean. *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*. PU de France, 2010.
- Borofsky, Robert, éditeur. *Remembrance of Pacific Pasts: An Invitation to Remake History*. U of Hawaii P, 2000.
- Clifford, James. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Harvard UP, 2013.
- Dehoux, Amaury. « De l'humain, du posthumain et de leur dialectique. Quelques remarques à partir de *La Possibilité d'une île* de Houellebecq ». *Neohelicon*, vol. 43, no. 2, 2016, pp. 641-54.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Gallimard, 2005.
- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra*. Seix Barral, 1975.
- Fukuyama, Francis. *La Fin de l'histoire et le dernier homme*. Traduit par Denis-Armand Canal, Flammarion, 1992.
- . *The Origins of Political Order: From Prehuman Times to the French Revolution*. Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- . *Political Order and Political Delay: From the Industrial Revolution to the Globalization of Democracy*. Farrar, Straus and Giroux, 2014.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.
- Glissant, Edouard. *Tout-Monde*. Gallimard, 1993.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Our Broad Present: Time and Contemporary Culture*. Columbia UP, 2014.
- Hicks, Heather J. « "This Time Round": David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Apocalyptic Problem of Historicism ». *Postmodern Culture. An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, vol. 20, no. 3, 2010. muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v020/20.3.hicks.html
- Houellebecq, Michel. *La Possibilité d'une île*. Fayard, 2005.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Kame'eiehiwa, Lilikalā. *Native Land and Foreign Desires: Pehea Lā E Pono Ai? How Shall We Live in Harmony?* Bishop Museum P, 1992.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Editions La Découverte, 1991.

Luhmann, Niklas. *Observations on Modernity*. Traduit par William Whobrey, Stanford UP, 1998.

Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Editions de Minuit, 1979.

Mitchell, David. *Cloud Atlas*. Sceptre, 2004.

Nabokov, Peter. *A Forest of Time: American Indian Ways of History*. Cambridge UP, 2002.

Van Dormael, Jaco, réalisateur. *Mr. Nobody*. Pan-Européenne, 2009.