

Martin Roldan

**Le mouvement des fluides.
La Machine d'eau de Manhattan,
de E. L. Doctorow**

Dans un instant, le temps
deviendra élastique. Tous ces gens
feront enfin connaissance. Dans un
instant, ils seront tous cavaliers de
l'Apocalypse, tous unis dans la Fin
du Monde.

Frédéric Beigbeder

Chaque jour nous mourons,
chaque jour nous changeons, et
pourtant nous nous croyons
éternels.

Saint Jérôme

Il y a de ces fins qui ne veulent pas finir, qui se croient éternelles, qui vont à l'encontre de leur nature. S'agit-il encore d'une fin quand elle dépasse ses limites? Quand elle refuse de se conformer à sa propre définition? Comment expliquer une fin qui n'en est pas une? Une fin qui s'annule, en quelque sorte? Si les conceptions de la fin ne sont pas univoques, elles présupposent toutes, à la base, une coupure, une clôture radicale, que quelque chose, en somme, s'achève. On ne peut être au-delà d'une fin sans attendre en même temps l'avènement d'une autre fin. En ce sens, les fins servent à structurer notre relation avec la

Martin Roldan, « Le mouvement des fluides. *La Machine d'eau de Manhattan* de E. L. Doctorow », Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 12, 2005, p. 145-162.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

temporalité, à nous inscrire dans le temps tout en le segmentant. Être dans la fin correspond à l'appréhender consciemment, à savoir qu'une autre fin viendra, que toute fin se transforme en genèse et que nous sommes toujours coincés entre deux fins.

D'un point de vue judéo-chrétien, on ne peut envisager la fin sans se sentir interpellé par le livre de l'Apocalypse. Au-delà des symboles, de l'allégorie, des bêtes à sept têtes, des fléaux dévastateurs, de cette fin du monde en cinémascope, l'Apocalypse réussit à actualiser la fin, à lui donner une enveloppe dramatique, tout en mettant en péril la définition de base lui étant associée. Car si, d'une part, le texte de Jean met en scène la fin jusqu'au Jugement Dernier, il promet également une autre temporalité, exempte de fin, pour les Justes qui seront épargnés. Tel qu'indiqué après la descente de la Jérusalem céleste, « [I]l n'y aura plus de mort, il n'y aura plus ni deuil, ni lamentations, ni douleur. En effet les choses anciennes auront disparu [...] Maintenant, je fais toutes choses nouvelles¹ ». Dès ce moment, le jour et la nuit deviennent indissociables, le soleil et la lune perdent leur utilité. Privé des repères temporels usuels, l'univers apocalyptique dévoile la fin pour ensuite l'abolir, la condamner à l'oubli éternel. En d'autres mots, le monde de la fin est en même temps un monde sans fin.

Si ce paradoxe découle en partie de la linéarité de la temporalité judéo-chrétienne, on ne doit pas pour autant l'attribuer uniquement à cette caractéristique. Comme l'a montré Mircea Eliade, les temporalités cycliques visent aussi l'atteinte de moments intercalaires, détemporalisés, pendant lesquels le sujet peut rendre son passé signifiant. Ayant synthétisé la tension entre sacré et profane mieux que quiconque, Eliade perçoit dans la répétition cyclique du rite ou du sacrifice une volonté d'atteindre le sacré, de s'extirper de la chronologie profane. Tel que le note Eliade, « dans la

¹ *La Bible*, Apocalypse, 21 : 4-5.

MARTIN ROLDAN

mesure où un acte (ou un objet) acquiert une certaine *réalité* par la répétition de gestes paradigmatiques et par cela seulement, il y a abolition du temps profane, de la durée, de l'«histoire»² ». La reproduction du même entraîne la mise au rancart de l'histoire par l'actualisation du sacré, qui correspond à un hiatus, une pause, un moment de répit permettant de recommencer à neuf tout en ayant conservé certains acquis du cycle tout juste terminé. Si l'objectif du temps cyclique et du temps linéaire est identique (soit d'atteindre le sacré), l'articulation de ce but met en relief un écart majeur. Le chronotope du sacré dans le temps cyclique est intermittent, temporaire, fugace; tel le cocon recelant un insecte hybride, mi-chenille et mi-papillon – ou ni chenille, ni papillon – le sacré est activé afin de compléter une transition, une transformation. Le sacré cyclique ne suit pas la révélation ultime, mais bien une révélation mineure parmi d'autres, il n'est pas au-delà du temps mais entre deux temps, dans une fin qui devient commencement, ces deux pôles s'avérant aussi indissociables que les deux faces d'une feuille de papier. Pour sa part, le sacré linéaire apparaît après une fin et un recommencement, à la suite de la création des « choses nouvelles » ne laissant rien de l'ancien monde. Il se détache du couple fin/genèse, ne faisant pas plus partie de l'alpha que de l'oméga.

À la recherche du temps suspendu

S'il est possible d'imaginer des fins qui n'atteignent jamais leur point de chute, il était prévisible que des fictions mettent également en scène des moments dépassant la fin, des récits se déroulant dans le sacré, hors du temps et de l'espace. Ainsi en est-il du roman *La machine d'eau de Manhattan*³, de E.L. Doctorow, qui s'ingénie à transformer

² Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989, p. 50.

³ E. L. Doctorow, *La machine d'eau de Manhattan*, Paris, Flammarion, 1996.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

la rhétorique apocalyptique globale présentée dans la Bible pour créer une apocalypse scientifique à échelle réduite.

Le récit se déroule à New York, vers la fin du XIX^e siècle, alors que le docteur Sartorius a converti une usine de pompage en laboratoire expérimental où il prolonge indéfiniment l'existence de vieillards à l'aide d'une machinerie inédite. Ses procédés sont basés sur le contrôle des fluides, menant à la maîtrise de la vie et de la mort. S'il peut faire fluctuer à souhait l'intensité de vie insufflée à ses patients comme s'il jouait avec la flamme d'un bec Bunsen, Sartorius n'est toutefois pas en mesure de préserver leurs capacités sensorielles, mnémotiques et intellectuelles. Tous les pensionnaires de la clinique sont en effet catatoniques : outre leurs capacités motrices, qui n'ont pas souffert, tout ce qui les rendait humains s'est volatilisé. Ils ne parlent plus, ne se souviennent plus, ne ressentent plus, bref, le peu de vie qu'ils étirent comme un élastique se résume à manger, déféquer et bouger grâce aux infirmières. Les patients de Sartorius ont perdu toute notion non seulement de leur passé, mais du concept même de passé et de futur. Jusqu'à l'irruption de McIlvaine (un journaliste) et Donne (un policier), ils vivent dans une temporalité aplanie, formée uniquement d'un éternel présent où la répétition et la routine ne servent pas à structurer le temps mais bien à l'abolir, à le rendre indistinct. Les patients ont dépassé leur propre fin, n'étant plus tout à fait humains mais pas vraiment morts non plus. Leurs journées, ponctuées de musique répétitive et de soins réguliers, ont perdu toute distinction. Même pendant leurs promenades en omnibus dans les rues de la ville, ils ne semblent pas conscients du déplacement physique subi, comme si à la perte de la temporalité devait correspondre la perte de l'espace.

On entre dans le sacré pour atteindre le sens et la signification. La synthèse, la concaténation, puis la

MARTIN ROLDAN

compréhension ont lieu dans la fin, voire par elle⁴. Contrairement aux Justes de l'Apocalypse, les pensionnaires de Sartorius n'ont pas accès à la moindre révélation. Ils ont dépassé la fin sans en être conscients. Comme des zombies, leurs mouvements sont automatisés, lents, imprécis. Ils sont capables de se mouvoir, mais ne voient pas vraiment les éléments et les personnes traversant leur champ de vision. Distinguant les formes mais ne les reconnaissant nullement, les vieillards possèdent un niveau de conscience phénoménale et cognitive équivalant à celui d'un radar. Ils savent que le monde les entoure mais semblent ignorer qu'ils en font également partie. La ressemblance avec les patients végétatifs dont traite Michel Balat⁵ saute aux yeux. Autant les sujets de Sartorius que les individus soignés par Balat vivent psychiquement dans un lieu interne, pré-conscient, où la pensée, toujours latente, ne réussit pas à atteindre l'intellection complète. Cet emplacement serait celui du musement, tel que développé par Charles S. Peirce, puis repris par Balat et Bertrand Gervais⁶. Le musement ne correspond pas tant à un état d'esprit ou une rêverie qu'à une dynamique de la pensée, un courant souterrain indistinct et chaotique, exempt de structure, à partir duquel la pensée consciente peut se créer. On ne peut jamais savoir qu'on est dans le musement car on a uniquement accès aux restes de ce mouvement, à ses traces, comme le précise Bertrand Gervais :

parce qu'il est de l'ordre de l'indicible, de ce qui échappe, le musement ne se donne pas de plein

⁴ La majorité des critiques s'entendent sur cette utilité interprétative de la fin depuis l'argumentation convaincante de Frank Kermode, dans *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

⁵ Michel Balat, « Peirce et la clinique », dans *Protée*, vol. 30, n° 3, 2002, p. 9-24.

⁶ L'essentiel de la théorie du musement de Peirce se retrouve dans « A Neglected Argument for the Reality of God », *Collected Papers* 6.452-6.465. Bertrand Gervais, pour sa part, développe la notion de musement dans le quatrième chapitre de *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1998, p. 105-146.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

fouet, [...] ce qu'on parvient à en saisir se donne de façon nécessairement parcellaire ou même brute, comme du pétrole extrait d'une nappe sous-marine avant d'être raffiné⁷.

Tout comme on ne peut saisir notre musement, il est impossible de percer la surface des patients de Sartorius. Nous voyons leur corps mais leur esprit demeure caché, hors de portée. Pour Balat, les pensées issues du musement nous sont « révélées⁸ », interpellant du coup l'Apocalypse de Jean, ce dévoilement du projet divin. Les résidus du musement nous apparaissent de la même manière que les images du sacré sont apparues à Jean.

Il importe ici de préciser que l'Apocalypse de Jean recèle bel et bien deux révélations, et non une seule. La première, la plus discutée, est celle que Jean reçoit, alors que lui sont révélés les détails des événements à venir, tandis que la seconde réside dans l'écriture, par Jean, de cette vision. Jean a eu une révélation, qu'il nous révèle à son tour. Dans *Le porteur d'eau de Manhattan*, l'écriture vient de McIlvaine, le narrateur, qui présente au narrataire le récit de ses aventures passées ayant mené à la découverte du laboratoire d'éternité. Comme Jean, McIlvaine a aperçu les images du sacré et en témoigne par l'écriture de son livre. S'il n'est pas en mesure de rendre compte du musement des vieillards, le narrateur réussit tout de même à nous faire comprendre leur état, à extraire de leur silence et de leur absence de réactions un discours sur leur condition psychique. En ce sens, il devient le scribe du musement des patients, mais un scribe absent, éloigné, dissocié de ce musement. Habituellement, le scribe et le museur doivent partager les mêmes connaissances afin d'atteindre l'interprétation, mais ici, puisque Doctorow ne donne pas l'opportunité à ses museurs de devenir scribes, et encore moins interprètes de leur musement, ce manque doit être comblé, bien imparfaitement, par le narrateur.

⁷ Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 111.

⁸ Michel Balat, cité dans Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 110.

MARTIN ROLDAN

La majorité des récits mettant en scène des personnages enfermés dans le musement permettent éventuellement à ceux-ci de sortir de leur état et de transmettre un message donnant de la signification au musement préalable. Dans *Girlfriend in a Coma* de Douglas Coupland⁹, une jeune femme devient comateuse et demeure dans cet état pendant une vingtaine d'années avant de revenir à elle, subitement, porteuse d'un message sur la fin du monde. Dans le même ordre d'idées, Edgar Allan Poe afficha une sensibilité particulière pour ces récits où les morts revenaient à la vie, sortaient des caveaux, se croyaient enterrés vivants ou se plaignaient d'être suspendus entre la vie et la mort. « La vérité sur le cas de M. Valdemar », qui présente l'interruption de la mort du personnage éponyme, en est un exemple typique. Bien que cliniquement mort, Valdemar semble bel et bien présent puisque la décomposition de son corps s'est arrêtée et qu'il répond aux questions que le magnétiseur lui pose. Si le message final transmis par Valdemar aux vivants n'est pas très révélateur sur la teneur de son musement (« vite! vite! Faites-moi dormir, ou bien vite! Éveillez-moi! vite! *Je vous dis que je suis mort!*¹⁰ »), sa parole valide l'hypothèse des deux états, celui de la conscience, dans le temps, et celui du musement, hors du temps au même titre que le sacré. Pour Valdemar, le moment d'éveil est instantanément mis en relation avec sa fin, qui consiste à retourner dans la pré-conscience du museur (*faites-moi dormir*) ou à mourir définitivement. Toute son attention se porte sur cette limite, qu'il veut réintégrer dans les plus brefs délais, plutôt que de demeurer dans l'éveil, où il se meurt littéralement.

⁹ Douglas Coupland, *Girlfriend in a Coma*, Toronto, Regan Books, 1999.

¹⁰ Edgar Allan Poe, « La vérité sur le cas de M. Valdemar », *Contes-Essais-Poèmes*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 894. Dans un article intitulé « Revenir d'entre les morts » (dans *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Liber, 2001, p. 79-92), Jean-François Chassay discerne avec justesse l'état de suspension dans lequel est emprisonné Valdemar.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

À défaut d'éveiller ses patients, même momentanément comme dans le cas de Valdemar, et de leur permettre ainsi de décrire leur musement, Sartorius propose une définition vague de leur condition, alors qu'il affirme que :

[q]uelque soit leur état, ils n'étaient guère plus pathétiques que les flâneurs sur Broadway, ou les gens magasinant dans Washington Market, tous gouvernés par des coutumes tribales et des structures fantasmagoriques qu'ils nomment civilisation... la civilisation ne fortifie pas l'esprit, tout comme elle n'altère pas notre sujétion à l'instant présent. L'instant présent n'a pas de mémoire¹¹.

Cette hypothèse fait penser au flâneur de Walter Benjamin¹², se promenant sans but dans les arcades parisiennes et expérimentant une temporalité suspendue, entre l'espace public du déplacement et l'espace privé de la consommation. Pour Benjamin, le passage recelait les premiers symptômes de la société de consommation moderne. Chapeauté d'un dôme translucide comme le laboratoire de Sartorius, le passage n'appartenait pas plus à la ville qu'à l'individu. Il était l'endroit où la mémoire pouvait vagabonder à son gré, et où le temps arrêta factivement sa progression. Se distinguant du reste de la ville marquée par les stigmates de l'histoire, le passage mettait en scène un éternel présent. Donnant suite aux travaux de Benjamin, autant Robert Venturi, déambulant sur les avenues de Las Vegas, Fredric Jameson, disséquant l'hôtel Bonaventure de Los Angeles et Margaret Morse¹³, explorant les immenses espaces commerciaux nord-

¹¹ E. L. Doctorow, *op. cit.*, p. 298.

¹² À ce sujet, voir *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle*, Paris, Cerf, 1989.

¹³ Robert Venturi, *Learning From Las Vegas*, Cambridge, MIT Press, 1977; Fredric Jameson, *The Cultural Turn*, New York, Verso, 1998; Margaret Morse, « An Ontology of Everyday Distraction », *Logics of Television*, Patricia Mellencamp [éd.], Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 193-221.

MARTIN ROLDAN

américains de la fin du XX^e siècle, ont discuté avec conviction de la perte de temporalité associée à l'expérience capitaliste. Morse argue à cet effet que le centre commercial, avec ses boutiques lumineuses, ses vitrines colorées, ses allées ordonnées et sa propreté exemplaire, vise à recréer un passé idyllique imaginaire. Ce n'est pas un lieu précis qui est suggéré par la disposition des éléments, mais un non-lieu, où les produits sont toujours nouveaux, sans la moindre trace d'usure ou de dégradation. Le centre commercial serait éternel, n'affichant en surface ni début ni fin. Les items n'y vieillissent pas, ils se transforment par métempsychose en de nouveaux objets, toujours actuels. Comme nous le voyons, l'association de l'espace de consommation avec la perte de conscience temporelle n'est pas nouvelle. Allant encore plus loin, Mark Jancovich¹⁴ a perçu dans le film *Dawn of the Dead*, de George Romero, une consécration prototypique du lieu commercial comme espace intemporel. Il ne s'agit pas d'un hasard, soutient-il, si les zombies de Romero se dirigent vers le centre commercial dès le moment où ils s'extirpent de leur tombe. Cet espace hors du temps, constamment renouvelé, s'avère l'emplacement idéal pour des créatures au-delà du temps. À une créature mythique doit correspondre un espace mythique, son Olympe moderne.

Le laboratoire de Sartorius joue sur plusieurs plans. D'une part, comme nous venons de le voir, il est le symbole d'une intemporalité capitaliste. Ainsi la pièce centrale, où les résidants passent presque toutes leurs journées, emprunte des éléments à l'allée principale du centre commercial moderne – le banc en fer forgé, les plantes, les fontaines, la musique en sourdine, les puits de lumière, etc. D'autre part, la comparaison avec le jardin d'Éden, où Dieu aurait été remplacé par un médecin et le miracle de la Création par la logique scientifique, paraît incontournable. Cette seconde piste, aussi évidente soit-elle, est cependant bloquée par le roman, qui s'amuse à la rendre impraticable. Plutôt que de

¹⁴ Mark Jancovich, *Horror*, London, Batsford, 1992.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

mettre en scène une rhétorique d'un temps de l'origine réactivé par la science, le roman propose une critique implicite des recommencements utopiques qu'elle suggère. La confusion entre commencement édénique et recommencement technologique doit être évitée. Si au premier correspond l'innocence, le second est au contraire dénaturé, travesti par les desseins des humains. Chargé positivement, le commencement édénique est associé à l'enfance de Martin Pemberton (fils d'un des patients de Sartorius) et de Emily Tisdale, sa fiancée. Le jardin intérieur de la maison d'Emily, dans lequel les deux jouaient constamment, est directement comparé au jardin originel, alors que les enfants semblent personnifier un nouvel Adam et une nouvelle Ève. Ce jardin et cette maison sont présentés comme les rares vestiges d'une époque révolue, l'un des derniers retranchements où le progrès n'a pas encore fait son œuvre. À cet endroit, il est encore possible de réfléchir, de se reposer, de se ressourcer. Le temps y paraît arrêté, suspendu. Même le père d'Emily, le propriétaire de la demeure, est décrit en fonction des critères temporels associés au lieu : un « ancien Yankee, du type qui vit éternellement¹⁵ » suggère McIlvaine à son propos.

En contrepartie, McIlvaine voit dans le laboratoire un « Éden inversé ». Plusieurs indices viennent conforter l'hypothèse de l'inversion, de l'ancrage dans l'apocalyptique, dans ce moment où la fin ignore sa limite, plutôt que d'une allégorie sur l'origine. Par exemple, l'usine de pompage occupée par Sartorius fait partie d'un réseau de distribution d'eau aboutissant dans le grand réservoir Croton, situé au cœur de Manhattan et décrit, par McIlvaine, en des termes similaires à ceux employés par Jean pour présenter la Jérusalem céleste. La construction, précise-t-il, consistait en quatre murs imposants, de vingt-cinq pieds d'épaisseur et de quarante-quatre pieds de hauteur, sertie de tourelles trapézoïdales aux quatre coins et de portes de temple au milieu de chaque façade. En empruntant un escalier, on

¹⁵ E. L. Doctorow, *op. cit.*, p. 80.

MARTIN ROLDAN

pouvait escalader la paroi inclinée jusqu'au parapet, situé dans le ciel; et, ajoute le narrateur, « de cette hauteur, la ville en expansion semblait retomber devant ce qui n'était pas une ville, une étendue carrée d'eau noire qui était, en fait, l'absence géométrique d'une ville¹⁶ ». Certains signes ne trompent pas. Même si les mesures ne concordent pas, on peut déduire, par le souci du nombre exact, l'élévation céleste, la distance phénoménale entre la ville et le cube aqueux, ainsi que la symbolique baptismale de l'endroit, que cette description fait référence au moment suivant le Jugement dernier dans l'Apocalypse.

Comme second signe du lien entre le laboratoire et l'univers apocalyptique, il est utile de se pencher sur la prédominance de l'eau dans les expériences de Sartorius. Le taux d'humidité est tellement élevé dans la pièce centrale que les résidants portent une éternelle pellicule aqueuse sur leur peau. Le fait de dépasser la mortalité, d'en faire fi, peut uniquement se concrétiser dans un milieu qui, en quelque sorte, extériorise le corps humain. Ce n'est plus uniquement l'intérieur de l'individu qui est principalement composé d'eau, mais son environnement immédiat. Au dépassement de la limite du temps s'ajoute la projection des propriétés du corps hors de celui-ci. Comment éviter la comparaison entre l'usine de pompage, reliée à un réseau de distribution aboutissant dans un immense réservoir situé au centre de Manhattan, et le cœur humain, assurant la distribution du sang et des nutriments jusqu'aux différents organes? Les pulsations de la machine d'eau sont ainsi interprétées, par McIlvaine, comme un battement cardiaque souterrain, le signe d'une vie secrète, cachée aux regards. Dès que la frontière du temps s'abolit, toutes les autres disparaissent à sa suite. De la tension entre l'alpha et l'oméga naissent les limites; sans elle, il n'est plus possible de séparer les éléments, de les confiner à leurs domaines.

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

Par effacement des limites, tout devient signe, symbole, allégorie. Le laboratoire du savant et le jardin d'Emily correspondent respectivement au monde de l'Apocalypse et à celui de la Genèse, les vieillards symbolisent le capitalisme, Sartorius personnifie le progrès, etc. Le leitmotiv de l'eau, imbibant tout aspect du roman, n'est pas en reste. L'eau est, depuis longtemps, double symbole, à la fois du temps qui passe et de l'inscription, dans la mémoire, de notre passage dans le temps. Dans la mythologie grecque, l'eau était associée à l'oubli, tel qu'en témoigne le mythe de la rivière du Léthé, à laquelle les morts devaient obligatoirement s'abreuver afin d'oublier leur existence terrestre. Le Léthé marquait la frontière entre deux univers, celui de la temporalité humaine et celui du sacré intemporel. Le symbole est réitéré dans l'Apocalypse, alors que l'ingestion de l'eau de la vie permet de départager les survivants de la fin du monde et les condamnés. « Celui qui a soif, je lui donnerai à boire gratuitement à la source d'eau de la vie¹⁷ », est-il indiqué dans le vingt et unième livre, après l'arrivée de la Jérusalem céleste. De manière générale, il serait plus juste d'affirmer que l'eau ne se limite pas à indiquer une fin ou un début, mais qu'elle marque un passage en même temps qu'elle en efface les traces. Qu'il s'agisse du mythe du Léthé, du baptême chrétien ou de la fin des temps, l'eau est à chaque fois présente pour oblitérer le passé, pour annoncer le futur et pour confirmer la transition. Dans tous ces cas, l'eau devient le signe d'une temporalité en crise.

Pour marquer le temps, semble indiquer le roman, l'eau doit couler librement, sans entrave. Elle doit demeurer un élément naturel, régi uniquement par Dieu et sa volonté. Dans la Genèse, Adam et Ève sont créés supérieurs aux autres espèces animales, mais pas aux éléments naturels. Ils ont le droit de se servir de l'eau mais n'ont pas de pouvoir sur elle. Contrôler l'eau et contrôler la mort vont de pair : les deux s'opposent aux diktats de Dieu. Dès que le flot aquatique devient artificiel, régi par la technologie humaine,

¹⁷ Apocalypse, 21 : 6.

MARTIN ROLDAN

le flot du temps en fait de même. Le temps n'est plus dans le monde, offert par Dieu, mais en nous, transformé par le contrôle des éléments et, par extension, de la vie. La relation entre l'eau et le temps n'est jamais plus évidente que dans ce passage où le narrateur flâne dans les rues glacées de la métropole, observant les effets du froid intense sur la cité :

Les carrioles étaient clouées au sol par la glace, tout comme l'étaient les locomotives sur leurs chemins de fer surélevés... Les mâts et les voiles des navires sur les quais étaient enveloppées de glace... Des banquises de glace flottaient dans la rivière visqueuse... Les devantures métalliques ensoleillées sur Broadway donnaient l'impression de brûler dans la glace [...] Évidemment il s'agissait d'un dimanche, le jour de repos. Mais j'avais l'illusion que la cité avait gelé dans le temps [...] comme si la ville de New York au complet allait être, pour l'éternité, emprisonnée et glacée, scintillante et figée par Dieu¹⁸.

La métaphore atteint ici son paroxysme. L'eau et le temps ne forment qu'un. Contrôler le premier équivaut à maîtriser l'autre.

Lecture du temps ou temps de la lecture

À la métaphore temporelle de l'eau et à celle des patients s'en ajoute une troisième, moins explicite mais, pour cette raison, hautement instructive. Le roman présente, en filigrane, une opposition entre deux stratégies lectorales et, par extension, deux postures créatrices qui réactualisent la nécessité du sacré cyclique.

¹⁸ E. L. Doctorow, *op. cit.*, p. 348-349.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

La bibliothèque de Sartorius, nous apprend Martin Pemberton, est impressionnante et bien fournie, quoique désordonnée. Si le savant se gave d'un nombre effarant de textes de tout acabit – articles scientifiques, traités de science naturelle, livres d'histoire, romans, etc. –, il n'apprécie pas pour autant la lecture. Il approche ces ouvrages comme un charognard, en extirpant les informations utiles et en ne prêtant aucune attention au reste. Son laboratoire et sa bibliothèque sont des temples du savoir, mais d'un savoir mystique, dangereux, voire sacrilège. En fait le laboratoire, loin d'être lieu d'apprentissage, est plutôt endroit d'expérimentation, de découverte, de révélation. Comme dans la nouvelle « The Birthmark », de Nathaniel Hawthorne¹⁹, la bibliothèque du scientifique a pour seule utilité son lien avec le laboratoire. Les livres n'y ont pas été placés par intérêt esthétique ou ludique, mais pour servir un dessein précis : avoir à portée de main des informations potentiellement utiles à la réussite d'expériences scientifiques. Désirant rendre sa bien-aimée parfaite en la purgeant de la marque qui orne sa joue, le savant de « The Birthmark » se plonge dans la lecture. Toutefois, le but n'est pas tant d'apprendre ce qu'est la perfection que de découvrir, par inférence, comment la créer. Il délaisse la position de lecteur à la faveur de celle de l'auteur qui rédige, en palimpseste, dans le livre de la Création divine. Il en est de même pour Sartorius, attiré avant tout par le progrès, la course vers le futur; il ne prend pas le temps de lire les textes comme il se doit, avec le respect ou l'attention qu'ils méritent. La plus grande faute du scientifique, est-on porté à conclure, consiste dans le fait qu'il ne pratique pas la lecture littéraire, ou diachronique, mais uniquement des lectures fragmentaires, décontextualisées, en synchronie les unes avec les autres.

¹⁹ Nathaniel Hawthorne, « The Birthmark », George B. Perkins et al. [éd.], *The American Tradition in Literature*, vol. 1, New York, McGraw-Hill, 1994, p. 1617-1627.

MARTIN ROLDAN

Mais quel est ce temps de la lecture littéraire? En quoi s'oppose-t-il à une lecture synchronique? J'ouvre un livre, j'en tourne les pages, j'adopte un rythme de lecture; le temps semble se disloquer, il n'est plus en moi mais devient extérieur à l'activité que j'effectue. Les deux temporalités, celle de la lecture et celle de l'existence, sont déconnectées l'une de l'autre. Pendant la lecture littéraire, le temps externe est suspendu, remplacé momentanément par celui de ma lecture, par le rythme auquel les mots s'affichent sur la rétine, par l'écho des sonorités, par la répétition des mêmes lettres. L'activité en soi prend une cadence, un rythme permettant d'expérimenter à nouveau un sacré cyclique tel que l'a défini Eliade. C'est par le geste, ou plutôt par le plaisir du geste, par l'abandon dans le geste, et non par le texte en tant que tel, que je peux réintégrer ce chronotope intemporel, cette transition combinant origine et fin. En contrepartie, la lecture synchronique, à l'écart des concepts de plaisir et de jouissance tel que les a présentés Barthes²⁰, s'effectue sans cadence, de manière irrégulière, désordonnée. Une phrase ici, un paragraphe là, une information glanée un peu plus loin. La vitesse varie constamment, ne permettant pas au lecteur de vivre le rythme de la lecture mais uniquement celui de sa recherche, de sa quête dans un présent indifférencié où origine et fin n'ont pas la moindre importance. Le temps de la synchronie est celui de l'après-fin. Il n'y a plus de préalable, ni de suite causale. La temporalité est éclatée, et ses extrémités ne sont plus perceptibles.

On peut dès lors supposer que les patients de Sartorius vivent dans une temporalité post-apocalyptique en raison de la stratégie de lecture privilégiée par leur *créateur*. Comment, en effet, Sartorius aurait-il pu *inventer* un autre type de personnages quand sa relation avec la littérature, avec la création, fait fi de toute temporalité? S'il ne rêve pas la création d'êtres humains comme le protagoniste des

²⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

« Ruines circulaires » de Borges²¹, Sartorius est tout de même le géniteur technologique de ces morts-vivants qui hantent son laboratoire. Sans lui, ils seraient décédés, mais à cause de lui, ils survivent sans le moindre lien psychique avec les individus qu'ils furent. Étant étranger à la lecture littéraire, le scientifique n'a pas pu transformer ses patients en personnages complexes, munis d'une identité, d'une origine, de desseins, de désirs, de goûts et de sentiments. Il a plutôt créé des métaphores des théories qu'il concocte, de pâles concepts ne recelant pas plus de substance qu'une hypothèse scientifique.

Daniel Canty a remarqué à cet effet que les automates fictionnels servent habituellement de doubles symboliques, précisant qu'« [ils] affichent en fait leur irréalité, se dissimulant derrière des façades rhétoriques [...] qui ne font que souligner davantage leur caractère illusoire [...] »²². Il ajoute ensuite :

les récits d'automate rendent évidentes des possibilités philosophiques à travers le récit d'impossibilités matérielles. En d'autres mots, dans l'acte de fabriquer un récit d'automate, une théorie prend corps et est rendue accessible à l'évidence des sens²³.

L'hypothèse, ici, est celle d'une lecture fragmentée, postmoderne pourrait-on avancer, se faulant entre nos doigts tel un poisson résistant à sa capture. Les patients du savant agissent comme doubles d'un temps de la lecture révolu, supplanté par le progrès, qui permet d'aspirer à une intemporalité post-apocalyptique. McIlvaine et Martin Pemberton mettent fin aux projets de Sartorius car ils représentent la lecture littéraire. Les deux apprécient les textes pour l'ordre qu'ils procurent, pour la chronologie qu'ils rétablissent. En tant que journalistes, les deux

²¹ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.

²² Daniel Canty, *Êtres artificiels : les automates dans la littérature américaine*, Montréal, Liber, 1997, p. 142.

²³ *Ibid.*, p. 142.

MARTIN ROLDAN

hommes transforment le chaos en récit ordonné, rendent compte d'un temps passé qui devient déjà un temps nouveau. Une fois mise en discours, l'histoire du jour acquiert une nouvelle dimension, elle entre dans l'ordre de l'imaginaire où elle contribue à l'actualisation d'un sacré intermittent. La lecture du quotidien dans lequel écrit McIlvaine, au même titre que la lecture du roman de Doctorow, implique une suppression momentanée de la temporalité, un retour à une symbiose des origines et des fins.

Alors que la lecture linéaire permet d'atteindre le sens, écrit Laurent Jenny, la lecture littéraire nous offre la signifiante²⁴. McIlvaine, en tant que lecteur littéraire, scribe et interprète, a réussi à détruire l'univers apocalyptique élaboré par Sartorius. Son récit propose justement une signifiante aux événements passés, les interprétant en fonction de leurs implications et de leurs ramifications. On remarque la même stratégie dans le roman *Oryx and Crake*²⁵, de Margaret Atwood. Crake, le scientifique ayant créé une nouvelle race animale presque humaine, périt avec l'humanité alors que l'homme de lettres, Snowman, survit à l'anéantissement de la race humaine. Seul avec cette nouvelle espèce génétiquement inventée par son ami, Snowman se remémore les moments clés de son existence et de celle de Crake. Sans lui, les Crakers²⁶, ces êtres fabriqués en laboratoire, n'auraient pas la moindre notion du passage du temps. Ils seraient au-delà de la fin sans la moindre signifiante, sans avoir accès à l'origine et à la transition. Snowman les force à prendre conscience de leur temporalité, de leur origine et de la fin de toutes choses. Il segmente leur existence en intervalles, en fins et

²⁴ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, n° 27, 1976, p. 262.

²⁵ Margaret Atwood, *Oryx and Crake*, Toronto, McClelland & Stewart, 2003.

²⁶ Le lien phonétique entre Crakers et Quakers n'est sûrement pas fortuit, surtout si l'on tient compte que les Quakers participèrent grandement à la colonisation du Nouveau Monde au dix-septième siècle.

LE MOUVEMENT DES FLUIDES

recommencements. Il transfère les lectures de sa jeunesse en récits servant à apposer de la signification au monde des Crakers. Grâce à lui, la fin du monde est une nouvelle genèse, et non cette éternité intemporelle visualisée par Jean.

Que reste-t-il, semblent demander des romans comme *La machine d'eau de Manhattan* et, à un degré moindre, *Oryx and Crake*, quand la fin est dépassée, quand il n'y a plus rien à attendre du monde, quand le moment fatidique est survenu et que nous sommes encore là, plus ou moins intacts, prêts à continuer? Mais à continuer quoi? Continuer à vivre, ou simplement à survivre, à respirer, à conserver une bio-motricité minimale tels les pensionnaires de Sartorius? La fin ne peut pas s'étirer indéfiniment. Et pourtant, les adeptes de cryogénie, de clonage et d'autres méthodes de suppression factice de la temporalité se font toujours plus nombreux. Comment sait-on que l'on a traversé les limites de la fin? Dès que l'on se rend compte qu'il n'y a plus de récit, plus de début ni de fin pour baliser l'expérience, mais simplement un projet d'éternité, mettant en scène un présent qui ne s'étiolle pas. Dès que l'avenir se lit en synchronie, hors de tout référent, au-delà de l'histoire, des souffrances et des souvenirs. En d'autres mots, la fin est dépassée dès que l'on est moins un récit en formation que la concrétisation d'une idée, d'un but ou d'un concept. Tant que la fin sera racontée, nous n'aurons rien à craindre.