

L'Allégorie du sablier : métaphore du rapport au réel merveilleux et au merveilleux scientifique

Léontine Troh GUEYES,
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Résumé

Cet article analyse les liens d'analogie entre, d'une part, le sablier associé à l'écoulement du temps et, d'autre part, le réel merveilleux et le merveilleux scientifique, deux pratiques littéraires dont la caractéristique essentielle réside dans un déploiement de mythes. Il s'agira d'abord de démontrer « la parenté » du mode opératoire du discours mythique qui bâtit le réel merveilleux et du merveilleux scientifique, ensuite d'expliquer comment cette analogie est rendue concrète par le symbole du sablier et enfin d'exposer les implications de leurs filiations. L'analyse, qui se veut une approche mythocritique, part du postulat que tout élément mythique, patent ou latent, est essentiellement signifiant et que tout « récit », qu'il soit littéraire ou non à travers d'autres langages – musical, scénique, pictural, etc. – entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus* (D. Chauvin et P. Walter, 2005, p. 7). Dans cette perspective, le rappel de la métaphore du sablier permet d'analyser le réel merveilleux et le merveilleux scientifique sous l'angle d'une figuration du sablier, voire d'un tableau d'images mythiques dynamiques et signifiantes dans *Le Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier et deux adaptations cinématographiques : *Ex_Machina* et *Looper ou les tueurs du temps*.

Mots-clés : Allégorie, Histoire, Imaginaires, Merveilleux, Mythes, Mythocritique.

Abstract

This article analyzes the links of analogy between, on the one hand, the hourglass associated with the passing of time and, on the other hand the marvelous real and the marvelous scientist, two literary practices whose essential characteristic resides in a deployment of myths. It will be first of all to demonstrate "the kinship" of the operating mode of the mythical discourse that builds the marvelous real and the marvelous scientist, then to explain how this analogy is made concrete by the the symbol of the hourglass and finally to expose the involvements of their affiliation. The analysis, which is a mythocritical approach, starts from the postulate that every mythical element, patent or latent, is essentially significant and that every "narrative", whether literary or in other languages-musical, scenic, pictorial, etc. - has a close relationship with the *sermo mythicus* (D. Chauvin and P. Walter, 2005, p. 7). In this perspective, the reminder of the metaphor of the hourglass will allow to analyze the marvelous real and the wonderful scientist as a symbolism of the hourglass, even an array of dynamic and significant mythical images especially in "Le Royaume de ce monde" of Alejo Carpentier and two film adaptations, *Ex_Machina* and "Looper ou les tueurs du temps".

Keywords: Allegory, History, Imaginary, Marvelous, Myths, Mythocritic.

Introduction

La présente réflexion se propose d'interroger, à travers l'image du sablier, la binarité symbolique qui existe entre le réel merveilleux et le merveilleux scientifique, deux pratiques littéraires dont la caractéristique essentielle réside dans un déploiement de mythes. Si le réel merveilleux, pris ici dans son approche latino-américaine, puise ses ressources des récits mythiques antiques, le merveilleux scientifique, communément appelé récit d'aventures scientifiques ou science-fiction, charrie, pour sa part, des mythes dit mythes nouveaux, nés des innovations scientifiques et technologiques.

Selon Barthes, en effet, est mythe tout ce qui est justifiable d'un discours, et donc le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, le spectacle, la publicité : « On m'objectera mille autres sens du mot. Mais j'ai cherché à définir les choses, non des mots » (R. Barthes, 1957, p. 181). *In fine*, Barthes définit le mythe comme un système de communication, verbal ou visuel. Il relève d'une science générale extensive à la linguistique qui est la sémiologie. Le discours du mythe est un discours indirect et symbolique. Cette approche du mythe comme « une vaste science des signes » inscrite dans la lignée de Saussure semble rencontrer l'adhésion de Gilbert Durand et Pierre Brunel. Pour les critiques, le mythe est un récit, voire un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en un récit (G. Durand, 2002).

Sur la base de cette approche sémantique, qu'est-ce qui justifie le jeu de parenté du mode opératoire du discours mythique qui structure ou bâtit le réel merveilleux et le merveilleux scientifique ? Comment cette analogie est-elle rendue concrète par la figure du sablier ? Quelles sont les implications de leurs filiations ?

L'approche mythocritique semble tout indiquée pour répondre à cette problématique. Il reste entendu que le postulat de la mythocritique est de tenir pour essentiellement signifiant tout élément mythique, patent ou latent et que tout « récit » qu'il soit littéraire ou dans d'autres langages – musical, scénique, pictural, etc. – entretient une relation étroite avec le *sermo mythicus*, le mythe (D. Chauvin et P. Walter, 2005, p. 7).

Dans cette perspective, la présente réflexion rappellera la métaphore du sablier, ce qui permettra ensuite d'analyser le réel merveilleux et le merveilleux scientifique comme une figuration du sablier, voire un tableau d'images mythiques dynamiques et signifiant. L'œuvre romanesque, *Le Royaume de ce monde* d'Alejo Carpentier et deux représentations cinématographiques : *Ex_Machina* de Glen Brunswick et *Looper, les Tueurs du temps* de Rian Johnson serviront de corpus d'illustration.

1. De la métaphore du sablier

L'allégorie est un mode d'expression qui représente une idée abstraite difficile à représenter par du concret. Il se lit donc comme une forme de représentation indirecte, une autre manière de dire au moyen d'une image figurative, d'un langage métaphorique. Ainsi en est-il du sablier dont les caractéristiques que laissent deviner

ces propos du poète et essayiste colombien Jorge H. Cadavid (1962) aident à expliciter les rapports existants entre le réel merveilleux et le merveilleux scientifique.

Le sablier
joue
à se remplir de lumière
à se vider d'ombre.
Nous le retournons
jouons à ne pas nous perdre
à ne pas nous vider de lumière
à ne pas nous remplir d'ombre (Trad. Colo)¹.

Quoiqu'elle exprime la complexité de sa nature, cette approche définitionnelle du sablier exprime quelques traits caractéristiques :

La première est la symbolique de l'écoulement linéaire. Ce qu'affirme en substance Cadavid : « le sablier joue à se remplir » et à « se vider ». L'idée ici est celle d'une succession de deux états : le lumineux et l'obscur ; « la lumière » étant signe de disparition de l'obscurité, du sombre, de l'opacité. Le passage de l'obscur à la clarté traduit naturellement le passage de la nuit au jour et donc l'écoulement continue d'un flux temporel, d'une suite de faits. De la sorte, la symbolique de l'écoulement linéaire, figurée par le sablier, est le temps qui passe et des actions qui se déroulent les unes à la suite des autres. Ce qui relève de l'instant-présent glisse inexorablement vers le futur. Le passé se construit par ce passage du temps et des événements. Le présent devient le passé. Le futur suit le présent ; le tout est signe du temps des horloges qui régit et norme en apparence la vie en société, le temps du calendrier et du repérage chronologique ; ce temps, écrit Fondanèche, à juste titre, ne s'écoule que dans un seul sens : d'une part, comme l'avait apprécié Zénon d'Elée, en une suite additionnée de moments distincts et, d'autre part, comme Héraclès l'a figuré à travers un fleuve tranquille dans lequel on ne peut se baigner deux fois de suite. Le fleuve, à l'instar du temps, est un flot continu, coulant toujours dans le même sens (D. Fondanèche, 2005, p. 88). Le temps linéaire engage ainsi l'être dans un voyage sans retour. Ce qui nous confronte à la perte, à l'angoisse de la chute ; le mouvement s'effectuant du supérieur vers l'inférieur, c'est-à-dire vers l'abîme, la fin. La linéarité déployée par le sablier privilégie le mouvement descendant, la finitude.

Ceci est d'autant vrai que le sablier, à l'instar du cadran solaire, du gnomon et des clepsydres, a été de tout temps connu pour être un instrument de mesure du temps. Par sa forme à double compartiment relié par un goulot, il permet le passage du sable du haut vers le bas. Le sablier est, pour ainsi dire, l'image du « temps mesure », la mesure du cours d'un événement ou le temps écoulé entre deux événements basés sur des phénomènes périodiques : jours, oscillation d'une pendule, etc. Car, une fois que l'écoulement de tout le sable du compartiment du haut dans celui du bas s'est effectué par l'effet de gravité, le

¹ « Jouer à ne pas se perdre / Jugar a no perderse », [en ligne], <https://espacesinstants.blogspot.com/2016/09/jouer-ne-pas-se-perdre-jugar-no-perderse.html> (le 9/08/17).

sablier est retourné pour mesurer une autre période de temps. Ce que souligne ici Cadavid : « Nous le retournons ».

On l'aura compris, l'écoulement réversible constitue la deuxième symbolique du sablier. Parce qu'il peut être perpétuellement renversé, le sablier signifie, un cycle incessant, le retour à ce qui était ou ce qui était passé. Le temps ne se déplace plus uniquement sur un plan rectiligne mais sur une courbe fermée. De façon concrète, en effet, le processus de renversement ainsi relevé par Cadavid permet au sable du compartiment du haut de s'écouler au fil du temps dans celui du bas par le processus d'appropriation progressive des éléments du haut par le compartiment du bas. Chaque contenu nourrit alors l'autre ou chaque contenu d'un compartiment se nourrit de l'autre. Aussi dans son fonctionnement, une fois l'écoulement de tout le sable du compartiment du haut dans celui du bas s'est-il effectué par l'effet de gravité, le sablier est renversé afin que s'effectue l'écoulement du sable dans l'autre compartiment ou l'approvisionnement du compartiment inverse. Ce renversement permet un autre cycle d'écoulement du sable. Dans ce sens, A devient B et B devient A et vice versa. Autrement dit, le compartiment du haut vient en bas et celui du bas devient le compartiment du haut, à l'effet de permettre l'écoulement progressif du contenu du bas devenu celui du haut dans le contenu vide du bas précédemment en haut.

L'écoulement réversible évoque ainsi l'expérience de l'éternel recommencement, du retour aux origines, de la rencontre des entités opposées. La circularité déconstruit toute dualité ou antinomie absolue. Les oppositions y sont donc intimement liées. Les limites et les frontières sont abolies. Le sablier s'oppose ainsi à l'assignation dans une catégorie figée, un champ immuable pour privilégier, en revanche, la rencontre, le dialogue, l'ouverture à l'autre, nonobstant la différence. Les différents ensembles réunis ne sont plus perçus, par ailleurs, comme des particules disparates, isolées, morcelées, fragments, sans liens. La circularité génère une totalité cohérente. Toute chose qui amène Cadavid à cette mise en garde :

Jouons à ne pas nous perdre
à ne pas nous vider de lumière
à ne pas nous remplir d'ombre.

La lumière et l'obscurité, le vide et le plein ne signifient plus, dans cette perspective, des corrélatifs inséparables mais un imaginaire dynamique et un champ de tous les possibles qui impose une lecture et une approche particulière.

Comment ces symboliques ainsi repérées reflètent-elles les liens de parenté qui existent successivement entre le sablier, le réel merveilleux et le merveilleux scientifique dans l'œuvre romanesque d'Alejo Carpentier *Le Royaume de ce monde*, *Ex_Machina* et *Looper ou les tueurs du temps* ? Quelle lecture imposent-t-elles ?

2. Le réel merveilleux et le merveilleux scientifique à l'aune des symboliques du sablier

« “Le réel merveilleux” ou “real maravilloso” est une parole poétique nouvelle qui privilégie le dynamisme, la métamorphose, la puissance tellurique et un lien étroit avec les grands mythes indigènes », nous dit le critique et écrivain latino-américain Alejo Carpentier (cf. C. W. Scheel, 2005, p. 48 ; p. 49). Comme pratique littéraire, le réel

merveilleux entretient, dans ce sens, un rapport intime avec des réalités sociales plurielles et dynamiques. Le mode narratif, ancré dans la mythologie, se rapporte à une technique d'écriture qui mélange l'ordinaire et l'extraordinaire, le naturel et le surnaturel, etc. En somme, au cœur de l'esthétique du réel merveilleux se trouve une esthétique novatrice, un libre écoulement des réalités sociales actuelles, passées et à venir.

Dans *Le Royaume de ce monde*, le jeu narratif instruit amplement de cet imaginaire de tous les possibles. L'œuvre s'ouvre sur l'arrivée à Cap-Français de l'esclave, Ti Noël et de son maître, Monsieur Lenormand de Mezy. Le Cap-Français est présenté comme une ville en plein esclavage. L'intrigue met alors progressivement, sous les yeux du lecteur, l'asservissement des esclaves noirs déportés de divers territoires africains et les différentes rébellions contre le système esclavagiste : la première grande révolte des esclaves de 1791 ; celle de 1804 ; la déclaration d'indépendance d'Haïti, première république noire. Il s'ensuit naturellement, au fil des pages, la découverte des grandes figures de l'histoire des esclaves d'Haïti : les deux grandes figures de la grande révolte de 1791, le Mandingue Mackandal et le Jamaïcain Bouckman ; Henri Christophe, roi d'Haïti (de 1806 à 1820), un roi, dont le palais, le Palais de Sans-Souci, était un véritable Versailles, fait remarquer Claude Couffon. Pour le critique, *Le Royaume de ce monde* n'est autre que l'épopée d'Henri Christophe racontée en 1981 sous ce titre (C. Couffon, 1981). Le roman apparaît ainsi comme une fiction historique.

Au fil des pages, toutefois, s'observe ici et là un balancement de la narration hors du temps événementiel mettant en cause la linéarité narrative, indice du retournement incessant du sablier. Le rappel du passé historique des esclaves noirs en est le premier point. Mackandal, au quotidien, relate, selon le narrateur :

Les faits passés dans les grands royaumes de Popo, d'Arada, des Nagos, des Fonlas. Il parlait de vastes migratoires de peuples, de guerres séculaires, de prodigieuses batailles où les animaux avaient aidé les hommes [...]. Il connaissait l'histoire d'Adonhoussou, du roi d'Angola, du roi Dâ, incarnation du serpent. Mais il était prolix sur le chapitre de geste de Kankan Muza, le cruel Muza, fondateur de l'invincible empire du Mandingue, dont les chevaux étaient ornés de pièces d'argent et de housses brodées... » ou celle de la Forge (A. Carpentier, 1954, p. 15).

L'idée de revisiter le temps passé à travers ces légendes, ces épopées, l'histoire, les coutumes etc. ne va pas sans une volonté visible de revivre la vie des ancêtres noirs. Le jour comme de nuit à Saint-Domingue souligne le narrateur, « sur les hauteurs brumeuses du Grand Plateau, les nègres dansaient des fandangos au son des castagnettes » (*ibid.*, p. 40-4). La permanence de la danse dans la vie quotidienne des esclaves noirs traduit, de fait, un mode de vie typique des esclaves noirs. Or, en Afrique, plus que partout ailleurs au monde, note, le père Mveng, « la danse est la forme la plus dramatique de l'expression culturelle, car elle est la seule où l'homme, en tant que refus du déterminisme de la nature, se veut non seulement liberté mais libération de sa limite. C'est pourquoi selon cet auteur, la danse est la seule expression mystique de la religion africaine » (J. Chevalier et ali., 1997). Malgré l'évocation de ces origines tantôt arabe tantôt latine², le fandango a été introduit en Europe par les Espagnols du retour des Indes occidentales après avoir fréquenté les Noirs déportés de la

² *Universalis*, [en ligne, www.Universalis.fr (consulté le 27/11/2017)].

Guinée. Dès lors, la pratique permanente du fandango aux sons des castagnettes, une forme d'expressions corporelles et langagières de divers sentiments et savoirs culturels peut être appréhendée comme une affirmation de l'identité africaine. Le style de vie quotidien des esclaves noirs ainsi résolument ancré dans leurs traditions ancestrales atteste du retour de leur passé dans le déroulement quotidien de leur vie présente.

Un autre point du retour du passé dans le présent des esclaves noirs, marque de la réversibilité du sablier, est également observable, quelques pages plus loin, dans la cérémonie du Bois Caïman ou « le grand pacte » organisée par Bouckman. Le narrateur rapporte :

Les délégués avaient oublié la pluie qui leur coulait du menton jusqu'au ventre, durcissait le cuir des ceinturons. Des cris s'étaient élevés au milieu de la tempête. Près de Bouckman, une négresse anguleuse aux membres allongés faisait des moulinettes avec un grand coutelas rituel.

« Fai Ogoun, Fai Ogoun, Fai Ogoun ; Oh !

Damballah m'ap tiré canon,

Fai Ogoun, Fai Ogoun, Oh !

Damballah m'ap tiré canon

Ogoun-Ferraille, Ogoun le guerrier, Ogoun des forges, Ogoun maréchal, Ogoun des lances. Ogoun-Chang, Kankan-kan, Ogoun-Batala, Ogoun-Panama, Ogoun Bakoulé étaient invoqués à présent par la prêtresse du Rada, au milieu de la clameur des ombres... Le couteau s'enfonça soudain dans le ventre d'un porc noir qui laissa échapper en hurlant ses tripes et ses poumons. Alors, appelés par les noms de leurs maîtres, car ils n'avaient pas d'autres, les délégués défilèrent un à un pour frotter leurs lèvres avec le sang écumant du porc, recueilli dans une grande écuelle de bois. Puis, ils tombèrent à plat ventre sur le sol mouillé. Ti Noël jura comme les autres d'obéir à Bouckman [...]. L'état-major du soulèvement était formé » (A. Carpentier, 1954, p. 65-66).

L'évocation des divinités, les chants incantatoires, le sacrifice d'un animal, les possessions qui suivent le breuvage de sang par les participants suggèrent une atmosphère rituelle. Tous les noms évoqués se réfèrent à des divinités vaudou ou inconnues. L'Histoire confirme, par ailleurs, que le leader Bouckman, pour donner l'impulsion nécessaire à la révolte nègre, a organisé une cérémonie de vaudou au Bois-Caïman, le 22 août 1792 à la lueur des éclairs et des grondements des orages. Des milliers de Nègres jurèrent de vaincre ou de mourir. Bouckman fut décapité à la suite de la répression déclenchée par l'opération du Bois-Caïman (A. Owusu-Sarpong, 2002, p. 108-109). La réunion nocturne de Bouckman se veut donc un rite sacré archaïque, un événement qui eut lieu « *in principio*, c'est-à-dire « aux commencements », dans un instant primordial et atemporel, un laps de temps sacré (M. Eliade, 1980, p. 79). Le foisonnement des schèmes et mythes des mythes ethno-religieux qui sous-tendent l'événement finissent par convaincre de l'écoulement des temps des origines dans le présent.

Le premier est, en effet, les schèmes d'un mythe de fondation. Les « techniques » de création sont diverses, dans ces mythes, confie Jean-Pierre Giraud. Elles font successivement appel dans le récit « à la simple énumération du nom des divinités qui sous-entendent l'acte créatif, aux hiérogamies, aux conflits créateurs, aux rituels magiques, initiatiques ou sacrificiels, etc. » (J.-P. Giraud, 2005, p. 364). La nomination de chaque nègre lors de la cérémonie par un nouveau nom, celui du maître, est également un schème indicateur du récit du mythe d'individuation (ou identitaire) (M.-C. Huet-Brichard, 2001, p. 12). L'initiation des participants au rite dévoile, par ailleurs, le schème

du mythe d'initiation que justifie l'entrée en transe de tous les participants. L'acte de tomber, voire l'état extatique de chaque participant après le breuvage du sang de l'animal sacrifié souligne qu'ils sont dorénavant investis de pouvoirs extraordinaires.

Ces quelques mythes ainsi évoqués arrachent le lecteur au temps des esclaves, un temps individuel, chronologique, historique, pour le projeter, au moins symboliquement, dans le Grand Temps, dans un instant paradoxal qui ne peut pas être mesuré parce qu'il n'est pas constitué par la durée. Il réalise ainsi une rupture du Temps et du monde environnant, une ouverture vers le Grand Temps :

Le Temps sacré qualitativement différent du temps profane, de la durée continue et irréversible dans laquelle s'insère notre existence quotidienne et désacralisée. En racontant un mythe, on réactualise en quelque sorte le temps sacré dans lequel ont été accomplis les événements dont on parle (c'est pourquoi, d'ailleurs dans les sociétés traditionnelles, on ne peut pas raconter les mythes n'importe quand et n'importe comment : on ne peut les réciter que durant les saisons sacrées, dans la brousse et pendant la nuit, ou autour du feu avant ou après les rituels) » (M. Eliade, 1980, p. 79 ; p. 80 ; p. 81).

L'histoire contemporaine du peuple Haïti en train de s'écouler et de se construire dans le présent alterne ainsi le temps historique et archaïque. La rupture permanente de la linéarité du récit au profit d'une lecture introspective permet de lire *Le Royaume de ce monde* à la fois comme un texte chronologique et un hors texte. Le présent se nourrit du passé qui peut se ramener à l'infini. Le texte palimpseste devient ainsi le lieu de croisement de divers contextes, espaces, temps, genres littéraires. Chaque référence intertextuelle apparaît alors comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée. (L. Jenny, 1977, p. 266). Cette mise en scène textuelle située, pour ainsi dire, le roman d'Alejo Carpentier dans la figuration symbolique du sablier, lieu de l'écoulement tantôt linéaire tantôt réversible du temps.

Dans le réel scientifique, le procédé reste le même. Le séjour d'une semaine de Caleb dans un lieu inconnu constitue un alibi tout trouvé par le scénariste du film *Ex_Machina*, pour mettre en scène l'absence de rigidité temporelle par le biais de séquences filmiques qui alterne la linéarité et la réversibilité.

La première séquence s'ouvre sur l'univers professionnel de Caleb : un monde de la technologie informatique. Caleb vient de remporter le concours interne organisé par son entreprise avec comme récompense un séjour d'une semaine dans un lieu dont le nom est tenu secret. La séquence suivante montre Caleb non plus dans son bureau mais dans l'hélicoptère en route pour ce lieu inconnu. Ce qui est révélateur d'un arrachement à un monde connu pour une projection dans un Ailleurs. Le caractère singulier de l'univers survolé en témoigne d'emblée : étendues glacées, une nature sauvage et luxuriante, oasis boisée, une maison-forteresse qui s'enfonce profondément dans le sol, des portes qui s'ouvrent d'elles-mêmes, etc. ; l'intérieur de la demeure est tout en surfaces vitrées et miroirs. Caleb y découvre une technologie en avance sur son époque expliquée, toutefois, au travers d'éléments technologiques de son époque. En somme, l'inédit dialogue dans cet univers de parodie avec le déjà-vu. Ce lieu singulier appartient à Nathan, le PDG de l'entreprise où travaille Caleb.

Les robots conçus par Nathan suscitent une profonde admiration à l'instar de sa maison-forteresse. Les cyborgs sont dotés d'une beauté fascinante et d'une intelligence qu'ils pourraient être crus des êtres humains. Ces créatures artificielles simulent, en effet, les expressions faciales de l'humain, communiquent, éprouvent des

sentiments, raisonnent, usent de séduction et de manipulation, secondent l'homme dans ses tâches quotidiennes etc. Si Ava passe, en permanence, pour l'objet des recherches de Caleb, Kyoto, en revanche, est à son service et s'occupe de toutes les tâches domestiques. Nathan, un ancien programmeur informaticien, devenu milliardaire grâce à un moteur de recherche révolutionnaire conçu, selon lui, à partir d'une collecte massive de données hétéroclites des recherches des utilisateurs de son moteur de recherche, vit donc en ermite. Afin de s'adonner à sa passion, l'informatique, il a conçu un robot à son service.

Le descriptif de Nathan fait de lui un personnage hors du commun des mortels. Créateur doué, artiste aux mains agiles, savant du futur, personnage révolutionnaire, Nathan domine et règne sur son univers, un univers idyllique à l'écart de celui des hommes. Sa demeure, une maison forteresse, évoque un lieu à laquelle l'on ne peut accéder que s'il le désire. Nathan ne rêve que de créer un monde de félicité en remplacement de celui qui existe. Il n'y a pas de doute, Nathan a acquis une dimension divine et Caleb a fait un bond dans le futur, la cité de l'avenir, la cité idéale, une cité régie par la technologie. L'idée est la découverte d'un futur radieux. « Le temps est lié, selon Fondanèche, à la notion de déplacement, la fameuse « flèche du temps » (D. Fondanèche, 2005, p. 90). L'hélicoptère, machine de voyage, devient « *La machine à explorer le temps* » (H. G. Wells, 1888) notamment le futur, le monde de demain, un lieu paradisiaque grâce aux prouesses de la technologie de l'informatique. L'homme y sera servi par les robots afin de se concentrer sur des tâches utiles, mieux sur des activités de plus en plus créatives et agréables.

De l'autre face de ce futur se révèle, en effet, la dépossession de l'homme de sa toute puissance ; il vit sous le pouvoir de la machine tout comme vit l'homme du passé et du présent sous la domination des pouvoirs coloniaux et archaïques dans le réel merveilleux. Alexandre Marcinkowski et Jérôme Wilgaux, ne disent pas autre chose :

Dès lors, dans notre époque contemporaine marquée par le développement de l'automatisation et de la robotique, les automates peuvent être célébrés en tant que symboles du progrès techniques et pour leurs promesses émancipatrices, mais sont tout autant considérés comme une source d'inquiétude, interrogeant l'homme sur sa propre humanité et sur son possible deshumanisation d'un monde futur dominé par les machines » (A. Marcinkowski et J. Wilgaux, 2004, p. 2).

L'assassinat de Nathan et de Kyoto par Ava et l'abandon de Caleb le jour de son départ convainc de cette prise de pouvoir à terme du robot sur l'humain. Ava incarne une force de domination maléfique perceptible dans l'assassinat de Nathan, de Kyoto et son évasion après avoir recouvert son corps entier de peau humaine synthétique. L'enfermement de Caleb, son complice, dans la maison-forteresse au milieu des morts, est révélateur de la face inquiétante de la machine. En clair, l'intelligence artificielle, un être de tous les dangers, s'est évadée du laboratoire comme le robot de *Le Semeur de démon* (1973) de Dean Kootz, de son campus pour investir le logement d'une étudiante. Mieux, l'homme s'est ainsi incliné devant la machine. Et, la présence de l'androïde Ava dans l'univers de Caleb peut s'interpréter alors comme le déplacement du futur dans le présent, un futur censé apporté des changements.

Le retour du passé à la fois dans le présent couronne, par ailleurs, cette absence de rupture temporelle, un autre trait caractéristique de l'alternance de la linéarité et de la

réversibilité temporelle selon le retournement du sablier. Les liens de ressemblances entre Nathan et le dieu Héphaïstos, dieu forgeron, constituent le premier point :

Dans le monde grec en effet, le divin forgeron joue un rôle fondamental dans la fabrication des créatures artificielles. Non seulement la tradition se place sous son patronage pour la pyrotechnie, les arts des métaux, mais les textes le perçoivent comme le démiurge par excellence, le dieu capable de créer des œuvres d'art tout à fait singulière. En cela, il est rejoint par Dédale, d'ailleurs présenté parfois par les auteurs anciens comme son descendant (A. Marcinkowski et J. Wilgaux, 2004, p. 2)

« Illustre artisan », Héphaïstos a fabriqué, selon la mythologie grecque, pour les demeures olympiennes des dieux, des portes infranchissables identiques à la demeure-forteresse aux portes automatiques de Nathan. A l'instar de Nathan, le dieu Héphaïstos avait conçu des tables, voire des automates ou le *Golem* à forme humaine en bois, en argile ou en bronze pour le servir. Les automates d'Héphaïstos sont activés par un mécanisme qui reste mystérieux et secret, image rabbinique. Un rabbin doit inscrire, en effet, un mot magique sur son front pour qu'il s'anime et le serve. De la sorte, la capacité à créer et à transformer la matière inerte en matière animée chez Héphaïstos peut s'interpréter en termes de magie, de religieux et de sacré perçu supra dans le réel merveilleux. Catherine Mathière rappelle que si le terme de *Golem* n'est mentionné qu'une seule fois dans la bible (Psaume 139, 16), il appartient à la catégorie des mythes « bibliques ». Le *Golem* désigne « *tout ce qui se trouve à l'état brut, non dégrossi, et ce qui est en devenir* » (C. Mathière, 1988). Le *Golem*, l'homme issu de la terre, encore inachevé et destiné à devenir poussière se retrouve, par ailleurs, dans les croyances religieuses notamment dans les cercles hassidiques du Moyen Age et dans la littérature kabbalistique qui, puisent ses enseignements dans le *Talmud* et le *Midrach*. Le critique mentionne, par ailleurs, que la version légendaire du *Golem* vient de Pologne. Elle s'est particulièrement développée en Allemagne avant d'acquies ses lettres de noblesse à Prague. La première version, polonaise est liée à la personne du Rabbin Elias Baalschem :

Qui en avait fabriqué un pour l'aider dans ses tâches ménagères en inscrivant sur le front d'un statut d'argile le mot « *emeth* » (vie). Pour le « désanimer », le rabbi effaçait la première et la dernière lettre du mot magique et « *émeth* » devenait « *meth* » (mort). Ayant un jour oublié de « déconnecter » son Golem, celui-ci grandit tellement que pour pouvoir effacer la lettre, le Rabi est obligé de lui demander de s'agenouiller pour lui ôter ses bottes. Là, il peut effacer la lettre du front du Golem mais celui-ci est devenu si grand que le Rabi meurt, enfoui sous la glaise. La légende va glisser jusqu'à Prague pour être attaché à la personne du Rabi Jhouda Loew ben Bezalel (1512-1609) [...]. Deux légendes courent sur le Golem de Prague. La première est proche de la légende polonaise mais le Rabi loew n'est pas écrasé par sa création. La seconde voudrait que le Golem ait été créée pour défendre la communauté juive de Prague contre un pogrom. Dans les deux cas, le Golem sera détruit (Fondanèche, 2005, p. 112).

En somme, le génie de l'informatique des temps modernes trouve ses origines dans la figure mythique d'un dieu primitif.

Les automates d'Héphaïstos et leurs « implications magico-telluriques » (C. Mathière, 1988, p. 672), passent pour le deuxième point de cette rupture temporelle. Si les automates d'Héphaïstos figurent des préhumains, en effet, ceux de Nathan, *a contrario*, sont des post humains, voire des êtres artificiels. Il s'agit d'un perfectionnement des automates antiques grâce aux progrès des sciences et technologies. L'électronique remplace la matière et le *Schemhamphoras* miraculeux. Cette différence n'occulte en rien les liens de parenté entre les automates et les créatures artificielle de Nathan. Auxiliaires efficaces, tous, assistent leurs créateurs dans leurs tâches quotidiennes. Ils rendent ainsi possible une existence idyllique que décrit Hésiode dans son évocation de la race d'or, du « temps de Kronos » période durant laquelle la première race humaine vivait dans la communauté des dieux et menaient, à leur exemple, une vie préservée des souffrances, loin à l'écart des malheurs et des peines (A. Marcinkowski et J. Wilgaux, 2004). Ces créatures ont, en outre, en partage, d'une part une même croissance incontrôlable de leur pouvoir devenu supérieures à celui de leurs maîtres et d'autre part la rébellion parce que lassés de l'asservissement. Le film apparaît, dans ce sens, en somme, comme une résurgence d'une œuvre existante nourrie de significations nouvelles. Nathan ne cache pas que ces inventions ont été réalisées à partir de données des utilisateurs anonymes. Ces créatures ne sont autre, en d'autres mots, qu'une réutilisation d'une grande œuvre de création collective. A l'instar d'un compartiment du sablier, le scénario du réel scientifique s'est approprié, nourri d'un agrégat d'anciens récits oraux avant de subir un perfectionnement signe d'une modernité pleine de promesses ; une modernité où le Progrès, la Nature, la Machine, l'Intelligence Artificielle, l'Argent, etc., des images-forces, érigées dorénavant au rang de divinité, nourrissent l'imaginaire collectif. Ces nouveaux mythes à l'instar du Progrès, le Développement et bien d'autres savoirs liés à la haute technologie sont au cœur du film *Looper*, ou *Les Looper, les Tueurs de temps*.

Ce film, comme *Ex_Machina*, nourrit un seul objectif : transporter le lecteur dans un monde où le déplacement dans le passé et le futur est possible grâce à la révolution technologique. La haute technologie est à la portée de tous contrairement à *Ex_Machina* où Nathan en était le seul détenteur. L'usage de la télékinésie, le port dans le corps de tout humain d'une nanopuce avec le développement de la technologie d'identification en sont l'expression. Aucun camouflage de crime n'est alors possible. Dès sa mort, l'information est envoyée aux autorités. Les personnages du présent côtoient ceux du futur. *Les Looper*, une bande de tueurs à gages, vivent au présent, 2042, travaillent pour un réseau de criminel sous la supervision d'un personnage, Jack Abe Mitchell, envoyé du futur (2074) par les syndicats du crime. *Les Looper* reçoivent dans un lieu fixe leurs cibles envoyées du futur qui, devront être abattues dès leur arrivée avant d'encaisser leur salaire, le prix du crime etc. Le voyage dans le temps est, de fait, utilisé illégalement par les organisations criminelles pour faire disparaître les personnages gênants. Cette force du mal, identique au colonialisme dans le réel merveilleux, sévit avec la même intensité.

L'on aura compris, la mise en scène de deux mondes parallèles, le présent et le futur : 2042 et 2074., apparaît une fois de plus comme les marques de la linéarité et de la réversibilité temporelle avec le retour du passé et du futur dans le présent comme la possibilité du présent dans le futur etc. Une fois de plus, c'est le même sable qui s'écoule dans le récipient opposé avec une dimension nouvelle. Il importe alors de débusquer le sens

sous-jacent de ce retour répétitif de ce discours mythique car lire l'histoire que les mythes constituent à l'intérieur d'une œuvre, rappelle Marie-Catherine Huet Brichard, consiste à l'exploration d'une histoire reconstruite et surtout une histoire signifiante (Marie-Catherine Huet-Brichard, 2001, p. 98). Partant, quelle signifiante recouvre cet imaginaire de toutes les rencontres ?

3. De l'allégorie du Sablier comme métaphore du rapport du réel merveilleux et du merveilleux scientifique : Pour quelle signifiante ?

Au stade maintenant de l'irradiation qui consiste, selon Pierre Brunel, à la spécification de la portée sémantique du mythe (P ; Brunel, 2005, p. 12), Huet-Brichard fait remarquer que : « *Si le mythe implique, pour l'écrivain, la rencontre d'un imaginaire singulier et d'un imaginaire collectif, il impose au lecteur une approche du texte qui lui interdit tout enfermement sur un texte particulier pour lui ouvrir un champ littéraire qui dépasse les frontières d'une œuvre, d'une époque* » (M.-C. Huet-Brichard, 2001, p. 99). En s'émancipant de toute contrainte interprétative, le discours mythique, à l'instar des symboliques du sablier, devient le lieu de croisement de voix/voies plurielles.

A partir de ce postulat, la portée sémantique du discours mythique qui structure le réel merveilleux et le merveilleux scientifique peut être appréhendé à deux niveaux.

Le premier est d'ordre socio-culturel. La déconstruction de la permanence du mythe apparemment observé au profit de la dynamique en est le premier aspect. Manifeste dans l'adaptation du discours mythique aux contingences socio-culturelles, cette dimension du discours mythique est un indicateur d'une donnée socio-culturelle : les savoirs passés ne sont pas des savoirs définitifs mais susceptibles d'être objet de remaniement, de transformation, de correction, d'enrichissement permanent. Aussi, le dialogue permanent des symboliques de la linéarité et de la réversibilité fonctionne alors comme une stratégie de renouvellement permanent, d'enrichissement, de transformation du discours mythique. De cette inscription du mythe dans un système dynamique et continu naît de nouveaux mythes par la création ce qui lui assure son évolution en partie liée à l'être et consubstantielle à la vie sociale.

Ce deuxième aspect de la portée sociale du discours mythique se veut un fait qui, parfois, s'opère à l'insu de l'être. Charles Mauron parle, à raison, de l'évolution du mythe personnel défini comme la personnalité inconsciente de l'auteur (C. Mauron, 1965). En clair, tout être comme son univers subit sa propre évolution sans, parfois, en être conscient, sans en avoir le contrôle. Pour l'avoir ignoré, Nathan, le génie de l'informatique en a payé de sa vie. Dans *Looper*, la mort du *Looper* Joe, de l'homme du futur, Abe et ses acolytes, relève de la déconstruction de la conception du temps qui consiste à ce que ce sont les événements qui se dirigent vers un individu statique. Pour rappel, dans *Looper*, les *Looper* sont des personnages statiques. Ils vivent au présent et ce sont les personnages du futur qui font le déplacement vers eux. La disparition de cette immobilité de l'être contribue à montrer que l'être et son univers sont soumis à un temps linéaire qui, du passé, le conduit inexorablement vers l'avant, la mort. La succession des événements s'enchaînent, s'emboîtent, non pas nécessairement selon un ordre, une logique mais une chronologie. Ce temps, tracé depuis les premiers âges de l'humanité, régule l'existence humaine. Il est apparu, selon la mythologie grecque, grâce à Kronos, juste après la naissance de l'espace qui serait, lui-même, issu de la séparation du couple de divinités : Gaia-Ouranos. Dès cet instant, les êtres humains engendrés par Ouranos et Gaia ou le

Ciel et la Terre purent respirer, se développer et mourir³. Le temps commença alors à s'écouler. Chronos, le temps linéaire, le temps du devenir, le temps social serait ainsi né (Klein, 2003). La mort est une loi naturelle et scientifique. Tout se dégrade et finit par mourir. Le deuxième principe de la thermodynamique stipule, à titre d'illustration, que tout se dégrade, évolue vers sa fin. Il a été clairement perçu que malgré quelques invariants, le réel merveilleux et le merveilleux scientifique sont animés de soucis analogues : le chemin vers l'avancée, la continuité, le progrès, la finitude après l'expérience progressive du rêve d'une vie radieuse grâce aux merveilles des sciences et de la technologie. Le réel scientifique se situe dès lors dans le prolongement du réel merveilleux. Le réel scientifique est le réel merveilleux à un degré supérieur. Non seulement la science et la technologie s'emploient à mettre des chiffres sur la ligne du temps mais surtout à faire reculer autant que faire se peut le temps de la nature catamorphe et nyctomorphe, le temps de la chute, des ténèbres, le temps où tout se reproduit, se répète sans changement. En clair, loin d'une impression de société statique, immuable, la société et toutes ses composantes sont dynamiques, évolutives.

A un autre niveau, l'ancrage du réel merveilleux et du merveilleux scientifique dans la fiction historique, l'épopée, la légende, la danse, le chant, le discours religieux, etc. ajouté à l'intégration dans les textes de divers matériaux notamment technologiques, informatiques etc. soulignent divers procédés de métissage et de brassages d'éléments hétérogènes et dynamiques. L'homme et son univers, un « homme-machine » ou « un animal machine », passe pour un assemblage de pièces complexes, de fabrication et de résidus de destructions antérieures. Les hommes portent tous des nanopuces dans *Looper*. Les androïdes ou les robots féminins créés par Nathan, dans *Ex_Machina* ont l'aspect général d'une femme mais certaines parties de leurs corps montrent leur nature artificielle. Kyoto et Ava sont un assemblage de pièces de cadavres de robots antérieurs à l'instar de Frankenstein de Mary Shelley. La maison-forteresse de Caleb est constituée à la fois de pierres, des matériels informatiques et technologies etc. Tous les schèmes de représentation des individualités sont ainsi mis en cause au profit d'une mise en valeur d'une pluralité de textes, de matériaux qui se jouxtent, s'entrecroisent, se brassent.

Cet assemblage hétéroclite se moque des singularités, des frontières pour une stratégie de mise côte à côte des contraires qui déjoue l'horizon d'attente du lecteur-spectateur, provoque sa surprise, ses interrogations, sa fascination etc. Dit autrement, les mécanismes de coprésence de textes, de divers matériaux et identités tissent ainsi

³ Le mythe grec raconte que les parents de Kronos, Ouranos et Gaïa, le Ciel et la Terre, étaient « collés ». De ce fait, Ouranos ne cessait de féconder Gaïa qui s'étouffait sous la somme des enfants qu'elle portait et qui ne pouvaient sortir d'elle, faute d'espace tiers. Kronos, le plus jeune, délivra alors sa mère en coupant les parties génitales de son père. La douleur provoqua chez Ouranos un mouvement de recul qui le sépara de Gaïa et créa entre eux un espace libre. Dans cet espace, les êtres vivants engendrés par la terre purent respirer, se développer et mourir. *Chronos*, le temps linéaire, le temps du devenir était né (Klein, 2003).

des relations sous forme de réécriture des catégories génériques différentes, de collage, de recyclage de fragments hétéroclites. Ces formes d'écriture hétéroclites et dynamiques, ayant pour avatars l'intertextualité, l'intermédialité, la transgénéricité, la transculturalité, la mobilité littéraire, l'hétérogénéité, la polygénéricité etc. (B. cyprien, 2015) participent à la fois de l'enrichissement du texte littéraire et du décloisonnement des disciplines. Quelle que soit sa nature, le discours mythique se veut à la fois fiction, épopées, légendes, science-fiction, documentaire, histoires des peuples, des religions, etc.

Conclusion

Le réel merveilleux et le merveilleux scientifique, deux lexies composées, à l'instar du sablier, un appareil de mesure composé de deux compartiments, décrivent un écoulement temporel linéaire et réversible. Par le biais de ces symboliques de l'écoulement, l'un rend visible l'autre ; l'un permet l'accès à l'autre et vice versa. A partir de ce constat, il n'y a aucun doute que les liens de parenté entre le discours mythique qui structure le réel merveilleux et le merveilleux scientifique, qu'il soit littéraire ou cinématographique, trouvent sa figuration concrète dans le sablier. Ces vases communicants jouent sur des registres dynamiques qui peuvent être perçus comme des espaces de mélanges inédits, des identités multiples et dynamiques. Le discours mythique que déroule ces textes s'inscrit, dans cette perspective, dans un système de recyclage du social à travers un renouvellement incessant qui donne vie à des nouveaux mythes, des imaginaires dynamiques. In fine, le réel merveilleux et le merveilleux scientifique décrivent le temps chronologique, l'avancée progressive de l'être dans le temps qui se révèle être le temps de la mobilité, des interpénétrations, des poétiques mouvantes et du décloisonnement des imaginaires.

Références bibliographiques

- ALEXIS Jacques Stephen, 2002/1, *Du réalisme merveilleux des Haïtiens*, Paris, Présence Africaines, p. 91-112.
- BEHAR Henri, 1988, *Le Collage et la pagrure de la modernité*, Littératures, Paris, L'Âge d'Homme.
- CARPENTIER Alejo, 1954, *Le Royaume de ce monde*, traduit par L. René et F. Durand, Paris, Gallimard.
- DURAND Gilbert, 2002, *Les Structure anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- BRUNSWICK Glen et ali, 2005, *Ex_Machina*, Royaume Uni, Andrew Macdonald et Allon Reich.
- BRUNEL Pierre, 2004, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José-Corti
- (dir.), 1988, *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, Monaco, Le Rocher.
- DURAND Gilbert, 2005, [en ligne], www.fabula.org/acta/document817.PHP (consulté le 01/07/2017).
- ELIADE Mircea, 1980, *Images et symboles*, Paris, Gallimard.
- FONDANECHÉ Daniel, 2005, *Paralittératures*, Paris, Vuibert.
- FRANCOISE-DENEVE Corinne (2002), *Mythologies*, Rosny, Bréal.
- HUET-BRICHARD Marie-Catherine, 2002, *Littérature et mythe*, Paris, Hachette.

INSTITUT D'ETUDES IBERIQUES ET LATINO-AMERICAINES, *Alejo Carpentier et son œuvre : actes du colloque* [de l']Université de Paris-Sorbonne [et du] Centre inter-universitaire d'études cubaines, [Paris], 24-25 avril 1981.

JENNY Laurent, 1977, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, Paris, Seuil, p. 257-281.

JOHNSON Rian, Looper, 2012, *Les Tueurs du temps*, Québec, Endgame Entertainment Ram Bergman Productions DMS Entertainment.

MARCINKOWSKI, Alexandre et *ali.*, 2017, « Automates et créatures artificielles d'Héphaïstos : entre science et fiction », [en ligne], <https://tc.revues.org/1164> (consulté le 5/11/2017).

OWUSU-SARPONG Albert, 2002, *Le Temps historique dans l'œuvre théâtrale d'Aimé Césaire*, Paris, L'Harmattan.

SCHEEL W. Charles, 2005, *Réalisme magique et réalisme merveilleux, Des théories aux poétiques*, Paris, L'Harmattan.

UNIVERSALIS, [en ligne], www.universalis.fr (consulté le 27/11/2017).

[en ligne], <http://espacesinstants.blog.tdg.ch/index-3.html> (consulté le 9/08/17).