

L'œuvre de David Mitchell ou la fable du contemporain

Amaury Dehoux

Neohelicon

Acta comparationis litterarum
universarum

ISSN 0324-4652

Volume 47

Number 2

Neohelicon (2020) 47:685-695

DOI 10.1007/s11059-020-00542-1

Your article is protected by copyright and all rights are held exclusively by Akadémiai Kiadó, Budapest, Hungary. This e-offprint is for personal use only and shall not be self-archived in electronic repositories. If you wish to self-archive your article, please use the accepted manuscript version for posting on your own website. You may further deposit the accepted manuscript version in any repository, provided it is only made publicly available 12 months after official publication or later and provided acknowledgement is given to the original source of publication and a link is inserted to the published article on Springer's website. The link must be accompanied by the following text: "The final publication is available at link.springer.com".



L'œuvre de David Mitchell ou la fable du contemporain

Amaury Dehoux^{1,2}

Published online: 23 June 2020
 © Akadémiai Kiadó, Budapest, Hungary 2020

Le dessin du monde contemporain paraît aujourd'hui indissociable d'un procès de globalisation.¹ Par un tel procès, il faut alors entendre la capacité de ce monde à inclure, sans les aplatir, sans les uniformiser, bien des données culturelles, anthropologiques et historiques, et à les rendre partagées et donc identifiables par de nombreux individus de diverses provenances – c'est là la configuration d'un contexte large et même *mondial*. De ce constat initial, il convient dès lors de tirer une implication majeure au regard de la littérature et, plus spécifiquement, du roman. Que la production romanesque puisse se dire contemporaine, c'est-à-dire à la fois dans une forme d'adéquation et de rapport critique avec son temps, suppose également qu'elle se donne pour globale.² Autrement dit, le roman contemporain doit, lui aussi, se lire dans sa propriété à accueillir de multiples expériences et à disposer, dans le temps comme dans l'espace, l'horizon humain le plus vaste.

De telles notations sont exemplairement inscrites dans l'écriture du romancier britannique David Mitchell (1969–) et, plus particulièrement, dans deux de ses romans, à savoir *Écrits fantômes* (*Ghostwritten*, 1999) et *Cartographie des nuages* (*Cloud Atlas*, 2004a). À ce titre, il n'est pas exagéré de considérer ces récits comme des fables – des allégories – du contemporain. L'un et l'autre rendent en effet explicite le jeu de globalisation qu'ils actualisent, à travers une mise en évidence, dans leur poétique, de leur tentative de figurer, au sein de la diégèse, une diversité de mondes et de réalités.

En ce sens, il est possible d'interpréter les romans de Mitchell selon un dispositif de trois perspectives, à la fois distinctes et complémentaires, qui révèlent

¹ Sur la notion de contemporain et sur ses propriétés, voir le bref mais éclairant essai de Giorgio Agamben, intitulé *Qu'est-ce que le contemporain ?* (2008). De même, pour une spécification du roman selon notre contemporain et ses implications, se référer à l'ouvrage de Jean Bessière, *Le Roman contemporain ou la problématique du monde* (2010).

² Sur le roman global et sur une première caractérisation, se référer à la mise au point d'Erica Durante, « D'une intertextualité caduque au roman global. Quelques remarques sur la notion d'interdépendance à partir d'Alain Mabanckou et d'Édouard Glissant » (2015).

✉ Amaury Dehoux
amaury.dehoux@uclouvain.be

¹ FNRS, Brussels, Belgium

² UCLouvain, Louvain-la-Neuve, Belgium

à chaque fois la visée de contextualisation la plus large qui les anime. La première perspective est chronologique et historique, et amène à considérer comment, et surtout avec quelles implications, l'œuvre de Mitchell peut se constituer comme le réceptacle de nombreuses temporalités – il s'agit de la problématique de *Cartographie des nuages*. La deuxième perspective regroupe un ensemble de données géographiques et culturelles. Elle permet d'interroger le processus de globalisation qu'engage actuellement le roman contemporain – un tel processus est particulièrement lisible dans *Écrits fantômes*. La troisième et dernière perspective engage le fait anthropologique, et vise à questionner l'homme par l'extension de l'humanité à bien des formes, que donnent à lire aussi bien *Cartographie des nuages* qu'*Écrits fantômes*. C'est dans l'actualisation et la conjonction exemplaires de ces trois axes – historique, géographique et anthropologique – que les récits de Mitchell peuvent en effet s'appréhender comme des romans contemporains, mais aussi – et peut-être surtout – comme des romans du contemporain.

Le prisme de tous les temps

Afin de saisir en quoi le roman *Cartographie des nuages* est le lieu d'une pluritemporalité, il faut brièvement rappeler l'argument de celui-ci. Composé de sept récits imbriqués, ce roman s'ouvre sur le journal de voyage d'Adam Ewing, tenu en 1850. En cours de narration, le journal s'interrompt et débute la correspondance d'un jeune musicien, laquelle est datée de 1931. Dans l'une de ses lettres, Robert Frobisher fait par ailleurs allusion au journal de voyage d'Adam Ewing, qu'il a commencé à lire. À son tour mise en suspens, cette correspondance cède la place au récit de l'enquête menée par la journaliste Luisa Rey, en 1975. À l'instar de Frosbiher, Luisa se présente également comme la lectrice du récit précédent, c'est-à-dire de la correspondance que le musicien entretient. À cette enquête, elle aussi inachevée, succède l'histoire comique de Timothy Cavendish, éditeur qui se voit enfermé, malgré lui, dans une maison de repos, aux alentours des années 2000. Son métier d'éditeur l'amène par ailleurs à lire le manuscrit qui relate l'enquête de Luisa Rey. Les aventures de Cavendish ne sont même pas terminées que déjà commence l'entretien, placé dans un futur lointain, entre un archiviste et le clone rebelle Sonmi~451. Dans son oraison, le clone admet avoir regardé l'histoire de Cavendish, telle qu'elle avait été enregistrée sur un disque. Par une nouvelle coupure, l'entretien avec Sonmi~451 est remplacé par la narration très orale que Zachry livre de sa vie. Vivant dans un monde post-apocalyptique, postérieur à celui de Sonmi~451, ce personnage en vient lui aussi à prendre connaissance de l'histoire précédente, de l'oraison du clone, à travers un objet technologique futuriste, qui en conserve la trace et qui a survécu à la chute du monde. Seul récit ininterrompu, le discours Zachry s'achève et, à sa suite, les différentes narrations sont menées à terme dans un ordre chronologique décroissant, depuis l'oraison de Sonmi~451 jusqu'au journal de voyage d'Adam Ewing.

Reprendre ainsi l'argument de *Cartographie des nuages* n'est pas inutile, dans la mesure où un tel rappel suppose nécessairement différentes notations sur la représentation du temps que ce roman donne à lire, et sur le dessin du contemporain qu'une telle représentation suppose. De cette manière, il faut d'abord

interpréter le roman de Mitchell selon son pouvoir inclusif global, qui lui permet de se construire comme le prisme de tous les temps. La logique chronologique que *Cartographie des nuages* adopte dans sa construction, se révèle à ce titre exemplaire. Par là, le roman expose en effet, dans une forme de successivité, sa capacité à accueillir et à figurer, en lui-même, bien des temps, qu'il s'agisse du passé – ce sont les récits d'Adam Ewing, de Robert Frobisher et de Luisa Rey –, du présent – c'est l'histoire de Cavendish –, ou du futur – ce sont les temporalités de Sonmi~451 et de Zachry. En d'autres termes, à travers cette pluritemporalité – il conviendrait même parler d'omnitemporalité – explicite, le roman se fait allégorie de son propre pouvoir, en tant qu'il se donne exemplairement comme un discours apte à convoquer des temps et, par là, des mondes qui n'existent plus – le passé – ou qui n'existent pas encore – le futur.³ En ce sens, *Cartographie des nuages* indique que le roman n'est pas un genre attaché à un seul temps, le présent, qui, dans un geste faux, se verrait assimilé au contemporain. Le récit de Mitchell impose au contraire de lire le roman d'aujourd'hui selon une ontologie des mondes pluriels. À l'instar du contemporain, le roman s'appréhende en effet comme ce genre qui rassemble tous les temps et qui peut multiplier cette représentation à l'infini. Il peut ainsi différencier, selon un jeu de données chronologiques et historiques, de nombreuses époques dans le passé comme dans le futur – une telle propriété est particulièrement remarquable dans *Cartographie des nuages*, puisque ce roman distingue divers temps aussi bien du passé que du futur, en les ordonnant toujours les uns par rapport aux autres. Par cette pluritemporalité sans limite, le roman s'ouvre alors à l'infini des mondes, dans la mesure où chaque temps représenté suppose une sphère d'existence à laquelle il est propre. Pluralité des temps et diversité des mondes sont donc indissociables et participent du roman dans sa visée de globalisation.

Cette globalisation romanesque des temps engage d'emblée deux remarques, qui permettent de préciser une certaine conception contemporaine du temps. *Première remarque.* Si cette omnitemporalité romanesque ne se confond pas avec une sortie de la chronologie – les temps continuent à se situer les uns par rapport aux autres –, elle suppose tout de même une certaine déliaison dans la représentation linéaire du temps.⁴ Une telle leçon est explicitement figurée par *Cartographie des nuages*. Ce roman ne dit ainsi pas un abandon total de la chronologie : la première partie de l'œuvre, qui mène jusqu'au récit de Zachry, se construit d'ailleurs selon ce principe et, de cette manière, chaque temps s'identifie spontanément à la fois au regard de celui qui le précède et de celui qui lui succède. Il faut cependant noter que le récit dernier dans le temps ne constitue pas la fin du roman – un tel récit s'institue

³ Touchant le futur, il faudrait même dire que le roman dessine des mondes possibles, qui ne s'actualiseront peut-être jamais. De telles notations sur la figuration du futur, de sa possibilité et de son incertitude sont d'ailleurs particulièrement lisibles dans le roman de science-fiction. À cet égard, pour les données cognitives et anthropologiques qui sous-tendent cette représentation, se référer aux essais de Jean Bessière, *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell* (2006) et *Le Roman contemporain ou la problématique du monde* (2010).

⁴ Sur la sortie du temps linéaire et sur la figuration romanesque d'une telle sortie, nous nous permettons de renvoyer à notre article « Du temps linéaire au temps global. Penser au-delà de la modernité avec la fiction contemporaine » (2018).

comme le point de départ d'un mouvement de retour qui ramène vers le temps le plus ancien. Plus qu'une forme de cyclicité, il convient de voir dans ce retour une pensée du temps comme dénué de fin. C'est la fable même que porte le récit de Zachry, lequel est situé après la Chute du monde. L'existence de ce récit et celle du personnage qui le professe indiquent en effet que l'Apocalypse n'est pas le lieu d'une fin en soi, mais qu'elle marque au contraire le commencement d'un nouveau temps – l'Apocalypse n'est pas fin de la temporalité, mais fin d'une temporalité.⁵ Par ce renoncement à toute idée de clôture temporelle, la linéarité, si elle garde une pertinence pour définir les temporalités entre elles, perd toute prétention à garantir un ordonnancement absolu du temps – un tel ordonnancement se dissout dans une forme de vanité, puisqu'il ne tend vers aucune fin. Il en résulte que si, parce qu'ils restent successifs, les temps n'échappent pas à toute chronologie, ils peuvent par contre se dire selon bien des ordres. En effet, dans la mesure où la fin du roman ne peut se confondre avec un temps ultime – lequel n'existe pas –, elle est susceptible de se placer dans n'importe quel temps – le roman *Cartographie des nuages* pousse une telle notation à l'extrême, en situant sa fin dans le passé le plus lointain qu'il intègre. Autrement dit, la chronologie n'impose plus sa linéarité au roman. Il faut même ajouter que cette sortie de la linéarité est condition pour que le roman puisse dire sa nécessaire fin.⁶

Deuxième remarque. Elle est déjà présente dans la remarque précédente, mais demande à être explicitée. Que le roman puisse représenter tous les temps, qu'il puisse les dire sans linéarité, ne signifie pas pour autant qu'il les confonde dans une forme de chaos atemporel. Au contraire, dans le roman, chaque temps reste donné et identifié dans sa spécificité. C'est d'ailleurs le propre du contemporain, qui se comprend ultimement comme un temps capable de rassembler bien des temps, passés, présents et futurs, tout en continuant à les distinguer comme passés, présents et futurs. À ce titre, le récit de Zachry doit encore se relire comme une allégorie non seulement du roman qui le contient, *Cartographie des nuages*, mais aussi du contemporain. En effet, dans un jeu de poupée gigogne, ce récit en vient à inclure tous les autres – il englobe l'oraison de Sonmi~451, qui elle-même comprend l'histoire de Cavendish, et ainsi de suite. Toutefois, dans le même temps, ce récit ne s'amalgame avec aucune des autres narrations qu'il contient ; il reste attaché à une temporalité qui lui est propre et qui ne se confond pas avec celle des autres récits – il faut également comprendre en ce sens le fait que chaque narration puisse avoir un titre qui la distingue des autres. Ce jeu qui consiste à englober et discriminer, ne fait alors que renvoyer au pouvoir de *Cartographie des nuages*, roman qui, dans sa pluritemporalité, inclut tous les temps sans les abolir, les rendant tous contemporains et imposant une lecture de ceux-ci selon le contemporain.

⁵ Une telle notation se répète d'ailleurs dans bien des romans contemporains dits post-apocalyptiques. Il suffit de citer, parmi tant d'autres, *La Route* (*The Road*, 2006) de Cormac McCarthy ou *Villa Vortex* (2003) de Maurice G. Dantec, deux romans dans lesquels les explicites reconnaissance et survenue de l'Apocalypse n'empêchent pas le dessin d'un temps et d'un monde nouveaux, qui continuent à se définir par rapport aux autres temps – ils sont le temps et le monde qui viennent après l'Apocalypse.

⁶ Comme allégorie de ce temps délié, de cette narration sans linéarité, il convient de rappeler le roman d'Édouard Glissant, *Tout-monde* (1993).

Globalisation du roman et vue de nulle part

Cartographie des nuages donne également à lire une forme de globalisation – chaque récit est rattaché à un lieu distinct, et tous ces espaces se voient rassemblés dans le même roman –, dont la première œuvre de Mitchell, *Écrits fantômes*, offre une figuration encore plus explicite. Ce roman est lui aussi composé d'un ensemble de récits, ici au nombre de dix, et la plupart de ceux-ci se voient intitulés selon des toponymes bien précis – tels « Okinawa », « Tokyo », « Hongkong », « Saint-Petersbourg », « Londres », « Clear Island » –, qui renvoient chacun au cadre dans lequel se déroule le récit éponyme. *Écrits fantômes* se présente ainsi comme un discours apte à mettre en relation une série d'aires géographiques distinctes et distantes, dans ce cas, essentiellement européennes et asiatiques. À ce titre, *Écrits fantômes* doit bien s'interpréter comme un récit de la globalisation, en tant qu'il se présente comme l'explicite dessin du contexte le plus large. Un tel dessin suppose alors une écriture itinérante, capable de se transporter d'un lieu à l'autre et de tous les intégrer en son sein – ce mouvement cumulateur se voit exemplairement exprimé dans le roman de Mitchell, à travers la succession des récits intitulés à chaque fois selon des lieux différents, lesquels finissent tous par appartenir au même discours romanesque.

Cette poétique de l'itinérance implique également une écriture qui ne se définit plus selon une perspective culturelle dominante. En effet, le procès de globalisation amène le roman à disposer les diverses données culturelles dans une commune pertinence. De cette manière, il ne s'agit pas de dire qu'une culture l'emporte sur les autres, de les hiérarchiser entre elles. Or, si l'écriture restait liée à un lieu particulier, elle supposerait forcément, même implicitement, une telle hiérarchie – toute culture serait regardée depuis un certain point de vue, qui demeurerait fixe, central et, par là, dominant. C'est pourquoi, dans *Écrits fantômes*, l'écriture se détache de tout lieu originel pour devenir une écriture de mouvement. Sur ce point, l'ouverture du roman est d'ailleurs significative. Le premier récit, « Okinawa », ne convoque ainsi pas le point de vue occidental de l'auteur, mais figure un personnage asiatique plongé dans sa réalité asiatique. Il faut identifier dans le choix de ce récit comme premier une claire révocation du point de vue dominant. *Écrits fantômes* n'est pas un roman de l'observation du monde selon une perspective occidentale. Plus foncièrement, l'œuvre de Mitchell ne convoque pas un voyageur qui appréhende tout depuis sa perspective culturelle, mais elle engage à chaque récit un point de vue immergé dans une culture précise. Un tel renoncement ne fait cependant pas du discours romanesque une écriture sans lieu, mais bien une écriture de tous les lieux. En ce sens, par cet abandon d'un point de vue surplombant, le roman contemporain doit également se lire selon une pluralité des cultures.

Qu'il se dise, dans le roman, une pluralité des cultures indique par ailleurs qu'aucune congruence n'existe entre globalisation et uniformisation. Ainsi, le pouvoir inclusif du roman, qui l'amène à intégrer bien des lieux, engage tout autant une caractérisation de ces espaces et de ces cultures dans leurs différences et dans leurs spécificités. En ce sens, si globalisation et uniformisation

se confondaient, *Écrits fantômes* perdrait tout sens et toute pertinence – il serait sans intérêt de multiplier les lieux, les villes, les pays, pour, en fin de compte, dresser le constat que le contexte représenté ne varie pas. L'enjeu du roman de Mitchell consiste au contraire à représenter chaque aire géographique, par le biais d'un ensemble de données et de référents culturels, historiques, spécifiques et propres au lieu envisagé. Chaque récit dispose ainsi son propre contexte, qui le singularise et autorise un véritable mouvement dans l'écriture. Dès lors, le roman ne se donne pas comme le lieu d'une pensée unique et commune à tous ; il s'institue, à l'image du monde contemporain, comme le discours des cultures partagées – il suppose, à ce titre, la capacité du lecteur à reconnaître, identifier et interpréter divers référents culturels, en provenance de zones géographiques variées. Ce partage des cultures, cette globalisation que dessine le roman peuvent donc se reformuler ultimement comme un métissage. Par métissage, il convient d'entendre une forme d'hybridation qui est celle du monde contemporain comme d'*Écrits fantômes*, qui se fait à son tour allégorie de ce monde. À l'instar d'un espace global, constitué d'emprunts et de circulations, le roman de Mitchell se donne en effet comme un objet métis, qui conjoint un ensemble de lieux et de cultures, sans les uniformiser. Ces cultures sont ainsi bien mises en relation, dans la mesure où elles appartiennent au même roman, au même discours, mais, dans le même temps, ce roman continue à identifier chaque lieu dans sa spécificité. Dans cette optique, chaque récit peut s'intituler, dans le roman, selon un toponyme particulier: une telle désignation indique alors que le métissage romanesque auquel se livre Mitchell n'est pas un aplatissage, une annulation des différences culturelles – ces spécificités restent indiquées, distinguées dès le titre.

Cette reconnaissance des différences culturelles implique à son tour l'abandon d'un point de vue dominant. À ce titre, il faut signaler ici une implication que cet abandon suppose sur la narration, et qui permet de relier globalisation et pluritemporalité, *Écrits fantômes* et *Cartographie des nuages*. Ces deux romans, et les deux processus dont ils sont l'allégorie, se construisent ainsi selon le point de vue de nulle part.⁷ Le propre de ce point de vue est en effet de n'être plus attaché à rien, et, par conséquent, il devient alors susceptible de s'actualiser partout – il rend par là possible de parler de et depuis tous les lieux, tous les temps. Dans les deux romans de Mitchell, la mise en place de ce point de vue de nulle part est d'autant plus facilitée qu'elle est rattachée à une forme de renoncement, de submersion du narrateur.⁸ Pour préciser une telle notation, il suffit de signaler que les récits de *Cartographie des nuages* et d'*Écrits fantômes* sont donnés sans cadre, lequel dicterait d'ailleurs un point de vue premier, dominant, à partir duquel tous les récits seraient narrés. Dans une telle absence, il faut voir le renoncement à une instance narratrice forte qui organiserait tous les récits entre eux. Autrement dit, le narrateur

⁷ Sur le point de vue de nulle part, voir *The View from Nowhere* de Thomas Nagel (1986). Pour la reprise d'un tel concept en littérature, ses extensions et ses implications, voir *Le Roman contemporain ou la problématique du monde* (Bessière 2010).

⁸ Sur la fatigue du narrateur et sur le narrateur submergé, se reporter à l'essai de Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina* (2007).

épouse à chaque fois le point de vue du récit, d'un personnage du récit – le point de vue du narrateur n'est jamais supérieur à celui d'un personnage quelconque. De cette manière, le narrateur s'immerge totalement dans le roman et son point de vue change avec chaque récit. Il en résulte ultimement un roman qui dispose ses composantes selon une construction plus lâche – cela rejoint les notations sur la linéarité temporelle du roman et sur son abandon. Cette déliaison du récit, qui vise à l'itinérance dans le temps comme dans l'espace, amène le roman à se reconnaître deux propriétés fondamentales. *Première propriété*. Par la multiplicité des récits qu'il accueille, le roman se présente explicitement pour ce qu'il est, à savoir un ensemble de discours. C'est là l'exposé d'un pouvoir fondamental du roman, qu'atteste exemplairement la polyphonie attachée aux deux romans de Mitchell, et qui impose le roman comme un discours susceptible d'accueillir bien d'autres discours, bien d'autres voix.⁹ *Deuxième propriété*. Parce qu'il renonce à organiser les récits entre eux, le roman donne leur enchaînement comme une suite de hasards. Il reconnaît ainsi le rôle moteur du fortuit dans sa poétique.¹⁰ De cette manière, le lien entre les récits de *Cartographie des nuages* se réduit au hasard d'une tache de naissance et à la découverte fortuite par chaque personnage, du récit qui l'a précédé. De même, dans *Écrits fantômes*, la succession des récits est dictée par la rencontre, le contact fortuits avec le protagoniste du récit suivant. Il faut donc bien identifier un renoncement du narrateur, mais cette perte d'un dispositif narratif fort autorise alors le gain du pouvoir inclusif le plus large – fatigue du narrateur et globalisation romanesque paraissent indissociables.¹¹

La multiplicité de l'humain

Ce pouvoir inclusif le plus large, qui ouvre le roman à bien des temps et des lieux, constitue également le *medium* d'une reconfiguration des perspectives anthropologiques de ce même roman. En ce sens, les œuvres de Mitchell sont toutes deux porteuses d'une interrogation sur la notion d'humanité, précisément parce qu'elles sortent d'un point de vue occidental strict et de la définition traditionnelle de l'homme qu'il impose.

La redéfinition en question se lit selon une perspective temporelle et technologique dans *Cartographie des nuages*. En effet, la pluritemporalité du roman, qui lui permet de dessiner des temps et des mondes lointains, l'autorise aussi à envisager les avancées technoscientifiques les plus extrêmes. Ce roman peut ainsi figurer un clone et en faire le protagoniste d'un récit – il s'agit de Sonmi-451. Une telle figuration ne va pas sans un questionnement ontologique sur la nature même

⁹ Sur la polyphonie du roman, voir *Esthétique et théorie du roman* de Mikhaïl Bakhtine (1978). Pour une reconsidération de la polyphonie, notamment au regard d'*Écrits fantômes*, voir *Questionner le roman* de Jean Bessière (2012).

¹⁰ Sur la dualité hasard-nécessité, voir *Le Roman contemporain ou la problématique du monde* (Bessière 2010).

¹¹ Sur ce point, il faudrait répéter l'exemple d'Édouard Glissant (1993).

de cet être, et sur sa possible intégration aux formes de l'humain. La société que représente le roman tend, pour sa part, à dénier toute humanité au clone. Sonmi~451 n'a été créée que pour servir ; elle n'est destinée qu'à un rôle subalterne, fonctionnel. Elle ne peut avoir aucune vie privée, elle ne peut fréquenter le monde extérieur à son lieu de travail. Corvée et repos sont les seuls paradigmes existentiels qu'elle connaît – il faut identifier là une réduction, une vision mécaniciste du clone, qui se voit considéré uniquement comme une machine évoluée.¹² Cette vision pourrait être appréhendée comme le symbole de la perspective anthropologique occidentale usuelle, qui, au nom d'un naturalisme profondément implanté depuis Descartes, exclurait le clone – être artificiel – de l'humanité.¹³ Toutefois, le destin de Sonmi~451 vient précisément contredire cette perspective naturaliste. En effet, au cours de sa rébellion, Sonmi~451 va vivre une expérience qu'elle relate en ces termes: « First, a voice began speaking inside my head. It alarmed me greatly, until I learnt nobody else heard it ; the voice of sentience » (Mitchell 2004b, 205).¹⁴ Un tel propos se révèle hautement significatif, dans la mesure où il dote le clone d'une intériorité que le cartésianisme ne prétendrait prêter qu'à l'homme naturel et, *de facto*, traditionnel. Il faut donc lire ici un ébranlement de l'humanité usuelle, par le biais d'une ouverture du roman à des futurs lointains et aux données technologiques qu'ils portent et qui reconfigurent profondément l'homme, le rapport de l'humain au prétendument non-humain.¹⁵

Dans le même ordre d'idées, cette remise en question de la vision occidentale de l'homme se voit formulée selon une perspective géographique et culturelle dans *Écrits fantômes*. De cette manière, l'ouverture à d'autres cultures signifie aussi la prise en compte d'autres ordres de pensée, d'autres anthropologies – chacune de ces anthropologies est d'ailleurs tenue pour pertinente, dans la mesure où le roman abandonne tout point de vue dominant. Le récit « Mongolie » est à cet égard exemplaire. Il se présente comme le discours d'un pur esprit, qui voyage dans de nombreux corps, avant d'ultimement trouver le corps dans lequel il va s'incarner. Un tel nomadisme de l'esprit doit alors être interprété comme une récusation explicite du dualisme cartésien, selon lequel un homme se définit comme un esprit singulier, qui se matérialise dans un corps qui lui est propre et qui l'assimile aux autres humains. En effet, dans le récit en question, le principe du corps est rendu incertain – l'intériorité du protagoniste peut revêtir bien des extériorités, bien des formes, tout au long de la narration. En d'autres termes, le personnage constitue

¹² Pour une réflexion éthique et philosophique sur le statut du clone et, plus généralement, du posthumain, lire *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* de Jean-Michel Besnier (2009).

¹³ Sur la perspective naturaliste, lire *Par-delà nature et culture* de Philippe Descola (2005).

¹⁴ Trad.: « Premièrement une voix imaginaire me parlait. Ce phénomène m'effraya ; puis je compris que personne ne pouvait entendre cette voix que les sang-purs nomment "conscience" » (Mitchell 2007, 278–279).

¹⁵ Sur une étude systématique et détaillée du rapport entre humain et non-humain, dans de nombreuses civilisations, voir *Par-delà nature et culture* (Descola 2005). Sur le Grand Partage, proprement occidental, entre l'humain et le non-humain, se reporter également à *Nous n'avons jamais été modernes* de Bruno Latour (1991).

un être immatériel, une pure conscience. En cela, il met à mal le cartésianisme, puisqu'il se caractérise dernièrement comme l'intériorité qui se voit prêtée aux seuls hommes – le protagoniste constituerait donc un humain sans corps. Le récit « Mongolie » est d'autant plus significatif qu'il lie explicitement cet ébranlement des frontières de l'humanité à des perspectives anthropologiques non occidentales, par la valorisation d'une certaine visée ethnologique que porte le roman de Mitchell. Il suffit de rappeler en ce sens la confrontation et le dialogue entre le protagoniste-esprit et un shaman, lesquels viennent emphatiser la figuration d'un ordre de croyance et d'une perspective culturelle, qui ne sont pas ceux de l'Occident et qui appréhendent différemment le rapport de l'homme à soi et au monde.

Parce qu'ils envisagent cette reconfiguration de l'homme aussi bien par rapport aux nouvelles technologies qu'aux diverses cultures, les romans de Mitchell fonctionnent ici aussi comme des symboles du contemporain. Il faut en effet reconnaître en Occident un contexte qui invite à reconsidérer l'humain, en raison des progrès technoscientifiques.¹⁶ Un tel contexte dicte alors une nouvelle pensée anthropologique, qui en vient à retrouver la conception de l'humain telle qu'elle s'atteste dans bien des cultures dites « primitives », qu'elles soient de tendance animiste, totémiste ou analogiste.¹⁷ En cela, le roman contemporain peut s'appréhender comme mondial, comme global. En effet, ce genre se donne aujourd'hui comme capable d'actualiser une série variée de perspectives anthropologiques et culturelles, qui restent chacune rattachées à une région propre – telle perspective technologique demeure fortement ancrée dans un contexte occidental ; telle perspective animiste renvoie, par exemple, à un espace africain ; telle perspective totémiste se réfère, par exemple, à une région d'Océanie.¹⁸ Toutefois, dans un même mouvement, il autorise l'égle reconnaissance et l'égle lecture de ces différentes perspectives anthropologiques dans le monde entier – la redéfinition des rapports entre humain et non-humain que chacune d'elles donne à lire, à sa manière, est valide et opérante dans tous les parties du monde global. Il faut donc, sur ce point aussi, tenir l'œuvre de Mitchell pour une admirable fable de la diversité des anthropologies contemporaines et de leur commune pertinence dans un contexte mondial.

Par leur actualisation et leur mise en évidence de perspectives chronologiques, géographiques et anthropologiques spécifiques, les romans de David Mitchell, *Cartographie des nuages* et *Écrits fantômes*, s'inscrivent dans un double rapport au contemporain. *Premier rapport*. Les deux œuvres se construisent comme des romans contemporains. Par là, il faut comprendre qu'elles intègrent dans leur poétique les diverses données qui caractérisent le monde contemporain dans sa spécificité. De cette manière, les romans de Mitchell paraissent en adéquation avec

¹⁶ Sur une telle reconsidération, voir entre autres les travaux de l'Institut pour le futur de l'Humanité de l'Université d'Oxford (Future of Humanity Institute), et notamment *The Transhumanist FAQ. A General Introduction* de Nick Bostrom (2003).

¹⁷ Cette thèse et cette typologie sont également celles de Descola (2005).

¹⁸ Pour une actualisation romanesque de la perspective technologique, voir *La Possibilité d'une île* de Michel Houellebecq (2005). Pour une figuration romanesque de la perspective animiste, se référer à *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou (2006). Pour un dessin romanesque de la perspective totémiste, voir *Baby No-Eyes* de Patricia Grace (1998).

leur temps, avec leur contemporain. Ils jouent d'un ensemble de perspectives qui autorisent le roman à participer d'un procès de globalisation de la littérature, lequel entre dans une parfaite congruence avec le phénomène général de la globalisation. *Deuxième rapport*. Aussi bien *Cartographie des nuages* qu'*Écrits fantômes* s'instituent comme des romans du contemporain. Autrement dit, ils ne cessent de mettre en évidence, dans une forme d'allégorie constante, les diverses perspectives sur lesquelles ils fondent leur poétique. Par la fable explicite qu'ils dessinent du contemporain, ces deux romans autorisent alors un questionnement constant des perspectives qu'ils rendent visibles. Ils font ainsi du constat qu'ils dressent au sujet de la problématicité du monde actuel, leur argument même.¹⁹ En cela aussi, l'œuvre de Mitchell peut se dire contemporaine, dans la mesure où le véritable contemporain n'est pas celui qui se fond dans un mimétisme aveugle avec son temps, mais bien celui qui est capable de se détacher de son temps, de porter sur lui un regard critique et de l'interroger.²⁰

Ce double rapport au contemporain témoigne d'une grande lucidité de l'œuvre romanesque de Mitchell. Il la montre comme capable de se saisir de son temps selon les perspectives que celui-ci même dessine – c'est le signe de son adéquation – et, dans le même mouvement, de questionner sans cesse ce temps, ce contemporain qu'elle prend comme matériau d'écriture – c'est le signe d'une poétique critique. À ce titre, Mitchell et ses romans peuvent réellement être appréhendés comme des symboles de la création romanesque actuelle, de sa pertinence et de ses implications. Ce roman, pour être dit contemporain, doit en effet s'engager dans un procès de formalisation et d'intellection de son temps, de son contexte. Reconnaître une telle intelligence à la production romanesque d'aujourd'hui permet en outre de déplacer la discussion autour du contemporain. Loin d'un jeu, quelque peu vide, de datation, le contemporain se voit ici défini, par ce double constat d'adéquation et de lucidité du roman actuel, selon un ensemble de données culturelles, temporelles, anthropologiques, géographiques, qui rendent la pensée de ce même contemporain plus complexe, mais, à l'instar de l'œuvre de Mitchell, sans doute plus juste.

Bibliographie

- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le contemporain ?* (trad. de l'italien: Rovere, M.). Paris: Rivages.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman* (trad. du russe: Olivier, D.). Paris: Gallimard.
- Besnier, J.-M. (2009). *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?* Paris: Hachette.
- Bessière, J. (2006). *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Loverval: Labor.
- Bessière, J. (2010). *Le Roman contemporain ou la problématicité du monde*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bessière, J. (2012). *Questionner le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bostrom, N. (2003). *The transhumanist FAQ. A general introduction*. <https://nickbostrom.com/views/transhumanist.pdf>. Accessed 20 Dec 2019.
- Dantec, M. G. (2003). *Villa Vortex*. Paris: Gallimard.

¹⁹ Sur la notion de problématicité, voir évidemment les travaux de Michel Meyer (1986, 1992, 2000).

²⁰ On répète ici les thèses d'Agamben (2008), appliquées au roman.

- Dehoux, A. (2018). Du temps linéaire au temps global. Penser au-delà de la modernité avec la fiction contemporaine. *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 45(3), 449–464.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- Durante, E. (2015). D'une intertextualité caduque au roman global. Quelques remarques sur la notion d'interdépendance à partir d'Alain Mabanckou et d'Édouard Glissant. In M. Symington (Ed.), *Littératures, poétiques, mondes. La littérature comparée et ses sentiers qui bifurquent. Essais dédiés à Jean Bessière* (pp. 189–208). Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Glissant, É. (1993). *Tout-monde*. Paris: Gallimard.
- Grace, P. (1998). *Baby no-eyes*. Honolulu: University of Hawai Press.
- Houellebecq, M. (2005). *La Possibilité d'une île*. Paris: Fayard.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Éditions La Découverte.
- Mabanckou, A. (2006). *Mémoires de porc-épic*. Paris: Seuil.
- McCarthy, C. (2006). *The Road*. New York: Alfred A. Knopf.
- Meyer, M. (1986). *De la problématique: philosophie, science et langage*. Bruxelles: Mardaga.
- Meyer, M. (1992). *Langage et littérature. Essai sur le sens*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Meyer, M. (2000). *Questionnement et historicité*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Mitchell, D. (1999). *Ghostwritten*. Londres: Hodder & Stoughton.
- Mitchell, D. (2004a). *Cloud Atlas*. Londres: Hodder & Stoughton.
- Mitchell, D. (2004b). *Écrits fantômes* (trad. de l'anglais: Berri, M.). Paris: Éditions de l'Olivier.
- Mitchell, D. (2007). *Cartographie des nuages* (trad. de l'anglais: Berri, M.). Paris: Éditions de l'Olivier.
- Nagel, T. (1986). *The view from nowhere*. New York: Oxford University Press.
- Sarlo, B. (2007). *Escritos sobre la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Publisher's Note Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.