

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'UCHRONIE AMÉRICAINE POST-11 SEPTEMBRE :

UN IMAGINAIRE DU MORCELLEMENT

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

BENJAMIN MAYO-MARTIN

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un mémoire ne se fait jamais d'un seul trait et le chemin à parcourir pour se rendre jusqu'à ces lignes de remerciements a été parsemé d'embûches et d'obstacles de toutes sortes. Sans le concours de mon entourage, jamais je ne me serais rendu jusqu'ici. C'est pourquoi je tiens à remercier tout d'abord mon directeur de maîtrise, Bertrand Gervais qui a été d'un support efficace durant ma rédaction et a cru en moi alors que moi-même me décourageais. Il a su trouver les bons moyens pour relancer mes réflexions lorsque cela fut nécessaire et m'a apporté son soutien lorsque la situation le commandait.

Deux autres professeurs m'ont encouragé à poursuivre mes études au second cycle, merci à Véronique Cnockaert et Jean-François Hamel.

Finalement, merci à mes parents qui ont toujours été là pour m'épauler et croire en moi. Mes amis Julien, Max, Naomi, Simon et mon frère Rémy m'ont supporté et écouté dans mes moments d'incertitudes et d'égarements, j'ai toujours pu compter sur eux, merci à vous.

Je dédie ces pages à la mémoire de mon grand-père, Victor Martin, pour qui l'histoire de l'Occident a toujours été la grande passion.

TABLES DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	III
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER: UNE GENÈSE DE L'UCHRONIE	8
ÉTYMOLOGIE DE L'UCHRONIE	8
SES PREMIERS PAS	8
LE CAS DES UCHRONIES FANTÔMES OU L'AUTRE PARADIGME DE L'UCHRONIE	12
PASSAGE DE L'UTOPIE À L'UCHRONIE	14
L'UCHRONIE CONTEMPORAINE	18
CAS DE FIGURE	22
L'ANALYSE UCHRONIQUE	23
L'UCHRONIE EN HISTOIRE OU L'HISTOIRE CONTREFACTUELLE	29
L'IMPORTANCE DE L'ÉVÈNEMENT	32
CHAPITRE SECOND: PAUL AUSTER ET L'UCHRONIE, VERS UNE ÉCRITURE DE L'ENGAGEMENT	36
<i>MAN IN THE DARK</i>	36
STATUT DE L'UNIVERS MIS EN ABYME	38
L'UCHRONIE VÉRITABLE	41
RÉCIT DE MONDES PARALLÈLES (PARALLEL WORLDS STORY)	46
DE L'EXTRAORDINAIRE AU BANAL	49
À LA CROISÉE DES MONDES — RÉGIE MÉTAFICTIONNELLE DU RÉCIT	53
INTERTEXTUALITÉ ET TRANSTEXTUALITÉ	57
CHAPITRE TROISIÈME: LA GUERRE CULTURELLE OU LA CRISTALLISATION DE L'IMAGINAIRE DU MORCELLEMENT	60
LA GUERRE CULTURELLE	60
LA POLARISATION EST-ELLE UN MYTHE OU UNE RÉALITÉ?	64
MANIFESTATION DE LA GUERRE CULTURELLE DANS LES FICTIONS CONTEMPORAINES AMÉRICAINES	67
DMZ OU LES ÉTATS-DÉSUNIS D'AMÉRIQUE	70
LA TRILOGIE ASSASSIN DE ROBERT FERRIGNO : LA RÉPUBLIQUE ISLAMIQUE D'AMÉRIQUE	74
LES CADRES RÉFÉRENTIELS	77
DMZ	78
ASSASSIN	81
SITUATION TEMPORELLE DES DIÉGÈSES (OÙ EST L'UCHRONIE?)	82
DMZ	86
ASSASSIN	92
THÈMES COMMUNS AUX DEUX ŒUVRES	97

<i>DMZ</i>	97
<i>ASSASSIN</i>	99
<i>CULTURAL WAR</i>	106
<i>DMZ</i>	106
<i>ASSASSIN</i>	107
CONCLUSION	113
ANNEXES	120
BIBLIOGRAPHIE	128

TABLE DES FIGURES

FIGURE 1: OCCUPATION DU TERRITOIRE AMÉRICAIN	80
FIGURE 2.1: OBSTRUATION TEMPORELLE : LES TACHES	87
FIGURE 2.2: OBSTRUATION TEMPORELLE : LES MOTS	87
FIGURE 4 : PÉRITEXTE	89

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour objectif de rendre compte des thèmes dominants du genre uchronique dans ses manifestations contemporaines aux Etats-Unis.

Le premier chapitre se consacre à la genèse et à l'évolution de l'uchronie. Nous y exposons les différentes définitions du terme en confrontant les multiples visions de l'uchronie tirées des essais sur le sujet. C'est également le lieu où l'on verra les acceptions liminaires du mot et où nous nous positionnerons à travers ses nombreuses définitions afin d'établir un lexique qui permettra d'analyser les différentes œuvres à l'étude.

Le second chapitre s'arrête sur le roman *Man in the Dark* de Paul Auster. Nous y mettons à l'épreuve les définitions issues du premier chapitre et nous y soulignons les passages clés du récit uchronique. Nous identifions les leviers narratifs propres au genre, analysons les différentes thématiques abordées et élaborons une lecture qui met en relief la vision politique qui transpire de l'œuvre.

Le troisième chapitre aborde par le biais de la guerre culturelle qui sévit actuellement aux Etats-Unis, deux autres œuvres uchroniques. Nous y faisons d'abord l'histoire du terme de guerre culturelle (culture war) et élaborons sur la notion de polarisation idéologique qui en découle. Nous constatons que ce message d'abord et avant tout politique se retrouve tant dans le roman graphique *DMZ* de Brian Wood que dans la trilogie *Assassin* de Robert Ferrigno, œuvres soumises à l'étude. Les leviers uchroniques de ces deux œuvres sont repérés et les effets de lecture suscités sont analysés par l'entremise de la théorie sur le suspense élaborée par Raphaël Baroni et de celle sur la science-fiction avancée par Irène Langlet. Nous y révélons les thèmes que se partagent les deux œuvres. Pour finir, nous établissons une relation entre le climat politique qui prévaut actuellement aux Etats-Unis et ces œuvres qui réinventent des événements historiques fondamentaux dans la représentation que les Etats-Uniens ont d'eux-mêmes.

MOTS-CLÉS : Uchronie, littérature américaine, post-11 septembre, polarisation idéologique, Paul Auster, Brian Wood, Robert Ferrigno.

INTRODUCTION

À chaque carrefour du chemin qui mène vers le futur,
la tradition a placé 10 000 hommes pour garder le passé.
- Maurice Maeterlinck

La croisée des chemins, ce carrefour qui scelle d'un X les lieux de rencontre entre voyageurs, a, depuis toujours, attiré la curiosité. De nombreuses villes doivent à ces rencontres leur existence, que ce soit Rome, New York, Paris ou Montréal. Dans la mythologie occidentale la croisée des chemins est également le lieu des décisions aux conséquences irréversibles : le carrefour impose à Œdipe, icône de la mythologie occidentale, son destin lorsque celui-ci y croise et tue son père; Dante rencontre à un carrefour le démon avec qui il scelle son Destin, aucun retour en arrière n'est possible une fois la fourche franchie. Elle aiguille et détermine le destin tant des individus que des nations.

Longtemps l'histoire a prétendu à pareille philosophie. Les décisions prises, ou les actions commises aux tournants de l'histoire sont, disait-on, les seules admissibles. Les événements cruciaux qui définissent en grande partie la manière dont on interprète le passé ne sont pas de ceux que la tradition voudrait voir transformés. Cependant, penser à partir de ces croisées de chemins et ainsi imaginer de nouveaux embranchements que le cours des événements n'a pas empruntés permet d'ouvrir ses horizons vers d'autres avenues possibles.

L'Histoire pensée par les vainqueurs donne l'image d'un passé lisse, prédéterminé, dirigé par une Providence qui ne confère aux événements qu'une seule issue, la nôtre. Ce n'est qu'à l'aube du XIX^e siècle que philosophes, historiens et

écrivains se penchèrent sur les aléas de l'histoire et admirèrent par certains écrits que la Providence n'avait pas grand chose à voir avec le destin des peuples et que ceux-ci étaient plutôt redevables au hasard et aux concours de circonstances. Par la perte d'influence du Vatican sur les nations européennes qui entraîne avec elle une désacralisation du futur autrefois garanti par la divine Providence, d'autres modèles d'interprétation de l'histoire ont vu le jour ou ont été démocratisés sous l'influence indéniable des Lumières. C'est ainsi que le philosophe et politicien français Charles Renouvier en arrive à publier un livre qui donnera son nom aux spéculations diverses que l'on peut formuler sur les carrefours de l'Histoire : l'uchronie.

D'abord pensée en termes philosophiques l'uchronie sert à Renouvier de propagande pour la liberté de l'homme. Son traité sera d'ailleurs publié une première fois anonymement avant que, vingt ans plus tard, il y appose son nom.

Mais attention, qui dit jeu sur la temporalité n'invoque pas nécessairement les machines à voyager dans le temps : il ne sera pas ici question de mécanisme de nickel, d'ivoire et de quartz qui permet de faire défiler les années en une fraction de seconde (Wells 1895), aucune DeLoreane DMC-12 ne nous propulsera dans le passé ou le futur d'une bourgade américaine (Zemeckis 1985), enfin aucun papillon écrasé à l'ère paléolithique ne transformera le monde d'aujourd'hui (Bradbury 1952). Mais ce sont bien là des œuvres (*The Time Machine*, *Back to the Future* ou *A Sound of Thunder*) qui ont eu une influence sur les mécanismes narratifs que génèrent aujourd'hui les uchronies. Reprise tant par les littéraires que par les historiens, l'uchronie connaît quelques succès au milieu du XX^e alors qu'explose le genre de la science-fiction aux États-Unis, tandis que l'histoire alternative (alternative history) prend un certain temps avant d'être reconnue comme une branche légitime des disciples d'Hérodote. *A contrario*, lorsque manipulée par des esprit belliqueux, l'histoire alternative peut donner lieu à des aberrations telles que le négationnisme historique, dont l'une des plus fumeuses théories avance qu'il n'y aurait pas eu d'Holocauste durant la Seconde Guerre mondiale. Ce « mentir-faux » (Gengembre 2011 : 45) ne fera pas ici l'objet de mon étude, puisque ce venin insidieux que

recèlent en leur sein certains « romans poisons » (Gengembre 2011 :45) tels le *Turner's Diaries* peuvent pousser certains esprits déséquilibrés à commettre les pires atrocités. Toujours est-il que l'histoire alternative de plus en plus adoptée par les historiens emprunte beaucoup aux codes de l'uchronie et s'emploie à questionner les origines du monde telles qu'on les connaît alors que de nombreux romanciers ont imaginé des univers imaginaires qui répondent à différentes questions que l'on peut se poser sur ces carrefours de l'Histoire, répondant du même coup à un fantasme du retour en arrière.

Et si Jésus avait été épargné et qu'il était décédé de mort naturelle, le catholicisme aurait-il régné aussi longtemps en Europe? (Caillois 1970) Que serait l'Europe si Napoléon n'avait pas ouvert un second front (Geoffroy-Château 1836) ou si Hitler n'avait pas violé le pacte avec l'URSS? Si le Führer avait été admis aux Beaux-Arts, y aurait-il eu une Seconde Guerre mondiale? (Schmitt 2001) Enfin, si l'ordinateur avait été créé à l'ère victorienne, à quoi aurait ressemblé l'ère industrielle? (Gibson et Sterling 1991)

Dans *The Man in the High Castle* (1962), Philip K. Dick a poussé, quant à lui, plus loin l'exploration de ce genre littéraire en provoquant la collision de différents univers tous tournés vers les conséquences de la Seconde Guerre mondiale. Cette réactualisation de l'Histoire faite par le truchement d'une littérature de l'imaginaire pose les bases d'un genre en pleine expansion aujourd'hui. Ce n'est pas une littérature débridée, comme celle de George R. R. Martin qui, avec *Game of Thrones* où se côtoient morts-vivants et dragons, fait de la politique fiction dans un univers moyenâgeux aux influences fantastiques. Ce n'est pas non plus de ces œuvres qui élaborent une psychohistoire permettant de prédire et de corriger les catastrophes comme celles qui guettent l'Empire Galactique où voguent dans les vides intersidéraux des marchands en quête de profit, comme l'illustre le cycle de *Fondation* d'Isaac Asimov. L'uchronie s'emploie à remettre en perspective les

fondements historiques de notre réalité en modifiant certains événements considérés fondateurs. Ce sont des romans d'histoires-fictions qui se jouent de la réalité en imaginant la défaite des vainqueurs, en spéculant sur le regard des vaincus.

Je débiterai mon parcours en circonscrivant l'uchronie par une lecture des premières œuvres qui s'en réclament ou qui en utilisent les artifices, avant de me plonger plus profondément dans la réception critique que suscitent ces récits. Un détour nécessaire par l'essai d'Emmanuel Carrère consacré à l'uchronie, *Le Détroit de Behring*, me permettra de voir les limites de ses postulats. Je parcourrai également les essais de Richard Saint-Gelais et d'Éric B. Henriot portant sur le sujet afin de me doter d'un lexique adéquat lors de l'analyse d'œuvres littéraires aux leviers narratifs uchroniques. Finalement, j'emprunterai le vocabulaire élaboré par Ann Hellekson afin de qualifier les différentes formes que peuvent prendre les histoires qui mettent en scène des univers parallèles et d'acquérir les outils nécessaires pour le reste de mon parcours. L'objectif de ce premier chapitre est de définir un mot, l'uchronie, qui n'entre pas dans les dictionnaires usuels, mais qui désigne pourtant un mode narratif de plus en plus en vogue dans la fiction d'aujourd'hui, que ce soit dans la littérature, le cinéma ou le vidéoludisme. Ce sera aussi l'occasion de voir quelles autres acceptions les intellectuels qui s'y sont attardés ont trouvé à ce terme, principalement à l'aide d'un article de Jean-François Hamel paru en 2005 dans la revue *Poétique*. Je verrai finalement comment les historiens s'emparent de ce principe spéculatif pour mettre en valeur les points tournants de notre histoire.

Le second chapitre s'attarde au roman *Man in the Dark* de Paul Auster où se déploie un double récit, l'un uchronique, ou peu s'en faut, et l'autre tout à fait banal s'approchant de ce qu'on a appelé l'autofiction. Je me concentrerai davantage sur le récit mis en abyme ainsi que sur la forme esthétique que prend le roman d'Auster. Les différents types de récits qui s'y imbriquent forment un tout aux allures hétéroclites, mais qui, dans son ensemble, instaure une dialectique qui permet de

formuler une critique sur l'univers politique qui régnait lors de la parution du roman. J'y fais une lecture qui met en évidence les troubles politiques dont souffraient et souffrent toujours les Etats-Unis, lecture motivée par un récit uchronique qui dépeint à la fois une utopie et une uchronie. Je souligne les oppositions entre récit trivial et récit héroïque qui forment ensemble un tout dont l'objectif est de formuler une pensée critique des valeurs endossées par les Etats-Uniens à la suite de l'élection de Bush à la Maison-Blanche. Ainsi naît de la relation de l'uchronie avec l'histoire les balbutiements d'une critique sociale et les revendications d'une position idéologique à contre-courant de la rectitude patriotique qui caractérise l'ère post-11 septembre sous Bush. L'uchronie revêt ici tous les aspects d'une arme de la démocratie dans un régime qui s'évertue à réduire les libertés individuelles au nom de la sécurité intérieure et internationale.

Le second chapitre qui m'aura permis de cerner les enjeux idéologiques exacerbés par la nomination de Bush à la tête des États-Unis m'amène à me pencher, dans le troisième chapitre, sur le concept de « guerre culturelle » qui caractériserait l'ambiance politique chez nos voisins du sud. Ce principe qui stipule qu'une polarisation idéologique serait en cours, avec pour résultat observable aujourd'hui le putsch orchestré par le *Tea Party* au sein du parti républicain, se traduit en littérature par un imaginaire de l'éclatement du territoire provoqué par la révolte armée de citoyens engagés. Ce troisième chapitre qui repose sur deux œuvres issues de la culture populaire plus que d'une culture littéraire convoque le thème d'un éclatement de la fédération américaine par l'entremise d'une extrapolation des conséquences du 11 septembre. Ainsi, le roman graphique *DMZ* se révèle comme une ode à New York, en imaginant un monde où cette ville seule reste neutre dans un combat qui oppose l'État à un regroupement de milices qui cherchent par tous les moyens à renverser le gouvernement fédéral. Ferrigno exploite quant à lui, avec la trilogie *Assassin*, la crainte de l'Autre cristallisée par les attentats du 11 septembre et fait des États-Unis un territoire divisé selon deux professions de foi aux antipodes l'une de l'autre :

musulmans et chrétiens s'affrontent en terre d'Amérique pour le contrôle de la plus grande part du territoire. L'analyse comparative de ces deux œuvres, précédée d'une mise en contexte sur les enjeux idéologiques qui font rage en ce moment aux États-Unis permettra de mieux baliser l'imaginaire auquel donne naissance la guerre culturelle (culture war).

Plus qu'un simple travail de réflexion sur l'uchronie, mon mémoire s'emploie à identifier les causes sociopolitiques qui font de l'uchronie un genre en pleine explosion.

Le parcours que je propose de tracer s'aventure aux limites du genre. Les uchronies que j'ai sélectionnées sont de nature à poser des questions et sont toutes, d'une manière ou d'une autre, une manifestation liminaire du genre. Cependant, elles se rencontrent à un carrefour de l'histoire en entretenant une relation étroite avec les attentats du 11 septembre et ses conséquences. Autant dire qu'elles sont le produit de notre époque et que le chemin que j'ouvre, que je défriche pratiquement seul, puisque peu de critiques sérieuses ont été publiées sur les œuvres de mon corpus, fait la lumière sur un imaginaire de l'éclatement en pleine constitution.

Les œuvres comportant des leviers uchroniques et qui s'intéressent aux événements du 11 septembre ne peuvent faire l'économie des enjeux politiques que ceux-ci ont mis en évidence. Nous verrons que la guerre d'Irak et la catastrophe humanitaire qui en découle hantent les pages de ces œuvres. Ces œuvres littéraires illustrent le cul-de-sac qu'entraîne une partisannerie aveugle qui ne peut souffrir de compromis dans un monde ultramédiatisé et polarisé selon la division conservateur-libéral. La crainte d'un éclatement de l'état de l'union est au cœur de toutes ces uchronies qui ne trouvent malheureusement que très rarement un terrain d'entente qui permettrait la réunification pacifique de deux extrêmes aveuglés par un dogmatisme

idéologique servant les intérêts belliqueux de quelques grands bonzes du parti républicain.

CHAPITRE PREMIER

Une genèse de l'uchronie

L'uchronie est un genre en pleine émergence. Afin de mieux comprendre comment il s'est constitué et comment l'uchronie agit dans l'imaginaire contemporain, je commencerai par en faire l'histoire afin de bien cerner les enjeux qu'elle soulève.

Étymologie de l'uchronie

Le terme « uchronie » est introduit pour la première fois en 1857 dans un article anonyme, puis signé par Charles Renouvier en 1876 dans un ouvrage éponyme, intitulé *Uchronie, l'utopie dans l'histoire*. L'uchronie, étymologiquement, joint le « u- » privatif à « chronos » qui signifie temps : plutôt que de nous situer dans un non-lieu, comme c'est le cas des utopies classiques, nous sommes dans un non-temps, un temps qui n'a jamais existé et qui n'existera jamais. On le devine, l'uchronie imagine un temps où l'histoire que l'on connaît n'a plus d'emprise, elle reconstitue un univers alternatif où la marche des événements qui forgent le monde tel qu'on le connaît a emprunté d'autres chemins.

Ses premiers pas

Pour le créateur du terme, l'uchronie désignait un type d'exercice philosophique qui avait pour ambition de faire l'« histoire de la civilisation européenne, telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être » (Renouvier 1876). Renouvier écrit :

L'auteur qui apporterait à l'exécution de son plan beaucoup d'érudition et de science [...] commencerait par fixer un point de scission, au nœud de l'histoire le mieux choisi entre tant d'autres pour rendre un grand changement historique concevable et probable sous la simple condition d'un changement supposé de quelques volontés. Ensuite il aurait à prendre

parti sur ceux des faits futurs, à dater de ce point, qu'on doit juger avoir été dès lors déterminés et inévitables, à raison des événements acquis, des causes données et des tendances invincibles. Il devrait combiner ces faits avec ceux qu'il introduirait par hypothèse, et disposer enfin les séries de faits subséquents de manière à obtenir une sorte de minimum des déviations de la réalité, parmi tous les arrangements imaginables qui peuvent le conduire pareillement au but proposé. (Renouvier 1876 : 411)

En décrivant étape par étape la chaîne causale alternative qui aurait permis à l'Europe d'entrer dans ce que nous connaissons sous le nom de Renaissance dès le VIII^e siècle, Renouvier remonte jusqu'à la Rome antique afin de repérer le nœud qui permettra de remédier au problème que rencontra le Moyen-Age où l'Église était omnipotente. À voir comment Renouvier considère le travail qu'implique la rédaction d'une uchronie, la réflexion historique prend une place prédominante et le souci de vraisemblance semble embarrasser grandement l'écrivain. L'*Uchronie* de Renouvier a très mal vieilli, bien que le roman soit encore réédité. Non seulement sa notion de point de scission n'est pas connue du commun des mortels, mais en plus son style et l'obscurité des nombreuses intrigues politiques auront tôt fait de décourager le lecteur qui ne partage pas le type d'éducation de Renouvier. La formulation lourde et alambiquée qui préside à son travail lui a valu d'ailleurs ce commentaire maintes fois repris de Jacques Van Herp : « C'est qu'il est difficile d'imaginer plus soporifique ouvrage que cette évolution à rebours de notre histoire [...]. Je suppose qu'en Enfer les damnés sont condamnés à le lire, et encore seulement les plus coupables ». (Van Herp 2003 : 44) Cependant, le roman de Renouvier a soulevé d'importantes questions en son temps, alors que l'Église influençait encore fortement le monde politique et les droits individuels du monde occidental. Il se sert de la Rome antique pour démontrer que la démocratie est la seule voie vers le progrès que doivent adopter les sociétés modernes. C'est d'ailleurs pour cette raison que le récit du philosophe fut d'abord publié anonymement, afin d'éviter les foudres de la répression sous le Second Empire. Mais plusieurs critiques y ont vu également de quoi questionner les perspectives que l'on adopte lorsque vient le temps de faire l'histoire des peuples :

Turlot s'interroge légitimement : "pourquoi un pareil livre? Pourquoi "s'amuser" à une construction uchronique? " Et il entrevoit des éléments de réponse : " Pour dénoncer une illusion grâce à une fiction. L'illusion, c'est le fatalisme historique; la fiction, c'est l'introduction, dans l'histoire, d'un fait différent de celui qui s'est effectivement produit. [...] "Cela devait arriver", que l'on pense au déterminisme absolu, ou au destin, ou à une Providence, ou à une Prédetermination, voilà la formule à combattre. [...] Marc Aurèle aurait pu chasser les chrétiens. [...] Être libre, soutient Renouvier, c'est, d'une part, disposer d'un libre arbitre, d'autre part, pouvoir l'exercer dans ses choix". (Henriet 2009 : 18)

Dès son origine, l'uchronie questionne le déterminisme et la place de la Providence dans le déroulement de l'histoire, y voyant une menace pour la liberté de l'homme. Dans les prochains chapitres je décernerai dans quelques romans uchroniques américains une pulsion de liberté toujours présente dans ce mode littéraire.

Avant Renouvier, Louis-Napoléon Geoffroy-Château s'était déjà consacré au principe de l'uchronie, sans pour autant la nommer, dans son roman *Napoléon Apocryphe : 1812-1832 l'histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle*. L'auteur y imagine Napoléon sorti victorieux de sa campagne de Russie, qui conquiert le monde et le gouverne d'une main de fer tout en favorisant un développement fulgurant de la science. Ce roman, qui choisit un point de bifurcation beaucoup plus contemporain de son propre lectorat que celui choisi par Renouvier, reste d'actualité puisque les conquêtes de Napoléon sont encore à l'ordre du jour dans les « cantons » (Saint-Gelais 2007) uchroniques d'aujourd'hui. Alessandro Barbero a d'ailleurs publié un roman en 2005 où Napoléon gagne à Waterloo (Barbero 2005). Geoffroy-Château met en scène une Europe tout autre dont les avancées technologiques sont foudroyantes : des pianos servent de machines à écrire, des autos volantes sillonnent le ciel, l'électrification des villes se produit en 1832, le contrôle de la météo devient une réalité de tous les jours et la désalinisation des océans permet un approvisionnement constant en eau potable pour tous les habitants de la planète. Le positivisme progressiste y règne en maître. Geoffroy déploie également des artifices

littéraires que l'on retrouve encore dans les uchronies contemporaines comme la mise en abyme, procédé stylistique omniprésent en uchronie. En effet, une fois que Napoléon est maître du monde et vogue au large des côtes africaines, il aperçoit l'île Sainte-Hélène. L'Empereur ordonne alors qu'on la détruise après un malaise. Ce type de clin d'œil au réel déjà présent dans cette première uchronie francophone recensée deviendra, au fil des décennies, un trait prépondérant de l'uchronie contemporaine.

Cette première phase de développement de l'uchronie se caractérise principalement, dans sa forme narrative, par l'emprunt à la narration historique. Richard Saint-Gelais commente ces récits ainsi :

Elle raconte l'histoire de groupes sociaux. Œuvres fort éloignées de la forme romanesque, puisqu'elles relatent, à l'instar d'un manuel ou d'un livre d'histoire, les événements qui ont fait bifurquer le passé que nous connaissons vers une Histoire parallèle où Napoléon aurait étendu son empire sur toute la surface du globe (Geoffroy), où le christianisme devrait demeurer parfaitement marginal et où la Renaissance aurait été avancée de quelques siècles (Renouvier). Elles mettent en scène l'histoire des collectivités entières et se soumet ainsi à un regard inspiré du matérialisme historique. (St-Gelais 1999 : 46-47)

L'exemple de *Uchronie : l'utopie dans l'histoire* de Renouvier est frappant. Agrémenté de nombreuses notes de bas de page et de références aux événements cruciaux de l'histoire dans un style qui ne laisse aucun doute quant à sa parenté narrative avec l'Histoire, ce premier récit uchronique devient simultanément un plaidoyer retentissant pour l'histoire contrefactuelle, un peu plus d'un siècle avant les débats entourant ce type d'historiographie, et une critique féroce de la répression au cours des siècles de l'Église sur le développement de la société occidentale. La focalisation de la narration s'attarde aux *alter ego* fictifs des grands hommes qui, par leur force de caractère et leurs ambitions, changent la face du monde et deviennent ainsi les acteurs de l'Histoire.

Déjà à ses premiers balbutiements, l'uchronie se présente comme une stratégie narrative qui met en relief la liberté de l'homme, qui critique un certain fatalisme instauré par les interprétations de l'histoire *a posteriori*. Gabriel Compayré affirmait en 1876 à ce propos, en commentant le livre de Renouvier, que « [s]i l'uchronie n'est pas une preuve du libre arbitre humain, elle en est du moins une affirmation éclatante. C'est la protestation la plus vive que je connaisse contre le fatalisme historique sous ses diverses formes » (Compayré, 1876 : 302). Ce récit de Renouvier s'inscrit principalement dans un registre philosophique plutôt que romanesque et agit selon une façon moralisatrice envers les contemporains de l'auteur qui, par ailleurs, aura participé activement à la vie politique de son époque.

L'uchronie, à ses débuts, se fait un devoir de traduire les envies les plus profondes qui animent la société. Ce type de récit répond à un mode de pensée qui s'installe peu à peu en Occident. Ce mode, coupé de son passé, ne connaît plus les formes narratives qui lui permettent de penser son époque. Le passé n'a plus sa place dans un présent complètement renversé, entre autres par la montée des démocraties et des monarchies constitutionnelles qui portent à croire que le monde ne sera plus jamais aussi stable qu'il le fut au cours des quatre siècles précédents.

Le cas des uchronies fantômes ou l'autre paradigme de l'uchronie

Jean-François Hamel, dans un article paru dans la revue *Poétique*, voit, comme l'a fait avant lui une communauté de spécialistes de l'utopie classique, un type d'uchronie surgir dans d'autres littératures que celles précédemment évoquées. En s'appuyant sur les ressorts de l'utopie classique, il voit émerger un nouveau genre, l'uchronie progressive, appelée à remplacer l'utopie classique dans les champs littéraires et philosophiques qu'elle occupait à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle.

En passant d'un régime d'historicité à un autre, en prenant conscience de la rupture culturelle qui survient lors de la montée des démocraties (la Révolution française, le Régime de monarchie constitutionnelle britannique, le régime

républicain aux Etats-Unis) au détriment des monarchies absolues, la médiation traditionnelle de l'expérience, nous dit Hamel, entre en crise, l'utopie traditionnelle n'a plus sa place.

Devant une tradition rompue, du moins que l'on croit telle, et qui devient dès lors objet de désir, de nombreux écrivains travaillent à inventer ou à réactualiser des formes narratives qui viendraient restaurer la mémoire culturelle et réinscrire la communauté dans la continuité d'un récit partagé. [...] À la crise de l'expérience temporelle du tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, qui marquait le glissement d'un régime d'historicité à un autre, ont donc répliqué de nouvelles poétiques de l'histoire qui ont tenté *a posteriori* de rendre une intelligibilité narrative à un présent séparé d'elle-même par l'émotion et la conscience d'un déchirement entre passé et avenir. [...] L'uchronie progressiste se distingue alors de l'utopie classique en projetant l'altérité de la cité idéale dans un avenir lointain plutôt que dans une contrée fictive, substituant les paradoxes du temps à ceux de l'espace. (Hamel 2006 : 429-430)

Ainsi, les récits *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771) de Louis Sébastien Mercier et *Paris-guide* (1867) de Victor Hugo constituent, pour Jean-François Hamel, des textes exemplaires qui visent à souligner la métamorphose d'un genre, celui de l'utopie. En y substituant le paradoxe temporel au paradoxe spatial, ces deux auteurs, Mercier et Hugo, révèlent cette conscience que l'espace ne suffit plus à imaginer un monde meilleur, que le temps peut servir de mise à distance permettant de prendre un recul suffisant pour scruter son temps. Plus près du roman d'anticipation que l'on connaît aujourd'hui que de l'uchronie telle que proposée par Renouvier, ces récits lèvent le voile sur des mondes différents où le progrès cristallise les projets de ces sociétés du futur, au détriment de l'Histoire qui n'y est plus enseignée et qui constitue même un danger pour les générations à venir. Ainsi, les habitants de ces nouveaux Paris sont isolés de leur passé et de leur avenir pour ainsi vivre dans un présent perpétuel. Cependant, des revenants hantent ces lieux futurs :

Les spectres et les revenants y apparaissent comme les passeurs clandestins d'une mémoire culturelle considérée comme à la fois morte et vivante, reléguée au passé et pourtant gage d'avenir. Si l'émergence du régime moderne d'historicité explique la temporalisation de l'utopie dès

la fin du XVIII^e siècle, les uchronies fantômes de Mercier et Hugo éclairent quant à elles l'angoisse de la perte que paraît provoquer dès son origine ce nouvel ordre du temps. (Hamel 2005 : 430)

Un peu comme le feront les récits mis en abyme dans l'uchronie contemporaine, ces revenants servent de points de repère pour un voyageur temporel désorienté. Ce type d'uchronie met en place un dispositif narratif, ici des personnages évanescents, qui plongent dans le passé pour instaurer une dialectique entre imaginaire et réalité. Mais ce qui retient principalement notre attention dans ces récits se situe au niveau des rapports qu'ils entretiennent avec l'histoire et les conceptions du monde qu'elles engendrent, car ils ne correspondent pas aux principes de l'uchronie telle que pensée par Renouvier. Les uchronies fantômes ou progressistes s'attardent davantage aux futurs possibles d'une société se perfectionnant sans cesse pour le meilleur de l'humanité qu'aux différents chemins qu'aurait pu emprunter l'Histoire.

Le caractère uchronique de ces œuvres est donc bien loin d'être certain. Le terme « progressiste », dans l'expression « uchronie progressiste », en vient à transformer la notion puisque le mot uchronie n'est pas employé pour désigner une fiction qui ferait l'histoire d'un présent alternatif, mais le portrait d'un futur anticipé. Que ce soit chez Jean-François Hamel, Micheline Hugues dans *L'Utopie*, dans les actes du colloque *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions* qui s'est tenu du 16 au 18 octobre 1986 à l'Université d'Erlangen-Nuremberg, ou encore dans *Le dictionnaire du littéraire*, le terme est employé au sens strictement étymologique et désigne une fiction qui se situe en-dehors du temps présent, dans un non-temps du futur.

Passage de l'utopie à l'uchronie

Comme je viens de le démontrer, certains penseurs voient en l'uchronie l'héritière toute désignée de l'utopie classique. Est-ce le cas de l'uchronie telle que rêvée par Renouvier?

Isolée physiquement du reste du monde, comme c'est le cas chez Thomas More où elle prend place sur une île imaginaire, l'utopie fait *table rase* du réel en empruntant au passé les exemples qui guideront ses idéaux vers un futur meilleur (Hugues 2000). Elle devient en ce sens l'équivalent de l'Âge d'Or pour la mythologie grecque, un monde où les ressources abondent, où personne ne connaît l'injustice et le désœuvrement, un monde où tout un chacun vit un bonheur idyllique. « La réalisation utopique implique l'arrêt définitif du temps historique ; malgré la terminologie, c'est bien le règne de l'espace pur, libre de toute contamination temporelle » (Desroches 2010), peut-on lire dans l'*Encyclopaedia Universalis* en ligne. L'utopie fermerait donc la porte au réel et s'isolerait de l'histoire du monde. Elle est, sous ce jour, l'incarnation littéraire d'un nouvel Éden. À l'aube de la révolution industrielle, comme le remarque Jean-François Hamel, elle fait face à une crise puisque le passé n'est plus répété, que le monde voit émerger de nouvelles formes de gouvernement et de nouvelles règles sociales. D'utopie classique elle devient « uchronie progressiste » sans pour autant partager quoi que ce soit avec l'uchronie.

Au XX^e siècle, l'utopie fait face à une nouvelle crise. Les deux grandes guerres et les idéologies qui s'y confrontent proposent de part et d'autre des conceptions utopiques du monde qui auront tôt fait de décourager et de se révéler encore plus meurtrières que tout régime connu jusqu'alors. L'imaginaire d'un monde où l'arme nucléaire devient l'arme suprême s'installe par la suite et finit de faire s'écrouler l'édifice des espérances d'un monde meilleur. Le XX^e siècle voit s'effondrer pour de bon le règne des utopies (qu'elles soient dans un non-lieu ou un non-temps). Le nouveau paradigme qui permet la survie du genre devient l'antiutopie : l'apocalypse est proche, nous dit-on.

La société à l'œuvre dans *1984* de George Orwell en est on ne peut plus exemplaire. Dans un État totalitaire, Winston est sans cesse observé, épié et contrôlé par Big Brother, ce regard omnipotent qui scrute les moindres faits et gestes de la population. Le langage est transformé afin de protéger le citoyen des tourments

existentiels, l'Histoire y est manipulée afin que la mythologie mise en place par le gouvernement tienne lieu de vérité. La situation ressemble à ce que le gouvernement soviétique a fait quand il s'est attelé à faire disparaître de ses encyclopédies la rubrique de Trotski au profit du détroit de Behring (Carrère 1986 : 33). En effet, lorsque Staline finit par faire expulser Trotski de l'URSS, il révisé toutes les archives et la documentation communiste pour oblitérer toutes traces de son existence. Il efface la présence de Trotski sur les photos officielles, il fait disparaître son nom des registres du gouvernement et va même jusqu'à envoyer à tous les membres du parti, soit la majorité de la population des centres urbains, un « erratum » qui doit aller remplacer la rubrique portant sur Trotski dans l'encyclopédie communiste... Un article sur le détroit de Behring vient prendre la place de l'un des pères fondateurs du communisme.

Ainsi, tant dans *1984* que pour le régime stalinien, l'Histoire n'existe plus, elle est remplacée par des récits qui relèvent plus de la fiction que du réel et qui tendent à légitimer un État tentaculaire. La résistance ne peut renverser la machine en marche. Le type de gouvernance dépeint par Orwell préfère la masse à l'individu et tente par tous les moyens, et principalement par un contrôle constant du langage, de déshumaniser l'individu au profit de l'État. Le « je » est criminel, la prise de perspective sur son présent et donc la formulation de pensées propres à chacun, le crime par la pensée, sont châtiés de la manière la plus radicale. L'individu ne connaît plus son passé et n'a pas de projet d'avenir : seul compte son présent.

La focalisation du récit passe également d'un champ à un autre. Plutôt que de favoriser les hommes d'État et ceux qui tirent les ficelles de cette pantomime, la narration s'attarde plutôt à la population prise dans l'étau dystopique de l'État totalitaire. Cette déconstruction d'un idéal se déploie à travers tout le XX^e siècle, contraignant les individus à se fondre à la masse dirigée par un gouvernement omniprésent et omnipotent, rationalisant jusqu'à l'extrême le comportement de chacun. Le même type de projection, avec quelques variantes, se retrouve dans les

classiques de la dystopie, soit *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury et *Brave New World* d'Aldus Huxley.

De tels récits dystopiques partagent avec ce que l'on a pu désigner comme l'« uchronie progressive » beaucoup de points communs. Ce sont d'abord et avant tout des œuvres d'anticipation. Elles mettent en place des mondes rationalisés, qui se veulent le meilleur des environnements pour l'épanouissement de la société. Ces futurs se transforment rapidement en cauchemar puisque la majorité de la population est gardée dans la plus grande ignorance et fait les frais d'une surveillance constante.

Ce genre de fiction emprunte au réel certaines craintes, dans le cas de *1984*, le totalitarisme s'étend au monde entier et répond à une crainte palpable lors de l'écriture (1948 pour *1984*) qui n'a plus lieu d'être aujourd'hui, mais qui a hanté pendant plus d'un demi siècle les littératures de l'imaginaire. La crainte de la bombe atomique a su inspirer des auteurs de différents milieux de la culture pour l'élaboration de fictions pessimistes. En dehors des grands classiques mentionnés plus haut, notons l'émergence de la bande dessinée ou du *comic book*, qui fut à même de maintenir et de relancer ses ventes en exploitant les craintes latentes de la population américaine. Que ce soit *Radioactive Man* ou *Atom* dans les *comics* du « silver age » du *comic book* ou plus récemment Dr. Manhattan dans le roman graphique *Watchmen*, l'univers de la culture populaire a ménagé une place de choix à l'imaginaire dystopique depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cependant, maintenant que le modèle capitaliste a su se montrer plus stable que le modèle communiste et que la « menace communiste » est écartée, les différentes idéologies qui se faisaient concurrence se sont effacées puisque règne en maître la pensée capitaliste néo-libérale. Il fallait donc trouver un autre mode narratif à même de témoigner de nos angoisses et c'est ici que l'uchronie entre en jeu.

Contrairement à l'utopie, l'uchronie ne se coupe pas de toute réalité temporelle et spatiale. L'uchronie réinterprète et resémiotise le passé afin d'en tirer une nouvelle perspective. En détournant quelque événement donnant prise à notre réel, elle met en perspective notre façon d'interpréter le monde tel qu'il est, en créant une image du

monde tel qu'il *pourrait* être. Elle attire notre attention sur les croisées de chemin auxquelles font face nos sociétés et met en évidence l'interprétation souvent figée et unique que l'on se fait du futur. Elle valorise l'action individuelle et souligne l'importance des actes de chacun, jurant ainsi avec les différents modes de l'utopie. En fait, l'uchronie partage certains thèmes et s'intéresse aux mêmes objets que l'utopie, mais elle valorise l'histoire passée et se situe dans le présent. Elle porte sur l'histoire du monde un regard neuf et ouvre à de nouvelles perspectives d'avenir. Les uchronies se dérobent ainsi des esquifs auxquels se confrontaient les utopies et proposent un espoir trop souvent absent des dystopies contemporaines.

L'uchronie contemporaine

Bien que l'uchronie fasse ses premiers pas au milieu du XIX^e siècle, elle ne se constitue en tant que « petit canton fictionnel » (Saint-Gelais 2007 : 323) de la science-fiction que très tardivement. En effet, bien que Hawthorne exploite cette forme dans sa nouvelle de 1846 « P.'s Correspondance », que H.G. Wells explore les paradoxes temporels dans le premier roman du genre, *The Time Machine*, et que Castello Holford écrive le premier roman anglais véritablement uchronique, *Aristopia*, en 1895, ce n'est pas avant les années 1980 que l'uchronie se constitue en tant qu'objet d'étude.

Avant d'en arriver là, l'apparition aux Etats-Unis de revues comme *Amazing Stories*, où l'éditeur, Hugo Gernsback, écrit pour la première fois, en 1928, le mot « Science-fiction », et *Astounding Stories*, permet à la science-fiction de se constituer comme genre. À ses débuts, la science-fiction ne connaît pas la diversité qu'on lui constate aujourd'hui. Diffusée et produite principalement aux Etats-Unis, elle est dirigée par certains gourous, éditeurs des revues les plus prestigieuses du genre qui dictent leurs règles :

dans l'histoire de chaque genre, il existe des périodes de relative stabilité au cours desquelles la majorité des textes produits sont en conformité avec les règles majeures qui fondent la définition du genre. Une telle

période a eu lieu dans les années quarante et le début des années cinquante. Elle est communément appelée l'Âge d'Or de la science-fiction. La science-fiction publiée à l'époque en Amérique se résumait à un petit groupe de revues (et, plus tard, à quelques anthologies et roman), dominées par celle qui avait le plus de succès, *Astounding Science Fiction*, dont le rédacteur en chef était John W. Campbell Jr. Les conventions qui définissaient la forme devinrent particulièrement arrêtées, presque rigides, notamment à cause de l'énorme influence de cet homme sur le milieu et plus encore parce qu'un groupe d'auteurs et une masse de lecteurs furent d'accord avec ses idées sur le genre. (Robinson 2005 : 11-12)

Ainsi, comme le souligne Kim Stanley Robinson, la science-fiction à ses débuts négligeait les voix discordantes qui ne correspondaient pas à l'horizon d'attente déterminé par Campbell et accepté par des lecteurs satisfaits par les répétitions du modèle. Il faut attendre les années cinquante pour entendre ces voix, avec l'arrivée sur les tablettes de revues telles que *Galaxy* et *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* où s'exprime enfin une certaine dissidence face à la domination « des œuvres de science-fiction créées lors de cette époque [qui] partagent une même vision de l'avenir et [où] les auteurs utilisent des méthodes et des images quasi-similaires pour exprimer cette idéologie commune » (Robinson 2005 : 12). Les éditeurs de ces nouvelles venues permettent un premier stade de diversification du genre avec la publication de textes de Kurt Vonnegut, Ray Bradbury ou Philip K. Dick. Cette diversification brise l'horizon stagnant auquel était confinée la science-fiction avec l'émergence de nouveaux codes qui régissent les œuvres de ces écrivains d'une nouvelle vague. L'ordre est rompu et le genre de la science-fiction peut à nouveau surprendre et transgresser l'horizon d'attente établi lors de cet Âge d'Or. Cette première émancipation coïncide avec la venue de la première uchronie américaine moderne, celle de Philip K. Dick. Ainsi, ce n'est pas avant le début des années soixante que commence l'exploration, par la littérature, d'une histoire parallèle à la nôtre. Certes, l'idée a déjà germé dans la tête de certains auteurs, mais l'avènement de l'uchronie contemporaine est véritablement initié par Philip K. Dick qui se méritera

d'ailleurs un premier prix Hugo en 1963, véritable consécration dans le monde de la science-fiction, avec la publication en 1962 du *Maître du Haut Château*.

Mais pourquoi aborder la naissance de la science-fiction lorsqu'il est question de l'uchronie? L'uchronie s'apparente à la science-fiction en ce qu'elle installe un rapport cognitif « d'étrangement » (Langlet 2006 : 24-25)¹ face à l'histoire en présentant un monde radicalement différent de celui du lecteur. Cependant, plutôt que de mettre l'emphase sur les progrès de la science, comme le sous-entend le syntagme *science-fiction*, c'est l'Histoire qu'elle scrute. On pourrait dès lors attribuer l'adjectif *histoire-fiction* à ce sous-genre de la SF qui explore l'histoire alternative. Le *novum*² qui influence ce genre de récit n'est pas un signe ou un syntagme, mais bien un discours complet qui vise à mettre de l'avant un univers différent du nôtre. Le *novum* prend alors la forme d'une xénoencyclopédie que doit reconstituer le lecteur. Il découvre, grâce à la narration, un monde faussement familier qui s'avère finalement étranger, par une accumulation de « lignes de fracture entre l'encyclopédie préalable du lecteur et celle que pose le texte » (Saint-Gelais 1999 : 143). Selon Richard Saint-Gelais, cet effet de distorsion du réel que crée le texte science-fictionnel réside dans la mise en place d'une *xénoencyclopédie*, principe qui relève de la notion d'encyclopédie préalable d'abord développée par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*. L'encyclopédie préalable est cette connaissance du monde que tout individu acquiert par son expérience de la vie en société. La xénoencyclopédie, quant à elle, consiste en une sorte de culture étrangère au lecteur qui comprend « des individus imaginaires, des données générales, des règles de fonctionnement, des possibilités elles aussi imaginaires » (Saint-Gelais, 1999, p. 140), qui, ensemble, fondent la vie au

¹ L'expression est pour la première fois rapportée par Darko Suvin pour désigner ce qu'en français on traduit par l'effet de distanciation. Je préférerais le terme anglais puisque, comme le souligne Irène Langlet dans son étude sur la lecture science-fictionnelle, elle traduit mieux l'effet que provoque la lecture de science-fiction.

² Le terme est d'abord employé par Darko Suvin pour désigner un terme ou une situation qui n'existe pas dans le réel et qui indique au lecteur qu'il se trouve dans un domaine science-fictionnel. Un *novum* peut se présenter sous la forme d'un mot, d'une situation ou d'un temps. (Langlet 2006 : 28).

sein même du monde imaginé. Ce bassin de connaissances renvoie le lecteur au monde possible imaginé par l'uchroniste, monde qui s'écarte ainsi de son encyclopédie préalable. Cette xénoencyclopédie, révélée partiellement et graduellement, génère un sentiment d'angoisse chez le lecteur, autrement dit un certain désarroi, puisqu'elle met progressivement en évidence l'écart entre l'univers dépeint et la réalité qu'habite le lecteur.

L'uchronie est rarement doublée d'un second novum. Le paysage historique angoissant suffit à lui seul à intéresser, voire à préoccuper le lecteur, mais l'uchronie est polymorphe, c'est-à-dire qu'elle emprunte à plusieurs autres genres qui ne relèvent pas nécessairement de la SF. Tantôt roman d'espionnage, thriller politique, romance ou roman noir, l'uchronie est une sorte de caméléon qui ne se restreint pas uniquement à un artifice qui relève de la SF. Elle acquiert ainsi un statut métafictionnel qui permet autant l'apparition d'intertextualité que d'artefacts métafictionnels. À ce propos, Richard Saint-Gelais commente les liens ambigus qui lient uchronie et science-fiction :

Le rattachement à la science-fiction, mais aussi l'emploi fédérateur du terme « uchronie » a changé la donne, mais en partie seulement. À première vue, nous sommes devant l'un de ces cas d'annexion rétrospective, semblable à ce qui s'est produit dans le cas de *La lettre volée* de Poe, que l'on présente aujourd'hui volontiers comme un précurseur du roman policier. Il conviendrait cependant de nuancer en parlant plutôt d'annexion conditionnelle ou, plus exactement, asymétrique : la plupart des ouvrages de référence considèrent l'uchronie comme une province de la science-fiction, mais je ne suis pas sûr que le public lecteur en général, ni même la plupart des écrivains dont les ouvrages sont regroupés sous cette appellation, souscriraient à cette manœuvre³. C'est dire que l'appartenance générique ne dépend pas seulement de la disponibilité des catégories pertinentes, mais aussi de ce que j'appellerais faute de mieux leur « saillance culturelle », leur force d'attraction — aussi à divers rapports de force esthétiques, voire

³ Il donne pour exemple la postface de Roger Caillois qui refusa avec animosité que son roman *Ponce Pilate* soit associé à l'uchronie et à la science-fiction. Voir R. Callois, « Post-scriptum pour 'Ponce Pilate' », *Cases d'un échiquier*, Gallimard, 1970.

idéologiques : le déclassement à peu près systématique dont fait l'objet la science-fiction (à la différence du roman policier qui est un « mauvais genre de bon aloi ») ne favorise évidemment pas une formule narrative qui lui est associée. (Saint-Gelais 2007 : 323)

Sous ce jour, malgré ce que peuvent en dire certains écrivains d'uchronies, c'est bel et bien à l'intérieur du genre de la science-fiction, ou du moins par l'intermédiaire d'un auteur que l'on associe au genre, que naît l'uchronie contemporaine dans *Le Maître du Haut Château* de Philip K. Dick. Ce roman est d'ailleurs qualifié d'« un des premiers grands romans américains de science-fiction. » (2005 : 77) par Kim Stanley Robinson.

Cas de figure

Avant d'aller plus loin dans la conceptualisation de l'uchronie, je m'appuierai sur *Le Maître du Haut Château* de Philip K. Dick, qui est une figure de proue en uchronie contemporaine.

L'arrivée dans les rayons dédiés à la science-fiction du *Maître du Haut Château* en 1962 permet à l'uchronie de franchir un nouveau pas dans le monde de la fiction. Ce roman explore un monde possible où auraient triomphé les nazis et les Japonais, les Etats-Unis étant sous le joug des Allemands à l'est et de l'Empire nippon à l'ouest. Le centre des Etats-Unis constitue un *no man's land* où « nous pouvons vivre nos vies étriquées. Si nous y tenons. Si nous y trouvons un intérêt quelconque », (Dick 2006 : 39). Il semble que l'alliance de l'Axe ne se soucie guère de ces « États couverts de déserts ou de pâturages. » (Dick 2006 : 39) Non content de nous plonger dans une réalité où l'histoire parcourt un chemin parallèle au nôtre, Dick invente un second monde parallèle qui représente un monde où les Alliés ont gagné la Deuxième Guerre mondiale. Cette seconde représentation du monde, identifiée d'abord par le lecteur comme étant la sienne, se révèle être un trompe-l'œil. Un autre avatar du monde réel se dresse en tant que fiction qui circule à l'intérieur de la diégèse principale. *La Sauterelle pèse lourd*, titre de cette œuvre dans l'œuvre, décrit une

variante de l'histoire où les Britanniques prennent le contrôle du monde avec l'aide des Américains.

Par le biais d'une mise en abyme, l'insertion d'une œuvre dans l'œuvre, Dick, tout comme l'ont fait avant lui Geffroy et Renouvier, souligne les rapports qu'entretient le lecteur avec son monde et le conduit à se questionner sur le monde du simulacre, du vrai et du faux. Mais, il va encore plus loin que ses précurseurs en proposant une uchronie qui se déroule longtemps après le point de bascule uchronique. De plus, les brèches dans la réalité de ce monde imaginé se multiplient pour donner à voir un univers où s'entrechoquent différentes réalités, où, au final, l'uchronie élaborée s'effondre pour laisser le champ libre à une seconde uchronie. Autotélique, mais poreuse, l'œuvre de Dick s'inscrit dans la mouvance de la métafiction tout en construisant un monde qui se suffit à lui-même.

Ces « artefacts métafictionnels » (Saint-Gelais 1999) qui agissent dans *Man in the High Castle* deviennent courant dans les œuvres qui cherchent à élaborer un monde uchronique. Que ce soit *Ada* de Nabokov qui multiplie les références intertextuelles ou *Man in the Dark* de Paul Auster qui partage un titre somme toute similaire et une diégèse constituée de la même façon que cette première uchronie contemporaine, l'artifice métafictionnel devient un incontournable de la littérature uchronique.

L'analyse uchronique

Il existe plusieurs taxonomies de l'uchronie, certaines restreignant leur champ d'expertise au point de vue de l'auteur; d'autres, au point de vue des personnages; d'autres encore, au point de vue de l'événement qui fait rupture avec l'histoire avérée.

L'idée même de l'optimisme ou du pessimisme qui émane d'une œuvre uchronique revient à Emmanuel Carrère qui, en 1986, publie le *Détroit de Behring*. Cet essai qui fait école dans le monde de l'uchronie attribue à l'uchroniste (celui qui

écrit l'uchronie) une motivation, un désir caché qui préside à l'écriture de sa fiction. En effet, selon Carrère, on peut classer toutes les uchronies selon un seul critère : elles deviennent pessimistes ou optimistes selon qu'elles font paraître le réel plus noir ou plus lumineux que les fictions qui le revisitent.

Le désespoir de l'uchroniste se nourrit des erreurs de l'histoire, de son irrévocabilité, habituellement pas d'une méfiance générale envers l'humanité, du sentiment que, quoi qu'on fasse, ce sera mal, on naîtra, souffrira et mourra. [...] cette modalité terrorisante du choix sentimental me semble bel et bien l'envers (optimiste, puisque l'horreur n'a pas eu lieu) de l'uchronie euphorique (pessimiste, puisque les choses se sont déroulées autrement). Dans les deux cas, une préférence s'affirme et, qu'il s'enclenche sous la pesée de la nostalgie ou du soulagement, le ressort du mécanisme uchronique est décidément affectif. (Carrère 1986 : 51-52)

Ainsi, pour Carrère :

[l]'uchronie est une histoire gouvernée par le désir, ce qui signifie qu'elle sait où elle va et qu'en réalité elle part, consciemment ou non, des vœux de son auteur, soit des conséquences qu'il souhaite pouvoir tirer. L'altération, dès lors, n'est ni gratuite ni innocente, elle sert un objectif et le choix de la cause n'est que l'effet d'un désir. (Carrère 1986 : 76)

Cette polarisation que choisit d'assumer Carrère me semble tronquée en son centre. En la polarisant ainsi, Carrère coupe trop franchement l'uchronie en deux régies et ne reconnaît pas la spécificité de chaque texte, bien qu'un jugement de valeur entre pessimisme et optimisme soit toujours possible en uchronie. Une telle lecture de l'uchronie se justifie par une tradition de l'interprétation qui cherche à retrouver les motivations de l'auteur :

L'intention d'auteur est le critère pédagogique ou académique traditionnel du sens littéraire. Sa restitution est, ou a longtemps été, la fin principale, ou même exclusive, de l'explication de textes. Suivant le préjugé ordinaire, le sens d'un texte, c'est ce que son auteur a voulu dire. (Compagnon 1998 : 53)

Bien que cette posture interprétative se justifie, je ne l'emploierai pas. Cette grille d'analyse qui empêche d'interpréter d'une manière assez libre un texte littéraire et qui a pour seul motif que l'écrivain ne le voyait pas sous cet angle ne semble pas refléter de façon adéquate la manière dont un lecteur aborde un texte. En effet, l'effet d'une œuvre sur un lecteur, le seul effet dans l'absolu qu'elle aura, n'engage pas la pensée de l'auteur, mais bien le bagage culturel et littéraire de celui qui ose ouvrir le livre et tourner une à une les pages qui portent l'histoire de l'écrivain.

Voyons ce qu'il en est de la pureté du levier uchronique à l'origine de cette forme. Une seconde taxonomie, celle proposée par Éric B. Henriot, classe les uchronies entre pures et impures. Du moins, c'est ce qu'il laisse entendre dans une première publication de ses réflexions sur l'uchronie, comme le rapporte Gérard Klein dans une préface à *La machine à différence* de Gibson et Sterling :

Dans son essai, Henriot distingue entre les uchronies "impures" dans lesquelles la modification du passé est introduite par des voyageurs temporels ou transdimensionnels et où, en somme, la modification de l'histoire résulte d'une interférence avec notre ligne d'univers, et les uchronies pures dans lesquelles « le monde où se déroule l'uchronie a ses propres fondements historiques et diverge de celui du lecteur à partir d'une altération plus ou moins éloignée dans le passé, nommée *événement fondateur*. Cette altération n'existe pas pour les personnages du récit qui ne connaissent que leur propre histoire. L'univers où se déroule l'uchronie se suffit donc à lui-même et aucune justification de son existence n'est donnée ou même requise... La pure uchronie exclut la notion de Terre de référence (sic) qui peut être celle du lecteur ou n'importe quelle autre souhaitée par l'auteur. (Klein 2001)

Une telle approche du texte uchronique comporte notamment ses limites lorsque le texte analysé fait intervenir une mise en abyme et un dénouement inattendu comme le fait Dick dans *Le Maître du Haut Château*. En effet, on pourrait croire au premier abord que le texte fonctionne à la manière d'une « uchronie pure » puisque tous les personnages semblent habiter ce monde où les Japonais et les nazis dominent les

Etats-Unis. Le roman commence *in medias res* dans un monde qui comporte des éléments à la fois étranges et familiers. Philip K. Dick ne dépeint pas le monde initial, celui dans lequel réside Childan, comme une réalité parallèle, mais bien comme une représentation du monde dans lequel vit le lecteur contemporain du roman. Peu à peu, à force d'indices insolites, nous nous enfonçons dans cet univers d'après-guerre dominé par l'Axe. Dès la deuxième phrase du roman, le lecteur se bute à une expression insolite. Il y est question « des États des Montagnes Rocheuses » (Dick 1962 : 5). Plus loin, Tagomi, un client de Childan, parle d'une voix « sèche, impérative, à peine polie, à peine dans le *code* » (Dick 2006 : 6; je souligne). Un « code » existe donc, mais que révèle-t-il? Les écarts avec la réalité du lecteur se multiplient (les bombes qui ont cessé de tomber sur San Francisco, la politesse presque obséquieuse de Childan — un Américain de souche — face aux Japonais, ou encore les cigarettes de marijuana Land-O-Smile commercialisées); ils sont les indices d'un univers différent qui prend forme au cours de la lecture. Le didactisme, c'est-à-dire les informations propres à l'intellection du monde imaginaire dans lequel nous sommes plongés, se donne ainsi de manière progressive. La narration ne souligne nullement la divergence du récit avec le monde connu, mais l'instille progressivement par l'intermédiaire d'un *novum*. Les acteurs de cette aventure ne voient pas l'écart qui existe entre ce que nous, lecteurs, prenons pour le réel et leur propre réalité. Ils sont d'ores et déjà dans un monde qui évolue en parallèle au nôtre. Mais un retournement de situation survient dans les dernières lignes de ce récit uchronique. Guidée par le Yi-King, Julianna découvre qu'en fait le monde qu'elle connaît n'est pas le vrai, que le récit de *La Sauterelle pèse lourd* contient la vérité sur le dénouement de la Seconde Guerre mondiale. Nous sommes dès lors en droit de nous demander si le doute ainsi soulevé dans *l'excipit* fait de ce récit une uchronie pure ou impure. Nous n'avons pas de réponse à cette énigme puisque les descriptions de ce que représente une uchronie pure ou impure ne prévoient pas de tel renversement. C'est ici que ce type de taxonomie atteint ses limites. Toujours est-il que Henriët va un peu plus loin dans sa réflexion sur l'uchronie que ne le faisait

Carrère en 1986. En effet, on passe d'une taxonomie qui s'attarde principalement sur les intentions de l'auteur à une taxonomie qui s'intéresse aux ressorts du texte. Nous passons d'une lecture qui privilégie le point de vue de l'écrivain à une lecture qui s'intéresse principalement au texte lui-même.

Ann Hellekson, pour sa part, conçoit une taxonomie de l'uchronie qui s'attarde principalement sur le point de rupture qui fait basculer le réel dans la fiction :

My own divisions which point to the moment of the break [...] are as follows: the nexus story, which includes time travel/time policing stories and battle stories; the true alternate history, which may include alternate histories that posit different physical laws; and the parallel worlds story. Nexus stories occur at the moment of the break. The true alternate history occurs after the break, sometimes a long time after. And the parallel worlds story implies that there was no break—that all events that could have occurred have occurred. (251-252)

La taxonomie que développe Hellekson et qu'endosse Saint-Gelais (2007) permet de distinguer plusieurs types d'histoires qui mettent en scène l'écoulement du temps ou des histoires alternatives sans juger les ambitions de l'écrivain ou polariser les thèmes abordés dans ces récits uchroniques. Elle laisse ainsi les coudées franches à une lecture ouverte des romans traitant des manipulations de l'histoire.

Le récit-pivot (*nexus story*), forme qu'adoptent tant Renouvier que Geoffroy ainsi que H.G. Wells (*The Time Machine*) ou Philip K. Dick (*Minority Report*), s'attarde principalement à la chaîne causale qui permet à l'Histoire de diverger. Que ce soit l'histoire, la prospective ou les sciences économiques, le récit-pivot permet de comprendre comment le monde actuel s'est formé par le truchement de nouvelles perspectives. Il appartient donc certainement autant à la fiction qu'aux sciences cognitives. Le procédé est d'ailleurs très prisé au cinéma. Pensons à *The Butterfly Effect* où le héros doté d'une étonnante capacité à voyager dans le temps cherche à changer son monde en transformant le passé. Cette quête, qui a pour but d'effacer un souvenir d'enfance traumatisant met en évidence les paradoxes temporels qui

surviennent lors de manipulations du passé. Pensons aussi à *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino qui décrit quant à lui une histoire alternative du dénouement de la Seconde Guerre mondiale. Articulé en chapitre, le film invente un commando juif lancé derrière les lignes ennemies pour scalper des nazis et tenter de mettre fin à la guerre. Le film, ironique, exacerbe les violences perpétrées au nom des purifications ethniques et donne lieu à une mise en abyme fabuleuse où une salle de cinéma sert de crématorium pour l'état-major nazi assassiné par une juive aux motifs vengeurs. Ces récit-pivots soulignent certes la contingence historique en exposant comment un petit événement aurait pu transformer pour toujours la face du monde, mais, en général, la portée cognitive du récit-pivot est restreinte au temps proche de la bifurcation, enlevant de ce fait une certaine mise à distance de l'événement comme cela peut être le cas dans une uchronie véritable.

Généralement, l'uchronie véritable (*true alternate history*) se situe dans un présent altéré qui inocule chez son lecteur une impression d'*estrangement*, principe actif dans toute œuvre de science-fiction et actif aussi, doit-on le souligner, dans l'uchronie. Anticipation d'ores et déjà rattrapée par le fil du temps, l'uchronie véritable diffère de son ancêtre ou de son alter ego historique en ce qu'elle ne tente pas d'imaginer une chaîne causale différente, mais un présent irrémédiablement altéré. C'est ce type d'uchronie qui agit dans *Le maître du Haut Chateau*. Le lecteur plongé *in medias res* semble reconnaître dans un premier temps le monde dépeint, mais, rapidement, à force d'indices déclenchant déductions et inductions, celui-ci apparaît de plus en plus étrange. Ainsi, Flink fume des cigarettes de marijuana en vente au dépanneur, Childan se fait rudoyer par un japonais dont les intonations sont dans un « code », Julianna se sauve vers une région des Etats-Unis qui n'est contrôlée ni par les Japonais ni par les Allemands.

Finalement, les histoires de mondes parallèles (*parallel world story*) s'écartent tout à fait d'un régime historique commun à notre monde de référence. On classera dans cette catégorie des mondes qui supposent une terre de référence comme le fait la télésérie *Sliders* où, à chaque nouvel épisode, une nouvelle Terre est visitée.

Évidemment, chaque œuvre uchronique est unique, chaque texte a ses propres stratégies de mise en récit. Cependant, les leviers uchroniques peuvent se classer selon ces trois catégories susmentionnées. Je proposerai une lecture d'œuvres uchroniques en me basant sur ces différentes catégories.

Je préférerais voir comment elles apportent un regard neuf sur le temps présent, comment ces œuvres envisagent notre histoire et quel regard elles portent sur les Etats-Unis d'aujourd'hui.

L'histoire et d'autres disciplines en développement tels la futurologie et le prospectivisme appliquent à certains événements un procédé qui se rapproche de l'uchronie. Je ferai un bref détour par ces disciplines pour établir les liens qui lient histoire et littérature lorsque vient le temps de parler d'uchronie.

L'uchronie en Histoire ou l'Histoire contrefactuelle

L'histoire contrefactuelle, virtuelle, potentielle ou alternative est une discipline de l'Histoire se rapprochant de l'uchronie. Elle permet de mettre à distance le présent pour développer un regard critique sur le monde auquel s'est confronté l'homme dans le passé. Un des premiers recueils à poser cette question, et qui fait école, *If it Had Happened Otherwise*, provient de la Grande-Bretagne et fut édité en 1931 par Sir Johan Squire. On y retrouve, fait anecdotique, une nouvelle de Sir Winston Churchill ainsi qu'une nouvelle de François Mauriac, présence de ces deux figures historiques qui ne serait pas étrangère à la popularité de ce recueil.

En cherchant à échapper à une forme de déterminisme historique, l'histoire contrefactuelle, du moins selon Fergusson et à sa suite D'Almeida et Rowley, oriente sa loupe scrutatrice en amont d'événements souvent perçus comme inévitables; elle fait fi des résultats avérés lors d'une crise et évalue toutes les avenues qu'aurait pu emprunter la marche de l'Histoire. La montée en popularité — modeste, mais bien réelle — de cette discipline de l'histoire, depuis 1996⁴, s'explique par le

⁴ Plusieurs historiens ont participé à ce mouvement. Du côté anglo-saxon, il y a Philip Tetlock et Aaron Belkin qui ont dirigé la publication d'un ouvrage intitulé *Conterfactual Thought Experiments in*

développement de l'histoire économique ainsi que par l'envie de démontrer différentes chaînes possibles de notre avenir. On ne compte plus d'ailleurs le nombre d'historiens qui se soumettent à l'examen du « *What if?* ».

La naissance puis l'élaboration de disciplines telles que la prospective, la futurologie ou la cliométrie, du reste, encouragent la montée en popularité de ce type de spéculation. Cet engouement des historiens et autres chercheurs pour une histoire potentielle révèle cette tendance à comparer différents scénarios imaginaires d'événements passés. L'uchronie devient ainsi un type de récit qui a fait ses armes en fiction, mais qui transperce le mur de l'imaginaire pour s'imposer dans une discipline qui pose son regard uniquement sur le réel. On peut ainsi lire, dans l'introduction au recueil de D'Almeida et de Rowley, que l'histoire contrefactuelle, ou potentielle, doit beaucoup à l'uchronie :

On peut [...] s'intéresser aux bifurcations, aux points aveugles de l'histoire. À partir de matériaux fiables, il s'agit en somme de proposer le roman vraisemblable de ce qui aurait pu être. Tel est le propos de ce livre. Il s'inspire en premier lieu du travail des romanciers qui ont, de longue date, compris l'intérêt et l'utilité des histoires alternatives. Au XIX^e siècle, Charles Renouvier [...]. Un siècle plus tard, des romanciers anglo-saxons — Philip K. Dick, Robert Harris, Paul Auster ou Philip Roth — et français — songeons par exemple au *Détroit de Behring* d'Emmanuel Carrère — ont créé des œuvres qui concurrencent l'histoire, qui n'en sont pas les reflets, mais des doubles plausibles. À leur manière, ils ont pris à leur compte le propos de Roland Barthes dans *Le Bruissement de la langue*, selon lequel, s'il existe plusieurs manières de raconter le passé, certaines sont moins mystificatrices que d'autres. (Henriet 2009 : 10)

L'histoire potentielle contribue à faire sortir de l'ombre le genre de l'uchronie, terme qui n'est pas encore recensé dans les dictionnaires usuels, mais qui occupe deux pages dans l'Encyclopaedia Universalis et 19 pages dans la version francophone de l'encyclopédie en ligne participative Wikipédia. On assiste ainsi depuis environ

World Politics : Logical, Methodological, and Psychological Perspectives (1996), de même que Niall Ferguson qui a dirigé *Virtual History*; et du côté francophone, on trouve entre autres Anthony Rowley et Fabrice d'Almeida dans un essai intitulé *Et si on refaisait l'histoire ?* (2009).

quinze ans à une explosion du genre uchronique et des lectures dites contrefactuelles des événements qui ont fait l'histoire. Une déclaration de E.P. Thompson s'exclamant que « l'histoire alternative était une 'merde non historique' » (1978) perd de sa portée et tend à s'effacer dans les milieux académiques bien que l'histoire contrefactuelle rencontre encore une certaine résistance dans les milieux les plus conservateurs.

En quoi l'uchronie diffère-t-elle de l'histoire contrefactuelle? On l'a vu, les deux types de récits travaillent sur le même sujet, à savoir ce qui arriverait si un événement s'était déroulé autrement, et les deux genres de récit adoptent une forme narrativisée semblable bien que l'histoire contrefactuelle insiste sur le statut hypothétique de la situation qu'elle explore⁵. Cependant, ces deux types de récits, l'uchronie et l'histoire contrefactuelle, peuvent conduire le lecteur à évaluer la justesse de la chaîne causale découlant d'une bifurcation historique choisie, ce qui peut conduire à une certaine conscience historique.

Ce qui distingue principalement l'uchronie de l'histoire contrefactuelle réside en fait dans la justification des prémisses qui donnent lieu à la bifurcation historique, l'emploi du conditionnel devenant alors un symptôme de cette obsession. Se voulant une discipline scientifique, l'histoire contrefactuelle ne peut se permettre l'économie de ces justifications alors que l'uchronie, en tant que genre littéraire reposant sur l'imaginaire, ne s'y contraint pas toujours et évite ainsi les esquifs d'une didactique trop lourde et d'une formulation barbare sinon rébarbative pour le lecteur en quête de plaisirs.

Le *sense of wonder* propre à toute littérature de l'imagination se trouve désamorcé par cette forme qui met l'emphasis sur sa nature à la fois hypothétique et scientifique.

⁵ L'histoire contrefactuelle est marquée discursivement par un usage du conditionnel, forme du verbe absente des uchronies.

Sur le versant fictionnel cependant, une lecture documentarisante⁶ de l'uchronie fait prendre conscience de l'historicité du monde par l'intermédiaire de repères historiques connus tout en étant travestis : c'est une lecture qui instaure un dialogue entre le réel et la fiction. Dans *L'empire du pseudo*, Richard Saint-Gelais décrit ainsi l'effet de lecture que peut produire l'uchronie :

[L]'uchronie appelle une lecture « comparatiste », qui goûte les particularités du monde fictif non seulement pour leur intérêt intrinsèque, pour le *sense of wonder* qu'ils peuvent susciter, mais aussi en fonction du *contraste* plus ou moins ironique aussi, que ces particularités offrent par rapport à l'Histoire réelle, plus précisément par rapport aux composantes de cette Histoire que l'uchronie convoque en même temps qu'elle récuse. (Saint-Gelais 1999 : 61-62)

En comparant sa réalité avec l'alternative proposée par l'uchronie contemporaine, le lecteur fait face à son passé ainsi qu'aux conséquences de celui-ci sur son présent. Mais surtout il prend conscience de toute l'importance que peut revêtir un événement ou l'apparition d'un personnage important dans le cadre d'un conflit ou à l'aube d'une rupture événementielle. Le point de départ uchronique « conduit naturellement à examiner deux séries de séquences : les avenir possibles (y compris l'histoire réelle) si les événements choisis ont eu lieu, les avenir qui eussent été possibles si l'événement n'avait pas eu lieu » (Lesourne 2001 : 303) ou s'était déroulé autrement.

L'importance de l'événement

L'événement et la bifurcation s'imposent comme le point fondamental de toute uchronie. Même si cet événement n'est pas exposé d'emblée dans *Man in the Dark* ou encore dans la trilogie *Assassin* de Ferrigno et dans *DMZ* de Brian Wood, comme c'est le cas dans *The Man in the High Castle*, c'est ce premier pas dans la fiction, la

⁶ Nous empruntons le terme à Richard Saint-Gelais qui, dans son article *Le Contrefactuel à travers les genres : Promenades entre uchronie et Histoire conjecturale*, cite Roger Odin.

bifurcation provoquée par l'événement, qui supporte les fondations mêmes de l'univers qui prend naissance et se déploie sous les yeux du lecteur.

Déjà, les exégètes de l'uchronie ont identifié les points les plus névralgiques, ou plutôt les périodes politiques les plus exploitées en uchronie :

[Éric B. Henriet] dresse une liste des événements fondateurs ou points de divergence les plus fréquentés à partir de notre histoire : extinction (ou non) des dinosaures (soixante millions d'années avant notre temps), grandes migrations par le détroit de Behring (12000 ans au moins avant notre ère), destin de l'Empire romain (753 av. J.-C. à 395 ap. J.-C), exécution de Jésus et avènement du christianisme, grande peste du Moyen Âge (1348), découverte du Nouveau Monde (384 ou 1492), expédition de l'Invincible Armada (1588), Révolution française et période napoléonienne (1789 à 1815), Guerre de Sécession des États-Unis, Première Guerre mondiale (1914-1918) et Révolution russe (1917), prise du pouvoir par Hitler et Seconde Guerre mondiale (1933-1945), et pour l'époque contemporaine, crise des missiles de Cuba, événements de 1968 et guerre (américaine) du Viêt Nam. (Klein 2001)

Comme on ne manquera pas de le remarquer, chaque situation que propose de détourner l'uchronie a un retentissement énorme dans le réel. Cependant, je suis tenté de rajouter à cette énumération deux thèmes peut-être encore trop récents pour y avoir été inclus. Ce sont la chute du mur de Berlin et les attaques terroristes du 11 septembre 2001. Le corpus que j'ai pu recenser concernant les attaques du 11 septembre est encore bien mince, mais il se compose de quelques auteurs forts remarquables, que ce soit Paul Auster avec *Man in the Dark*, Brian Wood avec le roman graphique *DMZ* ou Robert Ferrigno qui signe la *Trilogie Assassin*.

Chaque période de l'histoire contemporaine se trouve représentée par un certain nombre d'événements fondateurs qui portent en eux le germe d'un présent différent. La fin de la Seconde Guerre mondiale, par exemple, où la bombe nucléaire finit par dissuader le Japon de poursuivre sa lutte contre l'Empire américain devient le symbole même des décennies qui suivront. En effet, la Guerre froide fut un temps où la guerre nucléaire était imminente, où deux pôles du pouvoir imposaient leur

ascendance sur leurs alliés respectifs afin de se partager les ressources de la planète. Cette période, où le champignon atomique était omniprésent, où chaque pôle du pouvoir démoniait son adversaire et où la seule chance de survie résidait en ce petit téléphone rouge qui liait les bureaux des deux chefs de ces superpuissances, s'est effondrée en même temps que le mur de Berlin le 9 novembre 1989. Le monde entier a alors pris connaissance de l'état d'indigence dans lequel vivaient les habitants derrière le rideau de fer. Les Etats-Unis ont gagné leur course à la suprématie idéologique en imposant leur régime capitaliste à la planète entière.

On peut considérer cette fin d'époque comme la fin d'une ère, la fin d'un siècle. Cela prendra douze ans avant que le monde ne connaisse un nouvel état de crise, une nouvelle guerre entre deux factions nourries de part et d'autre par un discours démagogue, ne tolérant aucune résistance.

Pour plusieurs d'entre nous, le 11 septembre 2001 reste gravé à jamais dans notre mémoire comme le début d'une nouvelle ère de discorde. Ce jour-là, l'effondrement physique du centre névralgique de l'économie mondiale, abondamment diffusé à la télé par des séquences vidéos montrées en boucle sur les écrans de la planète a marqué littéralement l'ouverture du XXI^e siècle et a mis fin à l'ère de flottement post-guerre froide pour faire place à un « Age of Fury » (Rushdie 2005 : 272). Autant d'un point de vue géopolitique que d'un point de vue social, les événements qui ont eu lieu ce 11 septembre ont changé pour toujours la perception que nous avons du monde. La sécurité continentale et nationale a été durcie de manière drastique: les moyens de répression face aux groupes dissidents ont été renforcés ; les libertés individuelles se sont effritées au profit d'un pouvoir policier plus puissant. L'Occident, et plus particulièrement les Etats-Unis, n'ont pas eu le choix de prendre conscience d'un monde auparavant ignoré.

Les œuvres que je commenterai dans les prochains chapitres mettent certes l'emphase sur le 11 septembre et ses conséquences, mais, surtout, elles soulignent comment celles-ci ont permis de mettre en relief une polarisation idéologique grandissante dans le tissu social états-unien. En spéculant sur des présents alternatifs,

les auteurs que je vais présenter projettent une image désenchantée du rêve américain. L'Autre, que George W. Bush stigmatise en le nommant l'*axe du mal*, se déplace, dans la littérature uchronique, au sein même de la population américaine. En effet, la polarisation idéologique rendue plus palpable avec l'arrivée de la droite fondamentaliste chrétienne dans l'antichambre du pouvoir, grâce à la nomination de W. Bush à la tête du pays, s'installe profondément dans la perception que les américains ont d'eux-mêmes. Les œuvres d'Auster, Ferrigno et Wood mettent en relief la menace qu'une telle division fait planer sur l'état de l'union.

En mettant en scène une seconde guerre civile américaine à l'aube du 150^{ième} de la première, ces auteurs explorent, par le truchement de l'uchronie, un embranchement que l'histoire n'a pas empruntée en soulevant tous les méfaits que peuvent commettre des militaires en situation de guerre civile.

CHAPITRE SECOND

Paul Auster et l'uchronie, vers une écriture de l'engagement

Paul Auster, depuis les attentats du 11 septembre, s'est fait entendre et a émis, tant de manière personnelle que par le biais de la fiction, ses impressions face à ces événements. On peut lire trois nouvelles ainsi qu'un recueil de notes disparates de l'auteur dans *Constat d'accident et autres textes* portant sur le drame humain que constitue le 11 septembre pour les habitants new-yorkais. Ses romans font également explicitement référence aux attentats. *Brooklyn Folies* se déroule l'année avant les attaques et il est narré de manière à ce que l'inévitable soit appréhendé à la toute fin par le narrateur qui, après maintes pérégrinations, goûte un instant de bonheur avant que la première tour ne subisse l'attaque kamikaze. Puis, *Man in the Dark* met en scène deux réalités qui s'enchevêtrent: l'une où le 11 septembre est bel et bien arrivé et où les Américains sont en guerre avec l'Irak et l'autre, où les Etats-Unis sont aux prises avec une seconde guerre civile qui trouve son origine dans le scandale des élections présidentielles de 2000.

Man in the Dark

Ce roman publié en 2008 retient mon attention non seulement parce qu'il comporte ce qui s'apparente à une uchronie, mais également parce que celle-ci devient le lieu d'une vive critique de l'administration Bush. Plus que tout autre roman de l'auteur, *Man in the Dark* engage un discours sur le politique. Bien que *Leviathan* comporte déjà les prémisses d'un tel discours, *Man in the Dark* attaque frontalement le politique. Comme dans plusieurs des romans d'Auster, des récits s'enchevêtrent et plusieurs trames narratives se déploient simultanément, truffées d'anecdotes et de digressions en tous genres, cependant ici le discours politique occupe une place

prédominante dans la trame uchronique alors que Brill, le narrateur principal de *Man in the Dark*, est en proie à l'insomnie.

Auguste Brill, l'écrivain-narrateur né sous la plume d'Auster, entame son récit ainsi: « I am alone in the dark, turning the world around my head as I struggle through another bout of insomnia, another white night in the great American wilderness » (Auster 2008 :1)⁷.

Cette insomnie devient le lieu de l'invention. Pour tromper sa mélancolie et empêcher les démons du passé de le tarauder, Brill invente, dès la troisième page du roman, un récit uchronique mettant en scène un jeune magicien new-yorkais, Owen Brick. Ce personnage, noyau du récit enchâssé, se réveille brusquement dans les habits d'un caporal, prisonnier d'une crevasse aux parois infranchissables, une *brique de four* (Owen Brick) est prise dans ce qui semble être une cheminée.

Projeté dans un univers inconnu, Brick a perdu ses points de repère et cherche à savoir qui il est et où il se trouve. Un milicien vient à sa rencontre, et, non sans un certain sens du sarcasme, ce sergent révèle une bribe d'information sur le monde dans lequel Brick se retrouve sans trop comprendre ce qui a pu se passer. Sarge Serge, envoyé à sa rencontre, explique ainsi:

Get a grip on yourself boy. You're fighting a war. What did you think this was? A trip to Fun World?

What war? Does that mean we're in Iraq?

Iraq? Who cares about Iraq?

America's fighting a war in Iraq. Everyone knows that.

Fuck Iraq. This is America, and America is fighting America.

What are you talking about?

Civil war, Brick. Don't you know anything? This is the fourth year. (8)

⁷ Dans ce chapitre, toutes les autres références à ce roman d'Auster seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte.

Déconcerté, au même titre que le lecteur, Brick se voit chargé d'une mission aux allures impossibles. Il doit assassiner le créateur de cette seconde Amérique afin de la libérer de l'horreur à laquelle elle fait face.

Statut de l'univers mis en abyme

L'uchronie imaginée par Brill durant sa nuit d'insomnie ne correspond pas exactement à l'une des catégories que l'on a définies au premier chapitre. Certes, ces Etats-Unis s'apparentent à ceux que l'on connaît, un événement historique est détourné afin d'en faire une histoire parallèle, une fiction qui imagine un présent différent du nôtre tout en partageant ce qui paraît être un même passé. Cependant, dès le début du récit enchâssé, où la voix narrative passe de la première personne à la troisième, le lecteur suit un personnage aussi dépaysé que lui dans cette Amérique défigurée. « Le point de bascule » ou la « déviation de l'Histoire », n'est pas connue du personnage principal, contrairement à une uchronie comme *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick, où le texte présuppose l'existence de l'univers uchronique. Les personnages qui y évoluent le considèrent comme l'unique univers de référence et, par conséquent, il revient au lecteur de reconstituer la xénoencyclopédie qui y a cours.

Dans le roman d'Auster, le personnage central ignore les codes qui régissent le monde dans lequel il est catapulté. Il doit, comme le lecteur, repérer les *novums* qui le font basculer du réel à l'imaginaire et reconstituer les prémisses qui donnent lieu à cet univers. Sans constituer la quête principale du récit enchâssé, qui répond à première vue aux codes du schéma actanciel de la sémiotique narrative et discursive de l'école de Paris, cette déviation de l'Histoire devient la préoccupation principale d'Owen Brick ainsi que celle du lecteur, puisque la focalisation centre son regard sur Brick. Contrairement à ce qu'affirme Saint-Gelais sur l'uchronie, la déviation de l'histoire en vient à éclipser le récit qui se déroule dans l'Amérique parallèle. Brick n'a pas, en

effet, l'intention d'accomplir l'ordre de mission qui lui est imposé, il tente plutôt de se constituer une xénoencyclopédie qui lui permettra de mieux maîtriser les codes qui régissent cette Amérique divergente afin, ultimement, d'y échapper.

Conséquemment, le suspense qui régit la lecture du récit mis en abyme est double : d'une part, on se demande si Brick réussira à assassiner le créateur de cette uchronie et, d'autre part, on s'interroge à savoir quel événement constitue les fondements de ce monde divergent. La quête imposée à Brick se poursuit, malgré tout, en parallèle avec la quête que s'impose Brick, qui est de savoir comment l'Amérique a pu se dégrader à ce point.

En plus d'ignorer la nature du monde dans lequel il se trouve, Brick peut, avec l'aide des habitants de cette seconde Amérique, voyager de l'univers uchronique à sa réalité d'origine. L'emphase du roman sera mise sur les divergences qui séparent l'Amérique réelle de celle en guerre de sécession. Cette comparaison se fait graduellement, à mesure que les deux réalités se superposent. D'abord, lorsque Brick refuse l'ordre de mission qui consiste à reprendre le contrôle de la temporalité qui régit cet univers et à stopper définitivement l'hécatombe qui y sévit en assassinant son créateur, il refuse l'état du monde tel qu'il est dans cet univers que l'on devinera parallèle au nôtre. Il ne prend pas au sérieux les malheurs dont sont victimes les habitants de cette Amérique. La tension et les comparaisons entre les deux mondes s'intensifient au fur et à mesure que le récit progresse et que les discordances se multiplient.

Voyons d'abord comment Brick mène la quête qu'il s'impose. Il devient vital pour le protagoniste inventé par Brill de compenser son ignorance par tous les moyens possibles afin d'échapper à ce qu'il qualifie lui-même de cauchemar. Une fois libéré de la cheminée, exténué par une marche de douze milles, Brick arrive dans une petite localité et va au boui-boui du coin pour se restaurer ; il cherche alors à savoir où il se trouve physiquement et temporellement. Le calendrier concorde

(«April nineteenth. Good. That's just what I would have said [...]. Two thousand and seven» (30)), mais l'Histoire diverge:

Good. Now, if I said the words September eleventh to you, would they have any special meaning?

Not particularly.

And the World Trade Center?

The twin towers? Those tall buildings in New York?

Exactly.

What about them?

They're standing?

Of course they are. What's wrong with you?

Nothing, Brick says, muttering to himself in a barely audible voice. Then, looking down at his half-eaten eggs, he whispers: One nightmare replaces another. (31)

L'événement que l'on considère généralement comme le début symbolique du XXI^e siècle n'a pas eu lieu dans cette histoire alternative. Que la date n'ait aucun sens particulier pour la serveuse Molly amplifie le sentiment d'étrangeté qui se dégage de ce monde, et ce, tant pour le lecteur que pour le personnage du récit enchâssé. En outre, ce sentiment d'étrangeté engage une tension qui se répercute à tous les niveaux de cette seconde histoire. Brick, piégé dans une temporalité qu'il n'a jamais connue, note les écarts précis que ce monde entretient avec le sien : « There are no houses or buildings anywhere in sight, no telephone poles, no traffic signs, no indication of human presence except the road itself, a badly paved stretch of tar and asphalt with numerous cracks and potholes, no doubt unrepaired for years » (23). Le vide et l'absence témoignent d'un changement radical de la situation politique qui prévaut dans cet État encore inconnu. Plus loin, Brick voit des hommes à bicyclette qui

empruntent cette route et non plus des voitures. L'Amérique est dépossédée de sa fierté. Les routes sont craquelées, le règne des voitures est terminé. Telle une allégorie du régime en déclin, les infrastructures du pays se morcellent et tombent en ruines.

En ce sens, le récit uchronique mis en scène par August Brill a pour effet de créer un dialogue entre deux mondes. Comme le fait l'histoire contrefactuelle, le versant historique de l'uchronie, la comparaison entre deux voies qu'emprunte l'histoire devient l'enjeu premier du lecteur alors que la quête imposée à Brick semble minée de l'intérieur, car détruire son créateur ne peut qu'engendrer des paradoxes. C'est plutôt la quête qu'il s'impose qui devient l'enjeu principal du récit enchâssé, à savoir, comment une telle Amérique peut-elle exister?

Pour répondre à cette question, la narration du récit en abyme ne se restreint pas au seul univers inventé. Elle franchit le rideau de l'imaginaire pour ramener Brick chez lui et ainsi dévoiler les divergences les plus frappantes entre les deux mondes.

Les diverses péripéties que vivra Brick conduit à constater que le roman d'Auster condense deux modes de l'uchronie, une uchronie véritable doublée d'une histoire de monde parallèle.

L'uchronie véritable

Les bases qui relèvent de l'uchronie véritable permettent de bien cerner l'origine de cette réalité alternative, ou du moins l'origine du conflit dans le cadre duquel Brick reçoit le mandat d'assassiner Brill.

La révolte de plusieurs États face à une Cour suprême qui tente d'imposer un gouvernement illégitime en 2000, sans succès cette fois, constitue le point de bifurcation de cet univers. Certes des éléments du monde uchronique font penser qu'il s'agirait plutôt d'un monde parallèle, mais comme ce monde partage une histoire avec les États-Unis avérés et que Brick n'existe que pour mettre fin à la crise qu'engendre ce coup d'État déguisé nous pouvons considérer ce récit imbriqué comme une uchronie qui a comme point d'origine lors

de la nomination de Bush à la tête du pays. C'est lors de sa rencontre avec un haut gradé de la milice du Massachussetts qu'il se fait révéler la vraie nature du monde et la place qu'il doit y occuper :

All right. Just for the sake of argument, imagine I shoot this man . . . this Brill. Then what happens? If he created your world, then the moment he's dead, you won't exist anymore.

He didn't invent this world. He only invented the war. And he invented you, Brick. Don't you understand that? This is your story, not ours. The old man invented you in order to kill him.(70)

Il a ainsi été créé pour une seule raison et il est en droit de se demander quel rôle jouera-t-il s'il parvient à attenter aux jours de son créateur. L'auteur révèle clairement le paradoxe que doit affronter son personnage et contrairement à d'autres personnages d'Auster qui sont capable de dialoguer avec leurs créations, cet être d'emblée donné comme imaginaire ne parviendra jamais à mettre à exécution les plans de la milice et de son créateur. Par ailleurs, l'enjeu de la mise en abyme et du roman dans sa totalité tient en la résolution du point de bifurcation : « [t]he question is : at what point did the two stories begin to diverge? » (50)

Pour répondre à cette question formulée par Brick, un passage éclaire le lecteur. Alors que Brick vient de recevoir une dure correction, on assiste à l'exposition de l'idéal politique qui a provoqué l'éclatement de l'Acte d'Union. Virginia Blaine, après avoir retrouvé Brick en bien piètre état, le transporte hors de la ville pour l'aider, ou le contraindre (le doute plane), à accomplir sa mission. Elle lui expose alors les origines de ce monde. Elle comble les blancs encyclopédiques et finit de compléter cette xénoencyclopédie essentielle à la compréhension d'un univers étranger. Cependant, cette exposition de la situation politique américaine demeure partiellement confuse. Autant pour Brick que pour le lecteur, le portrait reste à compléter. Voici ce que l'on peut lire :

The election of 2000 . . . just after the Supreme Court decision . . . protests . . . riots in the major cities . . . a movement to abolish the

Electoral College . . . defeat of the bill in Congress . . . a new movement . . . led by the mayor and borough presidents of New York City . . . secession . . . passed by the state legislature in 2003 . . . Federal troops attack . . . Albany, Buffalo, Syracuse, Rochester . . . New York City bombed, eighty thousand dead . . . but the movement grows . . . in 2004, Maine, New Hampshire, Vermont, Massachusetts, Connecticut, New Jersey, and Pennsylvania join New York in the Independent States of America . . . later that year, California, Oregon, and Washington break off to form their own republic, Pacifica . . . in 2005, Ohio, Michigan, Illinois, Wisconsin, and Minnesota join the Independent States . . . The European Union recognizes the existence of the new country . . . diplomatic relations are established . . . then Mexico . . . then the countries of Central and South America . . . Russia follows, then Japan. . . . Meanwhile, the fighting continues, often horrendous, the toll of casualties steadily mounting . . . U.N. resolutions ignored by the Federals, but until now no nuclear weapons, which would mean death to everyone on both sides. . . . Foreign Policy : no meddling anywhere. . . . Domestic policy : universal health insurance, no more oil, no more cars or planes, a fourfold increase in teachers' salaries (to attract the brightest students to the profession), strict gun control, free education and job training for the poor . . . all in the realm of fantasy for the moment, a dream of the future, since the war drags on, and the state of emergency is still in force. (62-63)

La décision de la Cour Suprême déclenche une révolte de plusieurs États aux allégeances démocrates et fait ainsi bifurquer de manière irréversible le cours de l'histoire. Les novums ainsi intégrés ne sont pas d'un registre didactique trop évident mais servent de fer de lance à une critique à peine voilée de la politique américaine de l'époque.

Ce passage constitue le cœur même du récit enchâssé d'un point de vue cognitif puisqu'il comble les vides de la xénoencyclopédie nécessaire à la compréhension de cet univers. Plus important encore, l'uchronie formulée ne cible pas la charnière de l'histoire que représente le 11 septembre, mais situe l'événement fondateur de son univers en amont des attaques sur le WTC. L'élection même de George W. Bush devient l'élément le plus important de l'Histoire vue par Auster.

Dans son roman, et surtout dans le récit enchâssé qui en occupe près de la moitié, Auster met l'emphase sur un sentiment qu'il dit, en entrevue, avoir ressenti depuis le

point de divergence même de cette uchronie. En effet, on pouvait lire sur le site stopsmiling :

We watched Al Gore get elected president and then we watched it get taken away from him through legal and political maneuvering in an outrageous Supreme Court decision, which was in some sense a legal coup. [...] I've lived these past seven and a half years with this eerie sense that we're not in the real world anymore, but a parallel one. This wasn't supposed to happen. Bush wasn't supposed to be president, there wasn't supposed to be a war in Iraq — there might not have even been a 9/11 if Gore had been elected. So I think this sense of disconnect is what inspired the story within the story, the one that Brill invents for himself. (Theodoro 2010)

L'uchronie devient donc le lieu des rêves les plus fous, mais surtout, le lieu d'une critique politique. Le monde imaginé par Brill agit comme un fer de lance pour permettre une critique acerbe de la politique américaine républicaine. Outre le fait qu'un brouillage contamine la netteté du propos ici abordé, le texte critique et souligne les maux qui affectent l'Amérique réelle. Le récit d'Auster traduit un engagement littéraire propre aux récits de science-fiction par les interrogations qu'il soulève. À travers les fantasmes de l'armée de résistance, on peut y voir des questionnements sur les politiques états-uniennes.

Pourquoi est-ce que le filet social n'existe pas dans les Etats-Unis de 2007? L'éducation n'est-elle pas l'une des principales préoccupations que doit avoir un gouvernement soucieux du développement de sa nation? Quels sont les arguments qui justifient les politiques américaines d'alors? On remarque que toutes les politiques que désirent appliquer les États rebelles vont à l'encontre des politiques élaborées par le gouvernement de Bush jr. Que ce soit un contrôle plus strict des armes à feu, la politique étrangère qui reste protectionniste et ne tente pas d'imposer son mode de gouvernance à d'autres pays, la disparition du pétrole, la mise en place d'un vrai filet social permettant à la population entière de bénéficier d'une couverture médicale et d'un enseignement supérieur, etc. On remarque que chaque ambition des États

sécessionnistes va à l'encontre de la philosophie adoptée par le gouvernement républicain, philosophie lourdement influencée par l'idéologie néoconservatrice.

Le monde que Brick perçoit comme un cauchemar devient le lieu d'un idéal pour l'auteur du roman ainsi que pour le narrateur du récit enchâssé. En effet, en inventant cette seconde Amérique, Brill échappe aux démons de son passé et à la douleur mélancolique qui le guette; Auster, quant à lui, imagine une Amérique s'entredéchirant certes, mais qui protège vaille que vaille ses convictions.

L'uchronie agit ici telle l'histoire potentielle expliquée par Fabrice d'Almeida et Anthony Rowley dans *Et si on refaisait l'histoire*.

Le recours à la spéculation aide à rouvrir les voies de l'avenir. Élément capital à l'heure où les mémoires sociales et les supports d'information promeuvent une culture de l'instantanéité, un présentisme, synthétisé dans la formule : « il faut vivre pleinement le moment présent. »

Or le temps « respire » par la possibilité de repenser nos propres choix ou ceux de nos ancêtres. L'histoire potentielle contribue ainsi à éviter une mythologisation du passé, un refroidissement de l'histoire, qui ne serait plus une discipline cumulative, mais un recueil de références à usage cosmétique : une pincée chez les patrons et les journalistes, une louche pour les hommes politiques. (Rowley 2009 : 203)

La voie spéculative qu'emprunte le roman d'Auster permet de déployer une critique des Etats-Unis de George W. Bush plus aisément que ne le ferait un essai historique, puisqu'elle fait l'économie de justifications historiques fastidieuses. Auster parvient à questionner les intentions du gouvernement républicain sous le couvert de la fiction. En investissant la fiction d'une réflexion ayant pour objet l'histoire récente, il réussit à « rouvrir les voies de l'avenir » au même titre que le font les essais d'histoire alternative qui fleurissent de plus en plus depuis le milieu des années 90.

Récit de mondes parallèles (parallel worlds story)

On peut également percevoir ce monde comme une contrepartie parallèle au nôtre. En fait, tous les indices que nous révèlent les nombreux personnages qui tentent de répondre aux questions de Brick tendent vers cette conclusion. D'abord, c'est Molly qui nous met la puce à l'oreille lorsqu'elle révèle :

[Molly] The New York Yankees? They're those girls who dance at Radio City Music Hall.

[Brick] Very good. And the Rockettes are the baseball team, right?

[Molly] Exactly. (50)

Déjà, cette déclaration toute banale de Molly signale une divergence entre les deux mondes qui serait plus diffuse que l'événement détourné.

Plus loin, l'essentiel de la nature parallèle du monde dans lequel Brick est maintenu prisonnier nous est exposé alors que le magicien est contraint par Lou Frisk, grand stratège de la résistance, de retourner dans son monde afin d'accomplir son ordre de mission. Frisk s'avère être le grand manitou de la résistance du Massachusetts et détenteur de tous les savoirs, à commencer par l'origine de l'Amérique divergente.

Are we in the real world or no?

How should I know? Everything looks real. Everything sounds real. I'm sitting here in my own body, but at the same time I can't be here, can I? I belong somewhere else.

You're here, all right. And you belong somewhere else.

It can't be both. It has to be one or the other.

Is the name Giordano Bruno familiar to you?

No. Never heard of him. (68)

Frisk, qui semble bien instruit sur la nature du monde qu'il habite, expose les thèses de Bruno sur les mondes parallèles en soutenant que ce monde répond justement à la logique du monde dans lequel est plongé Brick. Philosophe, prêtre défroqué, séminariste de haute envergure invité à la cour d'Henri III pour partager son savoir, exilé de Rome pour hérésie puis finalement trahi par un marchand de Venise qui l'avait mandaté pour maîtriser la mnémotechnique, discipline dans laquelle il excellait par ailleurs, Bruno est brûlé vif en 1600 après avoir subi un procès de l'Inquisition romaine mené sept années durant. Grand érudit de son temps, Bruno soutenait la thèse de l'héliocentrisme, prônait la métempsychose et il écrivit un essai sur une théorie des univers infinis. À ce propos, Bruno soutenait que, contrairement à la philosophie aristotélicienne qui veut que le monde s'arrête là où nos sens ne captent plus rien, Dieu possède une infinie puissance et que sa création aussi serait infinie et comporterait dès lors une infinitude de mondes (Nicolle 2006 : 12-13). Cette thèse bien connue en philosophie spéculative est reprise par Frisk, le haut commandant de la milice afin d'expliquer la nature du monde dans lequel est immergé Brick :

There's no single reality, Corporal. There are many realities. There's no single world. There are many worlds, and they all run parallel to one another, worlds and anti-worlds, worlds and shadow-worlds, and each world is dreamed or imagined or written by someone in another world. Each world is the creation of a mind. (69)

Ainsi, nous nous trouvons dans ce que j'ai appelé au premier chapitre des histoires de mondes parallèles, sauf que cette fois ce monde n'est pas radicalement autre puisque constitué de traits qu'il partage avec l'Amérique de référence. Brick est même projeté dans son monde d'origine, après s'être endormi artificiellement et avoir traversé « the black void of oblivion, a nothingness as deep and dark as death » (72).

Le monde uchronique se présente à l'intérieur même du roman comme la construction d'un esprit, il est narré, interrompu puis conclu par une conscience qui

entretient un dialogue avec nous, lecteurs. En ce sens, l'univers que visite Brick ne correspond plus à la définition que nous donnions de l'uchronie au sens strict et on se rend bien compte que la narration, sans cesse, révèle au rêveur qu'il rêve. Pourtant, même dans sa forme de monde parallèle, l'univers imaginé par Brill remplit les fonctions attribuées à l'uchronie et participe même à mettre l'emphase sur les différences politiques, historiques et technologiques qui séparent les deux mondes.

En fait, le statut parallèle de l'univers uchronique nourrit la dialectique qui s'instaure entre monde réel et monde uchronique, d'autant plus que le récit lui-même organise son suspense autour de l'évènement divergent qui provoque la guerre de Sécession et la mort de millions d'Américains.

C'est en effet lorsque Brick retourne dans son monde d'origine que les comparaisons entre les deux Amériques deviennent importantes. Après avoir séjourné dans un monde où des œufs brouillés coûtent quinze dollars, où il est impossible de regarder la télévision ou d'écouter la radio ou encore d'aller chez le dentiste, lorsqu'il revient au New York que l'on connaît, Brick est soulagé, mais encore hanté par la mission que lui a confiée l'armée de résistance.

Ce voyage dans le monde « réel » devient le lieu de la comparaison puisque pour retrouver le créateur qu'il doit assassiner, Brick n'a qu'à chercher quelque peu sur le Web pour trouver toutes les informations nécessaires. Là où, dans le monde uchronique, seules des informations partielles pouvaient être glanées, on découvre dans notre monde la carrière entière de l'écrivain grâce à quelques clics. La facilité avec laquelle Brick est capable de se procurer des informations sur August devient déconcertante :

August Brill, winner of the 1984 Pulitzer Prize for criticism. They look further, and within minutes they have uncovered vast amounts of information, including biographical data from *Who's Who in America* [...] a Web site containing over four hundred of his pieces [...], as well as a number of photographs taken of Brill in his thirties, forties ... (92-93)

Alors que seule une photographie jaunie prouvait l'existence de cet homme dans l'Amérique uchronique, une simple recherche internet permet de connaître les grandes lignes de la vie et les écrits de ce critique littéraire.

Le glissement dans ce qui est le réel pour Brick ne donne pas uniquement lieu à des comparaisons de type diégétique, mais également formelles qui soulignent le peu d'action qui régit la vie de Brick dans le monde de référence. Avec aisance, Brick se lovera dans le confort de sa vie quotidienne qu'il avait quittée pour seulement deux jours et la narration le rend bien. En effet, autant le rythme effréné de la première portion de ce récit tient le lecteur en haleine, autant la séquence narrative qui se déroule dans la réalité est monotone et banale. L'écriture même y participe puisqu'elle passe d'une forme du discours rapporté, rendant les actions et les discours de chacun de façon dynamique, à une histoire sans réel ancrage où un mois s'écoule plus vite que deux jours dans l'autre monde. J'y reviendrai.

Ce monde parallèle coïncide à plusieurs niveaux avec le nôtre et, bien que certains de ses habitants connaissent l'existence de notre univers, c'est un point de divergence unique qui fait basculer cette Amérique dans la guerre de Sécession. Puisque le point de divergence de l'histoire politique avérée de l'Amérique constitue le point central du double suspense, on peut affirmer que l'histoire qu'invente Brill condense deux des trois modes de l'uchronie. D'abord, l'uchronie véritable, puisque le monde dans lequel Brick est propulsé est principalement métamorphosé par un point de bascule, puis le récit d'univers parallèle, puisque plusieurs personnages traversent la barrière qui sépare les deux mondes et qu'un personnage à l'intérieur même du récit souligne le statut parallèle de son univers.

De l'extraordinaire au banal

Deux perspectives bien distinctes se dégagent du roman d'Auster, instaurées par deux types de narration distincts. D'une part, l'auteur met en lumière une situation

politique problématique aux Etats-Unis par l'entremise d'une mise en abyme uchronique; d'autre part, il souligne sans cesse comment la vie de chacun peut être triste, même dramatique, en mettant l'emphase sur les drames privés que vit un homme prisonnier de son quotidien.

En effet, le récit uchronique n'est qu'une histoire inventée par Auguste Brill, l'homme seul dans le noir, pour tromper l'ennui et la mélancolie. Brill se repose et récupère d'un accident dans une maison de campagne du Vermont en compagnie de sa fille, qui sort elle-même d'un divorce, et de sa petite fille dont l'ex-conjoint est mort en Irak. Cette situation du narrateur unique du récit rejoint en ce sens un topos souvent réitéré dans la littérature austérienne à savoir un homme au crépuscule de sa vie dans une maison du Vermont en compagnie de sa famille ressassant son passé. Le récit alterne ainsi entre le monde réel qui est celui du fabulateur et le récit qu'il imagine.

I think about Titus's death often, the horrifying story of that death, the images of that death, the pulverizing consequences of that death on my grieving granddaughter, but I don't want to go there now, I can't go there now, I have to push it as far away from me as possible [...] The night is still young, and as I lie here in bed looking up into the darkness, a darkness so black that the ceiling is invisible, I begin to remember the story I started last night. That's what I do when sleep refuse to come. I lie in my bed and tell myself stories. They might not add up to much, but as long as I'm inside them, they prevent me from thinking about the things I would prefer to forget. (2)

L'opposition entre les deux formes narratives, l'une à la première personne et la seconde à la troisième personne, que nous avons soulevée plus tôt, se traduit ainsi non seulement dans les actions auxquelles donne cours chacun des récits mais également dans leurs formes énonciatives respectives. La narration à la première personne devient le lieu du trivial et du banal, alors que l'uchronie construit non seulement un monde imaginaire qui répond à certains désirs de l'auteur, mais surtout déploie, par l'intermédiaire du discours rapporté, un regard qui instaure une dialectique entre

Histoire fantasmée et Histoire réelle. Le discours immédiat, quant à lui, s'attarde aux malheurs et aux difficultés que rencontre quotidiennement le narrateur en restreignant son champ de vision au seul univers qui concerne ce narrateur intradiégétique.

La première interruption de la narration à la troisième personne survient alors qu'une porte claque dans le monde réel et que Brick se met en marche vers la ville de l'univers uchronique. Ce bruit extradiégétique qui interrompt ce récit simultané donne lieu à un récit antérieur de la journée du narrateur passée à regarder des films en compagnie de Katya, sa petite-fille. Encore une fois Brill enchâsse un récit. En usant allègrement du pronom personnel à la première personne — absent, doit-on le souligner, de l'uchronie —, il rapporte la discussion qu'il a entretenue avec Katya durant le jour. Cette suspension subite du récit enchâssé n'est que la première d'une longue série. Plus loin, alors que Brick fuit un agent de la résistance qui insiste pour qu'il assassine un nébuleux écrivain, le fil de la lecture est encore rompu : « Suddenly, an urgent need to empty my bladder » (43), annonce le narrateur. Une vétille interrompt sans préavis le fil de la narration: cette fois-ci, il s'agit d'un besoin physiologique urgent. Débute alors une narration décrivant dans les moindres détails les actions que le narrateur doit accomplir pour se soulager, opérations complexes et nombreuses s'il en est puisqu'il a perdu l'usage d'une jambe.

Sous la forme d'un « discours immédiat » (Genette 1972 :193), le narrateur s'adonne à ce que nous considérons, à la suite de Paul Ardenne, un *éloge de la banalité*. Ardenne dans un court article intitulé « Non-éloge de la banalité » la définit comme suit:

L'horizon que l'on veut atteindre, ce n'est pas tant la désinscription radicale du sujet, sa descente du piédestal que tout autre chose: écrire la légende de l'homme occidental en opérant à l'envers, constituer une contre-légende. Ce qu'il s'agit de faire, en l'occurrence: écrire de la légende avec, si je puis dire, de l'anti-légende (comme on dirait de l'anti-matière), du matériau qui ne singularise pas mais tire gloire de désingulariser. (Ardenne 2002: 75)

En réinsérant le réel de façon brutale dans le récit enchâssé, Auster accentue le fossé qui sépare la littérature de l'imaginaire de celle du quotidien. Il fait, comme le dit Ardenne, de l'anti-légende la légende de l'homme contemporain aux prises avec ses angoisses et ses histoires personnelles. En jouant avec la curiosité du lecteur, Auster retarde le retour du récit uchronique de façon à faire de cette attente un suspense. Quand recommencera-t-il à faire l'histoire de Brick? « What now? To turn off the light or not to turn off the light? I want to go back to my story and discover what happens to Owen Brick, but [...] » (44). Alors commence une série de digressions qui éloignent le lecteur toujours un peu plus de l'histoire qui vient d'être interrompue. Comme avec la première interruption, celle-ci intercale plusieurs récits par le biais d'une narration antérieure. Brill partage ses opinions sur le mariage et fait la courte histoire de Rose Hawthorne qui a écrit un jour « as the weird world rolls on » (45), syntagme voué à devenir un *leitmotiv* du récit tout entier et, au final, peut bien devenir la phrase clé du roman. On en veut pour preuve le fait que, dans l'excipit, le syntagme est répété pas moins de trois fois.

La narration alterne de la troisième personne à la première, pour passer d'un mode classique d'énonciation (focalisation interne fixe faite à la troisième personne) à un mode d'énonciation à la première personne dont la diégèse ainsi exposée s'apparente à ce que l'on a qualifié de récit postmoderne. En employant la première personne, Brill se pose comme un conteur qui parle de lui-même. Il utilise la première personne pour rapprocher le lecteur de sa réalité et décrire ses journées. Quand Katya vient le rejoindre après la chute de l'histoire enchâssée, c'est à la biographie de Brill que le lecteur a droit. Une vie revisitée d'un point de vue sentimental. Brill, en effet, soumet surtout à sa petite-fille l'histoire de sa rencontre avec sa femme, comment ceux-ci ont divorcé pour ensuite revenir ensemble, sans omettre de mentionner les détails de leur vie sexuelle et les positions qu'ils aimaient bien pratiquer.

Alors que la narration à la troisième personne donne lieu à un récit d'action linéaire propre à engendrer une forte adhésion du lecteur, le récit qui est fait à la

première personne souligne l'emprise du présent sur les méditations et les préoccupations de l'homme contemporain.

L'uchronie, lorsqu'elle s'attarde à la situation politique d'un État, engage un regard critique sur notre propre réalité instaurée par la distanciation entre le monde raconté et le monde réel. Alors que le récit de la vie ordinaire fascine en catapultant le lecteur dans la vie d'un autre, le récit uchronique permet de prendre ses distances face au réel, ce qui l'amène à développer une pensée critique sur sa réalité historique. Ainsi, par un effet de dialectique — nous verrons se renforcer ce dialogue entre les deux récits dans le prochain point de notre analyse —, le roman d'Auster souligne par un va-et-vient constant entre récit du réel et récit imaginaire les rapports qu'entretiennent les personnages avec leur monde et invite le lecteur à questionner son rapport à l'histoire.

À la croisée des mondes — régie métafictionnelle du récit

Un peu à la manière des deux mondes qui prennent appui sur leurs réalités politiques respectives, le point de convergence narratif des deux récits survient alors que ces deux réalités semblent se confondre. Une catastrophe ciblée, restreinte dans le temps comme dans l'espace, se transforme en une catastrophe qui transcende les limites géographiques et temporelles d'une Amérique qui, plutôt que d'être unie contre un ennemi extérieur, éclate de l'intérieur. La structure même du récit introduit le doute et le décalage. Alors que le récit-cadre opte pour le discours immédiat, le récit enchâssé adopte une forme du discours qui a pour effet d'y introduire une forte part de *pathos*. Le narrateur de la trame principale crée le héros dont il narre l'histoire à un auditeur fictif. Nous-mêmes, lecteurs, ne connaissons pas le nom et donc l'identité du narrateur avant que Brick ne l'apprenne. Ainsi Frisk révèle-t-il:

A retired book critic, seventy-two years old, living outside Battleboro, Vermont, with his forty-seven-year-old daughter and twenty-three-year-old granddaughter. His wife died last year. The daughter's husband left her five years ago. The granddaughter's boyfriend was killed. It's a house of grieving, wounded souls, and every night Brill lies awake in the dark, trying not to think about his past, making up stories about other worlds. (71)

On savait que Brick devait tuer son créateur, mais cette fois on est certain que ce créateur est nul autre que Brill, celui qui narre l'histoire de Brick. Cette mise en scène de l'écrivain, propre à la littérature dite postmoderne, devient graduellement de plus en plus présente jusqu'au paroxysme de l'histoire enchâssée. Brill, sans cesse, souligne son statut d'écrivain et décrit les choix qu'il fait dans la construction de sa fiction. Il résume ainsi l'objet de ce récit :

The story is about a man who must kill the person who created him, and why pretend that I am not that person? By putting myself into the story, the story becomes real. Or else I become unreal, yet one more figment of my own imagination. Either way, the effect is more satisfying, more in harmony with my mood—which is dark, my little ones, as dark as the obsidian night that surrounds me. (102)

La fin ne peut être heureuse, peut-on lire entre les lignes, et jamais le personnage de Brick ne pourra accomplir sa mission puisque son statut de personnage qui devient de plus en plus évident ne lui permet pas de venir tuer son créateur, même si Auster dans *Travels in the Scriptorium* ne se gêne pas de réunir des personnages de ses propres fictions.

Plus loin encore :

And these lives will stop, since they must stop, since neither one of them can ever make it to Vermont to talk to Brill, for Brill might weaken then and give up, and Brill can never give up, since he must go on telling his story of the war in that other world, which is also this world, and he can't allow anyone or anything to stop him. (116)

En dehors de l'annonce de la fin de Brick avant que celle-ci n'advienne et du paradoxe évident de la rencontre entre créateur et créature imaginaire, ce passage révèle une nouvelle voix narrative surgissant alors même que le récit enchâssé approche de sa fin. Ce n'est plus la voix de Brill racontant l'histoire de Brick, ni même la voix de Brill narrant une autre digression. Une voix omnisciente vient s'immiscer dans le récit enchâssé à l'orée de la chute immanquable qui attend Brick. Une voix qui réapparaît deux pages plus loin pour se taire ensuite à jamais rajoute un troisième niveau d'énonciation aux deux récits déjà identifiés. Le narrateur du roman est vu pour une rare fois de l'extérieur. Une seconde rupture narrative de même nature surgit alors même que le récit enchâssé culmine et prend fin abruptement avec la mort de Brick:

And that is the end of Owen Brick, who leaves the world in silence, with no chance to say a last word or think a last thought.[...] Meanwhile, seventy-five miles to the Northwest, in a white wooden house in southern Vermont, August Brill is awake, lying in bed and staring into the dark. And the war goes on. (118)

Le changement de voix énonciative souligne le statut fictionnel du monde uchronique dans lequel nous voyons évoluer Brick et rajoute une troisième strate narrative aux deux premières. Par conséquent, cette étrange phrase surgie de nulle part, alors que Brick passe l'arme à gauche, désoriente le lecteur. Le personnage de Brick supposément assassiné dans ce monde parallèle au nôtre, se trouve en vérité de ce côté-ci du miroir lorsque « a second bullet goes straight through his right eye and out the back of his head. And that is the end of Owen Brick, who leaves the world in silence, with no chance to say a last word or think a last thought. » (118) Puisque ce n'est pas dans un autre espace-temps que Brill « gît dans son lit et regarde la noirceur » mais bien à « soixante-quinze milles »⁸ de là. Les deux personnages partagent le même espace-temps et ne sont séparés que par quelques milles. Brill, le temps d'une

⁸ Je traduis ce qui a été cité plus haut.

phrase, n'est plus ce narrateur intradiégétique qui invente une histoire, mais un personnage qui a, d'un point de vue narratif, le même statut qu'Owen Brick. Les deux récits s'entrecroisent pour former un discours qui se situe sur un même niveau narratif. Les deux personnages sont côte à côte dans une narration qui se fait à la troisième personne. Il y a un décalage du centre focal. Le « je » auquel s'est habitué le lecteur s'est subitement transformé en un « il » alors que le récit dans la fiction se clôt. Un troisième niveau de narration émerge de cette conclusion et le lecteur embrasse alors une nouvelle posture qui situe sa réalité dans un monde tiers.

À la limite, et par extension, [relève Richard St-Gelais à propos de la mise en abyme uchronique,] notre univers devient une variante d'un univers parallèle, perdant du coup le privilège ontologique qui en ferait l'univers de base à partir duquel des versions fictives pourraient être imaginées. (St-Gelais 1999 : 52).

Ce seul syntagme: « August Brill is awake, lying in bed and staring into the dark, and the war goes on » (118) offre au lecteur un regard externe sur les deux personnages principaux du roman et sur les deux univers qu'ils incarnent. Le blanc sémantique ainsi créé souligne la nature fictionnelle du récit et suspend, le temps de quelques lignes, l'illusion esthétique pour laisser place à la voix de l'auteur (ou d'un méta-narrateur). Pour rajouter à l'illusion rompue, Brill souligne lui-même l'étrange sentiment que peut faire naître la lecture de son récit enchâssé et souligne par le fait même son statut d'auteur.

Ce point de convergence des deux récits instille une part de réel au monde uchronique tout en inoculant une part de fictionnalité au monde réel. Ainsi, cette seule phrase souligne le statut métafictionnel du roman et éclaire le métadiscours que l'on peut y percevoir. Ce point de convergence souligne l'illusion créée au fil de la construction uchronique sans toutefois s'en détacher complètement. Richard Saint-Gelais souligne à ce propos une des caractéristiques que l'on retrouve dans les récits de science-fiction et, par conséquent, dans les récits uchroniques :

Dire l'illusion sans la rompre ; laisser le lecteur s'imaginer, en lisant, accéder Pont après Pont (sic) à une myriade d'univers : la métafiction science fictionnelle joue constamment ce jeu risqué, qui consiste à rappeler au rêveur qu'il rêve, sans l'éveiller pourtant tout à fait. (Saint-Gelais 1999 : 266)

Tout comme Brick qui ne réussit à s'éveiller qu'en se servant de l'aide belliqueuse de la milice armée, le lecteur reste prisonnier du rêve éveillé de Brill. Ce dernier contamine la réalité de Brill alors même qu'il se termine.

La narration qui rabaisse le narrateur principal du récit souligne la concomitance des deux univers et invite ainsi à comparer les similitudes et les divergences constituantes des deux univers représentés. Cette comparaison n'est pas sans rappeler l'effet que provoque la lecture d'essais d'histoire alternative et provoque ainsi une réflexion chez le lecteur sur les événements qui forgent sa réalité.

Intertextualité et transtextualité

La nature postmoderne d'un tel récit dont le contrepois et le contre-argument résident dans le récit mis en abyme à la troisième personne devient évidente.

Parler de postmodernisme, cependant, n'est jamais simple puisque de nombreuses postures existent qui peuvent s'avérer contradictoires. Je ne ferai pas l'histoire du terme dans la présente analyse et me contenterai de définir le postmodernisme du seul point de vue narratif dans la fiction en m'appuyant sur l'essai de Linda Hutcheon (2002), mais également sur les réflexions de François Hartog et de Zaki Laïdi concernant le « présentisme » ou la « dictature de l'urgence » qui sévit dans le monde actuel.

Hutcheon nous dit que le postmodernisme se caractérise par l'hybridité de la narration, par la recherche constante de balises historiques dans un monde où règnent en maître le fait divers et la mémoire à court terme. Mais d'abord et avant tout le postmodernisme « is a phenomenon whose mode is contradictory as well as

unavoidably political.» (Hutcheon 2002 : 1) Il est également le lieu de la dénaturalisation, de la mise en évidence (dans les œuvres narratives) de l'énonciation par le biais de procédés métanarratifs et par un jeu des instances narratives. Le récit postmoderne aborde le plus souvent le point de vue d'un quidam qui nous fait part de sa propre vision du monde et qui n'est pas un héros central dans la métamorphose de celui-ci, mais qui en serait plutôt une victime sans aucun pouvoir. En somme, le récit postmoderne par excellence parle du quotidien et de la réalité que doit affronter l'homme occidental de la classe moyenne, il est le récit du banal. En ce sens, le roman d'Auster par l'entremise de Brill se situe sans contredit dans ce type de récit, mais lorsque vient le temps de passer au récit enchâssé, c'est un tout autre genre qui apparaît, celui du retour triomphant du métarécit, au sens où l'entend Lyotard dans la *Condition postmoderne* (1979 : 11) puisqu'il fait état, par le biais de la comparaison, de la situation vécue par le peuple américain en entier, bien que le regard de la narration soit biaisé par l'intermédiaire d'une vision politique qui se teinte de façon marquée d'une conviction au forts relents démocrates.

Le personnage de Brill devient le symbole même de l'homme-présent tel que le voit Zaki Laïdi.

Le présent veut et prétend se suffire à lui-même. Il construit son autarcie en se montrant délibérément oublieux de sa genèse comme de son épanouissement. C'est sur cette nasse d'un temps présent autosuffisant qu'il faut porter notre regard. Car c'est là que se loge le nouveau locataire du temps : l'homme-présent. (Laïdi 2002 : 101)

Empêtré dans son présent immédiat, sans cesse en train de vivre le moment présent lorsqu'il suspend le récit de Brick, oublieux de son passé qu'il évite justement en s'inventant une histoire, Brill voudrait répondre à cet archétype de l'homme-présent pour vivre une vie plus légère, moins marquée par les drames et les déceptions. Il tente de s'ancrer dans un présent aveugle au lendemain, dénué de perspective à long terme.

Mais la contrepartie de cet immédiat, c'est le récit inventé par cet homme qui tente de fuir son histoire et qui finit, inéluctablement, par se faire rattraper. Il invente ce récit uchronique, porteur d'espoir, mais également agissant comme un miroir contre lequel se bute la réalité du lecteur, agissant au même titre qu'un livre d'histoire puisque l'imaginaire ici renvoie aux événements qui forgent les Etats-Unis contemporains.

D'un point de vue narratif, on assiste à la fois à un contre récit et à un récit qui répond au schéma actantiel greimassien. Les images évoquées dans le récit-cadre fusent et transpercent le rideau qui sépare les deux formes narratives représentées. Alors que Brill vient de rapporter une discussion qu'il a entretenue avec sa petite fille sur *Le Voleur de bicyclette*, des hommes et des femmes surgissent à bicyclette dans le monde qu'il imagine. Plus loin, alors que Brick souligne la nature triviale, mais débordante d'émotion de la dernière scène de la *Grande Illusion* où la femme dessert la table du dernier repas qu'elle aura eu avec les forçats en cavale, Molly vient servir un repas à Brick dans le monde uchronique. Plus loin, après la critique de *Tokyo Story* (73-76), ce sera la mise en scène de la mort de Brick qui laisse derrière lui une veuve, sujet même de la discussion entre Brill et Katya sur le film de Yasujirô Ozu. Les thèmes que soulèvent les analyses de films auxquels s'adonnent Brick et Katya surgissent constamment dans le récit en abyme. On peut dès lors parler d'une autoréférentialité entre les deux modes de narration distincts dont les références aux films en seraient les premières manifestations. Cette autoréférentialité est évidemment redevable d'une intertextualité induite tant par les commentaires sur les œuvres cinématographiques telles que *La Grande illusion*, *Le Voleur de bicyclette*, *Le Monde de Apu* et *Tokyo Story* que par les nombreuses similitudes qui existent entre la vie de Brill et les aventures de Brick à commencer par l'importance de Virginia Blaine pour les deux hommes.

CHAPITRE TROISIÈME

La guerre culturelle ou la cristallisation d'un imaginaire du morcellement

Nous avons vu qu'Auster avec *Man in the Dark* met en scène un récit qui se situe entre le récit uchronique et celui de monde parallèle. Ce faisant, en plus d'opposer deux formes narratives différentes il met en scène, dans le récit en abyme, une seconde guerre civile qui découle d'une nomination présidentielle jugée illégitime par une grande portion de la population. Cette opposition qui se traduit par une résistance armée face à l'État fédéral symbolise de façon radicale une polarisation idéologique qui aurait cours dans le tissu social américain. Je m'attarderai donc dans un premier temps à cerner cette rivalité entre deux régimes idéologiques pour ensuite voir de quelle manière d'autres uchronies jonglent avec cette tension.

La guerre culturelle

Le motif du démantèlement de l'union états-unienne n'est pas seulement présent dans *Man in the Dark*, il l'est également dans la trilogie *Assassin* de Ferrigno (2006-2009), dans le roman graphique *DMZ* (2006-aujourd'hui), dans une série romanesque pour adolescent de Harry Turtledove (2006) ainsi que dans un jeu vidéo intitulé *The Disunited States of America*. Plus anciennement *Ecotopia* (1975), roman culte des années 70, envisageait également une Amérique divisée selon des visions opposées de la vie en société imposées par différents acteurs économiques et sociaux qui composent les Etats-Unis. On pourrait même voir l'uchronie fondatrice de Dick, *The Man in the High Castle* sous cet angle, puisque l'auteur y décrit les Etats-Unis séparés en trois parties, l'une colonisée par les Japonais, le centre laissé à lui-même et la côte est dominée par les colons nazis.

Plus généralement, les fictions qui prennent pour thème l'Amérique éclatée mettent en scène l'implosion des Etats-Unis par une polarisation idéologique qui mine les débats politiques états-uniens et qui contaminent la relation entre citoyens d'allégeances politiques opposées. L'imaginaire de l'éclatement des Etats-Unis n'est cependant pas le propre de la fiction, comme on peut s'en douter, mais prend forme dans les sphères politiques américaines des années cinquante. Le peuple états-unien a une longue histoire de division, depuis la Guerre de Sécession, quand les Etats-Unis se déchirèrent en deux régions, aiguillées par deux visions du monde qui opposaient des forces économiques aux intérêts antagonistes, à savoir les industriels (les unionistes), peu enclins à l'esclavagisme, et les fermiers ainsi que les ruraux (les confédérés) qui dépendaient fortement de l'esclavage pour maintenir compétitive leur économie. Cet antagonisme à l'origine de l'un des plus grands massacres d'Américains s'est répercuté dans l'époque moderne par une polarisation idéologique entre démocrates et républicains.

Cette polarisation idéologique s'est faite plus présente au moment de l'apparition d'un rapport qui appelait à « "a more responsible two-party system" in the United States in which programmatic and ideologically cohesive parties would present voters with clear-cut policy choices » (Abramowitz 2010 : IX), élaboré par l'American Political Science Association (constituée de chercheurs et de professeurs des universités les plus réputées des Etats-Unis). L'objectif de ce projet d'hétérogénéisation idéologique des deux partis devait permettre de proposer des solutions distinctes aux citoyens quant à la gouvernance de la fédération. Depuis 1952, le premier mandat de Richard Nixon, les deux partis dominants, démocrates et républicains, ont clarifié leurs programmes respectifs à un point tel qu'aujourd'hui leurs plateformes politiques sont à l'opposé l'une de l'autre. Cette polarisation du discours et des objectifs politiques, exacerbée durant les années quatre-vingts par la *reaganomanie* qui glorifiait l'image de l'homme blanc américain, a donné naissance à une apparence de schisme culturel entre les deux groupes partisans qui se sont formés en périphérie des deux grands partis américains. Un premier essai de Robert

Wuthnow (1989) suivi, en 1991, d'une étude menée par James Davidson Hunter font la lumière sur ce qui serait le prochain péril auquel devra faire face les états-unis : la guerre culturelle. D'une part, la côte est et ouest ainsi que les États longeant les Grands Lacs sont des États bleus (blue States) massivement démocrates et aux idées progressistes, séparant foi religieuse et gouvernance que l'on qualifie généralement de séculier; d'autre part, le centre et le sud des Etats-Unis sont principalement conservateurs : fervents croyants, les partisans du GOP (Grand Old Party) adoptent les valeurs dictées par la foi chrétienne, on les désigne sous le nom de « traditionalistes ».

Ainsi, les Etats-Unis feraient face à une guerre culturelle qui pourrait, à terme, menacer son intégrité territoriale :

Prolongeant l'idée du sociologue Robert Wuthnow selon laquelle les anciennes divisions religieuses entre les protestants, les catholiques et les juifs aux Etats-Unis ont été supplantées par une nouvelle division idéologique entre les conservateurs et les libéraux, Hunter prétend que les débats sur les valeurs, idées et principes au cœur de la vie politique opposent désormais deux groupes relativement homogènes soit, d'une part, les progressistes culturels (*the progressives*), qui s'appuient sur la raison humaine, la science, l'expérience personnelle ou encore l'évolution historique pour déterminer les comportements valables ou non et, d'autre part, les orthodoxes culturels (*the Orthodox*), qui s'appuient sur une autorité transcendante pour définir ce qui est bien et mal, acceptable ou non. (Gagnon 2009 : 10-11)

Pat Buchanan, candidat aux primaires de 1992 et qui se ralliera à George Bush, relayait cette hypothèse lors d'un discours qui fera de la *guerre culturelle* un motif important des futurs discours républicains. Buchanan formulait ainsi le choix auquel faisaient face les électeurs lors de cette élection présidentielle :

Mes amis, cette élection est à propos de qui nous sommes. Elle est à propos de ce en quoi nous croyons en tant qu'Américains. Il y a une guerre religieuse dans ce pays. C'est une guerre culturelle [*culture war* dans le texte original], aussi importante et déterminante pour l'avenir de

notre nation que la guerre froide (Pat Buchanan 1992, traduit par Frédérick Gagnon en 2009).

Les médias se sont emparés de cette perche qui leur était tendue et ont fait de l'expression « culture war », tirée de la rhétorique conservatrice, une expression qui désigne une crise qui sévit réellement aux Etats-Unis. Cette guerre culturelle devient dès lors de plus en plus prégnante dans le paysage politique américain. Éperonnée par la rhétorique des ultraconservateurs et relayée par les chaînes télévisuelles et radiophoniques nationales, cette « guerre culturelle » à laquelle personne ne croit vraiment lorsque Buchanan l'évoque pour la première fois devient de plus en plus palpable. Par effet d'entraînement, en réponse au discours républicain bien campé à droite (contre le mariage gai, pro-vie et pour la peine de mort), les démocrates répondent par une rhétorique qui se place, elle, à gauche de l'échiquier politique. Ils prônent un pragmatisme inspiré de la tradition humaniste s'appuyant sur des faits et des constats tangibles. De tradition libérale, les démocrates ont tenté, en vain, de mettre de l'avant une plateforme politique s'intéressant aux aspects publics de l'État alors que les républicains, après ce que l'on a appelé la *Reagan Revolution*, ont imposé, selon Lauren Berlant, une sphère intime publique (« intimate public sphere »; Cayton 2008 : 18) normalisant la vie privée des citoyens afin d'imposer une *vraie citoyenneté* qui répond aux normes imposées par cette sphère (le blanc protestant hétérosexuel ou WASP).

Depuis la thèse de Hunter, qui soutient que les fondamentalistes religieux, toutes confessions confondues, tendent à se distancier des séculiers pour former un noyau de militants conservateurs, nombre d'essais circonscrivent les champs de cette guerre culturelle, tandis qu'un nombre tout aussi important d'universitaires se demandent s'il y a lieu de penser l'Amérique en ces termes. Le principal indice pour prouver l'existence de ce clivage culturel réside dans le mouvement de polarisation idéologique citoyenne qui s'accroît d'élection en élection entre deux pôles idéologiques : le pôle progressiste (séculier, diront certains) et le pôle orthodoxe

(traditionnel). Cette polarisation tend à s'accroître ces dernières années et se traduit par une importante augmentation de citoyens participant à la vie démocratique, effet qui réduit du même coup le noyau modéré des indécis et des indépendants.

Le lien que l'on fait entre guerre culturelle et polarisation idéologique ne va pas de soi, mais appartient à l'arsenal rhétorique visant à faire voir la guerre culturelle comme un phénomène tangible. Je démontrerai dans les prochaines pages que l'argument s'est déplacé jusque dans la fiction. Ma thèse est celle-ci : autant la guerre culturelle fut une idée imposée par des conservateurs voulant faire des choix moraux l'enjeu majeur des élections de 1992, autant, aujourd'hui, le phénomène contamine les fictions dont les auteurs sont tout autant démocrates que républicains. En véhiculant de telles idées, les œuvres auxquelles je me référerai participent à faire de la guerre culturelle un phénomène réel, phénomène qui menace, du moins dans l'imaginaire américain, l'intégrité de l'Amérique actuelle.

La polarisation est-elle un mythe ou une réalité?

Morris P. Fiorina, dans un essai intitulé *Culture War? The Myth of a Polarized America*, soutient que la polarisation du peuple américain selon deux grandes idéologies (libérale et conservatrice) est le fruit d'une invention conservatrice visant à diviser l'opinion publique. Le chercheur soutient que la population états-unienne n'est pas partisane d'un parti ou d'un autre, elle serait plutôt, en majorité, modérée ou indépendante (Fiorina 2006 : 8). Ce constat survient alors que George W. Bush vient d'être réélu et que l'opinion publique est, selon différents sondages, nettement polarisée sur les enjeux de cette élection, que ce soit la poursuite de la guerre en Irak malgré les échecs que l'armée y essuie, le droit au mariage entre personnes du même sexe ou le droit à l'avortement. Fiorina oublie cependant un facteur important lorsqu'il est question de l'opinion publique, il se fie à des sondages qui recensent l'opinion de tous les Américains, sans tenir compte de leur participation aux élections. Il fait donc entrer, dans ces statistiques, la frange de la population qui ne

participe pas à la vie citoyenne. Cet argument sert de base à une thèse plus vaste qui démontre que la guerre culturelle n'a pas lieu, qu'elle est une invention de la droite républicaine afin de vendre son programme et de dicter, par le biais de différents organes politiques et porte-paroles officiels ou officieux, la route à suivre pour définir les normes auxquelles devraient souscrire de « vrais Américains ».

Cependant, la prémisse qui lui permet d'affirmer que cette polarisation idéologique n'est qu'un discours creux, dénué de tout fondement social, est remise en question par Alan I. Abramowitz dans un essai intitulé *The Disappearing Center*. Abramowitz stipule que si l'on veut analyser la polarisation idéologique qui sévit aux Etats-Unis, il faut non pas s'appuyer sur l'opinion de tous les habitants des Etats-Unis, mais tenir compte uniquement de l'opinion de ceux qui s'impliquent politiquement, ceux qui, minimalement, se déplacent pour voter. Cette posture lui permet d'affirmer que les positions américaines se durcissent et qu'une réelle tension polarisante est à l'œuvre, ce qui se traduit par des opinions plus tranchées de chaque côté de l'échelle libéral-conservateur (Annexe 1), qui sert à illustrer la position de la population lorsque vient le temps de se prononcer sur des enjeux clés enflammant les débats électoraux. Les deux conclusions antinomiques ont de quoi surprendre lorsque l'on se penche sur la question, mais l'enjeu est plus simple qu'il n'y paraît.

Fiorina's characterization of the American public as nonideological appears to apply much better to nonvoters than to voters. The large majority of voters in 2006 held fairly consistent opinions on a wide range of national issues. Moreover, these opinions were strongly related to their candidate preferences : voters at the left end of the scale voted almost unanimously for Democrat House and Senate candidates, and voters at the right end of the scale voted almost unanimously for Republican House and Senate candidates. (Abramowitz 2010 : 56)

Fiorina tient compte de ceux qui ne participent pas à la vie démocratique, ceux qui n'ont pas la motivation, le temps ou les aptitudes intellectuelles (Abramowitz 2010 : 45) pour s'interroger sur les enjeux au cœur des élections. En prenant en compte cette frange de la population, qui représente 43.3% de l'électorat en 2004,

année de référence pour Fiorina, le sociologue en arrive à des résultats peu surprenants. Ainsi, selon lui, la population en générale n'est pas si polarisée que le laissent croire les discours médiatiques et partisans. Il faut d'abord souligner que ce nombre d'indécis et d'indépendants réduit de présidentielle en présidentielle, par exemple en 2008 ils ne représentaient que 37, 3% de la population, en baisse de six points de pourcentage et égalisant les records de participation les plus élevés enregistrés au milieu des années soixante-dix, lorsque l'âge d'éligibilité pour le vote fut abaissé de 21 à 18 ans. De plus, si l'on exclut des statistiques les citoyens qui n'ont pas pris la peine de se prononcer en 2004, on constate une opposition franche entre deux camps : les démocrates n'affirmaient être *très satisfaits* du gouvernement Bush qu'à un taux de 10% et les républicains, inversement, se disaient *très satisfaits* de l'administration républicaine à un taux record de 90%, ce qui illustre, de l'avis de Alan I. Abramowitz, la progression de la polarisation idéologique.

L'étude d'Abramowitz tend donc à démontrer que la polarisation idéologique est un processus bien installé dans la population votante. Frédérick Gagnon considère, par ailleurs, que c'est par un effet de coconstitution⁹ (Gagnon 2009b : 409) que le peuple américain adopte des positions idéologiques polarisées. En effet, lorsque fut prononcée pour la première fois la formule vouée à un grand engouement de la part des médias, personne n'avait vraiment pris conscience qu'elle sévissait. Comme l'explique Frédérick Gagnon, la guerre culturelle est d'abord une invention rhétorique, visant à faire des valeurs personnelles l'enjeu principal des élections de 1992. Cependant, la force d'influence des médias et des discours politiques a fait d'une expression creuse une réalité devenue un topos majeur du discours dominant de la société américaine.

⁹ « [A]bondamment décrit par les constructivistes, [la coconstitution] consiste à affirmer que les normes dominantes (la structure) façonnent l'identité des acteurs (les agents), qui, à leur tour, adoptent des comportements qui favorisent la (re)production des normes dominantes ». (Gagnon 2009b : 409)

Manifestation de la guerre culturelle dans les fictions contemporaines américaines

Dans le champ culturel américain, le discours ou l'idée même d'une Amérique divisée n'appartient plus à un parti en particulier, puisque des œuvres qui respectent autant des valeurs démocrates que républicaines en portent les stigmates. Cette guerre culturelle prend la plupart du temps la forme d'une guerre intestine au cœur même de l'Amérique. Une guerre qui n'a rien de romantique : elle n'est plus aseptisée comme à la télévision, elle est sale et déshonorante pour toutes les parties impliquées, cruelle, sanglante et injuste comme n'importe quelle autre guerre civile.

Paul Auster, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, adopte une vision des Etats-Unis en proie à une guerre culturelle. Il imagine, en effet, un monde alternatif où la population est prête à se sacrifier afin de réaliser ses plus profondes ambitions progressistes. Cette posture de l'écrivain qui relaie un motif de l'imaginaire populaire selon lequel les Etats-Unis feraient face à une profonde division entre deux camps cristallise l'idée d'une l'Amérique déchirée. Si on reproduit la carte des États sécessionnistes de cette Amérique démantelée, on retrouve à peu de choses près les États qui ont voté démocrate lors des élections de 2004.

Cette vision d'une Amérique partagée, devient un topos du discours dominant des fictions uchroniques contemporaines aux Etats-Unis. Ce processus de mise en récit d'un imaginaire de l'éclatement du territoire fait écho à un discours dominant motivé en partie par la montée en popularité de récits portant sur la Guerre de Sécession. Qu'ils soient historiques, fictionnels ou alternatifs, ces récits se multiplient à l'aube du cent cinquantième anniversaire du début des hostilités. Pensons notamment à Geraldine Brooks qui, dans *March*, reconstitue à partir de témoignages et de faits historiques la vie d'une famille dont le père est sécessionniste; à Spike Lee qui refait l'histoire de ce moment charnière dans la naissance des Etats-Unis avec *C.S.A.: The Confederate States of America*, ou encore au recueil d'histoires

alternatives *Dixie Victorious: An Alternate History of the Civil War*, édité par Peter G. Tsouras et dont le titre révèle sans surprise le sujet des essais qu'il contient.

Les textes dont il sera question dans le présent chapitre appartiennent à la paralittérature, un ensemble de genres longtemps boudé par les institutions. Cependant, *DMZ*, tout comme la trilogie *Assassin* échappent à ce « conformisme esthétique » (Baroni 2007 : 35) dont sont souvent taxés les livres à gros tirage (best-sellers) de cette littérature. *DMZ* et la trilogie *Assassin* ne font pas que conforter le lecteur dans sa perception qu'il a du monde, ces œuvres critiquent vivement le climat politique qui sévit aux Etats-Unis en employant une esthétique qui s'écarte quelque peu de l'horizon d'attente de son lectorat. Ces textes questionnent et soulignent les maux dont souffrent actuellement les Etats-Unis. L'objet de ce chapitre cependant ne consiste pas à justifier la place de la paralittérature dans l'univers littéraire contemporain puisque je crois qu'elle a déjà amplement gagné son droit de cité. Loin de la littérature naïve qui caractérisait la SF à ses débuts, les œuvres dont font l'objet ce chapitre se rattachent bien plus à ce qu'Irène Langlet désigne sous le nom de SF de maturité (Langlet 2006 : 157-161) où les scènes de violence ou de sexualité abondent, où l'élaboration d'une xénoencyclopédie irrémédiablement parcellaire se fait sans interruption de la narration. D'un registre de la littérature canonique comme c'est le cas avec Auster, nous passons à un registre plus populaire, celui de la SF, qui critique tout aussi vertement l'univers socio-politique américain.

À l'instar d'Auster lorsque, dans *Man in the Dark*, vient le temps de justifier la résistance armée de certains États face au pouvoir central, Ferrigno, Wood et Burchielli élaborent des points de vue originaux qui permettent de mettre en perspective l'univers politique et médiatique américain. Le procédé uchronique opère dans les deux œuvres un « [é]loignement cognitif (estrangement), emprunté à Brecht par Suvin pour qualifier le premier effet de la science-fiction » (Robinson 2005 : 68), qui permet de mettre en perspective le monde de référence du lecteur. Les paysages

décrits dans ces œuvres proposent donc des univers analogues au nôtre où la guerre culturelle s'est métamorphosée en véritable guerre civile.

DMZ de Brian Wood et Riccardo Burchielli décrit une Amérique divisée en trois groupes distincts. Une frange de l'Amérique, la classe moyenne, s'est soulevée contre un gouvernement à qui elle reproche de trop s'investir dans les guerres internationales au détriment de sa propre population. Le roman graphique, inspiré de la guerre d'Irak, propose plus qu'une Amérique défigurée, il met en scène un New York remanié en explorant à travers la lentille d'un photojournaliste en herbe les microcosmes qui s'y sont formés.

Quant à la trilogie *Assassin* de Robert Ferrigno, l'auteur exploite les prémisses de la division qui règne au sein de la société américaine afin de dresser le portrait d'un continent nord-américain du futur divisé principalement selon deux professions de foi décrites comme antagonistes — chrétienne et musulmane. Le lecteur parcourt ce territoire d'une Amérique dévastée par la bombe nucléaire, morcelée en plusieurs États, à travers le regard de nombreux personnages : Rakkim, dans un premier temps, principal personnage du roman, présenté sous les traits d'un soldat d'élite à la retraite ayant subi des altérations génétiques qui ont amélioré ses aptitudes physiques; le *Old One*, principal adversaire de Rakkim, qui, grâce à l'acharnement médical de chirurgiens émérites, parvient à vivre confortablement malgré ses cent quarante ans; ou encore Sarah, professeure d'histoire et redoutable enquêteuse; Darwin, un assassin psychopathe présenté comme l'alter ego de Rakkim, ainsi que de nombreux autres acteurs.

Ces deux œuvres de factures et de formes fortement typées, *a priori*, font d'une idée dominante dans les médias états-uniens — la guerre culturelle et les divergences idéologiques que mettent en évidence les enjeux politiques contemporains — les prémisses d'une Amérique démantelée. Ces œuvres exploitent les leviers de l'uchronie pour mettre en place un environnement et des lieux dont la transformation passe autant par la modification de données historiques passées que par

l'interprétation biaisée d'événements fondateurs qui donnent lieu à de nouvelles réalités.

La situation temporelle de *DMZ* reste problématique malgré les épitextes (Genette 1987) qui en révèlent la nature anticipatrice tandis que le statut anticipatoire de la trilogie de Robert Ferrigno est ambigu.

Afin de mieux saisir la critique que recèle ces œuvres et de mettre en relation leurs thèmes respectifs, dans l'espoir de démontrer qu'un regard lucide sur les enjeux culturels qui minent l'atmosphère politique américain s'y développe, j'analyserai ces œuvres dans un même élan, en passant de l'une à l'autre.

***DMZ* ou les États-Désunis d'Amérique**

La publication du roman graphique *DMZ* (pour « Demilitarized Zone ») a débuté en novembre 2006, la fin est prévue pour novembre 2011. La série met en scène une Amérique ravagée par un soulèvement populaire qui prend son origine dans les décisions d'un gouvernement préoccupé sur le plan international et aveugle à ce qui se passe sur son propre territoire. Manhattan, le lieu principal de l'action, devient la DMZ, une zone tampon qui sépare les deux parties en guerre; c'est un lieu où règne l'anarchie et qui évolue en autarcie du reste du territoire américain.

Matthew Roth, narrateur et principal protagoniste de la série, est laissé à lui-même alors que l'équipe de Viktor Ferguson, journaliste vedette de la chaîne Liberty News, par laquelle il est employé, est décimée par les autochtones de la DMZ. Étranger dans un Manhattan aux allures apocalyptiques, Matty part à la découverte de l'île régulièrement bombardée par l'armée des États-Unis quand ce n'est pas par celle des Free States of America. Guidé par Zee, une ancienne interne dans un hôpital new-yorkais qui a fait le choix de rester sur l'île pour soigner ceux qui n'avaient pas les moyens ou l'envie de partir, Matty prend possession de l'équipement fourni par la

chaîne de nouvelles et se donne pour mission de rendre compte de la société qui s'est bâtie au cours des cinq dernières années d'instabilité. Photojournaliste pour Liberty News, un consortium médiatique intimement lié au pouvoir politique et militaire des États-Unis, Matty propose des reportages qui exposent sans pudeur un Manhattan dévasté, malgré les réticences émises par son employeur et la censure dont ses reportages font l'objet. Courtisé par Kelly Connolly, une envoyée spéciale d'une chaîne indépendante, Matthew Roth sera appelé à couvrir tous les aspects de l'île de Manhattan, tant les aspects politiques, pour Liberty News, que les aspects plus personnels, lors de reportages commandés par Independent World News, l'employeur de Kelly. Ces derniers reportages se veulent le reflet de ce qui se passe réellement sur le terrain.

Cette incursion en zone de guerre permet à Brian Wood, l'auteur, d'explorer la réalité de la guerre civile dans un paysage domestique. Il fait de cette histoire un documentaire à la fois fictionnel et didactique pour son auditoire, puisque l'on y voit pour une rare fois la dure réalité de la guerre civile, à mille lieues de la version officielle que retransmettent les médias de masse.

Le récit agit, par ailleurs, comme rite initiatique pour le jeune journaliste. Cette incursion lui permet en effet de connaître la situation politique de son pays, aspect dont il n'avait qu'une vague idée avant d'être entraîné dans l'œil du cyclone. Il développe, à la suite de confrontations avec son employeur et les différents acteurs de la DMZ, un point de vue critique et adopte, au cours de son périple, une position personnelle qui le forcera à quitter sa tâche de reporter et à troquer sa caméra pour une arme à feu. Il transforme ainsi sa passivité objective en action engagée. Il apprend la vie citoyenne et, par le truchement de ses reportages, à vivre dans une société dont les codes sociaux ont été radicalement transformés.

À travers les diverses pérégrinations du reporter, le lecteur apprend que chaque quartier, voire chaque quadrilatère, possède ses propres règles et ses propres façons d'accueillir les touristes. Il faut dire que la plupart des milices qui peuplent

Manhattan entretiennent envers ces touristes une certaine rancœur si ce n'est pas une haine affichée.

Wood emploie plusieurs modes narratifs, rythmant ainsi la lecture par l'intermédiaire de plusieurs dessinateurs. Le plus souvent cependant, on assiste à une posture narrative conventionnelle qui privilégie une narration à la troisième personne à focalisation interne fixe, d'où transpirent quelques réflexions au « je » du héros du récit. Les « segments didactiques », pour reprendre l'expression de Saint-Gelais (1999 : chap. 1), passent par différents canaux, que ce soit par l'écran de télévision, qui retransmet un bulletin d'information servant de prologue au récit et donnant des nouvelles sur l'ambiance qui règne dans Manhattan (Wood vol. 1 : 7-8), ou par le glissement du centre focal vers un autre personnage, comme c'est le cas dans le pénultième chapitre du second volume où une analepse permet de retracer le passé de Zee et, par le fait même, l'origine de la séparation de Manhattan du reste du continent. Ce changement focal est doublé d'un changement de dessinateur qui permet alors de mieux apprécier la diversité des points de vue narratifs propres à chaque personnage.

La mise en abyme joue également un rôle important dans l'élaboration de la xénoencyclopédie, alors que Matty prend la décision de vraiment s'investir dans sa mission de faire des reportages sur la réalité sur l'île de Manhattan. En effet, à la fin du second volume (vol. 2 : 144-166), Wood pastiche, dans le dernier chapitre intitulé *New York Times*, un magazine culturel new-yorkais. Il donne de cette manière une épaisseur encore peu développée à des personnages secondaires tout en inventant une culture artistique et gastronomique propre à ce New York alternatif. Le dossier entièrement conçu par Wood participe à l'élaboration de la xénoencyclopédie essentielle à la lecture de l'œuvre. Bien que la narration du récit se suspende le temps d'un chapitre, le dossier se présente tout de même comme un reportage de Matty. Le chapitre emprunte les codes du magazine culturel *Time Out* (Gustines 2006); il dépeint la culture marginale de la DMZ, commente la scène artistique new-yorkaise

underground, ainsi que la scène musicale. Il aborde de plus le mystère qui entoure *Ground Zero* par l'entremise de commentaires recueillis auprès de différents habitants de la ville.

En élaborant sur la scène culturelle de l'univers dans lequel évolue Matty, Wood crée un artefact métanarratif, le magazine culturel lui-même, qui comble une partie des lacunes encyclopédiques du New York décrit jusqu'ici. En imaginant un univers artistique propre à ce New York uchronique, l'auteur lie au passage ce monde au nôtre en se référant, entre autres, à Jennie Holzer, Barbara Kruger et de la Vega comme à des icônes qui ont influencé *Decade Later* (Annexe 2), un artiste de rue bien en vue sur la scène locale. Il soumet au lecteur la possibilité d'une vie urbaine au-delà des grands enjeux politiques et sociaux auxquels fait face Matty. Ce cahier n'est pas non plus complètement dénué de rapports avec le récit principal, puisqu'il illustre le travail de Matty et supporte les réflexions du reporter amateur, en lui faisant dire, à la toute fin du chapitre :

This is an amazing place. The war is redefining us. Kelly says all this is the birth of a new sort of people, a new tribe. Not Americans, not even New Yorkers. Something else. I know I'll be here to see it. And I'll tell you about it, in time. (Wood vol. 2 : p. 166).

Le type de lecture sérielle à laquelle invite une œuvre comme celle de Wood est propice à ce genre de digression narrative et picturale. Cependant, Wood évite les naufrages qu'une telle entreprise peut provoquer en ne s'écartant jamais trop du sujet qu'il aborde.

DMZ s'inscrit donc dans un courant du roman graphique d'une nouvelle génération d'auteurs dont le public cible est essentiellement adulte. Il appartient à une mouvance récente de ce médium qui a connu la fin des superhéros, dont *Watchmen* a sonné le glas (Gaudette 2010), et qui a cherché à proposer des antihéros, plus complexes et tourmentés que l'archétype favori des *comics*. Finalement, *DMZ* doit beaucoup au roman graphique *Transmetropolitan* de Darick Robinson et Warren Ellis

qui donne la vedette à un journaliste d'une ville appartenant à un futur dystopique, gouverné par des despostes qu'il tente d'ébranler.

La trilogie Assassin de Robert Ferrigno : La République Islamique d'Amérique

Dans ce roman postnucléaire dont le chronotope se situe initialement en 2040 alors que les Etats-Unis sont démantelés en plusieurs États et zones d'influences, Rakkim Epps attend avec impatience l'arrivée de la femme qu'il aime, Sarah, dans le Koumenei Stadium de Seattle, capitale de la République Islamique d'Amérique, où se rencontrent les deux équipes finalistes d'un *Super Bowl* aux allures plus qu'étranges. Les joueurs saignent et perdent connaissance sur le terrain, les meneuses de claques sont des malabars vêtus en jihadistes qui font des tours d'escrime, les partisans boivent du Jihad Cola et la demie est entièrement consacrée à la prière.

Rakkim, un soldat d'élite retraité des Fedayins, après quelques années à leur service, n'est pas aussi pieux que la majorité de ses pairs : il détient des parts dans un bar appartenant à la « Zone » (2006 : 13) — un lieu de débauche où vivent les parias de cette société islamique, les catholiques, et qui doit beaucoup à la « Zone » du *Neuromancer* de Gibson —, et il prend part à un réseau clandestin d'immigration qui offre l'exil à ceux honnis par le régime musulman en leur offrant un service d'escorte gratuit hors des frontières de l'État. Sa prétendante n'arrivera jamais au rendez-vous clandestin qu'ils se sont fixé. On apprendra par la suite qu'elle s'est enfuie afin de poursuivre une enquête sur les fondements mêmes de la République Islamique. Une fois réuni, le couple devra affronter maints obstacles afin de faire éclater au grand jour la vérité et de mettre fin aux plans machiavéliques d'un grand prêtre islamiste, surnommé le Mahdi ou le Old One.

Cette saga au genre hybride — elle allie anticipation, thriller, politique-fiction, science-fiction et roman policier — questionne et expose les malaises de la société

actuelle, comme c'est souvent le cas avec les romans d'anticipation (Aldiss, Saint-Gelais, Suvin), par l'intermédiaire d'une mise à distance temporelle de la diégèse.

La trilogie adopte une forme narrative complexe malgré les apparences. Avant tout articulée de façon linéaire et de manière telle qu'elle ménage un effet de surprise afin d'élaborer un suspense aux ramifications nombreuses, la trilogie *Assassin* fait varier les points de vue par l'entremise d'une voix qui accompagne le lecteur tout au long de son trajet. La narration n'acquiert que difficilement la confiance du lecteur puisque chaque changement de centre focal s'accompagne d'une vision du monde différente due à l'emploi du style indirect libre. La narration qui semble à première vue transparente s'avère en réalité un enchevêtrement inextricable de données objectives mêlées à des remarques propres à chaque personnage.

Pour illustrer mon propos, prenons cette scène où l'assassin à la solde du *Old One*, Darwin, vient de se faire piéger par le héros de la série, Rakkim. Depuis le début du roman, le lecteur a eu quelques indications sur ce que représente un fedayin assassin. Ils sont solitaires et ont reçu un entraînement qui a poussé leurs fantasmes psychopathes à l'excès. Ces assassins, élite parmi les élites, ne sont au service de la nation que pour une courte période (pas plus de sept ans). Après, ils doivent prendre leur retraite, retraite définitive puisque, rendus trop dangereux pour être maintenus en vie, ils se font assassiner. La scène dont il est question se déroule alors que Darwin, malgré son génie et de nombreuses précautions, tombe dans le piège tendu par Rakkim. Sa voiture s'écrase dans un ravin d'une région réputée abriter des loups-garous (« "Werewolves... that's what the squatters call the ultraviolent predators who lives out here. Packs of drug maniacs, rapists, and thrill killers—" » ; Ferrigno 2007 : 229).

Darwin awoke to shouting. Men with flashlights and torches were outside the car. Lots of men. Beating on the sides of the car. Drumming on the dented metal. Men with painted faces. Teeth filed to points in torchlight. Did he really see that? He pulled off his night goggles.¹⁰ The car was on

¹⁰ Nous soulignons.

its side, tilted downhill. The air bags deflated, sagging across the interior of the car like jellyfish. His right eye was swollen. His neck hurt. His knee too. The tracking receiver beeped steadily. So Rakkim and Sarah had stopped again. Were probably watching him from some vantage point. A picnic in the rain. Enjoy yourself, Fedayeen. In the rearview mirror he saw men popping open the trunk with crowbars, hooting and hollering, *howling*. Darwin tasted blood in his mouth. How nice to be the life of the party. (Ferrigno 2007: 238)

S'ensuit une série de confrontations d'où Darwin sortira victorieux juste avant que n'apparaisse ce passage didactique qui informe le lecteur sur les aptitudes physiques qu'acquièrent les assassins lors de leur entraînement et de la mutation génétique qui les accompagne :

Some people thought Fedayeen assassins moved outside of time, either too quickly or too slowly for the laws of the universe to apply. Of course, it wasn't true. Assassins knew the *moment* to strike, the instant of vulnerability, the minute interval between attention and inattention.

Darwin let the men pass him around, his head ringing from their blows, his knife dancing among them as though looking for a partner. (239)

Dans ce passage exemplaire de la narration que l'on retrouve chez Ferrigno, nous constatons que, bien qu'à première vue le récit adopte la troisième personne, c'est d'un point de vue interne que nous assistons à l'affrontement entre Darwin et la fange de la République Islamique. Sa première vision des dents des hommes qui l'attaquent fait écho au surnom que leur donne Rakkim et ajoute à l'effet terrifiant de la scène. Un peu plus bas, on comprend que l'effet des crocs effilés était peut-être dû aux lunettes de vision nocturne que l'assassin porte, mais l'incertitude persiste, accentuée par une voix narrative au statut ambigu. Par la suite, le hurlement (*howling*) des hommes qui fouillent son coffre maintient active la métaphore du loup-garou et rien dans la narration ne nous permet de savoir ce qu'il en est réellement de ces hommes, puisque c'est du point de vue de Darwin que le hurlement — en italique dans le corps du texte — est perçu, tout comme le reste de l'univers à ce moment précis. En

alternant des phrases à portée didactique, que l'on attribue généralement à une narration externe, et des réflexions du centre focal du segment, en l'occurrence Darwin (qui se fait la réflexion suivante « How nice to be the life of the party »), Ferrigno instille le doute sur la véracité des actions et des descriptions rapportées. L'humour noir dont fera preuve ce tueur psychopathe étale l'épaisseur du personnage tout en donnant au segment narratif une portée humoristique qui se fonde aux réflexions du personnage.

Cette narration alternée qui fait varier les centres focaux, de plus en plus en vogue dans les romans de paralittérature, à en croire Irène Langlet, témoigne d'une certaine maturité du genre. De la même façon, l'élément descriptif sur les attributs physiques de Darwin — le dernier passage souligné — ne surgit que lorsque c'est nécessaire, lorsque le récit justifie la puissance du soldat d'élite capable de se débarrasser de cette horde de prédateurs sanguinaires au sourire vorace, mais à la stratégie d'ensemble somme toute rudimentaire.

Les cadres référentiels

Les cadres référentiels dans lesquels se situent ces deux récits me serviront d'abord à situer leur diégèse et à dévoiler certains leviers uchroniques. J'entends par cadre référentiel ce que Kim S. Robinson définissait, dans *Les romans de Philip K. Dick*, comme « Certains éléments [qui] forment l'arrière-plan ou le cadre dans lequel le récit se déroule » (Robinson 2005 :57-58). Ce cadre permet, s'il est posé de façon adéquate et cohérente, de créer l'illusion référentielle essentielle à l'activité de lecture. L'élaboration de la xénoencyclopédie sert ainsi à la compréhension des règles qui régissent le monde arpenté par la lecture, compréhension qui doit normalement survenir avant toute activité de déduction ou d'induction dans la lecture de l'intrigue.

DMZ

Plusieurs territoires se sont séparés des États-Unis, allant jusqu'à former des milices privées. Les citoyens de ces territoires expriment par la force et la rébellion leurs frustrations envers l'indifférence du gouvernement fédéral. Ce mouvement de résistance, déjà reconnu par l'ONU lorsque l'histoire débute, est décrit comme un régime qui sait reconnaître la force et les besoins des Américains, contrairement au gouvernement fédéral obnubilé par la soumission des États « voyous » dans un contexte de guerres post-11 septembre menées sur plusieurs fronts et dont les résultats restent toujours incertains. La narration, par opposition à *Man in the Dark* qui s'attarde principalement sur l'armée de résistance, centre son récit sur les laissés-pour-compte de Manhattan qui se retrouvent dans l'œil du cyclone provoqué par cette seconde Guerre Civile. De l'aveu même de l'auteur, le lecteur fait face à une situation analogue à son monde de référence :

I rely heavily on Iraq's insurgency model for DMZ," Wood explains. "As Iraq proves, you don't have to be a standing army to oppose a larger force. All an insurgency really has to be is an idea. It doesn't have to win to win, it just has to exist to win. DMZ depicts that kind of battle within the US. (Tim Walker 2008)

La situation à laquelle l'armée américaine faisait face en Irak s'implante dans le cœur économique de la côte est. La querelle entre les belligérants de ce conflit armé pousse l'enclave que constitue Manhattan à tenir tête aux deux factions rivales. Le roman graphique ne pose pas d'emblée cette toile de fond, ce n'est qu'au compte-goutte, comme c'est le cas des uchronies contemporaines, que le lecteur peut reconstituer la situation géopolitique qui a mené à cette situation précaire de la grande métropole américaine. On apprend dans le deuxième tome, alors que Matty tente de s'imprégner de l'histoire de ce Manhattan défigurés, que les insurgés de la Free States Army n'ont pas de positions claires à défendre (figure 1). Les insurrections armées ont débuté dans les États du Midwest. Les milices jugèrent que

le gouvernement central était trop occupé à jouer les gendarmes planétaires, pour s'occuper correctement de la classe moyenne qui peuple la majorité du territoire américain. Une révolte armée a germé dans le Montana, s'est étendue au Wyoming, a entraîné le Midwest tout entier puis a poursuivi sa progression vers la côte est avant d'être stoppée à New York. Ce soulèvement populaire a surpris le gouvernement dont les troupes armées, affaiblies par l'effort de guerre à l'étranger, sont incapables de prendre le dessus.

La situation politique dépeinte par le roman graphique *DMZ* n'est pas une construction analogue calquée sur la réalité politique américaine que l'on aurait exacerbée en donnant des armes aux deux factions culturelles qui s'opposent. Ce ne sont pas deux camps aux idéologies diamétralement opposées qui s'affrontent, mais plutôt trois camps aux intérêts divergents. Le gouvernement central, qui se confond dorénavant avec la chaîne nationale Liberty News, cherche à reprendre le pouvoir sur les territoires perdus aux mains de la Free States Army (FSA). La FSA promeut un idéal, elle n'est pas une force territoriale, elle est une idée qui émerge dans toutes les régions et toutes les strates de la population américaine; elle bénéficie du support de la Garde Nationale et est reconnue par les Nations Unies comme une force légitime. La DMZ, circonscrite à l'île de Manhattan, reste neutre dans le conflit en combattant les deux parties qui se disputent le terrain avant de former un gouvernement basé sur un esprit de communauté – on peut y lire une forte propension à la défense des idéaux progressistes et y voir une réitération de la commune de Paris.

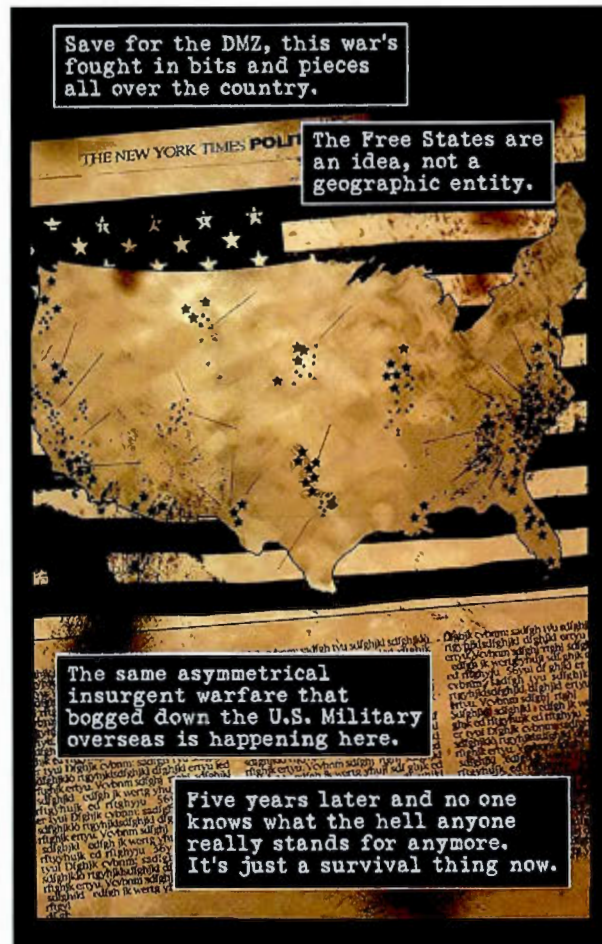


Figure 1: Wood et Burchielli, Vol.2 p.65

Le contexte décrit par les auteurs et même revendiqué par ceux-ci est celui de la guerre civile qui sévit en Irak. Le conflit que conçoit Wood et que peint Barichielli ressemble étrangement à une guerre contre une force invisible, impalpable, qui contraste avec les conflits armés traditionnels opposant deux États ou deux entités politiques bien déterminées et balisées. Le germe du terrorisme s'y est implanté.

Assassin

Dès le prologue, le lecteur sait que l'Amérique s'est effondrée, que les Etats-Unis n'existent plus. L'étrangeté de la scène n'a rien de rassurant :

Strange to be lying in the parking lot of a looted Wal-Mart, one leg twisted under him as he stared up at the sky. Jason used to shop at Wal-Mart for jeans and DVDs and Frosted Flakes. Now he was dying here. Crows drifted down from the light poles, black wings fluttering across his field of vision. (Ferrigno 2007 : 1)

Projeté d'emblée dans un conflit armé qui oppose « Americans against Americans » (Ferrigno 2007 : 3), le sentiment *d'étrangement* happe le lecteur dès la première ligne et se poursuit après la fin de ce prologue. Contrairement à *DMZ* qui fait le récit d'une guerre civile en marche, la trilogie *Assassin* met en scène une Amérique postnucléaire qui s'est divisée en plusieurs régions indépendantes les unes des autres. Dans *DMZ*, le lecteur assiste à l'éclatement du tissu social en trois factions encore en train de se définir, alors que dans la trilogie *Assassin*, le premier chapitre dépeint une Amérique d'ores et déjà éclatée, déchirée entre deux professions de foi. Les frontières entre les deux parties qui se sont livrés bataille sont balisées et surveillées, le fossé qui sépare la Bible Belt et la République Islamique est depuis longtemps déjà creusé. Un pacte de non-agression est respecté et les gouvernements des deux nations entretiennent des contacts qui garantissent une harmonie toute relative.

Plongé *in media res*, le lecteur, désorienté par cette Amérique inconnue, annoncée dès les premières pages du livre par une carte où sont redessinées les frontières des Amériques, ne peut que constater les résultats d'une guerre civile. Le centre focal de ce premier chapitre, et protagoniste central de la saga, Rakkim Eps, propose au lecteur de bénéficier de son regard vigilant, tandis qu'il regarde le paysage qui entoure le Koumeini Stadium de Seattle où a lieu la grand-messe du football américain :

From his vantage point, Rakkim could see domes and minarets dotting the surrounding hills, and the Space Needle lying crumpled in the distance, a military museum now. Downtown was a cluster of glass skyscrapers and residential high-rises topped with satellite dishes. To the south loomed the new Capitol, twice as large as the old one in Washington, D.C., and beside it the Grand Caliph Mosque, its blue-green mosaics gleaming. In the stands below, he saw the faithful stowing their disposable prayer rugs into the seat backs, and the Catholics pretending not to notice. He could see everything but Sarah. Another broken promise. The last chance she would get to play him for fool. Which was just what he had told himself the last time she'd stood him up. (Ferrigno 2006 : 4)

L'effet d'étrangeté se fait ressentir toujours plus fortement alors que des minarets se dessinent tout autour du stade baptisé ironiquement en l'honneur de l'Ayatollah Rouhollah Khomeini, à l'origine de la révolution islamique de 1979 en Iran. Le Space Needle, emblème de fierté et signe distinctif de la ville de Seattle, n'est plus qu'un amas de métal tordu et de béton effrité qui abrite un musée dédié aux victoires militaires du nouveau régime. De nombreux éléments jurent avec le Seattle que l'on connaît, le paysage urbain de la ville métamorphosé prépare le lecteur à envisager une Amérique tout aussi méconnaissable.

Le cadre référentiel de la trilogie *Assassin* embrasse un champ bien plus vaste que celui qui supporte le roman graphique de Wood. Bien que Seattle soit le lieu principal où se déroule le premier tome, la saga transporte le lecteur dans plusieurs villes de cette Amérique dévastée en commençant par les emblèmes du régime capitaliste que n'ont pas épargnés la guerre et, par la suite, l'instauration d'un régime islamique.

Situation temporelle des diégèses (où est l'uchronie?)

Lorsque vient le temps de comprendre à quelle forme de lecture invite une trilogie comme *Assassin* ou le roman graphique *DMZ*, on peut se référer à Richard Saint-Gelais qui, dans *L'Empire du pseudo*, nous éclaire sur cette posture science-

fictionnelle. *Prayers for the Assassin*, *Heart of the Assassin* et *Sins of the Assassin* se situent irrémédiablement dans un monde anticipé. Un monde qui se présente comme le prolongement de notre propre présent, en somme une éventualité que permet d'extrapoler notre réalité, et non pas une éventualité écartée par le cours des événements, comme le suppose l'uchronie au sens strict. L'effet de lecture qu'entraîne de tels récits ne va pas de soi. Non seulement leur lecture impose l'intégration de *novums* dont il faut incorporer les significations et en déduire les conséquences, mais invite également fortement le lecteur à s'interroger sur le réalisme des hypothèses qui supportent l'émergence d'un tel futur.

Bien que la diégèse anticipe sur le présent de la rédaction et que rien, du moins lors de la parution originale d'une trilogie comme celle de Ferrigno, ne vient contredire ce futur possible, il semble fallacieux et dangereux de considérer la trilogie comme un document à caractère prédictif. L'anticipation n'est pas une prédiction, elle n'implique pas le sérieux d'une hypothèse valable pour un futur possible. Elle s'inscrit plutôt dans une vision imaginaire du futur et ne peut être l'objet de réfutation pour cause d'improbabilité puisqu'elle s'assume comme une projection impossible, comme une fiction. En ce sens, l'anticipation partage beaucoup avec l'uchronie. Elle soumet au lecteur un monde qui aurait pu être possible, qui peut toujours l'être dans le cas qui nous concerne, mais dont la probabilité ou le réalisme importent peu. Il existe même là un danger de lecture pour le lecteur naïf : il pourrait en effet rejeter les prémisses du monde anticipé et, par le fait même, ne pas jouer le jeu, refuser cette suspension volontaire de l'incrédulité (*willing suspension of disbelief* de Coleridge) essentielle lorsque vient le temps de se plonger dans ces récits de l'imaginaire.

Plus généralement, les deux œuvres dont il est question dans ce chapitre, contrairement aux enjeux narratifs soulignés dans le roman d'Auster, ne logent plus à l'enseigne du réel; le banal n'a plus sa place, le métarécit qui enracinait jusqu'à présent le récit fictionnel dans le réel ne laisse plus de traces, le lecteur est immergé

dans un imaginaire où le réel cède définitivement le pas à des Etats-Unis à nouveau en proie à une guerre civile.

DMZ et la trilogie *Assassin* n'agissent pas de façon autotélique, elles ne s'enferment pas dans des mondes autonomes affranchis de tous leurs liens avec le présent du lecteur, comme le fait le cycle *Fondation* d'Asimov ou plus récemment la saga *Hyperion* de Dan Simmons, qui répondent en tous points à l'idée que l'on se fait d'un récit de SF. Contrairement à ces deux cycles, tant *DMZ* que la trilogie *Assassin* entretiennent un lien important avec le présent et le passé du lecteur. Elles exacerbent certaines tendances déjà palpables dans la société états-unienne et affirment leurs liens étroits avec les événements historiques qui ont façonné jusqu'à aujourd'hui la réalité états-unienne. Ces œuvres développent des perspectives différentes sur les choix auxquels sont confrontés les Américains, soulignent les dissensions culturelles qui sévissent sur le territoire et, dans le cas de la trilogie *Assassin*, met l'emphase sur le sort et le rôle du patrimoine historique, tout en révélant les acteurs majeurs qui définissent les enjeux sociaux et culturels actuels. Ces récits échappent à un hermétisme autotélique en s'arrimant au présent par le détournement d'événements d'un passé proche pour *DMZ* et d'un futur de proximité dans la trilogie *Assassin*.

Ces littératures de l'imaginaire se lient à l'histoire du monde de référence du lecteur et l'élaboration de leurs intrigues respectives ne peut en faire l'économie. La lecture en est elle-même perturbée puisqu'elle diffère selon que nous lisons l'œuvre à sa sortie, à l'époque anticipée par l'œuvre ou à une époque où l'anticipation décrit un temps révolu. Par exemple, la filiation qu'une anticipation comme *1984* de George Orwell, développe avec l'époque de sa rédaction tant à s'estomper plus les années, voire les décennies passent et que les lectures qui en sont faites se rapprochent de l'époque décrite, puis la dépassent.

Afin de comprendre les enjeux qui surviennent lors des lectures différentes auxquelles peuvent donner lieu de telles œuvres, Saint-Gelais développe quelques termes qui vont me servir à décrire les différents effets de lecture que les deux œuvres

produisent. Pour continuer avec l'exemple de *1984*, celui-là même qu'emploie Saint-Gelais pour illustrer sa lexicologie, quelqu'un qui aura lu le livre à sa sortie, en 1948, envisage le futur décrit par Orwell comme un prolongement plausible de sa réalité, Saint-Gelais nomme cette lecture antédiégétique.

Cette lecture est celle qui éprouve avec le plus de netteté les effets d'anticipation ; le futur du texte est un futur pour le lecteur aussi, qui a ainsi tout loisir de se demander si la société décrite est bien celle que lui ou ses lointains descendants connaîtront ; la marge d'incertitude à laquelle ce type de récits doit une bonne part de sa fascination joue à plein. (Saint-Gelais 1999 : 28)

Cette position du lecteur s'oppose à ce que Saint-Gelais appelle la lecture *isodiégétique* et la lecture *postdiégétique*. La lecture isodiégétique, comme son nom l'indique, suppose la lecture d'un roman d'anticipation à l'époque où cette anticipation a lieu. Par exemple, lire *1984* en 1984 a permis de constater les différences entre le monde anticipé et la réalité avérée, ce qui confère à ce qui était originellement une anticipation le statut d'uchronie. L'Histoire mondiale et celle anticipée dans le roman entrent en « contradiction directe » (Saint-Gelais 1999), bien qu'elles partagent un passé commun. La lecture *postdiégétique*, quant à elle, se produit lorsque le récit d'anticipation se déroule en amont de l'époque de sa lecture et que l'époque à laquelle eurent lieu les événements est révolue. De l'aveu même de Richard Saint-Gelais : « [la lecture postdiégétique] est la plus curieuse : les événements, découvertes et sociétés anticipés sont dorénavant situés dans ce qui constitue aux yeux du lecteur, un passé — mais un passé qui n'est pas advenu » (Saint-Gelais 1999 : 29). En élargissant la définition du mode de lecture généré par un roman d'anticipation à toutes les œuvres de science-fiction, on constate que le mode uchronique peut agir de la même façon. C'est cet effet de lecture que crée *The Difference Engine* de Gibson et Sterling ainsi que la plupart des romans que l'on classe dans ce qui est convenu d'appeler le *steampunk*. *The Difference Engine*, représentant majeur du sous-genre du *steampunk*, dont le chronotope se situe au début

du XIX^e siècle fait de l'utilisation de l'ordinateur et du rétroprojecteur une banalité du quotidien et illustre de façon exemplaire comment une uchronie invite à une lecture postdiégétique. Le récit enchâssé de *Man in the Dark* pourrait également répondre à ce principe puisque le monde parallèle qui y est narré se situe en 2007. Cependant, l'effet d'étrangeté n'est pas présent d'une façon aussi importante, puisque le monde uchronique ou parallèle qui s'y déploie n'a pas développé un univers futuriste, mais plutôt régressif où aucun système de communication ne fonctionne. Le décalage ne se situe donc plus au niveau des technologies et des innovations présentées, mais bien plutôt à celui du cadre sociopolitique qui régit ces univers virtuels. Nous verrons entre autres que *DMZ*, par l'univers qui s'y déploie, invite à une lecture des conséquences des événements du 11 septembre menant à la destruction de l'union américaine alors que la lecture que l'on met en œuvre dans la trilogie *Assassin* s'apparente plutôt à une lecture antédiégétique qui repose elle aussi sur les possibilités que les événements du 11 septembre peuvent engendrer.

DMZ

DMZ ne présente pas d'assises temporelles aisément identifiables comme c'est le cas de *Man in the Dark* ou de la trilogie *Assassin*. Ce sont seulement quelques indices disséminés parcimonieusement qui permettent au lecteur de déduire, et encore de façon approximative, l'époque à laquelle se situe cette Amérique à la fois familière et singulière. L'auteur dissimule en effet l'époque de cet univers en usant de stratégies discursives qui maintiennent un flou temporel. Lorsque Matty fouille dans les archives journalistiques que Wilson lui fournit pour mieux comprendre l'origine du conflit, la date de chaque page de journal est subtilement oblitérée, que ce soit par des taches de vieillissement :



Figure 2.1: Obstruction de la date par des taches de vieillesse, source Wood vol. 2 p.65

ou plus simplement par les réflexions du jeune photojournaliste qui viennent se glisser exactement là où le lecteur s'attend à lire la date :

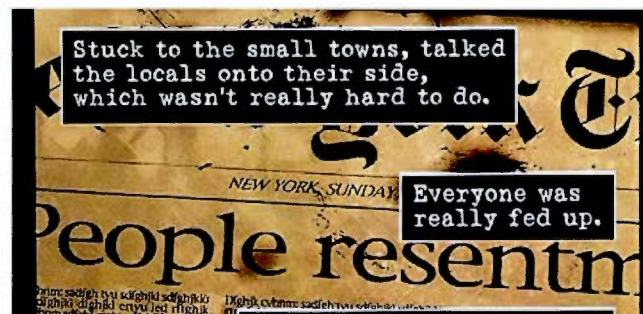


Figure 2.2: Obstruction de la date par les pensées de Matty, source Wood vol. 2 p. 65

Cette absence de repères temporels indique, dans un premier temps, la volonté de l'auteur de laisser planer le mystère sur cette époque trouble des Etats-Unis. C'est aussi une manière d'é luder la question de la temporalité et de laisser cette tâche au lecteur. « [L]'existence d'espaces blancs, indéterminés, à l'intérieur des textes, espaces que le lecteur doit combler s'il veut pouvoir comprendre les relations entre les éléments fixes » (Barsky 1997 : 150) que proposent les auteurs du roman graphique instille une distanciation par rapport à l'univers déployé. Cette distance que suppose l'indétermination de l'époque à laquelle se déroule l'action par ailleurs jamais élucidée complètement confine le roman graphique au genre uchronique.

L'effet que produit ce brouillage n'est pas anodin, il situe la diégèse dans un temps qui n'a pas de nom, qui est un non-temps, l'étymologie même du mot *uchronie*.

Cependant, les indices qui parsèment le récit permettent au lecteur en quête de sens de croire que la trame temporelle de *DMZ* appartient au passé de son monde de référence. Par exemple, la navette *Discovery* est toujours en service¹¹ (Wood vol. 2 : 29) et les téléphones intelligents n'ont pas apporté leur révolution, ce qui me permet d'affirmer que la diégèse se situe certainement avant 2011, année de la dernière sortie de la navette et même avant 2008, année qui a vu la démocratisation à l'échelle planétaire du téléphone intelligent¹². Toujours est-il que le 11 septembre, lui, s'est produit. L'une des premières planches nous informe sur le statut quasi mythique que revêt cet événement majeur du XXI^e siècle pour cette Amérique alternative (Annexe 3).

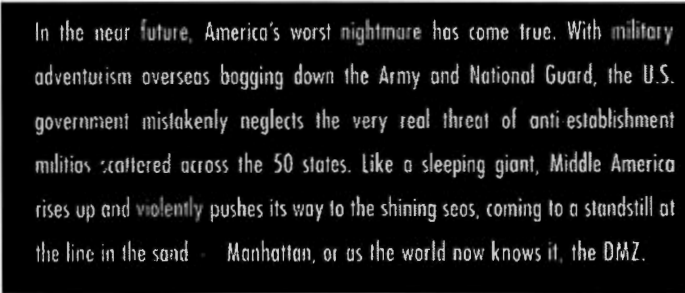
L'incertitude sur l'époque à laquelle se déroulent les événements finit par s'éclaircir au volume quatre de l'édition « *trade paperback* »¹³. Pour une première fois depuis le début de la saga, un narrateur hétérodiégétique fait une apparition, minime quoique cruciale, en début de recueil. Elle tient sur deux pages et permet au lecteur de baliser sa lecture en effectuant un retour sur les trois premiers volumes. On peut y voir le début d'un nouvel acte, mais surtout cette intervention qui s'apparente à un

¹¹La navette a effectué sa dernière mission le 9 mars 2011. <http://www.nytimes.com/2011/03/10/science/space/10shuttle.html> consulté en ligne le 24 mars 2011

¹²Le iPhone, à l'origine de cette démocratisation du téléphone intelligent, a fait son entrée sur le marché de la téléphonie en novembre 2007. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/telecommunications-la-communication-sans-fil/#>

¹³Originellement utilisée pour désigner un format de livre se situant entre le grand format et le format de poche, le terme *trade paperback*, lorsqu'il est employé pour désigner un *comic book*, désigne généralement un livre du même format que les fascicules publiés hebdomadairement ou mensuellement qui regroupent plusieurs épisodes d'une même séquence narrative, *arc* en anglais. Dans le contexte qui nous concerne, chaque volume contient de quatre à six numéros qui couvrent une histoire autonome où peuvent s'intercaler quelques digressions. Lors de la publication de telles anthologies dont le but premier est de relancer les ventes, certains éléments sont ajoutés afin de donner une valeur ajoutée au produit et d'autres sont enlevés pour favoriser une lecture continue du récit. Dans *DMZ*, par exemple, chaque volume s'accompagne d'une préface inédite et l'on rencontre des indications en paratexte inexistantes dans la première édition alors que les publicités et les extraits de d'autres produits de Vertigo présents dans les fascicules disparaissent lors de l'édition des *trade paperbacks*.

paratexte (Genette 1987) lève en partie le voile sur une indétermination jusque-là importante:



In the near future, America's worst nightmare has come true. With military adventurism overseas bogging down the Army and National Guard, the U.S. government mistakenly neglects the very real threat of anti establishment militias scattered across the 50 states. Like a sleeping giant, Middle America rises up and violently pushes its way to the shining seas, coming to a standstill at the line in the sand - Manhattan, or as the world now knows it, the DMZ.

Figure 3 : Péritexte, DMZ vol. 4 p. 6

Cette indication, que l'on peut aisément attribuer aux auteurs réels du roman graphique oriente la lecture de la série en situant la diégèse dans un futur proche. Cette nature même de « near future » ne tient pas la route selon la lecture que j'adopte, puisque le monde qui y est représenté partage trop de similitudes avec notre univers de référence pour se situer dans le futur. Cette Amérique, comme je l'ai démontré plus haut, a divergé du cours normal des événements dans une époque antérieure à la nôtre. C'est pourquoi je ne tiendrai pas compte de cette indication et privilégierai les indices intradiégétiques. Par ailleurs, à considérer la situation devant laquelle se trouve le lecteur on peut y voir l'émergence d'un dysfonctionnement au sens où Michel Charles le développe dans *Introduction à l'étude des textes*. Il y affirme entre autres qu'il y a dysfonctionnement lorsque « Des moments textuels où la logique du récit, dans sa dynamique même, passe d'une structure ou d'une cohérence locale à une autre, déséquilibres provisoires qui font signe vers d'autres textes possibles entre lesquels le texte réel a eu (peut-être) à arbitrer » (Charles 1995 : 32). D'un côté, se trouve un texte qui révèle une temporalité qui se situerait quelque peu en amont de celle expérimentée par le lecteur tout comme je le soulignais plus tôt; d'un autre côté, une contradiction dans la périphérie du texte affirme le contraire, c'est-à-dire que la temporalité de ce récit se situerait quelque peu en aval de celle du lecteur. Le texte crée une tension entre deux lectures qui se révèle pratiquement

indissoluble et permet dès lors au lecteur d'adopter la posture qui lui semble la plus confortable.

Dans ce même volume, d'ailleurs, une référence à la Guerre de Sécession de 1861 faite par l'un des personnages permet une fois de plus de soumettre à l'épreuve des faits notre déduction. Alors que Matty recueille les témoignages de différents acteurs dans ce qui constitue un événement marquant du conflit qui oppose Manhattan et les USA survenu au deux cent quatrième jour du conflit, un haut gradé situe cette journée dans l'histoire militaire américaine, ce qui permet de déduire la période à laquelle se déroule le récit. Le lieutenant général interrogé révèle ceci : « You fight with the army you got. Isn't what they say? Learn as you go. I figured *it had only been a hundred and fifty years since our last civil war*¹⁴. » (Wood vol4 : 92) La date précise du récit n'est pas claire, mais par déduction on peut comprendre que le récit se situe à notre époque (aux environs de 2011). Le conflit aurait, quant à lui, éclaté dans le passé de l'énoncé puisque lorsque nous lisons ces lignes cela fait déjà plus de six ans que le monde a basculé.

Or, si « [l']anticipation est plutôt pensée dans le cadre d'une attitude propositionnelle qui fait de son contenu un devenir possible du présent » (Saint-Gelais 1999 : 24-25), la lecture hebdomadaire qui ponctue la diffusion du roman graphique ne permet pas d'y voir explicitement une anticipation. L'attitude propositionnelle du cadre de *DMZ* suppose plutôt le devenir possible d'un passé indéterminé en lien étroit avec celui du lecteur qui se situerait entre le 11 septembre 2001, ses conséquences et l'époque de la mise en marché du roman graphique. Le point pivot de cette uchronie se situe en amont de la diégèse, ce qui fait de cette Amérique parallèle une pure uchronie qui raconte le passé, le présent et le futur recomposé d'Etats-Unis qui partagent un passé historique avec le lecteur. Ainsi comme Richard Saint-Gelais nous en avertit :

¹⁴ je souligne.

L'anticipation aurait le curieux pouvoir de passer d'un sous-genre à un autre sous la pression des événements extérieurs. Ce phénomène, que les premiers écrivains de science-fiction n'ont peut-être pas... anticipé, est aujourd'hui chose courante. Au point qu'on peut se demander si la science-fiction contemporaine ne mise pas, consciemment ou non, sur le passage du temps pour induire certains effets. (Saint-Gelais 1999 : 27)

L'effet de lecture ainsi créé rejoint en ceci l'uchronie qui adopte l'attitude propositionnelle d'un devenir possible de l'histoire passée.

Alors que les indications éditoriales du récit proposent une lecture antédiégétique qui situe l'histoire « in a near future » (Wood vol.4 : 6), elle devient isodiégétique ou même postdiégétique pour celui qui fait fi de ces indications éditoriales absentes de la parution originale. D'autant plus que jamais un récit ne pourra se maintenir indéfiniment en situation isodiégédique. La synchronie indéfinie entre deux présents divergents aura tendance à se balancer entre l'ante et le postdiégétique, ce que fait d'ailleurs *DMZ*. En ce sens, plusieurs éléments du récit nous permettent de pencher pour une lecture postdiégétique qui octroie à ce roman graphique le statut d'uchronie pure, si tant est qu'un tel statut puisse être attribué à une œuvre contemporaine, puisque les événements qu'elle présente se déroulent dans un continuum temporel parallèle, le lecteur ne partageant avec celui-ci qu'un passé commun dont les événements du 11 septembre et les différentes guerres que ceux-ci déclenchèrent. Cet univers où une seconde Guerre de Sécession éclate, déclenchée par l'impact des guerres outre-Atlantique menées par les Etats-Unis, a toutes les apparences d'un monde parallèle puisque décalé du présent, mais il partage tout de même des repères historiques avec son monde de référence. Cependant, aucune aberration dans le passé de cette représentation des Etats-Unis ne permet d'affirmer qu'il s'agit d'un monde parallèle comme celui imaginé par Paul Auster : les tours du WTC se sont bel et bien effondrées et la géographie de l'île de Manhattan respecte en tout point celle de notre monde de référence.

Assassin

La République Islamique d'Amérique surveille constamment sa population, soit par un système de vidéosurveillance installé dans les plus grandes villes, soit par un système de repérage des déplacements dans les divers moyens de transport mis à la disposition des citoyens ou encore par l'intermédiaire d'une police religieuse qui a le droit de vie ou de mort sur les musulmans fondamentalistes de cette nation. Les assises temporelles sont claires : en 2017, une guerre civile faisait rage, apprend-on, dans le prologue du premier tome. Un peu plus loin, on apprend que le groupe Nirvana a composé ses grands succès cinquante ans avant qu'ils ne jouent dans le bar dont Rakkim détient des parts. Le cadre de ce récit se situe indubitablement dans le futur, une guerre civile s'est produite il y a déjà fort longtemps, les effigies chères à la culture populaire américaine (2006 : 62) ne constituent plus qu'une légende aux yeux de Rakkim qui est dans la jeune trentaine (2006 : 26).

Voyons maintenant comment on nous décrit cet univers lorsque Rakkim met les yeux sur une copie de *How the West Was Really Won: The Creation of the Islamic States of America through the Conquest of Popular Culture*, première publication de Sarah qui lui vaudra une rancœur affichée des élites religieuses de la RI :

Historians had debated the transformation of the former United States into an Islamic republic ever since the President-elect Damon Kingsley had taken the oath of office with one hand on the Holy Qur'an. Most historians credited the will of Allah, noting that the persistent malaise post-Iraq, and the continuing threat of terrorist attacks, had left the nation ripe for a spiritual awakening. The Zionist Betrayal was the final blow, collapsing the economy and bringing on a declaration of martial law. In the midst of such chaos, the moral certainty of Islam was the perfect antidote to the empty bromides of the churches, and the corruption of the political class. After losing a disputed national election, vast numbers of disaffected Christians migrated to the Bible Belt and declared their independence. In a stroke of political brilliance, the remaining Christians, mostly Catholics, were granted almost equal citizenship with Muslim majority in the new Islamic Republic. The nation held together.

While recognizing the spiritual dimension of the regime change, Sarah's book had argued that the transformation had been more calculated, initiated by decades of Saudi stipends to American decision makers, and, even more important, a series of high-profile public conversions. Sarah had cited a Best Actress winner who'd shared her newfound faith during her acceptance speech at the Oscars, and a country music star praising Allah at the Grand Ole Opry, for starting a cascade effect that had led to millions of new converts within weeks. (Ferrigno 2006 : 23)

Cette citation, qui semble bien didactique, apparaît dans un passage où Rakkim est convoqué au bureau du directeur de la sécurité nationale : Redbeard. Une fois introduit dans les appartements de son père adoptif, le regard de Rakkim embrasse différents éléments qui en constituent le décor. La narration s'empresse de les mettre en contexte, ce sera d'abord la carte des Etats-Unis, qui sert à exposer les écarts d'avec le monde de référence du lecteur. On y apprend entre autres que, suite à des explosions nucléaires à Washington et New York, les Etats-Unis ont d'abord blâmé les jihadistes puis se sont ravisés lorsqu'une semaine plus tard « the FBI captured one of the Zionist conspirators who was truly responsible, and led them to the others involved in the plot. » (Ferrigno 2006 : 21) Puis, Rakkim lit le premier essai d'histoire écrit par Sarah qui contredit littéralement les prémisses affichées plus tôt dans le roman.

La « description motivée » (Langlet 2006 : 41) nous vient des pensées de Rakkim, livrées par l'intermédiaire d'une narration à la troisième personne intriquée çà et là du style indirect libre qui a pour effet de tenir le lecteur bien au fait des sentiments de chacun. La narration instille, et là se trouve son versant maléfique, un doute constant puisque la distinction entre narration externe et interne se fait difficilement. Cette description sert deux objectifs : le premier est de produire un passage didactique qui contredit les fondements de cette nouvelle Amérique dont le lecteur vient d'apprendre l'histoire par la voix indirecte libre qui l'accompagne; le second est de soulever un doute sur la fiabilité des informations rapportées par la narration est ainsi instauré. L'établissement de la xénoencyclopédie nécessaire à la

compréhension du monde se complique : trouver la vraie origine de ce monde devient en effet l'enjeu même du récit, alors que ce passage lié à l'apparition de l'essai de Sarah dans le champ de vision de Rakkim trouve sa motivation dans ce qu'il aura de portée dramatique. À sa lecture, le lecteur reconfigure les données encyclopédiques qu'il a jusqu'ici récupérées et en arrive à un « questionnement » (Baroni 2006 : 106) embrayeur du récit. Le lecteur pourra se poser alors la question « comment la conversion de la moitié des Etats-Unis à la religion musulmane a-t-elle pu se produire? ».

Ce premier opus de Sarah attire la curiosité du Mahdi et des Black Robes sur elle et sert de données indicelles quant à la suite des péripéties et à la remise en question des fondements de cette république. Une curiosité qui se transforme en méfiance puis en chasse à l'homme lorsqu'ils ont vent du sujet du second essai qu'elle projette d'écrire.

Bien qu'il questionne la notion même de la supériorité d'Allah sur l'homme, la transcendance de Dieu et la divine providence, l'essai, en rationalisant les transformations de cette société, établit le prélude au deuxième essai qui oblige Sarah à se tourner vers la clandestinité afin d'enquêter plus en profondeur sur la nature de l'événement fondateur de cette Amérique, l'événement pivot.

Plus loin dans le récit, alors que Rakkim cherche désespérément des indices qui lui permettront de retrouver Sarah, le lecteur est confronté à un fichier informatique qui lève en partie le voile sur les motifs qui poussent Sarah à risquer sa vie. Ainsi débute le prologue de ce deuxième essai décodé par Spider, génie de l'informatique, juif devenu clandestin lorsque la police et l'armée se sont mises à éliminer tous les juifs :

The Zionist Betrayal was the pivot point of modern history, the axis on which the world shifted. The story is taught to every schoolchild, marked by a moment of silence at noon on the anniversary of the attack. We all know that on that terrible day, renegade elements of the Israeli government struck targets in the United States, and the holy city of Mecca, attempting to blame the actions on radical jihadis and discredit all

of Islam. We all know that their plan was discovered, Israel itself overrun, while forces of Islam spread their beneficence across the globe. And yet . . . what if all that we know of these attacks was wrong? What if the Zionists were not behind the Zionist Betrayal? (Ferrigno 2006 : 122)

L'originalité de cet extrait qui met l'emphase sur le point pivot réside dans la remise en question des origines mêmes de ce monde. Le point pivot qui aurait ainsi laissé la place à la religion musulmane comme seule religion valable et qui aurait donné naissance par le fait même à la jeune république a de moins en moins l'aura de certitude que lui accordait au commencement le lecteur.

L'intrigue du premier tome de Ferrigno ne cherche donc pas à connaître l'identité du cerveau derrière les attaques à l'origine de la guerre civile : une voix narrative focalise son regard sur celui-ci dès le chapitre quatre du premier tome, où l'identité de l'assassin est dévoilée : on le rencontre pour la première fois au chapitre neuf du même tome et dès le chapitre quatre le Old One en dresse un portrait. Cette intrigue consiste plutôt à redessiner les prémisses du monde qu'assimile graduellement le lecteur et à en divulguer la réalité à une population qui vit dans le mensonge. Ainsi, comme l'explique Irène Langlet à propos de la science-fiction contemporaine dans *La science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, la trilogie *Assassin* met en abyme les codes qui régissent « [l]a science fiction [qui] se présente [...] plus ou moins comme un genre à énigme, où l'élucidation concerne non pas le coupable d'un crime mais la cohérence d'un monde ou d'un imaginaire. » (Langlet 2006 : 51) La portée subversive de l'œuvre se traduit alors par l'effritement des assises de l'univers imaginaire, effritement initié par l'intrigue principale qu'elle comporte. Les « segments didactiques » (Saint-Gelais 1999) se fondent dès lors dans les « séquences narratives » (Baroni 2006) ou explicatives propres à l'intrigue, ils ne donnent pas lieu à une suspension de la narration, mais plutôt s'y intègrent tout naturellement afin de créer une « tension narrative » qui alterne « curiosité et suspense » (Baroni 2007 : 91-

158) de façon à faire des passages didactiques servant la xénoencyclopédie du lecteur des éléments essentiels de la tension narrative à l'œuvre dans la trilogie.

L'œuvre de Ferrigno réitère donc les effets de lecture que peut produire l'uchronie tout en invitant à une lecture antédiégétique. Le rôle dévolu à la professeure d'histoire, enquêteuse principale du récit, souligne la place centrale accordée à l'Histoire dans ce récit. On serait donc aux prises, avec la trilogie *Assassin*, à une œuvre aux mécanismes uchroniques, mais dont le thème principal consiste à anticiper les événements historiques qui marquent le paysage sociohistorique américain, contemporain de la rédaction.

Pour employer la terminologie déployée par Hellekson et dont j'ai fait le commentaire au premier chapitre, on aurait, en creux, une uchronie véritable dont le récit se déroule un certain temps après le point de bifurcation que constitue la destruction de New York et de Washington DC. C'est principalement en raison de l'importance dévolue à cette attaque – qui traduit au fond une crainte profonde de nouvelles attaques terroristes en sol américain et qui constitue au sens symbolique une réitération des attaques du 11 septembre 2001 – comme point pivot du développement de l'univers que je considère cette œuvre comme uchronique. Bien que, dans l'absolu, on puisse argumenter que le roman est une anticipation, l'importance donnée à l'interprétation des événements fondateurs du monde futuriste combiné au réajustement de la perspective historique au cours de la progression de la lecture est redevable en grande partie de leviers originalement uchroniques.

Tant *DMZ* que la trilogie *Assassin* mettent donc en scène une Amérique alternative dont le thème principal reste un schisme idéologique entre deux entités distinctes qui se sont divisées les États de l'union américaine. Malgré la distinction entre les deux œuvres dans leur modalité de lecture – *DMZ* invite à une lecture postdiégétique alors qu'*Assassin* est inévitablement antédiégétique –, les deux œuvres accordent une place prépondérante à la spéculation uchronique.

Thèmes communs aux deux œuvres

Les deux œuvres octroient une place de choix au territoire occupé. Tant *DMZ* que la trilogie *Assassin* accompagnent leurs récits d'une représentation graphique des territoires mis en scène. L'île de Manhattan pour l'une et l'ensemble du territoire états-unien pour l'autre sont représentés, soit dans le péri-texte par des cartes géopolitiques d'une grande partie de l'Amérique du Nord qui accompagnent le lecteur de tome en tome en évoluant au gré de l'histoire de Ferrigno, soit à même le corps du récit dans *DMZ* où souvent la carte est mise en abyme, scrutée par Matty. Ce type d'« annexes utilisant des figures » (Langlet 2006 :109), qui partage une parenté avec les chronologies, statistiques ou généalogies, selon ce qu'avance Irène Langlet, permet de découvrir une nouvelle configuration d'un territoire¹⁵ (Annexe 4 à 8) déjà connu du lecteur. Contrairement aux cartes de récits de science-fiction ou de *fantasy* qui balisent un nouveau territoire autrement inconnu du lecteur, les cartes que présentent les deux œuvres redéfinissent les contours d'un territoire familier en formulant une proposition qui précarise son intégrité.

DMZ

Wood, dans son roman graphique, dépeint une Amérique éclatée où s'affrontent principalement deux forces, l'une qui se présente sous les aspects conservateurs de l'État d'union américain, dont le président oppose son régime à celui de la Free State of America, la deuxième force en présence. Emprisonnés entre ces deux ennemis, les habitants de Manhattan sont considérés comme une force d'opposition tant par les États-Unis, qui usent de procédés de désinformation pour convaincre la population que ce sont des parias, que par la FSA qui y trouve des poches de résistants trop bornés et une opinion publique peu encline à la sympathie.

¹⁵ Pour une partie de cette section je me réfère aux cartes en annexe 4 et 5 qui font la représentation de l'île de Manhattan dans *DMZ* et aux annexes 6, 7, et 8 qui illustrent les cartes que l'on retrouve à chaque début de tome de la série *Assassin*.

L'île de Manhattan est donc isolée entre deux frontières, isolement qu'illustre l'Annexe 4 où Matty se tient très justement au centre des deux parties en conflit. L'île, isolée du reste du monde, encerclée par un dispositif carcéral — des remparts devant chaque sortie de l'île assurent son isolement — s'articule en microcosme que le premier et deuxième tomes s'affairent à explorer par l'intermédiaire de la structure du roman de formation (Langlet 2006 : 72). Les habitants de la *DMZ* y subissent les assauts de chacune des deux parties. New York constitue en effet l'enjeu principal du conflit : celui qui sera en mesure de la conquérir gagnera la guerre. Ce territoire pénitencier, qui n'est pas sans rappeler le film *Escape from New York* de John Carpenter, se segmente en plusieurs divisions internes qui ne permettent que très peu de liberté de mouvements aux habitants de la ville. Zee, dans le premier tome, alors qu'elle vient de secourir Matty, décrit ce contrôle du territoire : « It doesn't matter to me but you're not local, and if you plan on stepping outside even a little bit, you're gonna need my help to not get shot. » (Wood vol.1 : 24). Plus loin, alors qu'il vient d'échapper à l'emprise d'un commando militaire et à l'assaut d'une milice privée gouvernant son quadrilatère, Matty se fait les réflexions suivantes : « This city has a way of changing every few blocks. [...] Something new around every corner.[...] I think I'll head up to St. James until I hit Madison, then go east a bit, see what the city's like over there » (Wood vol.1 : 77). La ville, illustrée telle une mosaïque dont chaque coin de rue possède sa particularité, devient sous le regard attentif de Matty le personnage principal de la série.

Ainsi, c'est au fil des pérégrinations du journaliste que le lecteur est invité à parfaire sa xénoencyclopédie, à coup de situations périlleuses que doit affronter ce nouveau venu dans le paysage dévasté d'un Manhattan apocalyptique. Le centre focal du récit, tout comme le lecteur, apprend à connaître les cadres sociaux qui régissent ce Manhattan soudainement devenu étranger. Cet apprentissage est motivé d'ailleurs par l'ignorance de Matty, ignorance qui se répercute par une forme, dans les deux premiers volumes de *DMZ*, qui correspond en tout point à ce qu'Irène Langlet qualifie de roman de formation :

le point de vue est unifié, la narration en général linéaire, et la progression du récit peut être idéalement concomitante à la progression des inférences du lecteur. Puisque ce type de roman trace l'itinéraire d'insertion dans le monde d'un personnage, il propose une structure aussi favorable à la construction progressive d'un monde conjectural que le vieux schéma de l'arrivée sur une planète à découvrir. (Langlet 2006 : 72).

Un statut qui est d'ailleurs facilité par le rôle de journaliste qu'endosse le personnage principal. En effet, Matty se donne pour mission de faire découvrir au reste de l'Amérique une île isolée depuis cinq ans du reste du monde. Il informe le lecteur de manière subtile en le confondant à son auditoire intradiégétique. Nous apprenons en effet, en progressant dans le récit, que nous avons accès à l'histoire reconstituée du séjour de Matty et que les moments narratifs à la première personne, la voix du protagoniste, proviennent des nombreux carnets de notes qu'il a remplis au cours de ce périple.

Assassin

Dans la trilogie *Assassin*, contrairement à la série de Wood, plusieurs villes sont mises en valeur et souvent leur seule présence traduit une idée dominante que propose l'œuvre, que ce soit la critique des modèles économiques du monde actuel ou l'attrait pour des univers utopiques dont tous les paramètres se doivent d'être maîtrisés. Je me restreindrai aux représentations que Ferrigno fait des parcs d'attractions qui occupent une place prépondérante dans sa trilogie. Si l'on se restreint au premier volet de sa trilogie, on constate qu'ils deviennent les lieux décisifs de ce volet puisque les dernières informations qui permettront à Rakkim et Sarah de résoudre l'énigme se trouvent à Disneyland et le premier contact entre Rakkim et le Old One se fait à Las Vegas.

Lorsque Rakkim arrive dans l'ancien royaume des éternels enfants, Disneyland n'est plus qu'une zone désaffectée qui échappe aux autorités, il acquiert en fait le statut d'un demi-monde où les proxénètes côtoient toxicomanes et prostituées. Cet

ancien haut lieu du divertissement familial, si bien entretenu et policé actuellement, devient l'un des ultimes replis de la criminalité.

Disneyland had been abandoned twenty years ago, much of its infrastructure looted, but plenty of the original park was still left behind, either too heavy to move or not worth selling for scrap. They [Rakkim et Sarah] walked over to the remains of the Matterhorn. Most of the fake mountain had been destroyed, but the snowcapped peak remained, shining in the moonlight, the brightest spot in the darkness. (Ferrigno 2006: 317)

Surnommé ironiquement *Little Vatican*, l'endroit, réputé pour ses péripatéticiennes et ses vendeurs de drogue, reste toujours aussi sûr que lorsque la sécurité à l'effigie de la souris sillonnait ses allées, sauf que, dorénavant, la sécurité est assurée par les malfrats qui protègent les affaires prospères des *femmes de location* :

Knots of young toughs leaned against the buildings, but in spite of its isolation and lack of police presence, the park was relatively crime-free. The rent-wives paid the thoughts to keep the peace, and the toughs didn't want to scare away buisness.

A rent-wife working Under a splintered Mickey Mouse said Fancy used to catch tricks near Cinderella's castle. The castle was a busy spot, men sitting around watching basketball on their phones while they waited their turns. No Fancy though. (Ferrigno 2006 : 318)

Ainsi, on assiste à la métamorphose d'une utopie capitaliste pour enfant en un monde complètement perversi où seul règne en maître le pouvoir du sexe et de l'argent. Le Disneyland de ce roman peut à lui seul représenter la métaphore dominante de l'Amérique inventée par Ferrigno. Un jeu pour adulte dont les règles se sont durcies et où seul le plus fort peut espérer dominer. À l'image de la République Islamique, derrière les apparences d'une société idéale, se cache un monde en décrépitude, où le marché de contrebande fleurit et où la trahison guette le passant à tout instant. En effet, alors que Rakkim et Sarah finissent par retrouver le dernier

témoin capable de prouver qu'une quatrième bombe aurait dû exploser le 19 mai 2015, jour des explosions nucléaires de New York et Washington DC et de l'explosion d'une bombe sale à La Mecque, le couple surprend Fancy qui se fait besogner par un homme en habit. La scène a tout de la parodie :

A woman was bent over a large terra-cotta crab, her hands braced against its outstretched claws. She wore a frilly white blouse and a short skirt hiked up around her hips. A trim businessman in a green suit was right behind her, grinding away, his pants still belted. Candles flickered in nesting spots dug out of the wall, and their movements sent crazy shadows across the room. The businessman orgasmed in a series of gasping curses, and slumped away from her. Still panting, he tossed the condom onto the floor, wiped his penis on her skirt, and shoved his penis into his pants. The woman turned around, threw back her long, dark hair. Smiled in the dancing candlelight. It was Fancy. (Ferrigno 2006: 319-320)

Loin de l'évocation, ce regard quasi cinématographique qui se présente comme une séquence narrative digne d'un film pornographique place le lecteur devant une scène étrange où le parc pour enfant s'est littéralement métamorphosé en un bordel où seule les pulsions sexuelles trouvent leur place. Ferrigno, après plusieurs allusions aux actes qui se déroulent dans l'ancien royaume de Mickey Mouse met un terme à tout enchantement encore possible en décrivant dans ses moindres détails l'acte sexuel qui précède de peu, dans la temporalité de la diégèse, un moment charnière de l'intrigue du roman.

La narration alterne en effet de point de vue en passant du regard de Rakkim, au moment où la tension narrative se noue (il entend un bruit à l'extérieur, quelque chose de menaçant le guette), à celui du Old One qui regarde passer devant lui les cartes à jouer assis à une table de black jack à Las Vegas.

Pour emprunter la terminologie élaborée par Raphaël Baroni dans *La tension narrative*, suite à une séquence narrative qui révèle des informations importantes pour la résolution de l'intrigue principale du roman, le récit se noue. Un questionnement surgit chez le lecteur (Qui est à l'extérieur?) juste avant que ne s'interrompt ce fil

narratif : « Fancy stopped as Rakkim held up a hand. “Someone’s outside.” Rakkim was already blowing out the candles » (Ferrigno 2006 : 321). Pour comprendre comment cet « effet de suspense » agit ici, on dira que, par l’intermédiaire d’une « réticence textuelle » (Baroni 2007 : 99) initiée par un changement de chapitre qui coïncide avec un changement de voix narrative, la curiosité du lecteur (appelé interprète chez Baroni) est interpellée par la tension narrative que crée l’anxiété du personnage principal. Tout de suite après cette interruption du témoin, pour mieux écouter les bruits qui viennent de l’extérieur de la bâtisse dans laquelle sont confinés les protagonistes, la séquence narrative est interrompue par un autre fil narratif qui « induit chez l’interprète une *attente impatiente* portant sur les informations qui tardent à être livrées » (Baroni 2007 : 99). Par ce retard, le lecteur n’a d’autre choix que de tenter des pronostics afin de déterminer quelle menace plane sur le héros rendu vulnérable par la présence de sa compagne et par son enfermement dans une structure ne comportant que deux entrées. Le changement de point de vue narratif, qui fait passer le lecteur de Disneyland à Las Vegas, de Rakkim à son adversaire le plus redoutable – changement qui impose un retard dans le dénouement de l’intrigue et instaure une tension narrative –, crée un suspense qui permet également de lier le Disneyland corrompu à Las Vegas, un autre lieu de « la jouissance immédiate » (Bégout 2002 : 48).

La tension narrative accentuée par un retard dans le dénouement de la situation anxiogène fait place à une séquence narrative qui met en scène l’ennemi principal de Rakkim. La séquence a pour but principal de retarder la menace qui plane sur le couple d’enquêteurs que représentent Rakkim et Sarah. Cette séquence étanche en même temps quelque peu la soif de curiosité du lecteur en révélant des bribes d’informations sur la manière dont le Old One gère son plan machiavélique en échappant au passage quelques éléments qui orienteront le diagnostic que tente de produire le lecteur à propos des attentats du 19 mai 2015. Faisant basculer le centre focal de Rakkim au Old One, la narration permet également au lecteur d’anticiper sur le danger qui guette Rakkim puisque le lecteur dispose d’éléments lui permettant de

formuler un pronostic qui le pousse à croire que le *Old One* est derrière cette menace. La dernière ligne de ce chapitre amplifie d'ailleurs la tension déjà grande alors que « a faint beep sounded in his ear as he walked through the casino. What did Darwin want *now?*» (Ferrigno 2006 : 333). Le dénouement de la situation anxiogène déjoue d'abord les attentes du lecteur par une « surprise » (Baroni 2007 : 107-108) : l'escouade tactique vient intercepter Rakkim¹⁶ avant que Darwin ait raison des policiers et qu'il capture finalement Rakkim et sa compagne afin de les livrer au Mahdi, réitérant ainsi le sentiment de surprise chez le lecteur.

Las Vegas qui constitue tout au long du premier tome de la trilogie le centre opérationnel d'où le *Old One* télécommande ses actions, revêt, quant à elle, le statut d'utopie. Le centre économique du Nevada, perdu au plus profond du désert du Mojave, adopte en effet toutes les caractéristiques que l'on attribue d'ordinaire à l'utopie, souligné d'ailleurs par Bruce Bégout dans *Zeropolis* :

Las Vegas figure [...] l'utopie sous ses deux formes essentielles : la réalisation du désir personnel par la rationalisation des relations sociales. Elle est, à la fois, la ville où tous les désirs peuvent s'accomplir et celle où une stricte réglementation de l'espace confère à cette satisfaction parfaite une totale assurance de ne pas être dérangée ni interrompue. (Bégout 2002 : 43)

Ferrigno en rajoute en octroyant un statut particulier au Nevada sur cette carte redessinée de l'Amérique. L'auteur de la trilogie lui octroie une place de choix en exacerbant les caractéristiques de cette ville artificielle aux allures de parc à thème. L'État est en effet épargné par les horreurs de la guerre et garde son statut marginal qui en fait une place hors du temps et imperméable aux enjeux politiques :

¹⁶ Le premier tome de la trilogie ménage une place de choix à la temporalité puisque les sous-titres de chaque chapitre situent chacune des séquences narratives qu'ils décrivent en soulignant la temporalité de l'action comme « after late-night prayers ». Ainsi les chapitres 46 à 48 se situent tous avant la prière de la nuit (*late-evening*).

[T]he lights of the Las Vegas Strip pulsed with light : blue and green and red strobes on the hotel Marquees, arc of incandescent color, and spotlights bouncing off the sky in a prayer to the gods of greed. The Old One's redoubt was in the top ten floors if the ninety-story high-rise dubbed Colossus by the newspapers, but the name on the deed was the International Trust Service building. Banks and brokerages dominated the floors below, insurance and health care conglomerates, these great marble institutions grown fat on interest and usury, the very ravening heart of the beast. The Old One never grew tired of the view.

Caught between the Islamic States of America and the Bible Belt, Las Vegas was a geopolitical anomaly, an independent and neutral territory that functioned as a broker between the two nations. With a population of over 14 millions and still growing, Las Vegas was the information and financial hub of the continent, beyond doctrine and politics, a useful evil. It suited the Old One's needs perfectly. With no allegiance to any nation or government, faithful only to his divine mission, the Old One had been ensconced in the Colossus for the last twenty years, invisible to his enemies, able to operate with impunity. He had overseen the construction of the building, placing numerous safeguards inside the walls and floors and ceilings. It had been his private joke to lease the lower floors to the moneylenders that were anathema to honorable Muslims. It was camouflage and sweet irony; a perpetual reminder of the lengths required to fulfill his destiny. (Ferrigno 2006 : 34)

La ville aux mille néons garde ce statut si particulier qui en fait un monde « qui n'a pas de mémoire » (Bégout 2002 : 21), qui arrache tout individu au réel, retraits qui « constitue la condition préalable à l'introduction dans le monde de la fantaisie pure » (Bégout 2002 : 21) qui le caractérise. À Las Vegas tout se joue, pour le quidam, dans le moment présent, toute sensation que l'on y éprouve ne sera toujours que passagère. Tel un rêve diaphane ou un mirage en plein désert, cet univers autotélique n'offre au final qu'« un instant quasi irréel de l'émotion immédiate » (Bégout 2002 : 66). On ne se surprendra donc pas de savoir que le Old One qui projette d'instaurer un Califat planétaire loge au sommet de la ville devenue l'usurière de l'Amérique. Lui-même, d'ailleurs, se fait ensorceler par l'hallucination mégalomane qu'un tel mirage peut produire sur l'imaginaire d'un individu assoiffé de pouvoir : « His right index finger directed the play of colored lights on the Strip as though conducting a

symphony, as though the city itself were Under his dominion » (Ferrigno 2006 : 34-35). Le Mahdi, au sommet de Las Vegas, qui règne sur ce qui a toutes les apparences du monde entier synthétisé en une seule ville semble croire lui-même à la légende qui court à son sujet. Il se dessine en maître du monde au sommet d'une ville onirique, aux aspects aussi mégalomaniques que sa propre quête qui ne manquera pas d'échouer. Maître d'une ville artificielle, la relation qu'il entretient avec le rêve et l'onirisme le suivra jusqu'à sa fin, dans une chambre d'hôtel qui se terraforme selon les souvenirs qu'il invoque.

Disneyland à l'abandon, Las Vegas toujours en train de grandir ainsi que le New York de Wood et Barichielli métamorphosés en champ de bataille d'une seconde guerre civile américaine métaphorisent, par la configuration du territoire, un malaise social déjà palpable dans la société américaine actuelle.

Disneyland devenu un bordel à ciel ouvert, lieu du premier affrontement entre les deux ennemis est également le symbole d'une déchéance du rêve américain dont il est l'un des principaux symboles. En contre partie, le développement effréné de Las Vegas, sa neutralité dans le conflit qui oppose deux Amériques et son importance stratégique tout au long du récit de Ferrigno, en font le symbole d'une Amérique irrémédiablement pervertie par l'appât du gain et la dégénérescence des mœurs. Tous les travers de l'Amérique se synthétisent en ces symboles qui transmettent un portrait des Etats-Unis où l'État de droits a cédé le pas à la tyrannie.

New York, symbole du centre modéré, piétiné par deux partis aux idéologies opposées, personnifie la résistance face aux idéologues extrémistes qui commandent les actions des deux parties qui s'y affrontent.

Les territoires ainsi représentés donnent une image désenchantée d'une Amérique éclatée en proie aux impératifs de l'ambition et de la soif de pouvoir.

Cultural war

DMZ

Les deux principales forces qui s'affrontent tout au long du roman graphique *DMZ* sont constituées du gouvernement des Etats-Unis, qui a pris en charge les *mass media* afin de dicter sa propre version de l'histoire en marche, et de la FSA (elle veut être à la défense des laissés-pour-compte, mais est dépeinte comme une force combattante constituée de groupuscules hétérogènes dont les dirigeants seraient des WASP aux idées très conservatrices). *DMZ* ne prend pas le parti de l'une ou l'autre des forces guerrières, mais plutôt de celui des victimes de la guerre; des citoyens new yorkais coincés entre deux feux. Un peu à la manière d'Owen Brick dans le roman de Paul Auster, le personnage principal ne veut pas s'engager dans l'une des deux armées, mais cherche plutôt un équilibre entre deux extrêmes. Un extrait du second volume est en effet fort révélateur du parti qu'adopte Matty : « This is a war of extremes pushing against each other. But the stories lie in the middle. Here, in the city. That's the interesting stuff. » (Wood vol.2 : 114) Ainsi l'enjeu est clair, ce n'est ni le gouvernement Etats-Unis, ni la FSA qui tiennent le haut du pavé, mais bien le centre constitué de ceux qui subissent les assauts des deux partis. On peut voir là une analogie du climat politique qui prévaut aux Etats-Unis alors que ce sont les porte-paroles de deux partis aux idéologies opposées qui s'affrontent dans les débats politiques alors que la majorité est muselée puisque sous-représentée politiquement. Plutôt que de rechercher un consensus, ce sont deux interprétations du monde qui s'opposent et cherchent par tous les moyens à imposer *leur* vision au détriment de tout autre.

Ce thème exploité par le roman graphique n'est pas sans rappeler les enjeux que met en scène Auster puisque, comme dans *Man in the Dark*, le personnage principal, Matty, est catapulté dans une guerre malgré lui et il commence à s'informer d'abord pour survivre. Dans les deux cas, le récit centre son regard sur celui qui n'a pas choisi la confrontation, mais qui en subit les effets malgré tout.

Les représentations idéologiques défendues par les deux camps ne sont pas si loin de celles entretenues par les États sécessionnistes de *Man in the Dark*. En effet, la FSA revendique une meilleure gestion intérieure et refuse un gouvernement qui n'intervient pas auprès des individus. Bien entendu, il y a des différences majeures entre les deux romans. Dans *Man in the Dark* le 11 septembre n'est pas arrivé, du moins dans le récit en abyme, mais le récit cadre, tout comme dans *DMZ*, critique la guerre d'Irak abondamment. Cependant, le parti pris d'Auster reste celui des démocrates et il ne s'en cache pas alors que dans *DMZ* le point de vue est plus nuancé et l'auteur prend le parti des citoyens qui n'ont demandé qu'à vivre leur vie paisiblement.

Assassin

Dès les premières pages de la saga, Ferrigno balise l'univers dans lequel les personnages auront à évoluer et précise le contexte politique qui y prévaut en ces termes :

Most of the population was Muslim, but most of them were moderates and the even more secular moderns, counted among the faithful, but without the fervor of the fundamentalists. Though the hard-liners were a minority, their ruthless energy assured them political power far out of proportion to their numbers. Congress tried to placate them through increased budgets for mosques and religious schools, but the ayatolahs and their enforcers of public virtue, the Black Robes, were not satisfied. (Ferrigno 2006 : 7)

Bien que la majorité de la population soit plus ou moins pratiquante, la minorité revendicatrice domine l'échiquier politique et impose sa propre vision du monde. On comprend également dans ce premier chapitre que l'enjeu même de la saga résidera dans la manière dont ce débalancement politique sera géré par les protagonistes. Tout comme le soulignait Fiorani dans *Culture War? : The Myth of a Polarized America*, une minorité impose sa réalité puisqu'elle s'implique beaucoup plus activement dans

les processus politiques et législatifs du pays. On se retrouve en effet devant une situation analogue à celle qui prévaut à l'échelle nationale aux Etats-Unis sous l'ère de Bush fils. Tout comme les évangélistes qui héritèrent de pouvoirs politiques énormes malgré leur sous représentativité, les fondamentalistes islamistes manipulent le système afin de faire avancer leurs intérêts au détriment de la majorité. Les modernes et les fondamentalistes, comme on les nomme, que l'on pourrait très bien remplacer, afin de créer un rapprochement, par les démocrates et les républicains, se sentent investis d'une mission qui devrait mener la République Islamique d'Amérique vers un futur meilleur. La majorité, cependant, jette sur sa réalité un regard plus lucide :

Ironic that the two opposites, moderns and fundamentalists, were the only ones in the Islamic Republic certain that the future would be better, that their vision was destined to sweep away all others. The rest of the country, the silent majority of moderate Muslims and Christians... they noticed the crumbling freeways and failing energy grid, an infant mortality rate worse than Nigeria's, and the regular outbreaks of cholera in Chicago and Denver. Let the fundamentalists and moderns trust in their hollow gods. Rakkim believed in the warmth of Sarah beside him, and the first halting steps of their son. He believed in unexpected friendships and laughter in the face of the inevitable. Optimism? A man had to close his eyes to remain optimist, and there was no honor in that. (Ferrigno 2008 : 27)

Ferrigno dresse le portrait d'un monde dominé par des groupes de pression radicaux qui dominent l'échiquier politique alors que le sentiment d'impuissance se fait ressentir auprès d'une majorité silencieuse.

Cependant, les proportions de la majorité silencieuse semblent plus inspirées par le cadre politique qui prévalait avant les élections de 2004 qui vit le centre se réduire au profit des deux extrémités du spectre idéologique. Dans ce passage qui focalise sur le regard de Rakkim, l'auteur donne raison à la majorité silencieuse puisque c'est cette force de résistance qui ne se ferme pas les yeux et qui envisage sa réalité de manière lucide. Rakkim, qui s'en réclame, réussira en effet, avec l'aide de ses alliés, à

mettre fin à l'influence des radicaux. Il mine l'influence de cette frange de la société en assassinant leur chef, Ibn Azziz, et prône la tolérance des différentes confessions religieuses de l'Amérique éclatée, contrairement aux nouvelles autorités en place à Seattle. Dans l'extrait susmentionné, la place du cynisme est évocatrice de la vision que le personnage développe sur son monde. L'aveuglement face au réel par la croyance en une idéologie dogmatique se trouve en creux dans la dernière phrase de la citation.

La trilogie *Assassin* bien qu'elle mette en scène des personnages dont les modifications génétiques ou médicales sont omniprésentes ne se déploie pas à la manière d'un récit de science-fiction naïf où la technologie devient le héros principal de l'histoire. Bien que le dénouement de l'intrigue repose sur une énigme à résoudre sur les fondements du monde que foulent les personnages du récit, fondements dont transpire sans cesse l'histoire de notre présent, la trilogie donne à réfléchir sur la façon dont nous envisageons notre propre présent et comment cette perception influera sur notre futur. L'intrigue elle-même participe à cet effet en mettant de l'avant l'enjeu fondamental de cette conjecture et souligne par le fait même les différences entre notre univers et celui exploité par Ferrigno.

Pour prendre l'exemple qu'offre le dénouement du premier tome, alors que Sarah et Rakkim s'appêtent à diffuser la vérité sur les attaques du 19 mai 2015, un enjeu est soulevé par Redbeard qui ne voudrait jamais que le monde redevienne comme il était avant la révolution islamiste :

"The law is hard but there is room for Mercy. Don't tell me about the old days, girl, I lived through them. Drugs on street corners. Guns everywhere. God driven out of the schools and courthouses. Births without marriage, rich and poor, so many bastards you wouldn't believe me. A country without shame. Alcohol sold in *supermarkets*. Babies killed in the wombs, tens of millions of them. I was a Catholic then. There were politicians who voted to allow this and took Holy Communion afterwards. Do you know what Communion is? These

politicians knelt for Communion and there was no shortage of priests eager to place the host upon their tongues" (Ferrigno 2006 : 422-423)

Le monde qui, pour nous, semble beaucoup plus avantageux que celui qui se déploie dans l'œuvre de Ferrigno prend soudainement une saveur aigre. Il n'y a pas que du bon dans notre société tout comme dans celle dominée par la religion musulmane. Mais à un autre niveau, à toujours rappeler comment le monde était avant la révolution, à soulever les problèmes qui existent dans le monde actuel, l'œuvre ne vise pas uniquement à mettre en place un univers dystopique qui servirait à faire du monde de référence du lecteur la société idéale. Le texte instille plutôt le doute sur une pensée courante en Occident qui voudrait que notre vision du monde soit supérieure à celle des autres sociétés qui peuplent la planète.

Les rouages que met en branle ce suspense aux élans histoire-fictionnelle empruntent de nombreux leviers narratifs au genre uchronique ce qui permet de questionner l'émergence de notre présent par la mise en perspective de l'interprétation que l'on se fait de l'histoire. En mettant en scène un univers où les islamistes prennent le pouvoir dans plus de la moitié des États Américains, Ferrigno nous fait voir à quel point ce n'est pas tant la foi qui divise les sociétés, mais la ferveur aveugle de certains.

La saga de Ferrigno tout comme la série de Wood et Burchielli réitèrent les craintes des Américains en les faisant advenir soit dans un futur proche, soit dans un présent alternatif. Que la menace soit symbolisée par la crainte de l'arme nucléaire, du terrorisme ou du soulèvement populaire qui aurait raison des autorités, la même logique de choc qui sert les intérêts de l'administration Bush suite aux attaques du 11 septembre sévit dans ces Amériques alternatives qui se sont transformées, au gré d'événement-ruptures, en des mondes instables. L'œuvre de Ferrigno synthétise à elle seule de nombreuses angoisses, dont six des sept principales relevées par Eric Mottram cité par David Seed : « fear of an underground expressed as a manichaeen

struggle between good and evil; fear of insurrection; fears of internal oppressive agencies; 'fear of invasion from without'; and the fear of total surveillance » (Seed 2007 : 65), laissant de côté la crainte d'une invasion extraterrestre. Malgré la multiplication des novums, la trilogie de Ferrigno garde le cap et laisse une place prépondérante à la catharsis par la logique qui engendre chacune des menaces différentes auxquelles sont confrontés les Etats-Unis. Bien que le monde qui y est décrit repose sur plusieurs avancées technologiques remarquables, l'enjeu principal qui s'y déploie repose sur l'histoire des Etats-Unis. Contrairement à *DMZ* où le schisme entre les différentes parties est en train de se produire, la trilogie *Assassin* propose un monde où la rupture a déjà eu lieu, où les noyaux durs des *born again* et autres croyants fanatiques se sont regroupés et ont tenu tête aux séculiers convertis à l'Islam.

Ces deux œuvres qui partagent un même thème, une nouvelle guerre civile qui sonne le glas de la domination hégémonique états-unienne, convergent toutes deux vers le 11 septembre 2001 qu'elles perçoivent comme la prémisse de leurs univers respectifs.

Ces mondes inspirés des craintes qui émergent au lendemain des attaques terroristes font une place de choix aux événements passés et ce n'est qu'à partir de ceux-ci que ces univers se développent. Ces deux œuvres soulignent le malaise des Américains qui gronde sourdement dans les replis de la population et portent toutes deux les stigmates de ce que nous pourrions identifier comme une littérature post-11 septembre ou du moins une littérature qui prend comme point de départ le traumatisme causé par ces événements tragiques.

Tant *DMZ* qui s'ouvre avec ce graffiti « every day is 9/11 » (Annexe 3) que la trilogie *Assassin* qui s'ouvre sur un prologue faisant le compte rendu des dernières heures d'un combattant islamiste en terre d'Amérique exploitent la crainte d'attaques terroristes. Que ce soit l'Amérique convertie en masse à la religion musulmane ou l'Amérique en proie à un soulèvement armé de sa propre population ces œuvres

traduisent une autre crainte que la xénophobie : celle d'une guerre intestine qui sonnerait une fois pour toutes la fin de l'union américaine.

Conclusion

En cherchant à comprendre et connaître davantage les œuvres actuelles qui gravitent autour de l'uchronie, plusieurs hypothèses de lecture me sont venues à l'esprit. Comme c'est le lot de la recherche, j'ai délaissé plusieurs hypothèses que j'avais initialement formulées sur ce canton de plus en plus important de la science fiction. Que ce soit celle qui me poussait à faire une lecture psychanalytique du genre, qui aurait pu me mener à affirmer que l'uchronie n'est rien d'autre qu'une traduction littéraire de la schizophrénie patente de l'Occident, ou bien celle qui me faisait voir dans l'uchronie une manifestation littéraire de la tendance présentiste qui caractérise le monde actuel, je les ai repoussées, comme j'ai écarté, par ailleurs, l'hypothèse déjà formulée par Carrère selon laquelle elle serait un genre essentiellement mélancolique. J'y voyais entre autres choses l'élaboration d'une fiction immersive servant à fuir une réalité dont on perd le contrôle au profit d'une technè de plus en plus évoluée. Une sorte de pansement sur les plaies qu'ouvre la méconnaissance d'un monde sans cesse transformé par les progrès technologiques et scientifiques. Plus précisément, et prenons ici le mot de l'*excipit* du *Détroit de Behring* où, après une longue citation de *Vers le détroit de Behring* de l'auteur Marcel Numeraera, Carrère résume ainsi ses aspirations futures : « Voilà. En plus concret, c'est ce que je voulais dire. Qu'il faudrait s'éloigner de l'uchronie, des univers parallèles, du regret qui les obsède, et s'aventurer au pays du réel. C'est difficile, mais j'aimerais essayer, autrement qu'en citant un livre — et en piquant son titre. » (Carrère 1986 : 123) Une telle approche de l'uchronie m'aurait mené à en faire une lecture empreinte de pessimisme.

Le thème du deuil, latent dans les uchronies personnelles, m'aurait mené à un cul-de-sac, j'y ai donc préféré une lecture optimiste. Une lecture qui sert tant au philosophe qu'à l'historien, en permettant d'envisager de nouvelles perspectives sur des événements anciens, ménageant ainsi une ouverture des possibles, une liberté de

choix pour les nouveaux défis que devra affronter l'humanité. À ce titre l'*excipit* d'Éric B. Henriet qui conclut *L'uchronie* va en ce sens:

L'uchronie n'a pas fini de faire couler de l'encre ou consommer de la pellicule, elle qui offre, comme dirait Bruno Peeters, 'l'opportunité de la réflexion, sévère ou joyeuse, sur ce qui a fondé notre existence, sur notre époque, sur ce que l'avenir nous prépare et, surtout, nos possibilités de l'influencer'. (Henriet 2009 : 220)

Pendant la recherche qui a mené à ce mémoire, j'ai vu et lu maintes fictions redevables de l'uchronie et observé une popularité grandissante du genre. En effet, alors qu'au début de mes recherches, il était difficile de repérer les uchronies dans les moteurs de recherche des différentes bibliothèques de Montréal, aujourd'hui le mot clé a été indexé dans ces mêmes moteurs, dont celui de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) qui présente plus de sept mille fiches comportant le mot alors qu'en 2008 il n'y en avait qu'une dizaine. Ainsi, l'intuition qui m'avait poussé à voir l'uchronie comme un genre voué à se développer en alliant spéculation et histoire s'est vue confirmée avant même la fin de mon projet.

Le thème majeur qui a surgi de mon corpus, à savoir l'éventualité d'une seconde Guerre de Sécession aux États-Unis, a quant à lui émergé de lui-même. En tentant de repérer les œuvres intéressantes qui traitent du 11 septembre et qui utilisent, pour se faire, le levier uchronique, j'ai découvert que de nombreux auteurs mettaient en scène des États-Unis démantelés, tiraillés entre deux idéologies aux motivations opposées. La réification d'une guerre fondatrice des États-Unis, la Guerre de Sécession, illustrée par une seconde Guerre Civile américaine permet de souligner les maux dont souffre cet Empire Romain contemporain. Les uchronies qui mettent en scène une guerre civile américaine du XXI^e siècle soulignent le manque de cohésion du tissu social états-unien tiraillé entre deux idéologies diamétralement opposées sur l'échiquier politique. La vague de populisme qui a mené à l'élection de représentants du *Tea Party* au sein de la Chambre des représentants en novembre 2010 en symbolise l'une

des dernières manifestations. Cette radicalisation des programmes politiques qui se répercute également dans la frange démocrate de gauche qui radicalise à son tour ses positions accentue cet état de crise déjà mis de l'avant par une littérature qui se fait l'écho des grands courants sociaux états-uniens.

L'angoisse du futur qu'explore le corpus que j'ai analysé n'est pas une manifestation récente d'enjeux idéologiques, mais bien le déploiement en puissance d'une tendance lourde qui a pris près d'un demi-siècle à se constituer. Déjà Éric Mottram relevait, en 1989, que la culture populaire américaine, inspirée des peurs et des angoisses américaines, octroyait une place de choix au soulèvement populaire interne. On peut lire en effet dans *Blood on the Nash Ambassador* que cette peur d'une insurrection – « the fear of insurrection or invasion from within – by blacks, indians, the Left, student dissenters, private armies, and so on. In the current emphasis on manic survivalism, this fear includes armageddon and the city masses invading wilderness and mountain. » (Mottar 1989 : 139) – appartient à un imaginaire (*psyche*) propre aux sociétés qui se croient invincibles, pour lesquelles la crainte d'un soulèvement interne représente un cauchemar récurrent qu'inspire la perte de puissance. La chute d'une superpuissance est toujours plus à craindre que la chute d'un État sans influence.

L'uchronie devient donc l'arme de la spéculation. Elle sert l'écrivain qui tente d'appréhender un monde où tout, un jour, a été possible. Elle agit tel un levier servant à déjouer le sort, à contourner un fatalisme omniprésent dans la pensée occidentale lorsque vient le temps de considérer les aléas de l'histoire. Contrairement à ce qu'affirme Laïdi (2000) dans *Le sacre du présent*, pour qui l'uchronie, ce présent perpétuel sans cesse remis en scène, accentuerait la maladie de l'homme-présent qui se ferme les yeux tant sur son passé que sur son avenir, celle-ci, telle que je l'ai envisagée, agit différemment en ouvrant les ornières de cet homme-présent, en lui démontrant que d'autres avenues se sont ouvertes et que rien, dans le futur, ne l'empêche de faire des choix et de changer l'ordre établi. Plutôt que de symboliser une asphyxie du projet commun, les uchronies lues pour la présente analyse pavent la

voie à un nouvel engagement pour le mieux de la société, faisant fi des ambitions individuelles.

Le roman d'Auster est de ces romans qui ouvrent à une telle dialectique, qui propose deux manières d'envisager le monde. Œuvre à l'esthétisme le plus abouti des trois au programme, *Man in the Dark*, oppose en effet deux récits aux enjeux antagonistes. L'un, où les souvenirs d'un homme faisant face à l'inéluctable passage du temps, centre sa narration sur sa vie propre, où la banalité du quotidien devient le sujet même de ce monologue intérieur, alors que l'autre, enchâssé, détonne par la tension narrative qui s'y déploie, par l'enjeu qui porte sur l'avenir et les fondements d'une nation plutôt que sur le destin d'un individu. *Man in the Dark* déjoue donc le récit postmoderne, sans s'en défaire complètement, en mettant en scène un récit à la narration forte et au sujet porteur, jusqu'à ce que le récit du banal ne revienne à la charge et finisse par se défaire du récit à forte tension narrative.

Dans le troisième chapitre, j'ai proposé une lecture qui m'a permis de faire ressortir les principaux enjeux politiques des œuvres étudiées. *DMZ* et la trilogie *Assassin* appartiennent certes à des formes différentes de la fiction : *DMZ* est un roman graphique tandis que la trilogie *Assassin* prend la forme d'un roman sériel; mais ces récits mettent en scène un même *topos*, celui d'une seconde Guerre de Sécession et soulignent, chacun à leur façon, l'importance du schisme idéologique qui sclérose la politique américaine d'aujourd'hui. Contrairement à *Man in the Dark* qui oppose deux styles d'écriture et qui se conclut sur une scène de la vie quotidienne (un déjeuner), *DMZ* et la trilogie *Assassin* adoptent une forme du récit qui convoque sans cesse une tension narrative forte. Ils exploitent également explicitement les conséquences des attaques du 11 septembre, que ce soit par l'entremise de graphiques sans équivoque, comme celui qui ouvre la série de Wood, ou encore par la crainte réifiée d'une invasion islamique en sol américain doublée d'attaques encore plus dévastatrices sur les centres urbains et politiques de l'Amérique, comme dans le Ferrigno. La critique qu'avance Auster dans son roman reste plus diffuse malgré le

constat évident que les guerres d'Irak et d'Afghanistan sont au cœur des préoccupations de l'auteur. Un peu à la manière dont Wood commentait sa propre création, *Auster*, dans le récit mis en abyme, importe une guerre civile à l'intérieur des frontières des États-Unis, mais fait surtout preuve d'un idéalisme convaincu en imaginant une Guerre de Sécession ayant pour origine la nomination illégitime de W. Bush à la présidence des États-Unis provoquant une révolte armée des forces progressistes.

Toutes ses œuvres ont un point en commun, celui d'un imaginaire de l'effritement du tissu social américain qui ne profite à personne et qui est une manifestation d'une crainte de plus en plus palpable aux au pays de l'Oncle Sam. Ce sont les conséquences d'une polarisation idéologique, doublée d'une constitution en communauté des éléments les plus radicaux des deux camps opposant les idéologues de droite à ceux de gauche. Ces tractations produisent à terme une segmentation du territoire qui se fait selon les convictions de chacun – segmentation dont la finalité est la sécession pure et simple de certaines communautés face à l'État fédéral dont les politiques sociales ne sont pas considérées comme profitables par tous. Le populisme inhérent à la base électorale du Tea Party, par exemple, qui éperonne le sentiment autonomiste de la rase campagne et qui s'adresse à un public peu éduqué, incapable de distinguer foi et raison, a été anticipé par les différentes œuvres de mon corpus.

La perte de l'équilibre politique qui a fait la force de cette puissance mondiale durant le XXème menace à terme la stabilité mondiale tant d'un point de vue économique que politique. Les trois œuvres au centre de ma réflexion appartiennent, et cela me semble évident, à un imaginaire de la fin, un imaginaire qui voit basculer l'Empire américain dans la guerre civile, lui faisant perdre du même coup son statut de première puissance mondiale.

Cet imaginaire de la fin, à la temporalité altérée, oriente son propos sur le destin d'individus sur qui repose l'équilibre du monde et en qui les espoirs sont réunis afin de préserver la paix. Owen Brick, le personnage rêvé par Brill, ne saura mener à

terme la mission dont il est chargé. Pis encore, il sera tué d'une balle dans la tête, ce qui annihilera l'univers uchronique du fantasque critique. La Fin, à son terme emporte tout sur son passage, rien n'y subsiste, sinon son ombre, à l'image du copain de Katy dont la vidéo de son exécution se trouve relayée sur le Web. Ferrigno, plus optimiste, conclut la trilogie *Assassin* par la réunification des deux entités politiques et religieuses anciennement ennemies, non sans de grands sacrifices et de nombreux drames, de la même manière que Wood fait gagner l'État fédéral qui représente, à terme, un moindre mal pour la population américaine.

Il aurait été tout à fait approprié de mettre en lumière la logique de la fin qui sous-tend chacune des œuvres de ce corpus. C'est en partie la tâche que j'ai amorcée en dernière analyse en exposant les ramifications qu'entretiennent la trilogie de Ferrigno et la série de Wood avec les événements du 11 septembre.

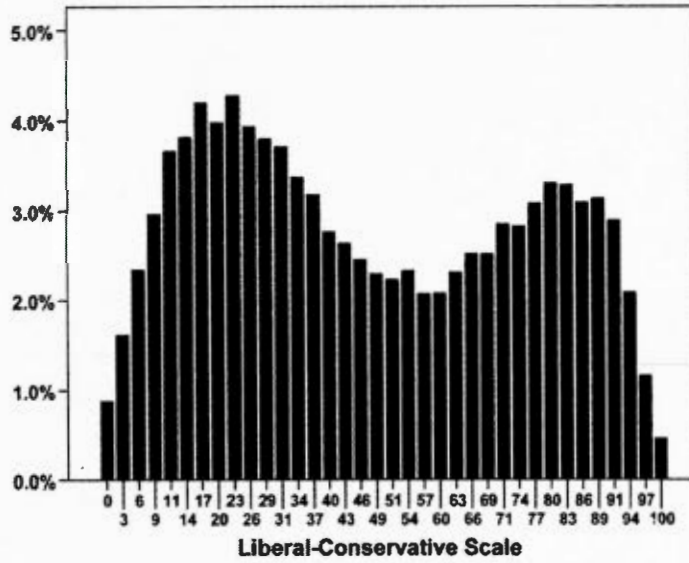
Le ralentissement du développement technologique et des communications dans les trois œuvres causées par la Guerre de Sécession américaine aurait également pu attirer plus longuement mon attention en considérant entre autres choses ce qui se dit dans le monde scientifique concernant le rythme de plus en plus effréné du développement des technologies. Ce développement pourrait mener à une révolution complète d'une humanité ne faisant qu'une avec la machine. Cette théorie dite de la *Singularité*, soutenue d'abord par Ray Kurzweil, qui affirme que l'avènement du superordinateur aura pour conséquence de transformer en profondeur notre manière de vivre, semble suspendue par les crises politiques potentielles que mettent en scène les différents ouvrages.

Toujours est-il que l'uchronie, en déployant ses présents virtuels, n'a pas fini de nous étonner et de conduire toujours un peu plus loin les réflexions de nombreux chercheurs. Le thème de la dislocation des États-Unis ne relève plus seulement de la fiction. On le voit d'abord à la précarité économique des Américains dont la chambre des congrès, dirigée par la frange la plus radicale du parti républicain, s'efforce d'imposer des décisions budgétaires qui ne font qu'amplifier les problèmes déjà

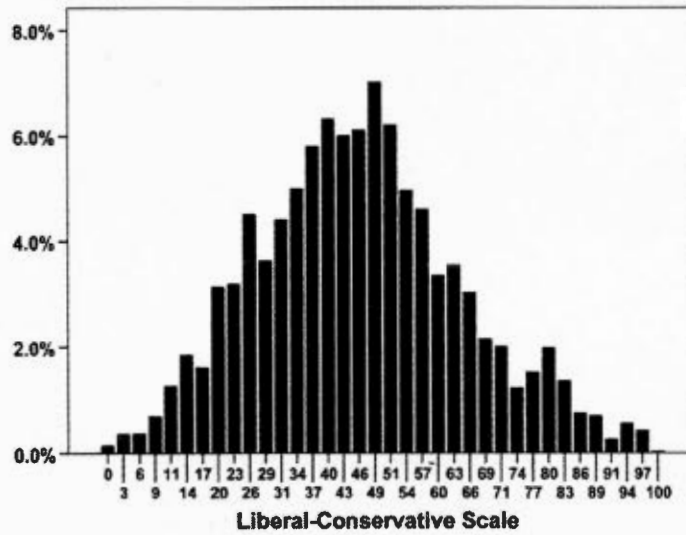
persistants qui minent l'économie états-unienne. Les attentats du 11 septembre ont permis à l'aile droite radicale d'imposer sa vision du monde dans un pays où la jeunesse a longtemps milité pour la démocratie et les droits de l'homme qui se sont effrités sans trop de remous au cours de la dernière décennie. De la crainte d'une nouvelle attaque terroriste nous sommes passés à une peur d'une crise systémique de l'économie. « Le 11-Septembre, 'Ce fut comme si on avait éteint les lumières et permis aux tendances violentes et chauvines qui existaient déjà de s'exprimer ouvertement', illustre en entrevue au *Devoir* l'écrivain pakistanais Moshin Hamid » (Taillefer 2011). Les extrémistes de droite se sont emparés du pouvoir à la chambre des congrès et menacent, par leur entêtement dogmatique, la santé économique du pays. Ken Goodman soutient par ailleurs qu'« il ne faut pas se laisser duper par l'actuelle fournée de républicains extrémistes : leurs valeurs [ne sont] pas représentatives de celles des Américains ordinaires. » (Taillefer 2011). Reste que le chaos actuel dans les sphères législatives des États-Unis menace le pays de paralysie, et la montée en puissance d'une telle force de la droite radicale dans l'antichambre du pouvoir n'annonce rien de bon dans les années à venir pour cette superpuissance mondiale en déliquescence, tandis que d'autres États prennent du gallon sur la scène internationale, la Chine, suivie de près par l'Inde et le Brésil. Bien que la mort de Ben Laden en mai 2011 soit vue comme la fin de l'ère post-11 septembre, il n'en reste pas moins que les États-Unis sont toujours hantés la peur du déclin dont la manifestation la plus récente est celle de la crainte du morcellement du territoire.

ANNEXE 1

Voters



Non-Voters



Source: 2006 Cooperative Congressional Election Studies

ANNEXE 2



ARTS

GALLERIES

Walking firmly in the footsteps of Barbara Kruger, Jenny Holzer, and even de la Vega, the 44-yr artist who goes by the name Decade Later screens slogans on walls and gets away with it in every sense.

The first reaction you get after having the words I AM YOUR SUBCONSCIOUS TALKING is to say "fuck you!" because it's so assumptive and self-righteous. But it makes you want to walk around and see what else he claims you're secretly thinking, if only to say "fuck you!" a few more times. After a few minutes, though, you think he may be right.

I notice people silently mouthing the phrases to themselves as they read them, trying them out, seeing how they feel on their lips. They feel great. In a direct homage to Holzer, Decade

tells us I'LL CUT THE SMILE RIGHT OFF YOUR FACE, which is incredibly satisfying to say. BETTER LUCK NEXT TIME (lower right) is a stream-of-consciousness rant of familiar clichés that don't sit well with residents of this city, too used to being manipulated and led to by slimy politicians. FIGHT OR FLIGHT towers over you, intimidating you as the viewer can't help but mentally recall close calls and dangerous situations.

Decade Later isn't breaking new ground with anything he's doing, but by placing familiar words and phrases and clichés into a new setting, into the DMZ, they take on very specific meanings that we're all already thinking about.



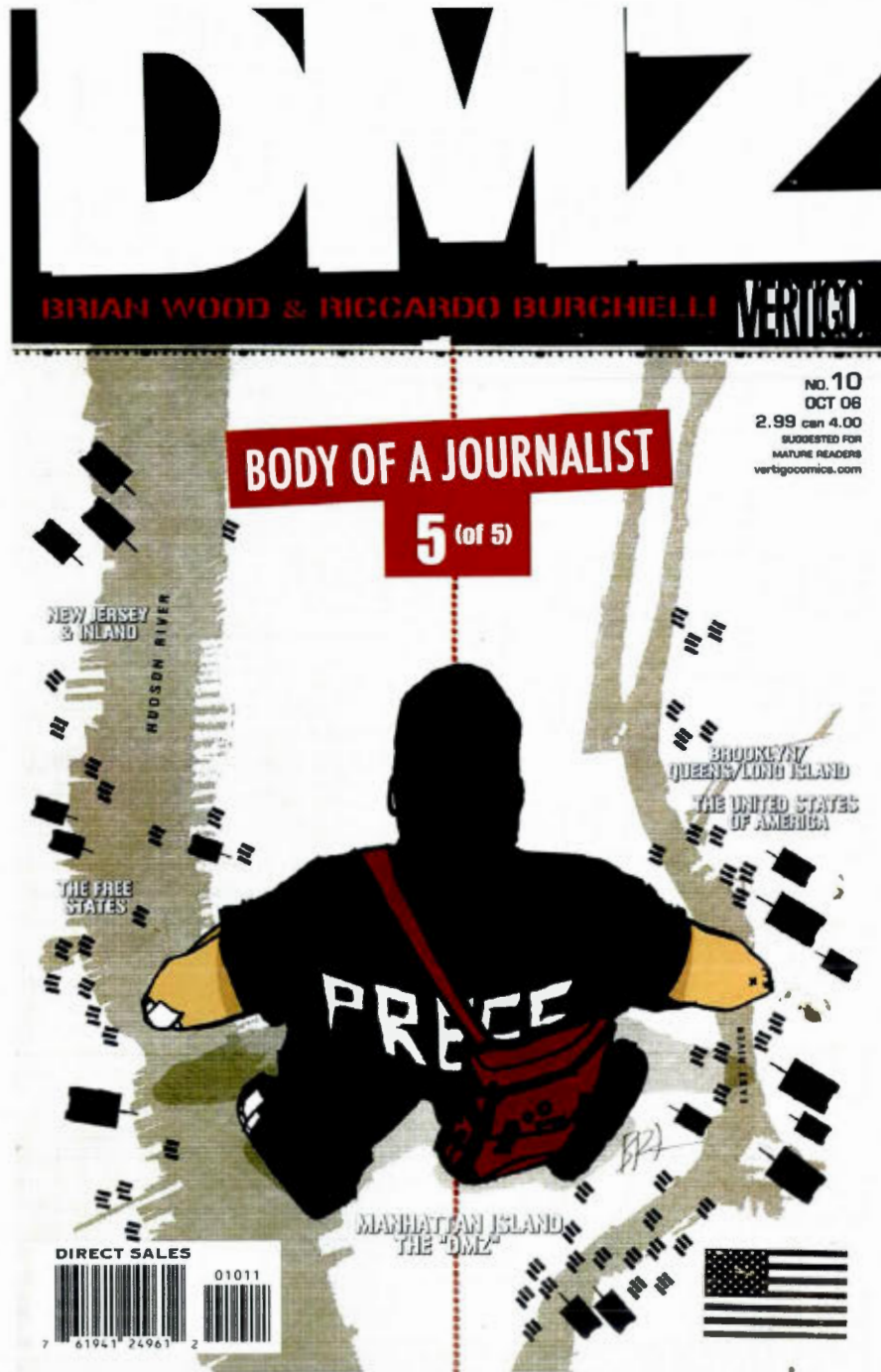
I WASN'T BORN YESTERDAY. THERE'S A SUCKER BORN EVERY MINUTE, BUT THAT'S NOT ME. I DIDN'T JUST FALL OFF THE TURNIP TRUCK. YOU WON'T TRICK ME. FOOL ME NEVER. I SAW THAT COMING A MILE AWAY. DO I LOOK STUPID TO YOU? YOU'RE SO TRANSPARENT YOU MAKE WATER LOOK BAD. YOU NEED TO WAKE UP PRETTY EARLY. NICE TRY. GOOD ONE. YOU THINK YOU'RE PRETTY SLICK. CLOSE BUT NO CIGAR. BETTER LUCK NEXT TIME.

ANNEXE 3



Source, Wood vol. 1 p. 8

ANNEXE 4



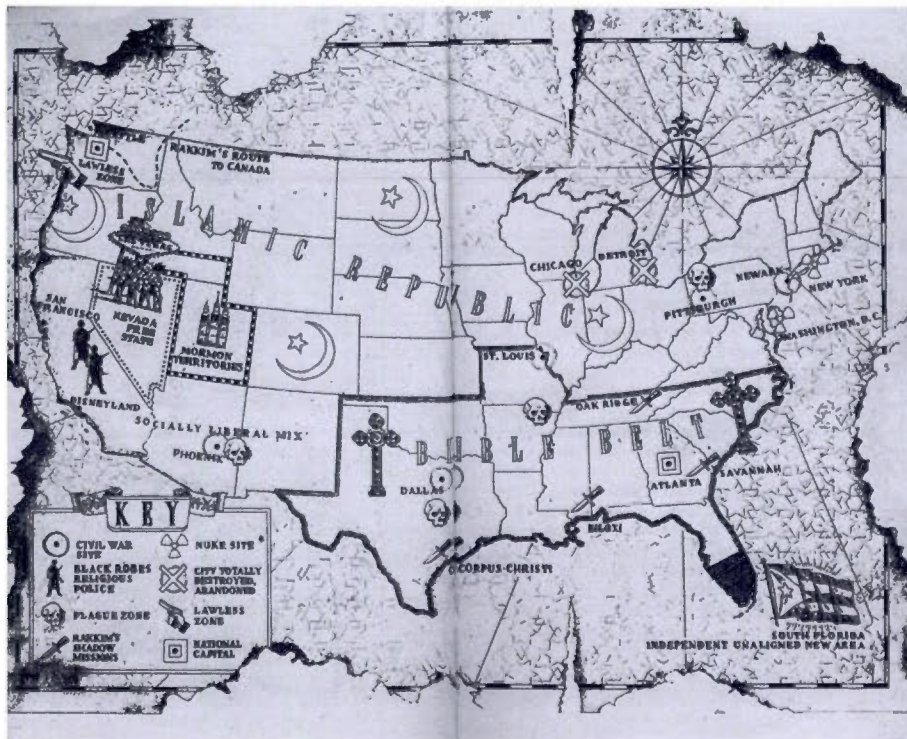
Source, Wood vol. 2, p.9

ANNEXE 5



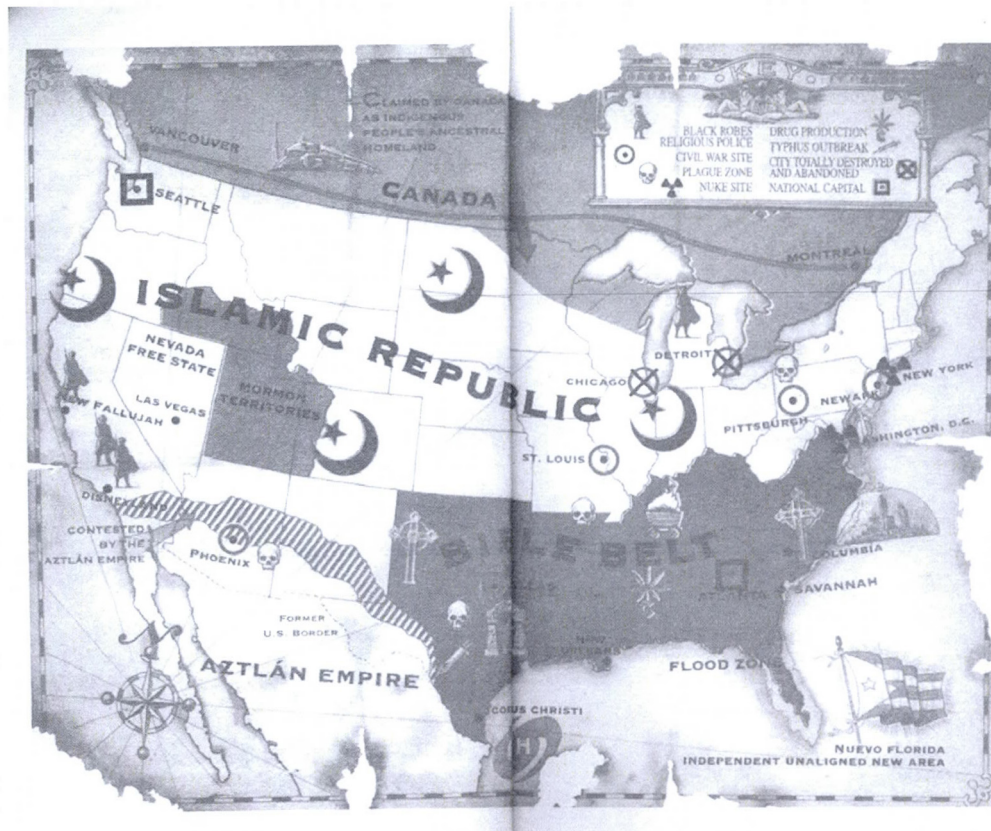
Source, Wood vol. 2, pp. 146-147

ANNEXE 6



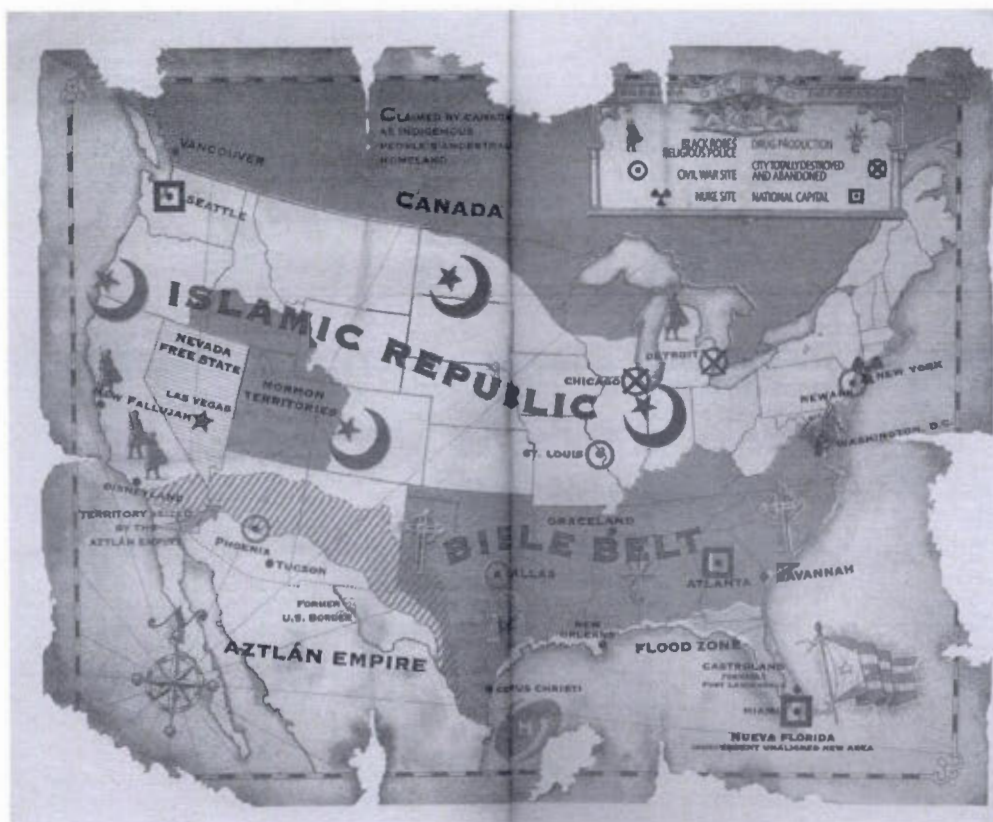
Robert Ferigno, *Prayers for the Assassin*, 2006

ANNEXE 7



Robert Ferrigno, *Sins of the Assassin*, 2009.

ANNEXE 8



Robert Ferrigno, *Heart of the Assassin*, 2010

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Auster, Paul. *Man in the Dark*. New York : Henry Holt, 2008.

Dick, Philip K., *Le maître du Haut Château*. Trad. de l'américain par Jacques Parsons. Paris : Éditions J'ai lu, 2006 [1970].

Ferrigno, Robert. *Heart of the Assassin*. New York: Pocket Star Books, 2010 [2009].

_____. *Sins of the Assassin: A Novel*. New York: Pocket Star Books, 2009 [2008].

_____. *Prayers for the Assassin*. New York: Simon and Schuster, « coll. Pocket Books », 2006.

Wood, Brian, Riccardo Burchielli, et al.. *Dmz*. New York: Vertigo, vol. 1-9, 2006-2011.

b) Bibliographie de référence

Barbero, Alessandro. *The Battle: A New History of Waterloo*. New York: Walker & Co, 2005.

Bress, Eric. *The Butterfly Effect*. DVD, Etats-Unis: New Line Home Entertainment, 113 min, 2004.

Brooks, Geraldine. *March*. New York: Viking, 2005.

De Sica, Vittorio. *The bicycle thief*. Etats-Unis : Image Entertainment, 2003 [1948], 93 min.

Dick, Philip K, and James Tiptree, « Minority Report » dans *Minority Report. Volume Four, the Collected Short Stories of Philip K. Dick*. Londres: Gollancz, 2001 [1956].

Lee, Spike. *C.S.A: The Confederate States of America*. DVD. Etats-Unis : IFC Films, 2004, 89 min.

Orwell, George. *1984*. Paris: Gallimard, 2009 [1950].

Ozu, Yasujirō. *Tōkyō monogatari Tokyo story*. Irvington, NY: Criterion Collection, 2003[1953], 136 min.

Renoir, Jean. *La grande illusion*. DVD. Etats-Unis : Criterion Collection, 1999[1937], 114 min.

Ellis, Warren, et Darick Robertson. *Transmetropolitan*. New York: DC Comics, 1998.

Rushdie, Salman. *Shalimar the Clown*. New York: Random House, 2005.

Tarantino, Quentin. *Inglorious Basterds*. DVD. Etats-Unis : Alliance Films, 2009, 153 min.

Tormé, Tracy et Robert K. Weiss. *Sliders*. DVD. Etats-Unis : Fox, 1995-2000.

Tsouras, Peter. *Dixie Victorious: An Alternate History of the Civil War*. London: Greenhill Books, 2004.

Wells, H. G. *The Time Machine*. Londres : Penguin Books, 2005[1895].

b) Corpus théorique

Aaron, Paul, Denis Saint-Jacques, and Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 2002.

Abramowitz, Alan. *The Disappearing Center: Engaged Citizens, Polarization, and American Democracy*. New Haven: Yale University Press, 2010.

Annesley, James. *Blank fictions consumerism, culture and the contemporary American novel*. Londres : Pluto Press, 1998.

Ardenne, Paul. « Non-éloge de la banalité » dans *Sociétés : Marges*, De Boeck Université, vol.75, #1, 2002, pp.75-77.

Baroni, Raphaël. *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*. Paris: Seuil, coll. « Poétique », 2007, 437 p.

_____. *La valeur littéraire du suspense*. 2004. Ressource internet, cairn.info.

Barthes, Roland. «La mort de l'Auteur», dans *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984 [1968], pp.61-67.

Barsky, Robert. «Les théories de la réceptions», dans *Introduction à la théorie littéraire*. Sainte-Foy : Presses de l'université du Québec, 1997, 99.135-155.

Bégout, Bruce. *Zéropolis*. Paris: Allia, 2002.

Carrère, Emmanuel. *Le détroit de Behring : Introduction à l'uchronie*. Paris : P.O.L. éditeur, 1986.

Cayton, Mary K. « Introduction », dans *Public Culture*, sous la direction de Marguerite S. Shaffer. Philadelphie : Universty of Pennsylvania Press, 2008, pp. 1-25.

Charles, Michel. *Introduction À L'étude Des Textes*. Paris: Seuil, 1995.

Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998.

Compayré, G., «Analyses et comptes-rendus, Uchronie de Renouvier», dans *Revue philosophique*. vol. 1, n° 2, 1876, pp. 298-301.

Dällenbach, Lucien. « Réflexivité et lecture » dans *Revue des Sciences Humaines*. vol. 49, n° 177, 1980, p. 23-37.

Danvers, Francis. « Regards croisés sur l'événement » dans *Pensée pluriel*, vol. 3, n° 13, 2006, p.13-20.

Desroches, Henri, « L'uchronie », <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/utopie/#>, ressource internet, consulté en ligne le 7 juillet 2010.

Ferguson, Niall (dir.). 1997. «Virtual History : Towards a 'chaotic' theory of the past». *Virtual History*. Londres : Picador, p. 1-90.

Fiorina, Morris P, Samuel J. Abrams, et Jeremy Pope. *Culture War?: The Myth of a Polarized America*. New York: Pearson Education, 2006.

Gagnon, Frédérick, et Catherine Goulet-Cloutier. «Exorcistes américains : La Heritage Foundation, la guerre culturelle et la sauvegarde du mariage et des valeurs familiales traditionnelles» dans *Études Raoul-Dandurand*. 2009, ressource internet www.dandurand.uqam.ca, Consulté en ligne le 18 mars 2011.

Gagnon, Frédérick. « Quelle guerre culturelle ? : Les médias américains et québécois et le mythe de la polarisation de la société américaine », dans *Études internationales*, vol. 40, n° 3, 2009, p. 395-416.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, coll «Poétique», 1987.

_____. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1972.

Geoffroy -Chateau, Louis-Napoléon. *Napoléon apocryphe, 1812-1832: histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle*. Monein: éditions PyrÉMonde, 2007 [1841].

Gengembre, G. « Le roman historique représente-t-il un danger? », dans *Historia*, Paris, avril 2011, n° 772, p. 45.

Gervais, Bertrand. *L'imaginaire De La Fin: Temps, Mots, Et Signes : Logiques De L'imaginaire*. Tome 3. Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2009.

_____. *Logiques de l'imaginaire : La ligne brisée*. Tome 2, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2008.

_____. *Logiques de l'imaginaire : Figures, lectures*. Tome 1, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007.

Gervais, Bertrand. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Montréal : XYZ éditeur, coll. « Théorie et Littérature » 1998.

_____. « Les règles de la lecture littéraire » dans *Tangence*, n° 36, mai 1992, pp.8-18.

Gustines, George G. «The Civil War Has Begun. It's on Park Avenue.» dans *The New York Times*, 31 décembre 2010. Consulté en ligne sur www.nytimes.com

Hamel, Jean-François. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Éditions de Minuit, coll «Paradoxe», 2006.

_____. «Les uchronies fantômes. Poétique de l'histoire et mélancolie du progrès chez Louis Sébastien Mercier et Victor Hugo», *Poétique*, n° 144 (novembre), 2005, pp. 428-441.

Hartog, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris : Seuil, 2003.

Henriet, Eric B. *L'uchronie : 50 questions*. Paris: Klincksieck, 2009.

Hudde, Hinrich, and Peter Kuon (dir.). *De l'utopie à l'uchronie: formes, significations, fonctions : actes du colloque d'Erlangen, 16-18 octobre 1986*. Tübingen: Narr, coll. « Études littéraires françaises », 1988, p.89-98.

Hugues, Micheline. *L'utopie*. Paris : Armand Colin, 2005.

Hunter, James D. *Culture Wars: The Struggle to Define America*. New York: BasicBooks, 1991.

Hutcheon, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 2002.

Khouri, Andy (dir.). *Body of a Journalist : Brian Wood Talks Life in the DMZ*, ressource internet : <http://www.comicbookresources.com/?page=article&id=9356>, ressource internet, consulté en ligne le 11 mai 2011.

Klein, Gérard, 2001. « *préface et postface* » dans *La machine à différence*, ressource internet : <http://www.quarante-deux.org/archives/klein/prefaces/lp27231.html>, ressource internet, consulté en ligne le 12 juillet 2010.

Laïdi, Zaki. *Le sacre du présent*, Paris : Flammarion, 2000.

Langlet, Irène. *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris: Armand Colin, 2006, 24-25 p.

Lesourne, Jacques. *Ces avenir qui n'ont pas eu lieu: une relecture du XX^e siècle européen*. Paris: Odile Jacob, 2001.

Nicolle, Jean-Marie. *La science: concours 2007 : ECS-ECE, classe préparatoire économique et commerciale, voies scientifique et économique*. Rosny-sous-Bois: Bréal, 2006.

Quéré, Louis. « Entre fait et sens, la dualité de l'événement » dans *Réseaux*. n° 139, vol. 5, 2006, pp. 183-218.

Renouvier, Charles B. *Uchronie. (L'Utopie dans l'histoire.) Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation Européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*. Paris : Bureau de la critique philosophique, 1876, 412 p.

Robinson, Kim Stanley. *Les romans de Philip K. Dick*. Lyon: Les Moutons électriques, 2005.

Rowley, Anthony, et Fabrice d' Almeida. *Et si on refaisait l'histoire?* Paris: Odile Jacob, 2009.

Saint-Gelais, Richard. 1999. *L'empire du pseudo: modernité de la science-fiction*, Québec : Éditions Nota bene, 399p.

_____. 2007. «Le contrefactuel à travers les genres : promenades entre uchronie et histoire conjecturale» in *Le savoir des genres*, Etudes réunies et présentées par Raphaël Baroni et Marielle Macé, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », pp.319-337.

Seed, D. "Constructing America's Enemies: The Invasions of the USA", dans *The Yearbook of English Studies*, vol. 37, no. 2, 2007, pp. 64-84.

Squire, J C. *If It Had Happened Otherwise*. London: Sidgwick and Jackson, 1972[1931].

Taillefer, G. (2011). « La décennie du 11-Septembre. La fin de l'insouciance », *Le Devoir*, 10 et 11 septembre 2011, page A1 et A12.

Tetlock, Philip E, et Aaron Belkin. *Counterfactual Thought Experiments in World Politics: Logical, Methodological, and Psychological Perspectives*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1996.

Theodoro, Jose, «Parallel Worlds: PAUL AUSTER (Unabridged)». http://www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=1216&page=2, consulté le 2 janvier 2010

Thompson, E P. *The Poverty of Theory & Other Essays*. London: Merlin Press, 1978.

Tremblay-Gaudette, Gabriel. « Le tressage à portée interprétative comme modalité de lecture : étude du roman graphique Watchmen de Dave Gibbons et Alan Moore » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2010.

Walker, Tim. « Iraq : How a daring new generation of graphic novelist view the art of war », dans *The Independent*, lundi 23 juin 2008, <http://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/iraq-how-a-daring-new->

generation-of-graphic-novelists-view-the-art-of-war-852259.html consulté en ligne le 20 novembre 2010 2008

Zawadzki, Paul. 2002. « Malaise dans la temporalité. Dimension d'une transformation anthropologique silencieuse », dans *Malaise dans la temporalité*, Publications de la Sorbonne, pp. 11-66.