Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

28 | 2018

Capsules temporelles

Capsules temporelles, modes d'emploi. Un antidote pour la fin d'un monde

User guides to time capsules. Antidotes to the end of the world

Michèle Coquet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3637>

DOI : 10.4000/gradhiva.3637

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 28 novembre 2018

Pagination : 24-49

ISBN : 978-2-35744-111-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Michèle Coquet, « Capsules temporelles, modes d'emploi. Un antidote pour la fin d'un monde », *Gradhiva* [En ligne], 28 | 2018, mis en ligne le 28 novembre 2020, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3637> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3637>

Capsules temporelles, modes d'emploi

Un antidote pour la fin d'un monde

par Michèle Coquet

Le phénomène des capsules temporelles est en passe de devenir planétaire. Des collectifs de toutes sortes – écoles, universités, municipalités, institutions publiques ou privées, églises parfois – organisent des cérémonies lors desquelles sont enterrées des collections de « choses », composant une sorte d'instantané de leur époque à la manière d'un cliché photographique, destinées aux humains d'un futur proche ou aux êtres d'un futur si lointain qu'ils échappent à toute représentation. L'intérêt que suscitent tant la création des capsules temporelles que les formes de ritualisation accompagnant leur installation, la place que ces artefacts semblent occuper dans les imaginaires contemporains révèlent à l'analyse les inquiétudes de sociétés occidentales confrontées à différentes crises – écologiques, sanitaires, climatiques, démocratiques –, à l'effondrement des cosmologies traditionnelles et à la difficulté conséquente de se projeter dans l'avenir. L'espoir, grâce au geste d'« encapsulement », de pouvoir faire advenir une permanence du maintenant dans l'après, serait proportionnel au sentiment de l'imminence d'une fin sans *eschaton*, c'est-à-dire sans refondation possible d'un autre monde.

mots clés

Anthropocène, rapport au temps, perte, pérennité, fin du monde

1. Une institution américaine, l'International Time Capsule Society, siégeant à l'Oglethorpe University d'Atlanta, a été fondée en 1990 pour accomplir la tâche impossible de recenser et d'étudier les *time capsules* existant dans le monde.

Du point de vue de l'homme, qui vit toujours entre le passé et le futur, le temps n'est pas un continuum, un flux ininterrompu ; il est brisé au milieu, au pont où « il » se tient ; et son lieu n'est pas le présent tel que nous le comprenons habituellement mais plutôt une brèche dans le temps que « son » constant combat, « sa » résistance au passé et au futur fait exister. (Arendt 1972 : 21)

« Une trentaine d'élèves et de professeurs sont rassemblés, vendredi 22 juin, pour cette "célébration mémorielle" [...]. Ils encerclent un silo en béton de deux mètres de profondeur, enfoui presque entièrement dans le sol. Une plaque vissée sur le couvercle intime l'ordre suivant : "Ne pas ouvrir avant 2067". » Dans le silo, les lycéens ont choisi d'enfermer des journaux et des objets du quotidien, dont certains, à l'instar du tampon buvard devenu obsolète, auraient été mis là, sur un mode potache, pour induire en erreur les futurs découvreurs de la capsule temporelle dans leur analyse de son contenu. La scène rapportée par le quotidien *Le Monde* daté des 24-25 juin 2018, pour insolite qu'elle puisse paraître, est en passe de devenir très fréquente dans les établissements scolaires de l'Hexagone, immortalisant une pratique en forme d'exercice pédagogique obligé, qui inciterait les élèves à réfléchir sur, pêle-mêle, la mémoire et l'histoire, la société de consommation, la fragilité de notre civilisation et, de manière plus souterraine, sur la puissance du temps dont le cours inéluctable nous confronterait à notre propre finitude. Le fait que cette pratique soit plus particulièrement proposée aux enfants ou aux jeunes ne laisse pas d'interroger. Car il s'agit aussi d'un jeu, intellectuel et moral, sur l'expérience et la « maîtrise » du temps, qui n'est pas sans évoquer le célèbre *Fragment* d'Héraclite portant sur la souveraineté de ce temps qui gouverne nos existences selon des lois qui lui sont propres, sans que l'on puisse en modifier le cours, les effets ou en identifier les causes : « Le Temps est un enfant qui joue en déplaçant les pions : la royauté d'un enfant. » (Fragment 52)

Ce faisant, les écoliers français s'inscrivent dans une tradition déjà bien établie outre-Atlantique. Là, non seulement les écoles mais aussi les universités et des collectifs de toutes sortes – municipalités, institutions publiques ou privées, clubs, églises parfois, sociétés diverses – ont coutume, acquise au XIX^e siècle, d'enterrer des collections de « choses », composant une sorte d'instantané de leur époque à la manière d'un cliché photographique, destinées aux humains d'un futur proche ou aux êtres d'un futur si lointain qu'ils échappent à toute représentation. Le nombre de capsules temporelles désormais enfouies dans le sol des États-Unis (et ailleurs), dont l'emplacement est pour beaucoup déjà oublié, est aujourd'hui difficilement quantifiable – si l'on excepte celles qui bénéficient d'une plaque commémorant le geste, les auteurs et la date de l'enfouissement – et totalement exponentiel¹. À la fois la pratique et ce qu'elle révèle, relevant moins, contrairement à ce qui est souvent avancé, d'un besoin inextinguible de « célébration mémorielle » que d'une interrogation anxieuse sur de quoi demain sera fait et la fin du, ou d'un monde, ont inspiré aux Américains des films tels que *Knowing* (2009), *The Time Capsule* (2018) ou *The Movie You Will Never See* imaginant la Terre dans une centaine d'années, avec pour acteur principal John Malkovich, présenté au Festival de Cannes en 2016 mais non visionné. En effet, qualifié de « *Hollywood time capsule* », le film était enfermé dans une cache mobile, destinée à voyager dans toutes les capitales du monde puis à être déposée dans un cellier de la ville de Cognac pour n'être ouverte qu'en 2115.

Knowing exploite quant à lui le thème apocalyptique cher aux *blockbusters* américains : la capsule temporelle d'une école contenant des messages écrits par des enfants cinquante ans auparavant est déterrée et ouverte. L'un d'entre eux, composé d'une suite de nombres, d'abord indéchiffrable, annonce l'imminence de cataclysmes menaçant l'humanité.

L'expression *time capsule* a pénétré la langue américaine pour désigner par exemple une collection intentionnellement réunie afin de témoigner d'une période déterminée de l'histoire, fut-elle celle d'un individu particulier. Ainsi, le *Washington Post* commentant le 21 juillet 1990 l'ouverture du Richard Nixon Presidential Library and Museum à Yorba Linda en Californie, présente-t-il cet édifice comme *The Nixon Time Capsule*. Les visiteurs du musée peuvent en effet y découvrir un ensemble d'objets, de photographies, d'enregistrements et de films dont la scénographie propose une forme de reconstitution, discrètement apologétique, de la biographie de son propriétaire, jusqu'à son départ de la Maison blanche². La presse américaine n'hésite pas non plus à parler de *time capsule* à propos de la ville de Paris telle qu'elle apparaît dans le film de Woody Allen, *Midnight in Paris* (2011), imperméable au passage du temps. Si l'usage du terme *time capsule*, désormais banalisé aux États-Unis, s'appuie sur sa définition canonique – un contenant hermétiquement fermé comportant divers éléments de culture matérielle sélectionnés pour leur caractère représentatif d'une période donnée de l'histoire, généralement enfoui dans le sol d'un lieu défini, et destiné, intentionnellement, à être redécouvert et ouvert par les générations futures à une date plus ou moins déterminée –, il s'en écarte donc aussi librement pour désigner des artefacts ou des événements susceptibles d'y être en partie assimilés.

Le phénomène des capsules temporelles, avant de devenir planétaire, s'est donc étendu à tout le territoire des États-Unis, pour se transformer en une coutume nationale consistant à enfouir dans le sous-sol du pays des centaines, voire des milliers d'objets de toutes tailles. Par un juste retournement des choses, le nombre de capsules retrouvées est aussi en augmentation, mais le contenu qu'elles offrent à leurs découvreurs est souvent réduit désormais à ce qu'un journal américain satirique a défini comme *useless old crap*, de la « vieille merde inutile³ ». Pourquoi cet engouement ? Sans pouvoir analyser ici en profondeur toute la complexité du phénomène, nous en proposons au moins deux interprétations. L'une en rapport avec l'histoire nord-américaine, l'autre, plus loin dans le texte et certainement plus essentielle, autour du rapport au temps qu'ont développé les sociétés occidentales chahutées par les rapides bouleversements d'une technologie toujours plus inventive.

Les États-Unis sont un pays dont les restes archéologiques anciens concernent uniquement les sociétés amérindiennes ayant subi les violences et la brutalité des pionniers. L'archéologie de la colonisation européenne américaine (*historical archaeology*), née dans les années 1970, s'est penchée sur les vestiges, aussi modestes soient-ils, laissés par les premiers colons, insistant sur l'importance de leur étude pour donner forme et épaisseur au passé du pays américain européen⁴. Thornwell Jacobs, le créateur de la première capsule temporelle nommée *The Crypt of Civilization* construite entre 1937 et 1940, était sensible à cette pénurie de traces pour l'histoire du peuplement européen ; le message qu'il a laissé, adressé à la postérité, en témoigne : « Le monde est occupé à enterrer notre civilisation pour toujours,

2. Voir www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1990/07/21/the-nixon-time-capsule/e38abde2-b20a-4b2d-89fb-12bc4caa792b/?noredirect=on&utm_term=.459cab6073f6

Le Président Nixon n'est pas une exception. La tradition américaine veut que chaque président, une fois retiré des affaires, érige un monument, à la fois bibliothèque, constituée essentiellement d'archives, et musée, témoignant des faits et gestes de son commanditaire, et proposant, pour la postérité, un portrait bienveillant de celui-ci.

3. « Mais qu'avaient donc dans la tête les gens qui ont enterré ça ? se demande le maire d'une petite ville du Kansas. Aucune de ces choses ne vaut un cent. C'est un tas de bêtises stupides et sans valeur : des journaux, des photographies, des jouets pour enfants, des partitions, un stylo, un fer à repasser et quelques appareils de cuisine rouillés. » (Nous traduisons.) « Newly Unearthed Time Capsule Just Full of Useless Old Crap » [en ligne], *The Onion*, 13 octobre 1999, disponible sur : <https://local.theonion.com/newly-unearthed-time-capsule-just-full-of-useless-old-c-1819565367>.

4. À ce sujet, voir Demoule 2018.

5. Pour la version anglaise du message, voir https://en.wikipedia.org/wiki/Crypt_of_Civilization.

6. Dont des microfilms contenant des textes considérés comme fondateurs tels que la Bible, le Coran, l'*Illiade*, l'*Enfer* de Dante, mais aussi les enregistrements des voix de personnalités politiques de l'époque comme celles de Adolf Hitler, de Joseph Staline, de Benito Mussolini ou de Franklin Roosevelt, ou tout à fait autres, comme la voix de Popeye, le héros de dessin animé. Le premier modèle du genre « capsule », *The Century Safe*, remonterait à l'année 1876, à l'occasion d'une exposition universelle tenue à Philadelphie. Voir à ce sujet Jarvis 2003 qui en retrace l'histoire.

7. Les contenus des capsules américaines de cette époque mériteraient d'ailleurs une analyse en soi, de même que les textes des deux ouvrages qui ont accompagné et commenté la création de *Time Capsule I*, *The Book of Record of the Time Capsule of Cupaloy* (New York, Westinghouse Electric and Manufacturing Company, 1938) et *The Story of The Westinghouse Time Capsule* (East Pittsburgh, Westinghouse Electric and Manufacturing Company, 1939). Dans le second, la référence aux civilisations de l'Antiquité égyptienne ou mésopotamienne, et au rôle essentiel joué par les vestiges qu'elles nous ont laissés dans la connaissance que nous avons d'elles, est explicite. Elles apparaissent comme le modèle qui a inspiré les concepteurs de *Time Capsule I*. Sur la première page de *The Story of The Westinghouse Time Capsule*, on peut ainsi lire : « Depuis toujours les archéologues et les historiens ont consacré leurs talents à déchiffrer un passé sans documents (*unrecorded past*), et les êtres humains ont rêvé de simplifier le problème pour les savants du futur, en préparant délibérément un message de notre temps pour eux. » (Nous traduisons) Voir <https://fr.scribd.com/document/526521/The-Story-of-the-Westinghouse-Time-Capsule-1939-New-York-World-s-Fair?query2=westinghouse+hipersil+s> (consulté le 30 août 2018).

et, ici, dans cette crypte, nous vous le laissons⁵. » La nécessité d'introduire, pour les générations futures, une continuité avec le passé des premiers colons, a certainement été au fondement, sans qu'il y en ait pour autant eu une conscience claire, de la réalisation de nombre de ces artefacts.

L'intérêt, voire l'enthousiasme, que paraissent aujourd'hui susciter auprès d'institutions et d'organismes très officiels ou de collectifs formés pour l'occasion la création des capsules temporelles et les formes de ritualisation qui accompagnent leur installation, la place vraisemblablement prise par ces artefacts dans les imaginaires contemporains, sont autant de raisons pour que l'on s'intéresse à ce qu'y projettent ceux qui ressentent le besoin d'y recourir et à ce qu'ils cherchent à exprimer par leur truchement. Pour conduire cette courte étude, nous prendrons également à témoin les œuvres de quelques artistes, d'abord américains à partir des années 1960, puis européens et maintenant internationaux, qui se sont faits l'écho des interrogations exprimées par leurs contemporains.

Avant d'être mondialisée, une passion américaine

La création de la notion de *time capsule* est née d'une initiative américaine et l'ampleur du champ que son usage recouvre ne peut être comprise sans prendre même brièvement en considération quelques-uns des aspects de l'histoire sociopolitique et culturelle des États-Unis.

C'est en 1936 que voit le jour, à l'Oglethorpe University d'Atlanta, la première capsule temporelle, sous la forme d'une pièce emplie d'objets et de documents choisis pour représenter l'état des connaissances et des avancées scientifiques de la civilisation occidentale⁶, à savoir américaine. Destinée à être ouverte en 8113, elle fut nommée *The Crypt of Civilization*. La conception de cette pièce et la disposition des objets à l'intérieur auraient eu pour modèle celles des chambres funéraires des pyramides égyptiennes (fig. 1). L'invention du terme lui-même date en revanche de la réalisation, pour la New York World's Fair de 1939, de la *Time Capsule of Cupaloy*, nom d'un alliage cuivreux prévu pour résister à la corrosion durant 5 000 ans, appelée encore *Time Capsule I*. Cette autre capsule temporelle, en forme de fusée, fut ensevelie dans le parc de Flushing Meadows-Corona par la Westinghouse Electric Corporation, entreprise à l'origine chargée de développer l'infrastructure électrique dans tout le pays et reconvertie depuis dans la recherche sur le combustible nucléaire (fig. 2). Elle rassemble là encore les objets les plus divers, censés témoigner suivant un mode encyclopédique de la civilisation et du mode de vie américains du xx^e siècle : lunettes, stylos, ampoules, appareils photo, paquets de cigarettes Camel... mais aussi microfilms comportant des milliers d'images, plusieurs variétés de semences (tabac, coton, soja, riz), et la Bible toujours. Le contenu de *Time Capsule I* fut enregistré dans un livre, *The Book of Record of the Time Capsule of Cupaloy*, dont trois mille copies furent alors distribuées à des musées et des bibliothèques⁷. Il comprend les messages adressés à l'humanité future par trois détenteurs du prix Nobel : deux physiciens, Albert Einstein et Robert A. Milikan, et un écrivain, Thomas Mann. Notre monde est riche d'esprits inventifs et d'inventions qui pourraient faciliter nos existences, écrit le premier. Pourtant, la production de ces richesses est si désorganisée que les individus vivent dans la peur d'être jetés hors du circuit de leur distribution, les peuples s'entreteuent régulièrement

VIEW OF THE INTERIOR OF THE CRYPT OF CIVILIZATION—

fig. 1

Vue de la *Crypt of Civilization* (1937-1940), Oglethorpe University, The International Time Capsule Society (ITCS).
Droits réservés.

et la pensée du futur est effrayante. Le message du deuxième pose les principes de la raison scientifique et du progrès comme seuls remparts contre le despotisme, la guerre et ses maux. Quant à Mann, sa présence ne s'explique pas seulement par son prix Nobel de littérature, il est aussi l'écrivain de la décadence et du déclin civilisationnels qui projette dans les générations futures l'espoir d'une humanité meilleure : « Nous savons maintenant que l'idée du futur comme "monde meilleur" a été une erreur de la doctrine du progrès. Les espoirs que nous portons sur vous, citoyens de demain, ne sont en aucune façon exagérés. [...] Cette conception optimiste de l'avenir est une projection dans le temps d'une détermination qui ne fait pas partie du monde temporel : l'effort de la part de l'homme de se rapprocher de l'idée qu'il se fait de lui-même, l'humanisation de l'homme. Ce que nous, en 1938, comprenons par le terme "culture", une notion peu estimée aujourd'hui par certaines nations du monde occidental, est tout simplement cette détermination. Ce que nous appelons l'esprit coïncide aussi avec elle. Frères de l'avenir, unis avec nous dans l'esprit et dans cette détermination, nous vous envoyons nos salutations. » En 1965, une seconde capsule de la Westinghouse, la *Time Capsule II*, fut enterrée lors d'une autre édition de la New York World's Fair, à côté de la première, à quinze mètres sous la surface. Sur le cylindre de granit de sept tonnes marquant l'emplacement des deux capsules, dénommé *The Permanent Sentinel*, on peut lire qu'elles ont été déposées là en tant que *record of the twentieth century civilization* (fig. 3). Les deux capsules doivent être ouvertes en 6939.

Rappelons qu'en 1936, l'Amérique sort de la Grande Dépression grâce en particulier au New Deal et Franklin Roosevelt est réélu. Une certaine confiance dans l'avenir économique du pays est permise. Aussi, en 1939, loin malgré tout des événements qui agitent l'Europe, elle célèbre avec euphorie *The World of Tomorrow*, nom donné à l'Exposition universelle, et exprime à travers les technologies testées pour la réalisation de ces *time capsules*, tel l'alliage *cupaloy*, l'espoir placé dans les progrès de la science pour construire un futur que l'on espère libéré des dangers menaçant le présent, comme la montée, en Europe, des nationalismes. Einstein et Mann le savent mieux que quiconque : l'un et l'autre ont dû fuir l'Allemagne et vivent en exil.

Toujours selon les mêmes principes cumulatifs, de nombreuses *time capsules* ont ainsi été fabriquées des années 1940 aux années 1960 (Jarvis 2003). De 1965 à 1977, en pleine guerre froide, la compétition technologique avec l'URSS pour la conquête de l'espace bat son plein, la propagande aussi. L'Amérique se présente alors comme la gardienne vigilante du monde libre (*The Permanent Sentinel*). L'espace intersidéral accueille à son tour des capsules temporelles pourvues de messages, volontiers humanistes et universalistes, et de données en tout point identiques dans leurs intentions à celles déposées dans les capsules terrestres. Ces capsules célestes participent à leur manière au *soft power* des programmes spatiaux des États-Unis visant à montrer aux autres pays leur supériorité technologique (Grevsmühl 2014 : 163 et sq.). Ainsi, en 1972 et 1973, après le lancement d'Apollo 12, les sondes Pioneer 10 et 11 transportent des plaques gravées comportant divers messages picturaux à l'intention d'intelligences extraterrestres. En 1976, la Nasa lance le premier satellite Lageos contenant lui aussi une plaque portant un message adressé aux humains et aux autres êtres vivants d'un futur lointain, avec des cartes de la Terre correspondant à trois ères différentes : il y a 268 millions d'années,

ci-contre

fig. 2

Employés de la Westinghouse Electric observant la capsule temporelle de Westinghouse, 1939. Photo Bettmann/Getty Images.

THE TIME
DEPO
SEPTEMBER
AND
OCTOBER
BY
WESTINGHOUSE ELE
AS A REC
TWENTIETH CENT
TO ENDURE FOR

CAPSULES
SITED
R 23, 1938
ID
R 16, 1965
THE
ETRIC CORPORATION
ORD OF
URY CIVILIZATION
R 5,000 YEARS

8. Voir https://en.wikipedia.org/wiki/Thornwell_Jacobs.

9. Andy Warhol réalisa sa première *Time Capsule* en 1974. Il continua à en confectionner (610 au total) jusqu'en 1987, année de sa mort. Une exposition permanente du contenu de ses boîtes est maintenant visible à The Andy Warhol Museum à Pittsburgh, en Pennsylvanie.

10. La lettre, écrite par un soldat de la résistance libanaise, expliquait aux propriétaires de la maison, située sur la ligne de front, comment son groupe avait tout fait pour la protéger des dégradations et leur souhaitait un bon retour chez eux. Onze ans après la fin de la guerre en 2002, Akram Zaatari se rendit là-bas pour déterrer la lettre et son contenant. Voir Zaatari 2014 : 47-49.

**double page
précédente**

fig. 3

Monument commémoratif pour la capsule temporelle de Westinghouse, s.d. Droits réservés.

de nos jours et dans 8 millions d'années, date estimée de la chute dudit satellite. En 1977, les deux sondes *Voyager* emportent avec elles le *Golden Record*, comprenant des sons et des images de la Terre ainsi qu'un message de Jimmy Carter : « C'est le cadeau d'un petit monde éloigné, un témoignage de nos sons, de notre science, de nos images, de notre musique, de nos pensées et de nos sentiments. Nous essayons de survivre à notre temps de sorte que nous puissions vivre dans le vôtre. »

Le contenu de toutes ces capsules se ressemble. Seuls leur enveloppe ou leur support changeant, s'adaptant aux inventions technologiques du moment. Les dates d'ouverture exigées par leurs concepteurs ne doivent en général rien au hasard ; chargées de sens, elles sont parfois le fruit de spéculations tortueuses. Jacobs, le créateur de *The Crypt of Civilization*, avait fixé comme date d'ouverture l'an 8113 suivant un calcul précis. La crypte devait être ouverte 6 177 ans après 1936, soit le nombre d'années séparant cette même date de celle marquant, dans le passé et selon certains historiens de l'époque, le début du calendrier égyptien, 4241 avant Jésus-Christ⁸.

Malgré des contenus similaires, les sentiments et les idées ayant motivé la fabrication des *time capsules* ont différé sensiblement selon les périodes de l'histoire. Aux États-Unis, à la fin des années 1930, leur création entérine la croyance en la puissance technologique et scientifique d'un progrès dont on espère qu'il rendra le monde meilleur. Devenues instruments de propagande culturelle durant la guerre froide, les institutions américaines qui les ont promues et conçues célèbrent, par leur intermédiaire, la prospérité croissante d'une société qui se présente comme un rempart face au bloc communiste.

Dans les années 1960 et 1970, les artistes américains, avec humour pour certains, ont repris à leur compte le thème de la capsule temporelle, suffisamment présent dans la culture de leur temps pour qu'ils aient exprimé le besoin d'en dire quelque chose. Rassembler, enfermer, creuser, enterrer... composent autant d'actions relevant d'une posture post-duchampienne, où le geste de la création prévaut sur l'œuvre elle-même et la pensée du procédé sur son résultat. Nous citerons *Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value* (1968) de Sol LeWitt (États-Unis) [fig. 4], en forme de pied de nez aux diverses capsules temporelles enterrées alors ça et là par des institutions américaines tout à fait raisonnables ; *Self-Burial* (1969) de Keith Arnatt, qui s'enterre lui-même dans un trou, en position verticale, jusqu'à y disparaître, devenant en quelque sorte sa propre capsule temporelle ; ou les *Time Capsules* d'Andy Warhol, qui ne sont ensevelies nulle part et se composent de cartons de déménagement scellés, à la fois boîtes de rangement et poubelles, dans lesquelles l'artiste déposait tout ce qui lui passait entre les mains : cartons d'invitation, lettres d'admirateurs, flyers de soirées, timbres oblitérés, paquets de friandises, disques, boîtes de soupe Campbell non ouvertes, rognures d'ongle, préservatifs usagés⁹... (fig. 5) Plus récemment, Akram Zaatari (Liban), insistant sur ces mêmes gestes élémentaires – enterrer, déterrer, cacher, révéler –, explore à son tour les métaphores supportées par l'objet « capsule temporelle » à travers deux œuvres en particulier. *In This House* (2005) est le récit filmé de la découverte d'une « capsule temporelle », une douille de mortier contenant une lettre, trouvée dans le jardin d'une maison du Sud-Liban durant l'occupation israélienne dans les années 1980¹⁰ ; et *Time Capsule*, Kassel 24/25.05.2012, une structure faite de béton, d'armatures métalliques et de seize boîtes en bois

fig. 4

Sol LeWitt,
*Buried Cube Containing
 an Object of Importance
 but Little Value*, 1968.
 Neuf tirages gélatino-
 argentiques montés
 sur carton, 32,4 x 26,8 cm.
 Avec l'aimable autorisation
 de la Paula Cooper Gallery,
 New York © 2018
 The LeWitt Estate /
 Paris, Adagp 2018.

fig. 5

Andy Warhol,
Time Capsule 526, 1982.
Matériaux d'archivage
mixtes. Dimensions (boîte)
25,4 x 45,7 x 35,6 cm.
The Andy Warhol Museum,
Pittsburgh ; Founding
Collection, Contribution
The Andy Warhol Foundation
for the Visual Arts, Inc. ©
Paris, Adagp 2018.

qui contiendraient une série de peintures monochromes, dont les formats sont ceux de photographies censées être celles d'un photographe perdant la vue. L'œuvre a été enterrée en 2012 dans le Karlsau Park à l'occasion de la Documenta de Kassel (fig. 6).

En 1969, grâce à la discrète collaboration d'un ingénieur de la Nasa, aurait été fixée au module d'alunissage d'*Apollo 12* une très petite plaque en céramique d'environ trois centimètres sur deux comportant des dessins miniaturisés des artistes américains vedettes de l'époque : initiative ludique de Warhol (une sorte de roquette ou de pénis, figurant également ses initiales), de Robert Rauschenberg (une ligne), de David Novros et John Chamberlain (un circuit imprimé), et de Claes Oldenburg (un Mickey) [fig. 7]. La plaque fut baptisée le *Moon Museum*, ce dernier n'étant pas en soi une *time capsule* mais plutôt l'un des éléments – aux côtés des divers autres témoins matériels, débris et déchets de toutes sortes, du passage des missions spatiales arrêtées en 1972 – d'un autre contenant transformé *de facto* en capsule temporelle, la Lune. L'expérience du *Moon Museum* devrait connaître bientôt une suite avec le *MoonArk*. Il ne s'agit plus d'envoyer sur la Lune un musée miniature sous la forme d'une minuscule plaquette en céramique, mais une « nanocapsule » contenant, grâce aux nouvelles technologies, « des centaines d'images, de poèmes, de musique, de nano-objets, de mécanismes et d'échantillons terrestres¹¹ ». Selon ses concepteurs, *MoonArk* a été pensée pour faire, à travers les exemples d'art qu'elle contient, un « don de vie et d'espoir aux humains du futur ». Recourant également à la science pour la réalisation de son œuvre, Eduardo Kac (Brésil), anticipant de quelques années les projets d'implants électroniques sous la peau aujourd'hui opérationnels dans certaines entreprises américaines, a procédé en 1997, lors d'une performance publique, à la fixation dans sa cheville d'une puce électronique contenant un certain nombre d'informations le concernant. Il a appelé cette œuvre *Time Capsule* qui, suivant une forme de mise en abyme, le contient tout autant que son corps, à la manière d'une capsule temporelle, la contient.

Le lancement et l'existence dans l'espace du *Golden Record*, chargé d'images, de mots et de sons, ont inspiré un autre artiste américain, Trevor Paglen. En 2012, il a réalisé un disque en silicium intitulé *The Last Pictures*, conçu pour résister quelques milliards d'années, comprenant cent photographies en noir et blanc représentatives à ses yeux de l'histoire moderne de l'humanité : on y trouve des images anciennes et contemporaines de paysages, de phénomènes naturels (tempête de sable, typhon), de lancement de fusées spatiales, de migrants immortalisés par un drone sur la frontière mexicaine, de la salle des taureaux à Lascaux... Le disque est porté par un satellite américain de télécommunications, EchoStar XVI, censé durer quinze ans puis deviendra l'un des nombreux objets volants qui, pris dans l'orbite terrestre, sont destinés à évoluer dans l'espace pour l'éternité. Dans une interview, Paglen explique le sens de son geste : créer une collection d'images pour un futur lointain, où il n'y aura plus de vie humaine sur Terre, mais où tourneront, dans son orbite, les multiples épaves de vaisseaux spatiaux, dont les uniques spectateurs seront peut-être les créatures qui auront pu survivre à cette disparition.

11. Le projet, porté par la Carnegie Mellon University, associe dix-huit universités et organisations diverses et des centaines d'artistes, de designers, de chorégraphes, de musiciens, d'écrivains, de scientifiques, etc. Le lancement est prévu en 2020. Voir <http://moonarts.org>.

ci-contre

fig. 6

Akram Zaatari,
Time Capsule, Kassel,
2012. Vue de l'installation.
Photo Akram Zaatari.
Avec l'aimable autorisation
de la Sfeir Semler Gallery.

fig. 7

Andy Warhol, Claes Oldenburg, David Novros, Forrest Myers, Robert Rauschenberg, John Chamberlain, *The Moon Museum*, 1969. Lithographie sur film en nitrure de tantale sur plaque de céramique. Dimensions 1,4 x 1,9 cm. Don de Ruth Waldhauer. Museum of Modern Art, New York, n° inv. : 124.1993. Photo The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence © Paris, Adagp 2018.

Face à la «perte du monde», instaurer une continuité

En 1968, l'image en couleurs prise depuis l'espace, lors du vol d'*Apollo 8*, de ce qui fut nommé le «lever de Terre», où notre planète reste en partie cachée à la lumière du Soleil par l'ombre de la Lune, puis surtout, en 1972, la première vue en couleurs de la Terre saisie dans son entièreté, sphère bleuâtre isolée dans l'immensité vide et noire de l'Espace, enregistrée par un astronaute d'*Apollo 17* à travers le hublot, déclenchèrent une prise de conscience progressive de notre isolement à l'échelle spatiale, de l'unité, de la fragilité et de la clôture de notre planète. En rendant physiquement compte de celle-ci, en en présentant une vision holiste, les photographies spatiales ont changé considérablement notre rapport au monde, nous rappelle Sebastian Vincent Grevsmühl dans l'ouvrage (Grevsmühl 2014 : 155-156) qu'il a consacré à l'histoire de la vision de la Terre vue du ciel depuis le XIX^e siècle : «Les technologies spatiales ont refermé le ciel, elles l'ont clôturé en entier. [...] Tout ce qui était en dehors de cette limite pouvait prendre la signification de l'Espace, c'est-à-dire d'une vaste mer d'obscurité, entourant un point bleu et vert de refuge humain. Enfin, le monde était un.» (Peter Redfield, cité par Grevsmühl 2014 : 218-219) *Terra* (1989) de Claudio Parmiggiani, une sphère de terre d'un diamètre de quatre-vingts centimètres sur laquelle l'artiste a laissé les empreintes de ses mains qui semblent dessiner les frontières

de continents aux contours anthropomorphes, témoigne de la force historique de ce qui est devenu, par son immense médiatisation, un « stéréotype visuel » (*ibid.* : 211). Difficile en effet de ne pas voir en *Terra* une forme de citation des images spatiales du globe terrestre, que les photos prises lors de son exposition puis publiées, viennent encore conforter. À la manière d'une capsule temporelle et dans le cadre d'un happening, *Terra* fut enfouie en 1990 dans le sol du cloître du musée des Beaux-Arts de Lyon (fig. 8).

Les photographies spatiales de la Terre encouragèrent l'écologisme politique et activèrent la prise de conscience des questions environnementales propres à ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'Anthropocène, cette nouvelle ère où l'Homme, par ses activités, est devenu une force géologique bouleversant l'écosystème terrestre (*ibid.* : 215-254). Les peurs apocalyptiques, réapparues après 1945 et l'entrée dans l'âge nucléaire, un certain épuisement du modèle démocratique occidental, diverses crises (écologiques, sanitaires, climatiques), enfin le « sentiment mondial d'atteindre des limites » (Stiegler 2008 : 15) et la difficulté conséquente à se projeter dans l'avenir, sont analysés depuis au moins un demi-siècle par de nombreux intellectuels : économistes (René Passet), philosophes (Bernard Stiegler, Michaël Fœssel, Günther Anders, Hannah Arendt), archéologues (Ronald Wright), urbanistes (Paul Virilio), anthropologues (Ernesto de Martino), pour ne citer que ceux-là.

Selon Fœssel, l'association entre le monde – ainsi que la perception de sa « clôture » induite par les photographies spatiales – et l'imminence de sa fin, activée après 1945, a fait retour dans la conscience collective sous les traits de ces différentes crises (Fœssel 2012 : 8). Sous l'effet de l'effondrement des cosmologies traditionnelles, les angoisses de fin du monde reposeraient désormais sur des constats de « *perte en monde* ». « Que signifie “perdre le monde” ? » demande-t-il. « Rien d'autre que perdre le sens du possible. Cette perte est beaucoup plus radicale que la perturbation de l'ordre ordinaire de la vie. Lorsque le monde ambiant devient impraticable, le sujet est confronté à la disparition d'un sens jusque-là évident pour lui. » (*ibid.* : 22) Par rapport aux conceptions chrétiennes de l'apocalypse, précise-t-il encore, « l'image de la fin du monde est devenue plus dramatique aujourd'hui puisqu'elle décrit un processus inéluctable sans renvoyer à aucune espérance » (*ibid.* : 14). Fœssel rejoint ici la pensée de Ernesto De Martino qui, évoquant la perte de sens et de l'usage pratique du monde, « les rapides processus de transition, les lacérations et les vides qu'ils engendrent, la perte des modèles culturels » (De Martino 2016 : 63), analysait, dans les années 1960, le motif de la fin comme une fin sans *eschaton*, c'est-à-dire sans la refondation possible d'un autre monde : « Le motif de la fin est aujourd'hui présent dans la culture occidentale, en dehors de tout horizon religieux du salut, comme catastrophe désespérée du mondain, du domestique et du familier, du sensé et de l'utile : une catastrophe qui relate avec un soin méticuleux, voire obsessionnel, la désagrégation du monde ordonné, l'altération du domestique, la perte de la familiarité et du sens, l'indisponibilité pratique du monde. » (*ibid.* : 277) Et plus loin : « Deux terreurs opposées gouvernent l'époque où nous vivons : celle de “perdre le monde” et celle “d'être perdu dans le monde”. » (*ibid.* : 280)

12. Voir www.abebooks.fr/blog/index.php/2017/02/23/andy-warhol-et-les-capsules-temporelles/.

À cinquante années d'intervalle, Føessel et De Martino sont tous deux des lecteurs de Günther Anders, élève de Edmund Husserl et de Martin Heidegger. L'un comme l'autre ont médité ses écrits sur la toute-puissance de la technique et ses conséquences, la déréalisation du monde et la déshumanisation du quotidien : depuis que, après Hiroshima, la fin du monde est devenue possible, insiste Anders, « nous ne vivons plus dans une époque mais dans un délai » (Anders cité par Føessel 2012 : 28). Délai, courte durée ; laps de temps, de *lapsus*, mouvement de course rapide, nous révèle l'étymologie du mot. Réduction de la durée, télescopage des temporalités : « La menace apocalyptique abolit la distance entre le présent et l'avenir et semble nous contraindre à la solidarité avec ce qui n'est pas encore mais qui réclame déjà un droit à exister » (Føessel 2012 : 18), les générations futures. Par « immixtion », cet avenir regardé comme certain agit donc sur notre présent (*ibid.* : 18). Le progrès, chanté par les créateurs des premières *time capsules*, « comme justification du présent au nom de l'avenir qu'il ouvre » (*ibid.* : 68) n'est plus le véhicule d'une croyance confiante en un monde meilleur.

« Solidarité avec ce qui n'est pas encore » : la plupart des messages accompagnant la création d'une capsule temporelle, que celle-ci soit l'œuvre d'un collectif institutionnel ou de simples individus – habitants d'une ville, élèves d'une école ou d'un collège –, expriment le même désir et le même besoin d'établir une continuité entre le présent et un avenir à l'horizon et aux contours incertains, celui des « générations » ou êtres du futur. Une continuité que cette opération de transmission rendrait possible, en assurant une forme de permanence de la culture présente dans les « instantanés » échantillonnés et enfermés dans les capsules. L'espoir, grâce à ce geste d'« encapsulement », de pouvoir faire advenir une permanence du maintenant dans l'après, serait proportionnel au sentiment de la *perte en monde*. Le message de Carter, inscrit sur le cylindre de granit abritant les *Time Capsules I et II* – « voici le cadeau d'un petit monde éloigné [...]. Nous essayons de survivre à notre temps de sorte que nous puissions vivre dans le vôtre » –, ou celui des concepteurs de *MoonArk* – « un don de vie et d'espoir aux humains du futur » –, ne disent pas autre chose. La même antienne est reprise sur le Net par le vendeur de capsules en kit « Andy Warhol *time capsules* » : « Le présent s'envole et nous échappe en un rien de temps, mais à cette seconde précise où il nous appartient, nous pouvons encore lui arracher quelque chose qui restera figé, jusqu'à ce que quelqu'un d'autre le découvre ¹². »

Time Capsule, Kassel 24/25.05.2012 de Zaatari, bien que dépourvu de tout pathos dans ses intentions, aspire aussi, à sa manière, à une forme comparable de pérennisation. L'œuvre a été inspirée par l'acte de sauvetage du fondateur du Musée national de Beyrouth à la veille de la guerre civile libanaise (1975-1990). Celui-ci décida en effet, pour préserver des bombes et des pillages des pièces difficilement transportables comme les sarcophages, de les emmurer dans des coffrages de béton placés dans le sous-sol du bâtiment. Le conflit terminé, ces objets purent être extraits intacts de leur cache et rejoindre les salles d'exposition. Sur le mode de la pure métaphore, rendue manifeste par le fait que l'œuvre ne contiendrait que des peintures monochromes réduisant la notion de représentation à son niveau le plus élémentaire, *Time Capsule*, Kassel 24/25.05.2012 interroge les fondements mêmes de la volonté de préservation et du désir de laisser une trace du présent qui soit un jour découverte par d'autres. En ce sens, et parce qu'elle n'abrite aucun trésor, elle apparaît comme une condensation de ce qu'est

une capsule temporelle, qui puise sa signification autant dans ce qu'elle contient que dans la suite des actions, cacher/enfermer, découvrir/ouvrir, qu'exige sa transmission. L'œuvre de Paglen, *The Last Pictures*, en appelant, à l'inverse de celle de Zaatari, à la technologie, procède également de ce paradigme – explicite dans son titre –, paradigme selon lequel à la capsule temporelle est attribué un pouvoir performatif pour éloigner la menace de la fin, ou plutôt pour assurer l'« après » de la fin. Pouvoir qui reçoit son efficience de la structure de l'échange dans laquelle il est inscrit. En effet, la « magie » quasi conjuratoire, même sur le mode ludique et/ou artistique, dont on charge la capsule temporelle et son contenu, est pensée en ces termes : toute capsule est un « don », un « cadeau », d'une petite portion de l'humanité, à l'*avenir*, infigurable et impensable, ni dieu, ni destin, dont on attend en retour qu'il soit favorable. La ritualisation des enfouissements de capsules, avec discours, fanfare et médias, collectivement assumée, contribue à structurer et conforter la croyance en leur efficacité. Cette croyance, même si ce qu'elles renferment reste plus ou moins périssable et probablement difficilement interprétable par les découvreurs d'un futur lointain ¹³, se nourrirait aussi de la nature de ce contenu, des objets de culture fragiles et parfois presque triviaux : adressé au futur, et par effet de retour, puisque celui-ci n'est pas représentable, ce contenu ne proposerait finalement du futur qu'une image en miroir, rassurante, celle du présent.

Faire le temps

De Martino, en 1964, écrivait encore : « S'il me fallait définir le caractère fondamental de notre époque, je dirais qu'elle est confrontée – comme cela ne s'est encore jamais produit dans la conscience historiquement acquise de la distance entre ce que l'on *doit* et ce que l'on *peut* – à l'affirmation que le monde *doit* continuer, mais qu'il *peut* finir [...] et que l'homme, seul l'homme, porte l'entière responsabilité de ce *doit* et de ce *peut*, qui n'est garanti par aucun plan de l'Histoire universelle. » (2016 : 62) Devoir, pouvoir, mais aussi vouloir : les hommes doivent choisir de *vouloir le temps* en reportant la fin dont ils se sont rendus maîtres (Fœssel 2012 : 28, nous soulignons).

Comment alors agir pour qu'il demeure quelque chose plutôt que rien ? Comment faire pour que, dans un monde de plus en plus soumis aux « rapides processus de transition », aux « lacérations » et aux « vides qu'ils engendrent », à un monde de la « disruption ¹⁴ », les sujets aient le sentiment d'occuper, de manière active et « combattante » cette « brèche » entre passé et futur qu'évoque Arendt ? Comment créer de toute pièce un horizon du *devenir* et retrouver un rapport d'expérience avec le « domestique », le « familier », en produisant éventuellement soi-même, sans le recours à la technique, des objets agissants ? Comment enfin créer du « délai » dans ce temps qui nous sépare d'une fin sans *eschaton* qui serait désormais prévisible ?

Dans un article ancien, Edmund R. Leach rappelait, ce que tout anthropologue reconnaît comme une évidence, que l'une des plus importantes fonctions des fêtes est d'ordonner le temps. L'intervalle qui existe entre deux fêtes successives du même type est une « période ». Sans les fêtes, de telles périodes n'existeraient pas et l'ordre disparaîtrait de la vie sociale. En fait, « nous *créons le temps* en créant des intervalles dans la vie sociale » (Leach 1968 : 228). Le sens donné aux gestes de fermeture puis d'ouverture d'une capsule, qu'elle soit prestigieuse ou modeste, relève de ce type

13. Une question que se sont posés avec humour les commissaires d'une exposition d'archéologie-fiction, « Futur antérieur. Trésors archéologiques du 21^e siècle après J.-C. », au Musée romain de Lausanne-Vidy (Suisse) en 2002 : un vulgaire nain de jardin est identifié comme une statue de prêtre ou de notable, un arrosoir comme un vase sacré et les restes d'un circuit imprimé comme une maquette de ville (Flutsch 2002).

14. La « disruption », en tant que « nouvelle forme de barbarie », et ce qui va plus vite que toute volonté, individuelle aussi bien que collective, selon la définition de Bernard Stiegler (2016).

double page suivante

fig. 8

Vues de l'enfouissement de l'œuvre de Claudio Parmiggiani, *Terra*, 1989, dans le parterre sud-est du cloître du Palais Saint-Pierre à Lyon. Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Simon Lee Gallery, London/Hong Kong.
©Photo Jean-Baptiste Rodde. Musée d'Art contemporain de Lyon.

ILFORD F
14
0638

ILFORD FP4
13
0638

ILFORD FP4
11
0638

0638

5

4

0638

3

ILFORD FP4

8

0638

2

3D FP4

15. Selon la définition d'Émile Benveniste, voir Benveniste 1974 : 71.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

d'opération. Les capsules temporelles sont des artefacts producteurs d'*intervalles*, témoignant de cet effort d'objectivation du temps *chronique* (celui des événements qui englobe notre propre vie en tant que suite d'événements ¹⁵), fondement de la vie en société, suivant une double condition : *mensurative* ¹⁶, qui gère d'ordinaire la succession des intervalles entre deux événements et que l'on appelle un calendrier, et *directive* ¹⁷, impliquant un avant et un après. En imposant un nouveau comput à partir d'un événement – la création d'une capsule –, on inaugure une nouvelle axialité, suivant un « mouvement temporel rectiligne » (Arendt 1972 : 21). Que l'on pense à Warhol, à LeWitt ou à Zaakari, les *time capsules* de ces artistes ne contiennent rien ou presque, même si les exégèses qu'ils produisent à leur sujet peuvent être à l'inverse très prolifiques. Priment en effet l'intention et surtout le geste, que des enregistrements filmiques et photographiques sont destinés à immortaliser. L'œuvre de Joëlle Tuerlinckx (Belgique), *Moment-Point zéro* (2014), va dans ce sens. Elle consiste en un énorme monolithe de douze tonnes enterré sous la Place communale de Molenbeek, à Bruxelles : l'acte de l'enfouissement définit l'inscription du « point zéro » d'un nouveau comput en un lieu donné. Comme si créer un *intervalle* de temps, ou renouveler un comput, devenait une nécessité lorsqu'il y a risque d'abolition du temps *chronique*, le seul existant pour nous du point de vue de l'expérience subjective.

D'autres principes téléologiques gouvernent la fabrication d'artefacts produits dans des sociétés technologiquement beaucoup moins avancées. Je pense ici à ces paquets rituels que l'on rencontre dans nombre de sociétés soudano-sahéliennes de l'Afrique de l'Ouest, connus dans la littérature africaniste sous le nom de *boli* (en langue bamana). J'ai eu l'opportunité d'enquêter sur l'un de ces objets auprès des Bwaba (Burkina Faso), qu'ils nomment *nazii*. Comme ses homologues *boli*, le *nazii* est composé d'enveloppes successives d'animaux sacrifiés, des chiens de préférence, qui entourent et cachent un noyau, à la composition tenue secrète. Le *nazii* n'est pas une capsule temporelle ; il appartient à la classe des objets culturels dotés de pouvoirs particuliers et particulièrement puissants. Et pourtant, certaines conceptions à l'œuvre dans les représentations élaborées à son sujet sont comparables, car le *nazii* a aussi à voir avec la fabrique du temps. Dans le noyau de celui que j'ai étudié, se trouvent, d'après ce que m'en ont dit ses propriétaires, des éléments représentatifs des découvertes et des savoir-faire d'une société agricole dont les modes de production et de subsistance sont encore ceux du Néolithique : des semences (graines de fonio, de mil, de coton), du mâchefer (résidu de la fonte du minerai de fer), des ossements et dépouilles d'animaux sauvages (poisson, tortue...), des objets rituels (rhombes), des médicaments traditionnels (écorces et racines d'arbres)... La lecture qu'en font ses détenteurs est de nature mythique : tous ces éléments se rapportent aux événements cosmogoniques ayant présidé à la fondation du clan dont est issu leur lignage.

Le *nazii* n'est pas enterré, mais caché dans les solives d'une maison-sanctuaire, et ne doit surtout pas être ouvert au risque d'entraîner le décès des membres du lignage. Il diffère donc totalement, du point de vue de sa manipulation, d'une capsule temporelle telle que nous l'avons définie. Périodiquement, en certaines occasions, il est sorti de sa cache et enveloppé d'une nouvelle peau. La taille de l'objet grandit donc en proportion de ces interventions. Si le lignage disparaît par étiollement progressif de sa population,

l'objet ne grossit plus et est condamné à son tour à une disparition physique¹⁸. Le *nazii* est le signe tangible, commun à tous, d'une histoire dans laquelle tous se reconnaissent; il donne à cette histoire une existence physique, à la manière d'un objet témoin, et œuvre comme une preuve, celle de la réalité d'un passé qui, malgré son caractère mythique, acquiert ainsi une véridicité. Celle-ci se construit donc à travers deux processus: celui de l'enveloppement périodique de peaux, et celui de la transmission de l'objet, depuis des temps immémoriaux, de génération en génération. Bien que l'origine du *nazii* se perde dans les brumes du mythe, le caractère lointain de l'événement n'altère pas sa propriété probatoire; au contraire, le fait même qu'il soit toujours transmis de lignage en lignage, qu'il appartienne à ces derniers, et que son « pouvoir » soit toujours susceptible d'être vérifié, prouve la réalité de l'événement qui lui donna forme. On peut même dire qu'en soi, la transmission légitime l'objet dans ce qu'il est, et dans ce qu'il met en action ou en question par sa seule existence, quelle que soit l'histoire qu'il raconte. Dans les croyances, la répétition dans le temps du geste d'emballlement assure la continuité des forces de reproduction du clan par lui-même et sa pérennité. En revanche, la confection d'une capsule temporelle est pensée en fonction de sa fin, suivant un axe temporel rectiligne (la flèche du temps selon la perception humaine), une fin dont le modèle ultime demeure celui de la tradition eschatologique chrétienne. Elle est conçue par le groupe qui en est le promoteur comme une action définitive et unique, qui ne peut se répéter.

Dans la conception que se font les détenteurs d'un objet comme le *nazii*, il n'y a pas de coupure entre le passé et le présent: le mythe de fondation est réactualisé toutes les fois que l'objet reçoit une nouvelle peau. La répétition du même geste d'emballlement à travers les générations, idéalement reproductible à l'infini – comme le sont les générations elles-mêmes puisque les enfants à naître dans le lignage seraient envoyés par les défunts – et conçu comme identique au geste inaugural, annule toute nécessité de représentation d'un futur. L'avenir tout entier serait contenu dans le présent de la réitération du geste d'emballlement. Pas de fin imaginée en ce cas, pas de chronologie datée et chiffrée propre à l'histoire moderne occidentale, mais une façon différente de se « tenir » dans la « brèche » par la réitération, une génération après l'autre, du même geste d'« encapsulement »: une autre voie possible pour créer de la durée et de l'*intervalle*.

18. Un cas rare au demeurant dans une société segmentaire. L'objet serait alors transmis à un autre segment de lignage.

[illegible]