

Science-fiction et uchronie

Entre logiques sérielles et logiques contrefactuelles

Matthieu Letourneux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/318>

DOI : 10.4000/elh.318

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 123-131

ISBN : 978-2-35698-058-8

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Matthieu Letourneux, « Science-fiction et uchronie », *Écrire l'histoire* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 15 mai 2016, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/318> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.318>

Tous droits réservés

Science-fiction et uchronie

Entre logiques sérielles et logiques contrefactuelles

SIL LA DÉMARCHE CONTREFACTUELLE a été investie par les historiens, elle est aussi l'un des terrains de jeux privilégiés des « littératures d'imagination » – science-fiction, fantasy ou littérature fantastique contemporaine. Or, genres *institués* (par le système médiatique et éditorial), ces derniers engagent les mécanismes d'une communication sérielle, impliquant des modes d'écriture et de lecture spécifiques dans la mesure où le texte est appréhendé à partir d'un ensemble d'œuvres similaires. La relation que l'uchronie entretient avec le référent historique est médiatisée par ces logiques sérielles. Dès lors, on ne peut plus penser le contrefactuel comme un simple dialogue avec l'histoire. Il importe au contraire de se demander ce qu'une telle démarche signifie pour les auteurs qui l'entreprennent dans le cadre d'un autre dialogue, se déroulant entre l'œuvre sérielle et le genre dans lequel elle s'inscrit.

L'uchronie de science-fiction et les logiques de genre

Depuis que le genre est identifié dans le champ éditorial et littéraire, les auteurs de science-fiction adoptent intentionnellement une posture de romanciers *de genre* et engagent la communication dans un pacte de lecture sériel, généralement explicité par des éléments paratextuels et par un texte *marqué*. Ce pacte de lecture ne se confond nullement avec celui de l'histoire contrefactuelle : le lecteur est invité à appréhender l'uchronie non comme une modalité fictive du discours historique, mais comme un *sous-genre* de la science-fiction, répondant aux attentes de l'amateur de ce genre. De fait, l'uchronie de science-fiction possède ses figures prototypiques – et même son œuvre parangon, *Le Maître du Haut Château* (1962), de Philip K. Dick, servant de référent implicite à de nombreuses œuvres postérieures –

Matthieu Letourneux, université Paris Ouest Nanterre La Défense.

et ses systèmes de légitimation – comme le prix Sidewise, attribué à la meilleure nouvelle et au meilleur roman uchroniques de l'année. Certains auteurs se sont d'ailleurs spécialisés dans ce qui est rapidement apparu comme un sous-genre de la science-fiction, à l'instar de Harry Turtledove, quand d'autres choisissent de réinterpréter dans une perspective uchronique les motifs qui ont fait leur célébrité – nous le verrons pour *La Machine à différences* (1990), de William Gibson et Bruce Sterling.

Dès lors que l'uchronie apparaît comme une modalité de la science-fiction, elle se retrouve associée à un certain nombre des thèmes clés du genre : voyages dans le temps altérant la trame historique (comme chez Poul Anderson, qui s'en est fait une spécialité), univers parallèles communiquant entre eux (comme dans *Cowboy Angels*, de Paul McAuley, 2007), intrigues cosmiques au fondement des bifurcations historiques (comme dans *Darwinia*, de Robert Charles Wilson, 1998, ou dans la série des *Tosev Timeline*, de Harry Turtledove, 1994-2004)... On notera que le recours aux scénarios intertextuels de la science-fiction vise souvent à justifier la bifurcation, autrement dit à rendre vraisemblable le détour uchronique. Ainsi l'écart par rapport à la trame historique réelle est-il légitimé par

des principes intertextuels, quand bien même ceux-ci entrent en contradiction directe avec une approche réaliste qui mimerait celle de l'historien : le lecteur de science-fiction sera satisfait de voir justifier les altérations de l'histoire par un voyage dans l'espace, le temps ou les univers parallèles parce que ceux-ci répondent à ses attentes architextuelles. Or, ces attentes sont aussi celles des genres de l'imagination, lesquels recherchent dans l'uchronie ses vertus fictionnalisantes, privilégiant la constitution d'univers de fiction dépaysants plutôt que la narration logique des conséquences d'un événement divergent de l'histoire¹. Rien de plus logique, dans la mesure où la littérature de genre tend à se faire littérature d'évasion, c'est-à-dire littérature du *dé-paiement* (terme dont la structure dit la proximité avec la notion de *contre-factuel*).

L'investissement de l'uchronie par la science-fiction peut donc être perçu comme le résultat d'une dynamique d'écart, de défamiliarisation qui caractérise généralement la littérature populaire, toujours dans un dialogue ambigu avec les modèles narratifs réalistes, puisqu'elle en reprend les techniques pour concevoir intrigues et univers de fiction exotiques. C'est le même processus qu'offre la science-fiction uchronique lorsqu'elle part de la trame réaliste de l'histoire pour lui opposer un

1. Ce n'est pas toujours le cas cependant. Dans *A Different Flesh* (1988), Turtledove donne par exemple comme point de départ à ses récits une argumentation logique plus proche de celle des historiens, expliquant, dans une note de préface, vouloir illustrer la compétition des espèces reléguée par les affrontements modernes, en imaginant les Européens découvrant une Amérique peuplée non d'Indiens mais d'*Homo erectus*.

univers radicalement dépayçant, mais qui semble *tout de même* en découler : Amérique peuplée d'*Homo erectus* (*A Different Flesh*), Europe soudain escamotée (*Darwinia*), XIX^e siècle saturé d'ordinateurs à vapeur (*La Machine à différences*)... Dans de tels cas, on propose moins une évolution différente que l'altération radicale d'un référent historique devenu littéralement merveilleux. L'œuvre insiste cependant sur son rapport spéculaire à la trame historique (loin, par exemple, des imaginaires atemporels du conte moderne), que le lecteur doit toujours repérer. La multiplication des noms propres renvoyant à des figures réelles ou le jeu sur la déformation d'événements authentiques ont pour fonction de toujours rattacher la dynamique dépayçante de la fabulation à ce point de départ réaliste contre lequel elle se pense. *La Machine à différences*, de Gibson et Sterling, propose ainsi une multitude de figures substitués² des acteurs de l'histoire, rattachés ici à une biographie radicalement différente dans ce XIX^e siècle dominé par les machines : Lord Byron est dirigeant politique ; John Keats, programmeur ; Benjamin Disraeli, auteur de littérature populaire, etc. Un tel procédé de déformation ne fonctionne que si le lecteur participe à ce travail de confrontation distinctive ; et le plaisir de la fiction uchronique tient à ce jeu dialogique entre la fiction et ce référent qui la fonde et contre lequel elle se pense.

2. Nous reprenons la notion de personnages substitués (par opposition aux autochtones et aux immigrants) développée par Thomas Pavel dans *Univers de la fiction* [1986], Éd. du Seuil (Poétique), 1988.

L'histoire, refoulé de l'uchronie de science-fiction

La machine fictionnalisante de la science-fiction se met en marche en prenant appui sur un référent historique qu'elle déforme et défigure. Le motif récurrent de la perte de la mémoire viendrait confirmer le caractère central de cette dynamique irréalisante dans le pacte de lecture. Les précieux objets historiques que recherchent les vainqueurs japonais de la Seconde Guerre mondiale dans *Le Maître du Haut Château*, de Philip K. Dick, ne sont que des montres Mickey, des images à collectionner ou de prosaïques revues ; autrement dit tous renvoient à une pauvreté de l'héritage américain, pays sans mémoire, qui peut dès lors diverger de sa propre histoire. C'est aussi le motif de la perte qui sera développé par Robert Charles Wilson dans *Darwinia*, lorsqu'il conte la disparition brutale de l'Europe – ce lieu de la mémoire occidentale. Il l'expliquera par la présence d'une sorte de virus ayant altéré les « Archives cosmiques », ce qui, si l'on accepte les logiques du genre, peut être perçu comme une métaphore de l'uchronie, cette altération de l'histoire par la fiction. Enfin, *La Séparation* (2002), de Christopher Priest, narre les efforts d'un historien spécialiste de la Seconde Guerre mondiale pour retrouver la trace d'un des deux frères jumeaux évoqués par Churchill dans ses Mémoires. Or, ce jumeau est celui qui ne

s'intègre pas à l'histoire diégétique (qui veut que la Seconde Guerre mondiale se soit achevée en 1941 après que l'Angleterre a signé la paix avec l'Allemagne), mais est celui qui, vivant la guerre jusqu'en 1945, appartient à l'histoire authentique, la nôtre, celle qui n'a donc pas sa place dans l'uchronie. Ici encore, le motif de l'oubli met en scène la dynamique d'altération, par la fiction, des sources sur lesquelles elle s'appuie.

Dès lors, c'est moins l'histoire qui intéresse l'auteur d'uchronie que son caractère de référent problématique. Ainsi, nombreux sont les auteurs de science-fiction qui vont traiter les référents réels comme des éléments de trouble, perturbant l'unité du récit. Dans *La Séparation*, les chapitres indiquant que la Seconde Guerre mondiale se serait achevée en 1945 viennent contredire un chronotope fondé jusqu'alors sur l'idée d'une paix séparée de l'Allemagne et de l'Angleterre en 1941³. Dans *Darwinia*, le héros est hanté par des visions de tranchées et de guerre mondiale (hallucinations produisant un effet irréalisant puisque, dans son monde alternatif, cette guerre n'a pas eu lieu). Et dans *Le Maître du Haut Château*, au détour d'une promenade, un Japonais entrevoit la monumentale « autoroute de l'Embarcadero »,

tout droit sortie de notre monde. À chaque fois, ces incursions de l'histoire au sein des fictions uchroniques ont pour effet paradoxal de fragiliser le sentiment de réalité de l'espace diégétique. La trame historique authentique joue, dans l'économie de la fiction, le rôle perturbateur que tient, selon Tzvetan Todorov, l'élément surnaturel dans le récit fantastique, sapant les fondements sur lesquels repose la vraisemblance du récit⁴. Mais tandis que le récit fantastique traditionnel introduit des éléments surnaturels mettant à mal un pacte de lecture dominé par une logique réaliste, l'intrusion de l'histoire malmène le pacte de lecture « merveilleux » en confrontant, *dans la fiction*, l'univers uchronique au référent historique qu'il démarque *dans la narration*.

De tels procédés créent une sorte de flottement référentiel, dans la droite ligne des techniques oxymoroniques employées par les nouvelles fantastiques du XIX^e siècle pour produire des effets de vertige et de trouble⁵. La relation de la fiction à son référent historique génère de telles structures en tension, jusqu'à la pointe paroxystique : c'est l'effet recherché par les dernières pages de *La Séparation* (thématisant sa structure à travers les destins inconciliables de deux frères jumeaux,

3. Cette bifurcation temporaire vers l'histoire authentique multiplie d'ailleurs les indices d'une inquiétante étrangeté. Dans cette partie évoquant soudain une Seconde Guerre mondiale achevée en 1945, tout un jeu de doubles vient mettre en crise cette affirmation : ainsi le héros se rend-il compte que ses interlocuteurs ne sont ni Winston Churchill ni Rudolph Hess, mais des acteurs jouant leur rôle, minant du même coup ce monde « authentique » au profit de la chronologie uchronique.
4. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. du Seuil (Poétique), 1970.
5. Florence Goyet, *La Nouvelle, 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, PUF (Écriture), 1993.

historique pour l'un, uchronique pour l'autre), puisque ni l'hypothèse d'une fin de guerre en 1941 ni celle de 1945 ne l'emporte réellement ; c'est celui également des dernières pages du *Maître du Haut Château*, dans lesquelles les personnages entrevoient le statut fictif de leur univers en comprenant que *La sauterelle pèse lourd*, cette uchronie dans l'uchronie, est *plus vraie* que leur monde. L'intrusion de l'histoire référentielle dans la fiction met ainsi paradoxalement en crise le sentiment de réalité. Les personnages font l'expérience d'un univers qui se délite lorsqu'il est confronté à notre histoire (contrefactuelle pour eux) ; le lecteur, quant à lui, voit se fissurer l'unité d'un chronotope garant de la « suspension volontaire de l'incrédulité⁶ ». En fait, si l'intrusion de l'histoire, référent implicite des textes, vient mettre en crise l'univers de fiction, c'est évidemment parce que le pacte de lecture suppose de substituer une vraisemblance produite par la fiction et ses intertextes à la réalité de l'histoire, au point que celle-ci peut apparaître comme le « refoulé latent » du récit : pour que ne soit pas troublée la démarche uchronique, il faut que le récit de fiction expulse de la diégèse les référents historiques à partir desquels l'œuvre se pense et se déchiffre.

Refoulée d'un récit dont elle est le substrat, l'histoire devient cet *autre monde*, étranger à

l'économie diégétique, mais qui la hante en permanence. Les auteurs multiplient à dessein les références à notre monde, mais comme à un être de fiction : dans *Roma Aeterna* (2003), de Robert Silverberg, qui narre le destin d'un Empire romain qui aurait échappé aux invasions barbares, le roman s'ouvre sur le dialogue de deux historiens dont l'un, spécialiste de l'histoire des Hébreux, évoque ce qui se serait passé si Moïse n'avait pas échoué dans son projet d'exode, entrevoyant une chute de Rome (autrement dit notre histoire), tandis que l'autre bâille d'ennui pendant cet exposé tellement improbable. De même, dans un jeu spéculaire, tandis que Harry Turtledove tente de justifier dans la préface de *A Different Flesh* les développements de son récit (qui postule une Amérique peuplée d'*Homo erectus* plutôt que d'Indiens), un des personnages se pose la question strictement inverse dans l'œuvre :

Si l'Amérique n'avait pas été peuplée de Sims [d'*Homo erectus*], mais d'autochtones humains, ou même d'animaux seulement, le développement de la théorie de l'évolution de la vie aurait été beaucoup plus tardif.⁷

Très vite cependant, ses hypothèses tournent court :

Mais les spéculations sur ce qui aurait pu se produire n'appartiennent nullement à l'histoire authentique.⁸

6. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* [1817], dans *The Collected Works*, Princeton University Press, 1983, t. 7, vol. 2, p. 6 : « willing suspension of disbelief for the moment ».

7. Harry Turtledove, *A Different Flesh*, New York, Baen, 1988, p. 43.

8. *Ibid.*

Cette façon d'inverser la fonction de l'histoire dans la diégèse (où elle figure régulièrement comme élément de fiction) et dans la communication (où elle est le référent obligé du pacte de lecture uchronique) exhibe la relation paradoxale de la fiction à une histoire qui est tout à la fois maintenue à distance et conservée à portée de la main.

Une machine à fictionnaliser

Les uchronies qui mettent en scène des figures de romanciers posent également, à leur façon, le rapport problématique des œuvres à leur référent, mais en le déplaçant cette fois du côté de la fiction. À cet égard, *Rêve de fer* (1972), le fameux récit-dispositif de Norman Spinrad, témoigne de l'ambiguïté de la relation à l'histoire, puisque ce roman à clés – et même grossièrement à clés – apparaît autant comme un discours sur les idéologies de la Seconde Guerre mondiale que sur le genre de la science-fiction que l'auteur pastiche. On le sait, l'œuvre propose *in extenso* le roman de *space opera* aux accents homoérotiques qu'Adolphe Hitler aurait écrit s'il avait émigré aux États-Unis après la Première Guerre mondiale. Jouant en l'occultant avec le référent historique, comme le veut le genre, l'intrigue démarque dans un monde futuriste de pacotille les épisodes de la véritable Seconde Guerre mondiale, avec des événements renvoyant directement au putsch de la Brasserie

(avec bière et mutant démasqué par la foule), à la nuit des Longs Couteaux (avec les chefs de la horde de motards des Vengeurs en double des SA), à l'Holocauste (avec extermination des mutants), à la guerre (avec attaque éclair des Wolacks – « Polacks »), et une onomastique laissant deviner Goebbels derrière Bogel, Himmler derrière Rimmler, Hess derrière Best, etc. Mais l'autre cible du roman, c'est ce *space opera* qu'il parodie jusqu'à la nausée. Le nazisme est alors moins visé que les symboles et les axiologies sans finesse de la science-fiction populaire – celle des *pulps*⁹ belliqueux et impérialistes d'Edmond Hamilton et d'Edward Elmer Smith; celle aussi de Robert A. Heinlein, toujours soupçonné de fascisme. Si le détour par l'histoire pose souvent dans le genre la question de la relation de la fiction à ses référents, alors il n'est pas étonnant en dernière instance qu'on puisse transformer une figure historique en auteur populaire pour dresser un portrait à charge de la fiction.

Dans ce cas, le détour par l'histoire débouche paradoxalement sur un questionnement métapoétique. Après tout, Philip K. Dick ne manque pas d'indiquer régulièrement que le « maître du Haut Château », loin d'être un génie, est « un auteur de fiction populaire de qualité inférieure¹⁰ », façon de souligner que le projet de son propre livre porte autant sur la relation problématique de la

9. Abréviation de *pulp magazines*, en référence au papier employé : publications populaires à bas prix éditées aux États-Unis durant la première moitié du xx^e siècle offrant récits d'aventures, science-fiction et romans policiers.

10. Philip K. Dick, *Le Maître du Haut Château* [1962], trad. de l'américain par Jacques Parsons, J'ai lu, 1974, p. 55.

fiction sérielle avec ses référents que sur l'histoire. De même, les allusions de Robert Charles Wilson, dans *Darwinia*, au Cycle de Mars (1912-1941) et à *Beyond Thirty* (1916), d'Edgar Rice Burroughs, peuvent être interprétées comme un commentaire d'une lignée romanesque dont Burroughs est l'un des initiateurs, celle de la science-fiction d'aventures. De fait, le roman investit directement cet héritage sériel du roman d'aventures coloniales en le déplaçant, à la façon des auteurs de *pulps* de l'entre-deux-guerres, dans un espace fantastique. Le recours aux intertextes des fictions sérielles ou aux figures de romanciers populaires est un nouveau jeu de miroir, qui invite à glisser des territoires de l'histoire vers ceux de la fiction de genre.

La référence à l'histoire révèle alors la productivité des fictions sérielles dès lors qu'elles tirent parti de leurs logiques intertextuelles pour s'autonomiser. C'est ce que semble penser Paul McAuley avec son *Cowboy Angels*, uchronie génératrice d'uchronies, puisque le point de divergence avec notre histoire est la découverte en 1962 par les Américains d'un moyen de visiter une série d'univers parallèles, autrement dit d'Amériques contrefactuelles. Dès lors le récit se révèle une machine à produire des univers de fiction, nous faisant glisser à un rythme rapide d'une Amérique communiste à une Amérique postapocalyptique, puis fasciste, gangstérisée, sous la coupe des Européens, etc., chacun de ces

mondes tirant paradoxalement son originalité de sa proximité avec le nôtre. La stricte singularité de l'histoire authentique permet, par contraste, de mettre en valeur les infinies possibilités de divergence de la fiction.

Qu'elle prenne la forme d'une dynamique irréalisante, d'une démultiplication des univers de fiction démarqués de la trame historique, d'une série de références intertextuelles ou d'effets métatextuels, la relation que l'uchronie entretient avec l'histoire apparaît bien souvent comme l'affirmation de la spécificité de la fiction par rapport à l'histoire, cette dernière servant en quelque sorte de point de repère, de mètre étalon à partir duquel le lecteur peut mesurer la liberté créatrice du récit. Mais l'apparente liberté du genre qu'affirment la dynamique du récit et les effets métatextuels est bien souvent conditionnée par une allégeance à d'autres systèmes de contraintes, ceux des récits de genre (ici, la science-fiction et la fantasy) auxquels les œuvres empruntent. Paul McAuley et Robert Charles Wilson justifient ainsi, classiquement, l'imagination uchronique par un recours à un jargon pseudo-scientifique (convoquant entre autres Alan Turing et Erwin Schrödinger, ou multipliant les idiolectes comme autant de « mots-fictions¹¹ ») et à une physique dont l'assise est avant tout sérielle (comme les mondes parallèles ou les voyages dans le temps). Bien plus, nous avons vu que les univers de fiction

11. Nous empruntons l'expression à Irène Langlet, qui y voit un marqueur de généricité ; dans *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin (U Lettres), 2006.

uchroniques, loin de s'inventer dans un simple détour par rapport à l'histoire, vont puiser dans les imaginaires sériels : par exemple ceux de la science-fiction d'aventures chez Wilson ou ceux des imaginaires postapocalyptiques chez McAuley (avec hordes néosauvages survivalistes et pulsions fascistes).

Une cartographie des héritages sériels

En réalité, nombreux sont les récits à tonalité uchronique à construire explicitement leurs univers de fiction comme des machines à recycler les intertextes hérités de la littérature d'imagination de l'époque qu'ils visitent. À cet égard, le développement phénoménal du sous-genre du *steampunk* illustre ce tropisme de l'uchronie vers les intertextes des fictions sérielles au détriment de l'histoire. Situées de préférence dans l'Angleterre victorienne – ou dans des univers (français, américain) qui lui sont contemporains –, ces œuvres imaginent un monde ayant accompli d'immenses progrès grâce à l'usage de la vapeur et inventé de nombreuses machines fabuleuses (ordinateurs, véhicules volants, etc.). L'expérience vise ainsi à transposer les thèmes de la science-fiction futuriste dans le passé, produisant du même coup, de fait, un univers uchronique. Ainsi, lorsque Gibson et Sterling décrivent, dans *La Machine à différences*, un monde dans lequel les recherches de Charles

Babbage auraient permis, dès l'époque victorienne, de concevoir l'ordinateur et tout un ensemble de machines perfectionnées, ils jouent en réalité avec le propre imaginaire *cyberpunk*¹² de Gibson en reprenant quelques-uns des traits saillants de l'imaginaire cybernétique dont ils transposent certains des thèmes dans le passé. Autrement dit, l'uchronie apparaît ici comme un jeu anachronique avec les conventions associées à un courant déjà bien implanté de la science-fiction.

Plus généralement, sous les couleurs de l'uchronie, le monde des romans *steampunk* se nourrit des conventions de la science-fiction. Dès lors, voyage dans le passé, il permet aussi aux auteurs, en convoquant toute une série d'intertextes, de revisiter leur propre histoire (para)littéraire. L'imaginaire *steampunk* ressemble à ce qu'aurait été l'univers victorien s'il avait été conçu par Jules Verne, Albert Robida ou les auteurs des aventures de Frank Reade Jr. Autrement dit, dans ces œuvres, l'ambiguïté référentielle du monde figuré tient à l'hésitation induite entre un référent historique (l'époque victorienne) et un référent architextuel (la littérature d'imagination victorienne). Aussi est-ce moins une époque qui est revisitée que son imaginaire, et il n'est évidemment pas anodin que l'univers référentiel privilégié – la fin du XIX^e siècle – corresponde au moment où l'anticipation devient un genre institué, où l'industrie culturelle

12. Sorte de récits de science-fiction mettant en scène un univers jouant sur les imaginaires cybernétiques (informatique, réalité virtuelle, réseaux, médias...) dans une atmosphère contre-culturelle.

anglo-saxonne connaît une montée en puissance fulgurante et où le *romance* britannique est revitalisé et théorisé par quelques auteurs clés. L'univers de fiction cartographique ainsi l'histoire littéraire dont hérite l'œuvre. C'est ce qui explique le goût du genre pour les dispositifs transfictionnels¹³. On devine l'hommage rendu aux grandes figures prototypiques quand, dans *La Machine à explorer l'espace* (1976), de Christopher Priest, on découvre que la fameuse invention de Herbert George Wells existe et qu'elle permet d'explorer l'espace autant que le temps ; ou quand l'écrivain français Thomas Day imagine dans *L'Instinct de l'équarisseur* (2002) que Conan Doyle et Sherlock Holmes se côtoient dans un univers victorien parallèle où cohabitent hommes et extraterrestres. Bien plus, dans ce genre d'uchronies envahies par les imaginaires sériels, même les personnages authentiques ont valeur de marqueurs architextuels : on croise ainsi des inventeurs et des savants (comme Edison, Darwin, Babbage, Tesla) ; des grandes figures de l'aventure coloniale (comme le rajah Brooke ou Richard Francis Burton) ; enfin des écrivains prototypiques (comme Conan Doyle, Herbert George Wells ou Mark Twain). Articulés les uns aux autres, ces personnages dessinent, en creux, une définition de la science-fiction.

Tout en conservant les principaux traits défini- toires de l'uchronie, le *steampunk* apparaît comme un cas-limite du genre. Mais il vient confirmer la relation lâche que la science-fiction uchroni- que peut entretenir avec les référents historiques quand elle choisit de jouer le jeu des logiques sé- rielles. Dans les œuvres que nous avons étudiées, l'histoire est prise dans une dynamique fictionna- lisante. Le regard porté sur elle est médiatisé par les contraintes du genre, les usages qu'en font les auteurs et les attentes qu'il produit chez les lec- teurs. Dans certains de ces récits, le référent his- torique est entièrement redessiné par les conven- tions sérielles, au point de se dissoudre dans des imaginaires multipliant les effets de trompe-l'œil. La trame de l'histoire subsiste, toujours latente, mais pour être recyclée et réécrite suivant les lo- giques de la fiction. Le trouble qu'introduisent les auteurs dans des univers qui deviennent instables, fuyants, est une autre façon de mettre en scène un écart du roman par rapport à ses référents. Ce que semble nous rappeler cette structure de l'uchronie, c'est qu'on ne peut comprendre les œuvres sérielles sans tenir compte de ce jeu qu'el- les jouent dans leur relation au monde, dialoguant sans cesse avec lui, et lui opposant toujours, radi- calement, leur propre cohérence.

13. Pour Richard Saint-Gelais, la transfictionnalité est la production de personnages migrant d'une œuvre à l'autre – autrement dit, elle ressaisit au niveau fictionnel l'intertextualité ; dans *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Éd. du Seuil (Poé- tique), 2011.