

« A HOLE IN TIME »

Manon Bellet, Emilie Benoist, Bianca Bondi, Laurie Dall'AVA & Victor Mazière, Laura Gozlan, Lyes Hammadouche, Laura Huertas-Millan, Angelika Markul

ET IN UCHRONIA EGO *

Victor Mazière

Si la notion d'utopie, initialement forgée par Thomas More ⁽¹⁾, nous est familière, au point d'être passée dans le langage courant, celle d'uchronie l'est en revanche beaucoup moins : elle est pourtant au temps ce que l'utopie est au lieu, c'est-à-dire une sorte de territoire imaginaire où s'échoueraient les bifurcations fictives de ce qui aurait pu être, mais n'a pas été. Comme des éclairs fugitifs, les récits uchroniques apparaissent dans l'histoire littéraire depuis l'Antiquité ⁽²⁾ : il faudra cependant attendre le XIX^{ème} siècle pour que le concept lui-même soit formulé par Charles Renouvier ⁽³⁾, qui, explorant le potentiel narratif des points de divergence historique, lui consacra un ouvrage. Mais c'est avec la science du XX^{ème} siècle, armée des outils de la mécanique quantique et des géométries non-euclidiennes, que l'uchronie franchira le pas décisif qui allait l'engager dans la voie des paradoxes temporels : car avec l'invention par Feynman des arborescences quantiques ⁽⁴⁾, le tissu de la réalité devint une gigantesque fabrique d'uchronies, où la linéarité du temps s'égara dans les sinuosités particulières de tous les mondes non advenus. Des modélisations imaginaires de la science à l'imaginaire de leur modèle, le glissement fut presque immédiat, et, au moment de la Guerre Froide, la science-fiction s'empara de l'uchronie, séduite par la poésie spectrale de ce non-temps suspendu dans un vertige ontologique, qui s'accordait si bien au désenchantement né des ruines de la « Big Science » ⁽⁵⁾ : les ouvrages d'anticipation se mirent alors à parler au

passé du futur, nourrissant peut-être secrètement l'espoir de pouvoir reparler un jour au futur du passé ; le voyage dans le temps et les involutions temporelles furent ainsi exploités jusqu'à leurs paradoxes extrêmes, jusqu'à cette possibilité, par exemple, d'effacer toute l'existence d'une « timeline » qui se croiserait elle-même dans son propre passé.

Les fanzines⁽⁶⁾ américains virent ce type de récits fleurir, et c'est aussi indirectement grâce à eux que l'uchronie toucha pour la première fois les arts plastiques, par la lecture qu'en firent notamment Peter Hutchinson et Robert Smithson. L'uchronie et l'entropie furent les deux principales mythologies qui alimentèrent leur réflexion théorique sur le minimalisme ; mais elles influencèrent aussi, dans le cas de Robert Smithson, sa propre élaboration de la notion de pratique située. Smithson revint à de nombreuses reprises dans ses essais sur la question de la non linéarité du temps, sur son sentiment que le futur était en train de devenir préhistorique ⁽⁷⁾. Dans « Entropy and the New Monuments » ⁽⁸⁾, il cite d'ailleurs, en épigraphe de son article, *The Time Stream* ⁽⁹⁾, un roman de John Taine, qui retrace le destin d'une espèce préhistorique, celle-ci étant (paradoxalement « en même temps ») le résultat futur de l'espèce humaine : les voyageurs dans le temps sont non seulement des habitants de San Francisco mais ils possèdent des « mois » passés et futurs ; le temps n'est plus alors une ligne, c'est un courant spiralé. La phrase choisie par Smithson dans le livre de Taine est, à cet égard, typique de l'axe diachronique-diatopique qui alimenta la mélancolie uchronique, à la fois exaltée et entropique de ses « Earthworks » (que l'on pourrait traduire littéralement par « terrassements ») : « m'étant levé et scrutant la lueur verte du désert, je m'aperçus qu'il y avait des milliers de monuments comme celui contre lequel j'avais dormi. Devant moi s'étendaient jusqu'à l'horizon de longues avenues parallèles de larges colonnes basses »⁽¹⁰⁾.

Car le site smithsonien, s'il appartient bien au « champ étendu de la sculpture », pour reprendre le terme de Rosalind Krauss ⁽¹¹⁾, ne se limite pour autant pas à ses seules caractéristiques spatiales : il sculpte également le temps, car il s'étend dans cet hyper-espace inlocalisable que l'uchronie, comme outil *conceptuel* et non plus simplement narratif, permet de penser. La première machine à

remonter le temps que les arts plastiques ait produite fut peut-être *Spiral Jetty* : elle fut aussi la première création qui nia le primat anthropocentrique pour lui opposer celui de la sphère objectale, au sens où l'entendent les théoriciens de l' *Object Oriented Ontology* ⁽¹²⁾ ; l'articulation n'est pas ici anodine, et si ce changement de paradigme a pu s'opérer, c'est en grande partie grâce au rôle ontologiquement pivotant de l'uchronie, qui désubstantialisa, en les déplaçant hors de la présence, les productions de l'architecture humaine, d'emblée absorbées dans leur ruine à venir. L'idée d'une *vestigialité* du futur fut ainsi essentielle à la formation de la réflexion esthétique qui prit naissance autour de l'uchronie, dont on pourrait dire qu'elle a agi comme un aimant entraînant dans son champ magnétique une constellation de préoccupations écologiques, philosophiques, politiques : tout un territoire invisible à toujours-déjà réinventer.

Des ouvrages les plus récents de Timothy Morton ⁽¹³⁾, en passant par des films expérimentaux comme *La Jetée* ⁽¹⁴⁾, des séries télévisées comme *Doctor Who* ⁽¹⁵⁾, ou des films hollywoodiens comme *Minority Report* ⁽¹⁶⁾, ces inquiétudes hantent l'inconscient de notre hyper-présent technologique, toujours-déjà hanté par ce sentiment d'un « no future » qui ressurgit lorsque s'effondrent les promesses d'un monde meilleur et d'un progrès infini.

Car si nous sommes inscrits en anachron ⁽¹⁷⁾ dans notre propre espace-temps, et si l'entrée dans l'anthropocène a rendu toute hypocrisie impossible, sur quels paramètres pouvons-nous encore agir pour modifier notre futur? Celui-ci n'est-il pas en train de nous absorber, comme un de ces hyperobjets ⁽¹⁸⁾ dont parle Timothy Morton, ces entités à la spectralité si gigantesque qu'elle s'étend jusqu'aux confins de l'univers? Où s'arrête alors notre phénotype? Sur notre morceau de territoire terrestre? Ou bien se prolonge-t-il vers ces étoiles que nos technologies permettent désormais d'atteindre, envoyant des signaux qui parviendront peut-être un jour à destination, au-delà de notre propre mort et de toute réponse possible?

C'est autour de ce faisceau d'interrogations, de ces effets de boomerang entre des échelles non-commensurables mais pourtant liées, que nous construirons cette exposition : elle s'attachera à proposer une mythologie fragmentaire de l'uchronie, mythologie en devenir, sans cesse déplacée hors d'elle-même, à l'image de l'énergie

fossile du temps, qui n'est jamais présente à soi ; car, comme le pétrole, le temps vient des profondeurs, il monte depuis la nuit de l'apparaître, depuis cet endroit mystérieux où la causalité s'engendre elle-même en même temps que le monde.

Or, puisque le temps n'existe que comme relation à un extérieur qui est autre que lui, et que nous-mêmes sommes inclus dans la dynamique de cette altérité originelle, alors sans doute n'existons-nous que par la grâce d'une éternité par défaut, négative, dont la spectralité, toujours-déjà été ouverte, nous porte depuis le commencement de son errance, et dont l'autre nom serait : l'uchronie.

*Le titre réfère ici à l'énigmatique tableau de Poussin, *Les Bergers d'Arcadie*, où figure un tombeau sur lequel est inscrit « Et in Arcadia ego » (« Moi aussi je suis en Arcadie »)

- (1) Thomas More, *L'Utopie (Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivo de optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia)*, 1516
- (2) Tite-Live, *Histoire de Rome depuis sa fondation, Livre IX, sections 17-19* : sans doute un des exemples les plus anciens d'uchronie. Dans ces chapitres, Tite-Live évoque ce qui aurait pu se passer si Alexandre Le Grand avait lancé sa conquête à l'Ouest plutôt qu'à l'Est. La conclusion, selon lui, est qu'il aurait attaqué Rome au IV^{ème} siècle avant JC
- (3) Charles Renouvier, *Uchronie (l'Utopie dans l'histoire) : Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne, tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris, La critique philosophique, 1876
- (4) Dans ses *Cours de Physique* (Dunod, Paris 2014) Feynman décrit une façon d'énoncer la loi de la gravitation, en exprimant que le mouvement d'une particule soumise à des forces gravitationnelles est déterminé par un "principe de minimum" : ce mouvement s'effectue selon un chemin qui minimise une certaine grandeur mathématique. Avec cette méthode, dit-il, nous avons perdu l'idée de causalité, suivant laquelle la particule sent la force et se déplace sous son influence. Tout se passe comme si la particule

avait exploré tous les chemins possibles et choisi, après calcul, celui pour lequel la grandeur est minimale ». Un diagramme de Feynman est l'outil qu'il inventa à la fin des années 1940, pour réaliser des calculs, en intégrant ce paradoxe de la théorie quantique des champs. Les particules sont représentées par des lignes, qui peuvent être dessinées de plusieurs façons en fonction du type de particule représenté. Un point où des lignes se connectent est appelé sommet d'interaction, ou vertex. Il y a trois catégories de lignes : les lignes internes (qui connectent deux sommets), les lignes entrantes (qui s'étendent depuis « le passé » vers un sommet et représentent un état initial non interactif) et les lignes sortantes (qui s'étendent depuis un sommet vers « le futur » et représentent un état final non interactif). Habituellement le bas du diagramme représente le passé et le haut du diagramme représente le futur.

- (5) Le terme Big Science désigne un type de science apparu pendant et après la Seconde Guerre mondiale, requérant de larges investissements financiers, fournis principalement par des gouvernements internationaux et des complexes militaro-industriels.
- (6) Parmi les plus célèbres fanzines des années 50, on peut citer *Amazing Stories*, *Science Fantasy* et *Thrilling Wonder Stories*
- (7) « Notre futur tend à devenir préhistorique », extrait d'une interview donnée par Robert Smithson en 1969, cité dans *Art et science-fiction*, *La Ballard Connection*, Mamco, Genève 2011, p. 217
- (8) Robert Smithson, *The Collected Writings*, University of California Press, 1996, « Entropy and the new Monument », pp. 10-24
- (9) John Taine, *The Time Stream*, The Buffalo Book Company, 1946 (originellement publié en quatre parties dans le magazine *Wonder Stories*)
- (10) Robert Smithson, *op.cit*, p. 10
- (11) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, 1986, « Sculpture in the expanded Field » pp.278-290
- (12) *L'Object Oriented Ontology* (Ontologie Orientée Objet) est une école de pensée initiée par Graham Harman qui rejette le primat de l'existence humaine sur celui des objets non-humains. Pour

Harman, tout « étant » est un objet, l'univers est une somme d'objets qui sont, en soi, inconnaissables, car retirés en eux-mêmes hors de toute relation (« withdrawn »). Ils ne peuvent parvenir vers la sphère phénoménale que par l'éther sensoriel ou sensoriel (« sensual ether») qui émane d'eux, dont le temps et l'espace sont des manifestations. A ce courant se rattache Ian Bogost, Timothy Morton, et, dans une certaine mesure, Quentin Meillassoux (pour sa critique du corrélationisme).

- (13) Timothy Morton, *Hyperobjects*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013 ; *Realist Magic : Objects, Ontology, Causality*, Open Humanities Press, University of Michigan, 2013 ; *Dark Ecology*, Columbia University Press, New York, 2016
- (14) Chris Marker, *La Jetée*, 1962
- (15) *Doctor Who*, 1963 jusqu'à nos jours, BBC One
- (16) Steven Spielberg, *Minority Report*, 2002 (d'après un roman de Philip K. Dick)
- (17) Nous empruntons le terme « en anachron » à un roman de SF de Cordwainer Smith, *Himself in Anachron*
- (18) Les hyperobjets sont des objets si vastes qu'ils sont impossibles à localiser spatialement et temporellement, mais adhérent à ce qu'ils englobent. Le réchauffement planétaire est un exemple d'hyperobjet.