
Un regard analytique sur l'uchronie avec la tension narrative pour outil

Auteur : Laureys, Céline

Promoteur(s) : Dozo, Björn-Olav

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10988>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres

Langues et lettres françaises et romanes

Un regard analytique sur l'uchronie avec la tension narrative pour outil

Suivi d'une analyse des cas *La part de l'autre* d'Éric-Emmanuel Schmitt et *Aucun homme n'est une île* de Christophe Lambert

Mémoire réalisé par Céline LAUREYS

en vue de l'obtention du diplôme de Master en langues et lettres françaises et romanes,
orientation générale, à finalité approfondie.

Étude menée sous la direction de M. Björn-Olav DOZO.

Membres du jury : M. Michel DELVILLE et M. Alvaro CEBALLOS VIRO

Année académique 2019-2020

Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude envers mon promoteur, M. Björn-Olav DOZO, pour sa disponibilité, sa bienveillance, ses encouragements et surtout ses précieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Je lui suis également reconnaissante pour l'enthousiasme exprimé pour mon sujet.

Je remercie également les membres de mon jury pour l'intérêt porté à cette étude et pour leur lecture attentive.

Je désire ensuite remercier chaleureusement tous mes lecteurs, à commencer par mes parents, mais également Sylvie KESTEMONT et Geneviève MARISCAL, pour leur relecture attentive et consciencieuse, leurs remarques judicieuses et leurs conseils avisés.

Je souhaite remercier tout particulièrement mes parents, Pascal et Marie-Dominique, ainsi que mon frère, Sébastien, pour leur soutien indéfectible et quotidien, leur implication, leur dévouement à toute épreuve, leur disponibilité et leurs nombreux encouragements. Je leur témoigne une reconnaissance inestimable.

Enfin, un merci chaleureux revient aussi à tous ceux qui m'ont épaulée dans ce travail, à commencer par Thomas, qui aura su me soutenir en toutes occasions et m'a portée par ses encouragements et son réconfort si précieux, mais également les amis qui m'ont soutenue et accompagnée durant mes études.

Sommaire

Introduction.....	1
Première partie : l'uchronie	4
1. Préambule étymologique et définition	4
1.1. Étymologie.....	4
1.2. Définition.....	4
1.3. Délimitation du genre	7
1.4. Appellations.....	14
2. Origines du genre littéraire de l'uchronie francophone.....	15
3. État de l'art	18
3.1. André Chamson et sa conception divergente de l'uchronie	19
3.2. Denis Guiot : approche du passé par l'historien et l'uchronien	20
3.3. Éric Henriet, une sommité de l'uchronie	21
3.4. Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou : la causalité en histoire	22
3.5. Éric Vial et le caractère instrumental de l'uchronie	24
3.6. Bertrand Campeis et Karine Gobled : deux guides de l'uchronie.....	27
3.7. Récompense institutionnelle littéraire	27
3.8. Conclusion	28
4. Des caractéristiques de l'uchronie	28
4.1. Le point de divergence.....	29
4.2. La temporalité du récit.....	31
5. Des catégories d'uchronies.....	32
6. Thématiques récurrentes	34
6.1. Les grands hommes	34
6.2. Périodes et événements canoniques de l'Histoire	35
6.3. La Seconde Guerre mondiale	36
6.4. Conflits armés.....	36
6.5. Technologies.....	37
7. Des enjeux et motifs de l'uchronie.....	37
8. Un jeu de réécriture de l'Histoire.....	39
9. L'uchronie, un outil de réflexion comme point de recherche des causalités et futuribles en critique historique.....	41
Seconde partie : application de la tension narrative	45
1. <i>La tension narrative</i> de Baroni.....	45

1.1.	Quelques concepts fondamentaux	50
1.2.	Fonctions thymiques du récit	55
1.3.	Tableau récapitulatif	59
2.	Intérêts, plaisirs du lecteur et jeu narratif	60
3.	L'horizon d'attente du lecteur	62
4.	De la problématique de couper le cordon	64
5.	La suspension consentie de l'incrédulité	65
6.	Clins d'œil au lecteur	68
7.	Quel degré de proximité ?	69
8.	Lecteur acteur de cette tension narrative	70
Troisième partie : étude de cas		72
1.	Choix des ouvrages	72
2.	Application de la tension narrative dans <i>La part de l'autre</i> d'Éric-Emmanuel Schmitt... 73	73
2.1.	Structure tensives	74
2.2.	Parallélismes, sources de curiosité	83
2.3.	Mimétisme du récit comme stratégie d'intensification	85
2.4.	Jeu narratif provoqué par l'ironie	87
2.5.	Éléments contextuels et anticipation	88
2.6.	Clins d'œil au lecteur	89
2.7.	Indices de montée en puissance du protagoniste	90
2.8.	Conclusion	91
3.	Application de la tension narrative dans <i>Aucun homme n'est une île</i> de Christophe Lambert	92
3.1.	Double point de divergence imbriqué	92
3.2.	Diverses intrigues	93
3.3.	Structure tensives	93
3.4.	Surprise engendrée par les récits de pensées	97
3.5.	Dialogues tensifs	99
3.6.	Sympathie développée pour les protagonistes	101
3.7.	Mécanismes de dissimulation	103
3.8.	Conclusion	104
Conclusion		106
Bibliographie		110
1.	Sources primaires	110
2.	Sources secondaires	110

2.1.	Ouvrages	110
2.2.	Articles scientifiques	114
2.3.	Revue.....	117
2.4.	Usuels.....	117

Introduction

L'attrait pour le genre uchronique nous est venu comme un souvenir lointain de nos préceptes en cycle supérieur. Dans le cadre d'une leçon de français, nous avons dû lire *La part de l'autre*¹ d'Éric-Emmanuel Schmitt. Au-delà de l'aspect inédit de cette lecture, celle-ci nous a procuré une certaine stimulation narrative, due à la singularité d'une double narration présente dans le roman. En effet, après l'apparition du point de divergence, le récit se dédouble et l'histoire prend deux trajectoires. La première est celle qui expose le déroulement historique exact. La seconde présente une version alternée de notre chronologie, une prospection fictive du tournant qu'aurait pris l'Histoire si le fait historique qui sert de point de divergence s'était déroulé comme proposé par l'auteur. De là, est apparu un intérêt pour la narratologie, doublé d'un intérêt pour ce mélange entre Histoire et spéculations historiques. Il va sans dire que la lecture d'autres uchronies n'a fait que confirmer cet attrait pour le genre.

Un second aspect qui a motivé le choix de ce sujet est son manque d'exploitation. Sur cinq années de cursus en langues et lettres françaises et romanes, nous n'avons que peu, voire pas, eu l'occasion de traiter ces néogenres qui fleurissent en paralittérature. Le sujet reste, pour nous, encore à découvrir et l'attrait n'en est qu'accru. Si quelquefois le genre de la science-fiction fut étudié dans certaines matières, il fut cependant peu approfondi, par manque de temps bien souvent, plaçant ses sous-genres, parmi lesquels figure l'uchronie, dans un flou théorique et une existence nébuleuse à nos yeux. C'est ce pourquoi nous désirons nous aventurer dans ce genre littéraire au sujet duquel nous avons tout, ou presque, à apprendre. Le sous-genre fictionnel de l'uchronie fait pourtant l'objet d'études théoriques diverses et variées, dont l'apport théorique est avéré. Notre objectif, dans un premier temps, sera de développer ces apports et, dans un second temps, de démontrer l'importance d'une étude de la réception de ce genre littéraire. Par souci de clarté et de concision, nous avons décidé de délimiter notre corpus au genre de l'uchronie francophone.

Pour approfondir l'analyse de ce genre littéraire, nous avons opté pour une méthode d'analyse de narratologie qui favorise le pôle de la réception. Sur les conseils de notre

¹ SCHMITT (Éric-Emmanuel), *La part de l'autre*, Paris, Livre de Poche, 2008.

promoteur, Monsieur Björn-Olav Dozo, nous nous sommes penchée sur la question de la tension narrative, théorie plus ou moins récente que nous jugeons intéressante d'appliquer au genre de l'uchronie. Nous avons pour objectif de passer ce genre littéraire au filtre des préceptes de la tension narrative pour voir s'il répond aux codes de cette dernière.

Cette étude entend appliquer la théorie de *La tension narrative*² de Raphaël Baroni au genre littéraire de l'uchronie francophone, et ce, dans le but d'éclairer les mécanismes d'une construction tensive dans un genre littéraire ancré sur la potentialité d'une multitude de dénouements. Nous espérons rendre compte d'une adéquation de cette théorie narratologique au genre littéraire choisi et nous désirons, à travers le prisme de la tension narrative, éclairer la réception de l'uchronie. Pour ce faire, nous tenterons en premier lieu de dégager des lois transversales aux uchronies. Ensuite, nous analyserons deux uchronies sélectionnées par nos soins : *La part de l'autre* d'Éric-Emmanuel Schmitt et *Aucun homme n'est une île* de Christophe Lambert. Nous tenterons de dégager certains mécanismes narratifs, à la lumière de la théorie de la tension narrative. Par cette étude, nous désirons inscrire l'uchronie dans une meilleure reconnaissance au sein des théories critiques littéraires et de la narratologie.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons au pôle de la production et nous développerons une perspective théorique de l'uchronie. Pour ce faire, nous procéderons à une définition et une délimitation du genre. Nous nous focaliserons également sur les deux principales caractéristiques du genre littéraire, afin d'amorcer notre analyse future. Les principaux apports théoriques seront passés en revue dans un état de l'art, qui ne se veut pas exhaustif, mais représentatif des diverses opinions émises à l'encontre de l'uchronie et de la démarche contrefactuelle depuis son essor. Pour bien comprendre notre objet d'étude, il convient de dresser un tableau relativement complet de ses applications et de ses actualisations, c'est pourquoi nous passerons rapidement en revue les diverses catégories d'uchronies et les quelques thématiques récurrentes où elles puisent leur inspiration. En fin de partie, nous développerons un point de vue personnel sur l'application de l'uchronie en critique historique.

Dans un second temps, nous nous attarderons sur le pôle de la réception, au moyen de l'outil d'analyse de la tension narrative et de quelques concepts complémentaires. Dans

² BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 2007.

un premier point, nous résumerons l'essentiel du propos de Raphaël Baroni au sujet de la tension narrative. Ensuite, nous développerons quelques concepts que nous jugeons indispensables pour saisir tout l'enjeu de la réception liée à une œuvre fictionnelle. Nous aborderons donc la notion d'horizon d'attente du lecteur, celle de la suspension consentie de l'incrédulité et le rôle du lecteur dans cette démarche réceptive.

Enfin, nous nous attèlerons à l'analyse de deux uchronies francophones contemporaines. Dans cette étude de cas, nous chercherons à identifier les divers mécanismes narratifs qui rendent compte de la tension narrative, tant au niveau de la structure que du contenu. À la lumière de ces analyses, nous tenterons de dégager une application générale de la tension narrative au sein de l'uchronie.

Terminons par une clarification terminologique. La notion d'histoire étant au cœur de notre propos, ce commentaire nous semble judicieux. Il apparaît adéquat d'établir une différence entre l'histoire et l'Histoire. D'apparences identiques, ces deux occurrences du même mot n'ont pas la même portée et ne couvrent pas entièrement les mêmes signifiés. Ces mots cachent une subdivision sémantique. L'histoire renvoie à la discipline historique, à la chronologie. Cette histoire-là peut également renvoyer, par synonymie, au conte, au récit, à l'aventure. Par opposition à la grande histoire, on peut situer « La petite histoire. Le côté anecdotique de l'histoire ; l'ensemble des faits historiques secondaires »³. En revanche, l'Histoire, avec un grand « H », également surnommée « la grande histoire » est l'équivalent de la chronologie enseignée à l'école. Le contenu de cette Histoire est le fruit de choix. C'est une succession de grands événements, sélectionnés pour la postérité. Par synonymie, on peut l'apparenter aux annales, aux mémoires et aux chroniques. Il faut bien saisir la distinction entre le passé dans son entièreté, exhaustif, c'est-à-dire tout ce qui s'est produit, tout ce qui a effectivement eu lieu par le passé. Ceci correspond à l'histoire. Et l'Histoire, celle qui est enseignée, correspond à la sélection des grands événements, le fruit de choix arbitraires.

³ « Histoire », sur *CNRTL*. [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/histoire>

Première partie : l'uchronie

1. Préambule étymologique et définition

1.1. Étymologie

Le terme « uchronie » se construit comme le mot « utopie » et trouve son origine étymologique dans la combinaison du préfixe *u* – venant de la particule grecque *ou* – qui signifie « non » et le terme *chronos* qui signifie « temps ». Cette jonction de la négation au suffixe temporel a pour signification un « non-temps », un temps qui n'existe pas. Il s'agit d'un néologisme du XIX^e siècle, né de la plume de Charles Renouvier, philosophe français. Il emploie alors ce néologisme pour titrer son livre *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*⁴, paru en 1876. Toutefois, il ne s'agit pas de la première occurrence du terme *uchronie*. Renouvier l'avait déjà employé quelques années plus tôt, en 1857, dans la *Revue philosophique et religieuse*⁵, où il publia des fragments de son futur ouvrage.⁶

1.2. Définition

D'une certaine manière, Charles Renouvier est le premier à avoir donné une définition implicite de ce qu'est l'uchronie à travers le titre de son ouvrage. Cette définition primitive du concept d'uchronie est encore balbutiante et sa signification flottante. Il faut rester méfiant quant au sous-titre explicatif « l'utopie dans l'histoire » qui pourrait semer la confusion.

⁴ RENOUVIER (Charles), *Uchronie : l'utopie dans l'histoire*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1988 [1876].

⁵ *Revue philosophique et religieuse*, Argenteuil, Bureaux de la revue, t.8, mai 1857, pp. 187-208 ; juillet 1857, pp. 519-541 ; septembre 1857, pp. 246-279. [En ligne] sur *Google Books*, URL : https://books.google.be/books?id=t2Y9AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁶ GUIOT (Denis), « UCHRONIE, science-fiction », *Encyclopédie Universalis*. [En ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/uchronie-science-fiction/>

GLAESER (Ernest), dir., *Biographie nationale des contemporains rédigée par une société de gens de lettres*, Paris, Glaeser et C^{ie}, 1878, pp. 643-644. [En ligne], sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5861239f/f640.image.r=Revue%20philosophique%20et%20religieuse%201857%20uchronie?rk=236052;4>

L'uchronie est définie comme suit par le *Larousse* : « reconstruction fictive de l'histoire, relatant les faits tels qu'ils auraient pu se produire »⁷ et selon le CNRTL : « histoire refaite en pensée telle qu'elle aurait pu être et qu'elle n'a pas été »⁸. *Le Robert*, lui, en fournit la définition suivante : « récit d'évènements fictifs à partir d'un point de départ historique »⁹. Remarquons, dans cette dernière définition, la présence du concept d'un moment clé de l'Histoire, défini comme un « point de départ » du récit, notion absente des deux précédentes définitions. Enfin, le *Trésor de la langue française informatisé* définit l'uchronie comme une « époque fictive ; évocation imaginaire dans le temps »¹⁰. Cette définition paraît carencée et nécessiterait quelques précisions puisqu'elle va bien au-delà des limites du genre et permet d'englober la littérature d'anticipation et de fiction au sens large. De toutes les définitions croisées, nous retiendrons celle de l'édition de 1989 du *Larousse* : « [...] *Philos.* Reconstruction historique d'événements fictifs, d'après un point de départ historique et un ensemble de lois »¹¹. Cette définition évoque, d'une part, l'existence d'un point de départ historique au récit et, d'autre part, la présence d'un ensemble de lois auxquelles les uchronies sont soumises.

Bien que l'on relève la première occurrence du terme *uchronie* en 1857, il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour voir auréolé ce néologisme par les dictionnaires. On retrouve une entrée correspondante en 1888 dans le *Deuxième Supplément du Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, biographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.*¹² dirigé par Pierre Larousse. L'uchronie y apparaît une première fois au sein d'un autre article dans lequel elle est remise en contexte à travers un bref résumé analytique de l'essai philosophique de Charles Renouvier. Plus loin, elle trouve sa propre entrée dans laquelle elle est définie comme une « utopie appliquée à l'Histoire ; l'Histoire refaite logiquement telle qu'elle

⁷ « Uchronie », sur *Larousse*. [En ligne], URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/uchronie/10910032>

⁸ « Uchronie », sur *CNRTL*. [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/uchronie>

⁹ « Uchronie », sur *Le Robert*. [En ligne], URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/uchronie>

¹⁰ « Uchronie », sur *TLFi*. [En ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1203300630;>

¹¹ « Uchronie », dans *Dictionnaire de la langue française. Lexis*, Paris, Larousse, 1989, p. 1959.

¹² LAROUSSE (Pierre), dir., *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, biographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. Deuxième supplément*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, t. XVII, 1888, pp. 1522 et 1958. [En ligne] sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39804b.texteImage>

aurait pu être »¹³. Dans le *Supplément* de l'édition de 1895 du *Dictionnaire des dictionnaires. Lettres, sciences, arts, encyclopédie universelle* dirigé par Paul Guérin, l'entrée est définie très sommairement comme suit : « s.f. : Histoire fictive »¹⁴. Dans son *Lexique de philosophie*¹⁵ de 1892, Alexis Bertrand ajoute une dimension supplémentaire aux précédentes observations balbutiantes : la présence d'un grand événement historique dont l'issue peut changer le cours de l'Histoire. L'article « utopie » se conclut avec un commentaire sur l'uchronie dans lequel on peut lire ceci : « [...] l'histoire imaginaire de ce qui serait advenu si par hypothèse tel ou tel grand événement historique qui a laissé des traces profondes était supprimé ou modifié. »¹⁶ Au-delà de la proximité, avant tout sémantique, entre l'uchronie et l'utopie, une dimension nouvelle s'ajoute à l'uchronie et les grands jalons de l'histoire prennent alors toute leur importance.¹⁷

Il est intéressant de noter l'apparition tardive du terme dans nos dictionnaires francophones actuels. L'uchronie tarde à faire son entrée et prend place dans le *Petit Larousse illustré* en 1913 ainsi que dans le *Nouveau Larousse Universel* en 1948. Le mot disparaît ensuite des dictionnaires. Il faudra attendre l'année 2005 pour que ce dernier réapparaisse dans le *Petit Larousse* et l'année 2016 pour qu'il fasse sa première entrée dans le *Petit Robert*.¹⁸ Cette disparité temporelle d'apparition entre les deux dictionnaires peut, en partie, s'expliquer par leurs politiques éditoriales différentes. Au demeurant, le néologisme n'est actuellement pas encore homologué par l'Académie française, ne figurant pas dans le *Dictionnaire de l'Académie française*. Bien que le terme soit entré dans les usages et qu'un nombre toujours plus croissant d'auteurs s'essayent à l'exercice

¹³ *Ibid.*

¹⁴ GUÉRIN (Paul), dir., *Dictionnaire des dictionnaires. Lettres, sciences, arts, encyclopédie universelle. Supplément*, Paris, éditions Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 1181. [En ligne] sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201381q/f1186.item.r=uchronie>

¹⁵ BERTRAND (Alexis), dir., *Lexique de philosophie*, Paris, éditions Paul Delaplane, 1892, p. 214. [En ligne] sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2557606/f228.item.r=uchronie.texteImage>

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ ÉTHUIN (Philippe), dir., *et alii, Une Autre histoire du monde. 2500 ans d'uchronies*, Montpellier, Publie.net, coll. « ArchéoSF », 2017, pp. 13-28. [En ligne] sur *Google Books*, URL : <https://books.google.be/books?id=qGsvDwAAQBAJ&pg=PT6&lpg=PT6&dq=liste+nouveaux+mots+dictionnaire+uchronie&source=bl&ots=PeYvWQMqPB&sig=ACfU3U3YkAOMhqsLIM57-NshIbr7-T1vvg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwifw6SaiKrpAhXK16QKHcngBnMQ6AEwBXoECAsQAQ#v=onepage&q=dictionnaire&f=false>

¹⁸ « Mots entrés dans le Petit Larousse puis dans le Petit Robert », sur *Club d'orthographe de Grenoble*. [En ligne], URL : <https://orthogrenoble.net/mots-nouveaux-dictionnaires/mots-entres-petit-larousse-puis-petit-robert/>

« nouveau » de l'uchronie, le terme qui désigne ce genre romanesque, sous-genre de la science-fiction, doit encore se faire une place officielle au sein de la langue normée.

Pour résumer, l'uchronie est donc l'exercice de réécriture d'un matériau que l'on pourrait croire guère malléable : l'Histoire. L'exercice consiste à imaginer un autre temps, qui n'a pas existé, établir des suppositions sur le déroulement des événements si tel événement n'avait pas eu lieu, ou avait eu une autre issue que celle que nous connaissons. C'est une réécriture de l'Histoire à partir d'un point de divergence sur l'axe historique. À partir de là, il faut envisager une conception d'un temps qui n'est plus linéaire, et une coexistence de multiples altérités sur un axe paradigmatique.

1.3. Délimitation du genre

Pour commencer, avant de déterminer quelles sont les limites au-delà desquelles on ne parle plus d'uchronie, il faut replacer ce genre dans une classification plus large. L'uchronie appartient à la science-fiction et en constitue un sous-genre. La science-fiction est à distinguer du genre fantastique. Ces deux catégories littéraires ne puisent pas leurs éléments narratifs dans les mêmes domaines. L'une trouve sa source d'inspiration dans les sciences (quelles qu'elles soient) et l'autre dans le rêve, la magie ou encore le surnaturel. Bien qu'étant tous deux des genres basés sur l'extrapolation, la science-fiction se veut plus réaliste que le fantastique.

Ensuite, il convient de lever le voile sur une confusion : l'uchronie est à différencier de l'utopie et de la dystopie. Bien que les genres se recoupent en certains aspects et que la frontière puisse parfois paraître mince lorsqu'il s'agit de classer une œuvre dans l'une ou l'autre catégorie, il ne s'agit pas des mêmes phénomènes, ni des mêmes productions littéraires. Définissons ces deux termes afin de les distinguer de l'uchronie.

L'utopie (combinaison du grec *ou* et *topos* qui signifie « lieu »), néologisme créé par Thomas More en 1516, est définie comme un « ouvrage qui conceptualise une société idéale à construire »¹⁹. Tandis que la dystopie est, quant à elle, définie comme étant une « société imaginaire régie par un pouvoir totalitaire ou une idéologie néfaste, telle que la

¹⁹ « Utopie », sur *CNRTL*. [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/utopie>

conçoit un auteur donné »²⁰. Le dictionnaire *Le Robert* précise qu'il s'agit d'un « récit de fiction qui décrit un monde utopique sombre »²¹. La différence entre l'uchronie et ces deux autres genres littéraires se situe dans l'essence de l'exercice. L'objectif n'est pas la constitution d'une société idéale ou d'une société vers laquelle on ne veut surtout pas tendre. L'intérêt se situe dans le fait d'imaginer ce qui aurait pu se produire si le cours d'un événement avait fait diverger notre chronologie, que cela donne lieu à une société utopique ou dystopique. L'utopie et la dystopie se situent sur l'axe syntagmatique, là où l'uchronie se situe sur l'axe paradigmatique, jouant de ce fait avec le parallélisme de deux histoires divergentes (la « véritable » et celle imaginée).

Ensuite, survient un second niveau de différenciation, plus précis, plus spécifique au genre. Comme le souligne Éric Henriet, spécialiste français de l'uchronie, dans son ouvrage *L'histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*²², il faut distinguer l'uchronie des récits de voyages dans le temps et des récits de Terres parallèles. Bien que ces trois types de récits puissent être étroitement liés, il convient de les délimiter afin de les séparer.

Dans les récits de voyages dans le temps, les personnages ont accès à divers espace-temps (qu'ils soient passés ou futurs) et passent d'une époque à l'autre au sein du même récit, préférablement au moyen d'une machine. À cet égard, Henriet propose *The Time Machine* d'H.G. Wells (1895) et *Comment construire une machine à voyager dans le temps* d'Alfred Jarry (1899) comme références. Pour ce qui est des voyages vers le futur, outre les machines, les protagonistes peuvent avoir recours à la cryogénie, au rêve, à l'usage de substances illicites ou être victimes d'une catastrophe naturelle.²³ Les voyages dans le temps peuvent être motivés par diverses raisons : la curiosité, la volonté de modifier le cours des événements, de prévenir un malheur ou de retrouver quelqu'un, etc.²⁴ Ces voyages influent sur le présent du récit et les actions qui y sont perpétrées ont des

²⁰ « Dystopie », sur *Larousse*. [En ligne], URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dystopie/187699>

²¹ « Dystopie », sur *Le Robert*. [En ligne], URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/dystopie>

²² HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens, Encrage, coll. « Interface », 2004, p. 19.

²³ *Ibid.*, pp. 20-21.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

répercussions dans les autres dimensions temporelles. Ainsi, selon Gérard Klein²⁵, repris par Henriet, chaque voyageur temporel crée son propre univers, il ne transforme pas le temps d'où il provient mais crée de nouvelles ramifications. Cela peut donner naissance à une infinité de ce qu'Henriet appelle des « ramifications probabilistes » du présent. Denis Guiot écrit d'ailleurs ceci : « le voyage dans le temps engendre souvent des univers parallèles, car tout voyage dans le passé, avec modification de ce dernier, provoque un présent différent, uchronique »²⁶. Ces voyages temporels présentent plusieurs paradoxes dont les deux principaux sont le cas « du voyageur qui tue son grand-père » et le cas « du circuit fermé ».²⁷ Le premier cas figure que, en tuant son grand-père, le protagoniste rend impossible sa naissance, et n'existerait donc pas. Or s'il n'existe pas, il n'a pas pu tuer son grand-père, et ainsi de suite. C'est d'ailleurs sur ce paradoxe que Barjavel finit son roman *Le Voyageur imprudent* de 1943. La solution à ce paradoxe serait donc la création de ramifications probables de l'histoire, donnant lieu à des univers parallèles : celui dans lequel le protagoniste est effectivement venu au monde et celui dans lequel il ne naît pas, suite à son intervention. Dans le second cas, celui « du circuit fermé », le voyageur est lui-même la source du changement et est à l'origine de la situation paradoxale. Pour illustrer ce cas, Éric Henriet²⁸ propose très justement l'exemple de la nouvelle *Meddler*²⁹ de Philip K. Dick de 1958 dans laquelle le protagoniste constate l'existence d'insectes géants dans le futur et rapporte par inadvertance des cocons de ces insectes à son retour dans le présent. L'existence de ces espèces hors-normes dans l'avenir est donc la conséquence de sa maladresse mais celle-ci n'aurait pu avoir lieu si ces mêmes insectes n'étaient pas présents dans le futur. Cause et conséquence sont ici intimement liées et permutable.

Afin de bien distinguer l'uchronie des récits de voyages, il faut savoir faire la différence entre le temps et l'histoire. Dans son article « L'uchronie : une ancienne science inspire

²⁵ Dans la préface de *Histoires de la 4^e dimension*, Livre de Poche n°3783, 1983. Cité par HENRIET (Éric B.), *op. cit.*, p. 22.

²⁶ GUIOT (Denis), « Univers parallèles », dans *Le Monde de la Science-fiction*, MA Editions, 1987. [En ligne], sur *nooSFere*, URL : <https://www.noosfere.org/articles/article.asp?numarticle=130>

²⁷ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, *op. cit.*, p. 22 et CORBEIL (Pierre), « L'uchronie : une ancienne science inspire un nouveau sous-genre », dans *Solaris*, n°110, juillet 1994. [En ligne], sur *nooSFere*, URL : <https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=40>

²⁸ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, *op. cit.*, p. 22.

²⁹ En français intitulée *Touche-à-tout*, dans la revue *Satellite* n°12 ou *Interférence*, dans *Nouvelles 1947-1952*, 1994.

un nouveau sous-genre »³⁰, Pierre Corbeil souligne cette problématique. La notion temporelle est à concevoir ici au sens scientifique du terme. Il s'agit d'une dimension de l'univers. Selon Pierre Corbeil, l'histoire c'est « la tentative de créer un modèle cohérent et explicatif des actions des humains de génération en génération ». D'un côté, les récits de voyages temporels jouent sur le facteur temps et s'amuse des diverses possibilités qu'offre cette dimension physique. De l'autre côté, l'uchronie s'exerce plutôt à travers un remaniement de l'histoire, tout en restant dans une dimension temporelle linéaire.

Dans les récits de Terres parallèles, sous-genre des récits de mondes parallèles, on part du postulat que des mondes parallèles préexisteraient, indépendamment de toute intervention humaine, contrairement au genre sus-décrit. Éric Vial et Stéphanie Nicot parlent d'« une série de Terres possibles, [...] qui constitue la matrice de toutes les réalités simultanées »³¹. Dans son article sur les univers parallèles³², Denis Guiot avance la probable existence d'une multitude d'univers parallèles, s'appuyant sur un large répertoire d'œuvres de science-fiction et s'aidant de la science pour soutenir ses propos. Ces univers servent de terrain idéal aux œuvres de science-fiction, permettant une infinité de scénarios riches en imagination. Il arrive que ces univers, bien que dénommés « parallèles », s'entrecroisent, sans pour autant qu'il s'agisse de récits de voyages dans le temps. On parlera alors plutôt de voyages inter-dimensionnels. Une fois de plus, la frontière entre les genres apparaît étriquée, parfois même perméable. Nicot et Vial illustrent l'ambiguïté qui peut survenir dans la classification d'une œuvre avec la série littéraire *Colmateurs*³³ de Michel Jeury. Ces romans présentent un univers de Terres parallèles tout en possédant un canevas uchronique. Ces Terres parallèles, sous certains aspects, sont des altérations de l'Histoire avec un grand « H ». Toutefois, il ne s'agit pas d'une uchronie à proprement parler car le récit n'arbore pas d'événement fondateur, indispensable à l'uchronie. Par ailleurs, pour citer Nicot et Vial : « le roman met en scène un univers alternatif, parallèle et non une variante de l'Histoire située en lieu et place de celle-ci »³⁴. De cette constatation surgissent deux premières caractéristiques d'un roman

³⁰ CORBEIL (Pierre), *op. cit.*

³¹ NICOT (Stéphanie) et VIAL (Éric), « Les Seigneurs de l'histoire. Notes sur l'uchronie », dans *Univers 1988*, J'ai lu, coll. « science-fiction », mars 1988. [En ligne], sur *nooSFere*, URL : <https://www.nooSFere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=24>

³² GUIOT (Denis), « Univers parallèles », *op. cit.*

³³ Série littéraire en trois tomes parus successivement en 1981, 1982 et 1985.

³⁴ NICOT (Stéphanie) et VIAL (Éric), *op. cit.*

uchronique : la primordialité de la présence d'un événement fondateur et l'unicité d'une variante uchronique qui viendrait remplacer l'Histoire telle que nous la connaissons.

Il faut bien comprendre que la différence entre les ramifications probabilistes d'un présent commun (qui découlent des voyages dans le temps) et les univers parallèles se situe dans leur origine : les premières résultent d'une intervention humaine lors d'un voyage temporel, les seconds préexistent dans ce que l'on peut appeler un « Multivers ».³⁵

Divers facteurs peuvent provoquer une ambiguïté, voire une confusion, entre le genre uchronique et les deux genres développés ci-dessus. Il peut s'agir de la proximité possible entre une Terre parallèle décrite et notre monde. Cette ressemblance fait alors fleurir le récit de Terres parallèles avec l'uchronie. Dans un certain sens, le récit uchronique s'écrit dans un monde parallèle au nôtre. La différence entre les deux genres se situe dans l'absence de voyages inter-dimensionnels entre plusieurs mondes ainsi que l'absence de relations avec tout autre univers. Dans le cas des voyages temporels, une ambiguïté peut naître du rapprochement possible entre le changement d'un événement dans le récit – qui modifie le futur d'où provient le voyageur temporel – avec l'événement fondateur, ingrédient indispensable de l'uchronie. Or ce premier changement est rendu possible grâce à un voyage dans le temps, ce qui n'est pas le cas des uchronies, qui consistent en une modification de l'Histoire que nous connaissons, qui procèdent plus d'un exercice de réflexion rétrospectif sur ce qui se serait passé « si... ». Les récits de voyages temporels, ainsi que ceux des Terres parallèles, offrent la possibilité de passer d'un monde à l'autre, ce qui n'est pas le cas des uchronies. Aussi, les mondes parallèles coexistent dans le même temps. La linéarité est mise à mal en raison des bonds en avant et retours en arrière possibles. Chaque genre possède sa temporalité propre.

Enfin, la troisième distinction que nous pouvons faire, afin de mieux cibler l'uchronie, est encore plus subtile. Il s'agit de distinguer l'uchronie, que l'on appellera « pure », des uchronies de fiction, des histoires secrètes, des récits d'anticipation, des politiques-fictions et enfin du révisionnisme.

³⁵ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, p. 27.

Pierre Corbeil s'exprime sur le concept d'uchronie pure. Il détermine celle-ci comme un univers qui aurait « coup[é] le cordon ombilical avec notre univers »³⁶, qu'il s'agisse de l'univers du lecteur ou de tout autre univers. Pour les protagonistes du récit, leur univers serait le « vrai » univers et n'entrerait pas en lien avec celui que nous, lecteurs, connaissons. « L'uchronie pure exclut les voyages entre univers, mais construit plutôt un univers complet, dans lequel l'imagination d'une évolution la plus différente possible fait partie de l'art et du plaisir. »³⁷ Au-delà de cette distinction du monde uchronique par rapport à tout autre univers, il faut souligner l'importance de la complétude de l'uchronie. Henriët parle d'« uchronie complète » ou de « pure uchronie » et décrit très justement cet aspect :

[L]e 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 que nous nommerons *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.³⁸

Une uchronie « pure » serait une uchronie dans laquelle il n'est nullement fait référence à l'Histoire connue de tous ou à tout autre univers – y compris celui du lecteur. À cette description, nous ajouterons l'importance de la vraisemblance de l'univers construit, ainsi que du scénario par rapport au déroulement effectif de l'Histoire telle nous la connaissons, ceci afin d'exclure la présence d'éléments fantastiques et autres chimères que peuvent contenir certains récits de fiction.

Les uchronies de fiction³⁹ ont ceci de différent qu'elles ne se basent pas sur notre univers et notre histoire mais sur une autre histoire, fictive. Il s'agit d'amender un univers de fiction, souvent connu et complet, et d'en imaginer des bifurcations, d'en inventer un nouveau développement, etc. Nous pourrions apparenter les uchronies de fiction aux fanfictions.

³⁶ CORBEIL (Pierre), *op. cit.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ HENRIËT (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, pp. 36-37.

³⁹ *Ibid.*, pp. 49-51 et HENRIËT (Éric B.), *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009, pp. 84-89.

Les histoires secrètes s'établissent sur base des théories du complot et de présumés secrets d'État. Le postulat de départ est que certains éléments du passé ont été sciemment cachés aux yeux de tous – pour cause de conspiration étatique ou autre – et n'auraient, de ce fait, pas eu de conséquences sur le déroulement de l'Histoire. Les récits d'histoires secrètes peuvent tantôt réfuter certains grands jalons de l'Histoire (comme par exemple les théories conspirationnistes sur la mission Apollo), tantôt supposer l'existence de faits non divulgués. Ce deuxième type d'hypothèses donne naissance à des récits à caractère uchronique puisqu'il s'agit de réécrire le passé si tel élément avait effectivement eu lieu, afin de mettre en lumière un passé tenu secret et de réfuter l'Histoire officielle fallacieuse.⁴⁰ Néanmoins, l'objectif de ce genre de récits est de prouver que certains événements ont existé et de faire surgir une vérité cachée.

Les récits de politiques-fictions sont couramment apparentés aux récits d'anticipation. Le *Larousse* définit la politique-fiction comme un « genre littéraire dérivant à la fois de l'utopie et du roman d'anticipation, et qui a l'ambition d'éclairer le présent par l'imagination de l'avenir »⁴¹. Une autre définition nous permet de préciser cette première explication : « fictions imaginant l'évolution de la politique actuelle dans l'avenir »⁴². Il convient de toujours bien prêter attention à la date de parution d'un ouvrage afin de ne pas se méprendre entre uchronie et anticipation.

Enfin, il ne faut pas confondre l'uchronie avec le révisionnisme, également appelé négationnisme. Selon Henriët, le révisionnisme « proclam[e] comme vérité vraie une histoire différente de celle enseignée »⁴³, le tout dans des intentions peu louables. À la différence du révisionnisme, l'uchronie n'a pas pour objectif de substituer une partie de l'histoire à une autre.

L'uchronie rassemble les critères de deux autres genres littéraires, à savoir le roman historique et la science-fiction. Une différence majeure entre l'uchronie et la science-

⁴⁰ HENRIËT (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, pp. 51-55.

⁴¹ « Politique-fiction », sur *Larousse*. [En ligne], URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/politique-fiction/62194>

⁴² « Politiques-fictions », sur *Encyclopédie Universalis*. [En ligne], URL : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/politiques-fictions/>

⁴³ HENRIËT (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, p. 61.

fiction se situe dans l'essence de l'objet de spéculation. Pour l'une, le jeu de réécriture porte sur des connaissances historiques, pour l'autre, sur des connaissances scientifiques.⁴⁴ Ainsi l'uchronie se base sur les grands jalons de l'Histoire, également source d'inspiration des romans historiques, et y mêle spéculation et fiction. Le roman historique – genre littéraire né au XVII^e siècle que l'on doit à Walter Scott – surgit à une époque où l'histoire se détache de la littérature et devient une discipline à part entière. Le roman historique a pour vocation de reconstruire en partie le passé afin de mieux le comprendre. Il mêle restauration du passé et fiction, avec la volonté de réécrire l'histoire du peuple et non des grands hommes. Les protagonistes principaux sont inventés mais des personnages historiques existent en toile de fond du récit, en tant que personnages secondaires. À la différence du roman historique, l'uchronie n'a pas pour ambition de faire revivre le passé, ni de le reconstituer, mais bien d'en concevoir une variation.

On pourrait résumer l'uchronie par la question « et si ». Cette question est envisageable à tous les niveaux et dans de multiples situations. Il peut s'agir du secteur individuel et privé comme, par exemple, des choix de vie ou des occasions manquées. De même que la question peut être étendue au sort d'une société entière, qu'il s'agisse de l'issue d'une guerre, d'une découverte scientifique, de l'application qui en a été faite, ou autre. Quoiqu'il en soit, la réponse nouménale à cette question ne nous est pas accessible, mais cette conjonction peut être à l'origine d'une multitude de réponses fictives, donnant lieu à quantités d'uchronies.

1.4. Appellations

L'uchronie connaît d'autres appellations, dépendant de ses usagers. À l'instar des anglophones, le terme « histoire alternative » – ou *alternate story* – est employé pour nommer le genre littéraire. Cette désignation a pour avantage d'être plus explicite pour les profanes.

On parle également d'« histoire contrefactuelle » – ou *counterfactual history*. Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou usent volontiers de ce terme dans leur ouvrage

⁴⁴ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, p. 12.

analytique sur le sujet : *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*⁴⁵, de même qu'Éric Vial. À nouveau, cette dénomination bénéficie d'un caractère relativement intelligible pour les néophytes. Cependant, l'adjectif « contrefactuel » met en exergue la notion d'opposition plutôt que celle d'alternative (qui n'est pas forcément une opposition).

Enfin, dans un de ses articles, Pierre Corbeil évoque une appellation plus flottante. Il parle d'une « histoire autre ».⁴⁶

2. Origines du genre littéraire de l'uchronie francophone

La première occurrence du terme « uchronie » recensée remonte à 1857. Trois chapitres, répartis en trois tableaux thématiques, intitulés « Uchronie », sont publiés dans le huitième tome de la *Revue philosophique et religieuse*⁴⁷ avec le sous-titre suivant : « Tableau historique apocryphe des révolutions de l'empire romain et de la fondation d'une fédération européenne ». Dans cette revue, les chapitres sont signés « X... ». La combinaison d'une recherche bibliographique et d'un recoupement d'archives révèle qu'il s'agirait de fragments de l'ouvrage que Charles Renouvier publie par la suite en 1876, intitulé *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*⁴⁸, construit en cinq tableaux. Dans la *Biographie nationale des contemporains rédigée par une société de gens de lettres*, une entrée encyclopédique est dédiée à Renouvier et ses premiers chapitres éponymes du genre lui sont officiellement attribués. En outre, une lecture comparative desdits chapitres et de l'ouvrage de 1876 permet un rapprochement certain entre ces écrits. Des modifications ont toutefois été apportées aux articles initiaux avant de les intégrer dans le nouvel ouvrage.

Renouvier, philosophe anticlérical, est de ce fait le précurseur du genre, celui qui lui a donné son nom. Son ouvrage de 1876 est un essai philosophique qui raconte une histoire alternative de la civilisation européenne si la dynastie d'empereurs des Antonins avait

⁴⁵ DELUERMOZ (Quentin) et SINGARAVÉLOU (Pierre), *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Seuil, coll. « l'univers historique », 2016.

⁴⁶ CORBEIL (Pierre), *op. cit.*

⁴⁷ *Revue philosophique et religieuse, op. cit.*

⁴⁸ GLAESER (Ernest) dir., *op. cit.*, p. 644.

banni les chrétiens d'Occident et si Marc-Aurèle avait désigné un autre successeur que Commode. La civilisation serait dépourvue de Constantin à sa tête, le christianisme ne s'y serait pas développé et Rome aurait gardé de sa splendeur, préservée des dérives et excès de l'Église. L'ouvrage est pensé comme un manuscrit qui se transmet de père en fils et connaît plusieurs détenteurs qui relatent à leur tour leur histoire contemporaine. Les modifications apportées à la société sont d'ordre politique, social, moral et religieux. L'éditeur se veut anonyme, mais la postface signée par Renouvier atteste la paternité de l'ouvrage. L'œuvre comporte un biais, laissant transparaître le rejet du christianisme, dans un premier temps, puis plus particulièrement du catholicisme, éprouvé par Renouvier, fervent républicain.⁴⁹

Auteur du néologisme, Charles Renouvier apparaît comme le fondateur du genre ainsi que son concepteur. Or, il faut évoquer un autre pionnier qui, avant Renouvier, avait déjà défloré le concept. En 1836, Louis Geoffroy s'était prêté à cet exercice novateur, mais sans le nommer, dans une œuvre intitulée premièrement *Napoléon et la conquête du monde 1812-1832. Histoire de la monarchie universelle* puis, *Napoléon apocryphe*⁵⁰ en 1841.⁵¹ Son ouvrage ne manque pas de créativité. Après sa victoire à Waterloo, l'ambition de Napoléon se voit décuplée, si bien qu'il se retrouve conquérant du monde entier et souverain à la tête d'une Monarchie Universelle. Les spécialistes attribuent l'origine de l'uchronie à Geoffroy et la naissance du terme qui désigne le genre à Renouvier.

S'il fallait faire la genèse du genre, il est toutefois possible de trouver des uchronies antérieures à celle de Louis Geoffroy. D'aucuns attribuent la première uchronie à Louis-Sébastien Mercier avec *L'An 2440, rêve s'il en fût jamais*⁵² de 1771, bien qu'il s'agisse là plutôt d'un roman d'anticipation. Dans l'Antiquité déjà, Tite-Live marque les prémices de l'uchronie avec son œuvre *Histoire de Rome depuis sa fondation*⁵³. Dans le Livre IX, Tite-Live avance une version alternative des conquêtes d'Alexandre le Grand, qui serait

⁴⁹ VIAL (Éric), « Renouvier et l'Uchronie : à l'origine du mot, une machine à régler quelques comptes », dans PERNOT (François), dir., et VIAL (Éric), dir., *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, Montreuil, éditions de l'œil, coll. « la bibliothèque fantôme », 2016, pp. 187-214.

⁵⁰ GEOFFROY (Louis), *Napoléon apocryphe. L'histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle (1812-1832)*, Paris, Chez Paulin, 1841. [En ligne] sur Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5558097c.texteImage>

⁵¹ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, p. 17.

⁵² MERCIER (Sébastien), *L'An 2440, rêve s'il en fût jamais*, Londres, 1771. [En ligne], sur Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6571684d>

⁵³ TITE-LIVE, *Histoire de Rome depuis sa fondation*, livre IX, sections 17-19, I^{er} siècle av. J.-C.

parti vers l'Ouest et non vers l'Est, attaquant de ce fait Rome aux alentours du IV^e siècle av. J.-C.⁵⁴ Bien plus tôt encore, on peut attribuer à Hérodote une pensée uchronique, plus que l'écriture d'un récit uchronique en soi. Toutefois, le jeu et l'exercice de spéculation s'y retrouvent. Dans le septième livre des *Histoires* – ou *Enquêtes*, l'historien imagine ce qui aurait résulté d'un changement de tactique de la part des Athéniens face à la menace des Perses.⁵⁵ Nous pouvons voir, chez certains historiens, des premières traces d'uchronie, mais le statut de véritable pionnier revient indubitablement à Louis Geoffroy. Ainsi, les origines de l'uchronie remonteraient à celles de l'Histoire.⁵⁶

Dans leur ouvrage *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*⁵⁷, François Pernot et Éric Vial consacrent un article aux ancêtres de l'uchronie et nous livrent quelques précurseurs supplémentaires tels que Guillaume-Thomas-François Raynal qui, en 1752, fait une allusion uchronique succincte sur la période de règne de Clovis⁵⁸ ; Philippes Duplessis-Mornay qui, en 1651, imagine que les Indiens auraient débarqué sur nos côtes en premier⁵⁹, ce qu'envisage également Alain-René Lesage en 1732⁶⁰ ; Blaise Pascal, en 1670, à propos du nez de Cléopâtre⁶¹ ; Delisle de Salles, en 1793, qui repense la situation dans un contexte où le Serment du Jeu de Paume n'aurait pas été prêté⁶² et enfin Lorenzo Pignotti en 1824, qui revisite la stratégie martiale des Vénitiens contre les Turcs⁶³.

⁵⁴ CAMPEIS (Bertrand) et GOBLED (Karine), *Le guide de l'uchronie*, Chambéry, ActuSF, coll. « Hélios », 2015, p. 72.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁵⁶ VIAL (Éric), « Présentation : “vous avez dit uchronie ?” », dans PERNOT (François), dir., et VIAL (Éric), dir., *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, op. cit., p. 10.

⁵⁷ « Ancêtres de l'Uchronie ou de l'Histoire contrefactuelle », dans PERNOT (François), dir., et VIAL (Éric), dir., *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, op. cit., pp. 50-74.

⁵⁸ RAYNAL (Guillaume-Thomas), *Histoire universelle, depuis le commencement du monde jusqu'à présent traduite de l'anglois d'une société de gens de lettres*, Amsterdam-Leipzig, Arkstée Merkus, t. 11, 1752, p. 664.

⁵⁹ DUPLESSIS-MORNAY (Philippes), *De la verité de la religion chrestienne : Contre les Athées, Epicuriens, Payens, Juifs, Mahumedistes & autres Infideles*, Leyde, Bonaventure & Abraham Elsevier, 1651, p. 153.

⁶⁰ LESAGE (Alain-René), *Les aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit le Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle France*, Paris, Etienne Ganeau, 1732, pp. 293-296.

⁶¹ PASCAL (Blaise), *Pensées* [1670], dans PASCAL, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, pp. 1133, 1147-1148.

⁶² DELISLE DE SALES (Jean-Baptiste-Claude), *Eponine, ou de la République, ouvrage de Platon, découvert et publié par l'auteur de la Philosophie de la Nature*, Paris, t. II, 1793, pp. 181-201.

⁶³ PIGNOTTI (Lorenzo), *Storia della Toscana sino al principato con diversi saggi sulle scienze, lettere e arti* [1813], t. IV, 1824, pp. 165 et 235.

Il va de soi qu'il s'agit ici d'une genèse partielle et fragmentaire du genre. Pour être complète, il faudrait aller puiser des sources dans les littératures étrangères et particulièrement anglophones. Cependant, l'objectif n'étant pas d'établir une liste rébarbative des uchronies qui existent dans toutes les littératures depuis des décennies, nous nous en tiendrons à ces grands jalons. Nous pouvons toutefois souligner que le raisonnement contrefactuel a tardé à se développer en France et a connu un plus grand essor dans la littérature anglophone. Vial ajoute à ceci qu'il est « courant d'opposer des Français réfractaires à l'imaginaire et des Anglo-Saxons plus ouverts »⁶⁴.

Bien que la première uchronie, nommée comme telle, soit apparue en 1876, il faudra attendre longtemps avant de pouvoir affirmer l'institutionnalisation du genre, en atteste son apparition tardive dans les dictionnaires et encyclopédies. En 2004, Pedro Mota, dans son article « Pour un panorama de l'uchronie en France »⁶⁵, regrette la disparition du terme dans les dictionnaires francophones, bien qu'il existe encore dans les dictionnaires de langues étrangères. Carrère, Vial, Mota, Henriot et autres spécialistes soulignent tous la rareté d'emploi du terme « uchronie », en particulier avant les années 1980, ainsi que sa disparition momentanée des dictionnaires moyens. Ils s'accordent également sur la signification balbutiante et parfois erronée du terme à ses débuts. Pour certains, tel qu'André Chamson, elle s'apparente à une utopie dans le passé⁶⁶ et pour d'autres, comme Louis-Sébastien Mercier à une utopie dans l'avenir.⁶⁷

3. État de l'art

Afin de mener notre étude de manière méthodique, avec précision et le plus de rigueur possible, plus que par recherche d'exhaustivité, il est intéressant d'établir un panorama des savoirs et de dresser un inventaire sommaire des études déjà édifiées sur le concept

⁶⁴ VIAL (Éric), « Présentation : “vous avez dit uchronie ?” », *op. cit.*, p. 15.

⁶⁵ MOTA (Pedro), « Pour un panorama de l'uchronie en France », dans GIRARD (Olivier), *Bifrost. La revue des mondes imaginaires*, Clamecy, éditions Béliat, n°34 (*Spécial uchronie*), avril 2004, pp. 152-162.

⁶⁶ CHAMSON (André), *L'homme contre l'histoire. Essai sur la puissance de l'uchronie*, Paris, Grasset, 11^e édition, 1927, pp. 9-13. [En ligne] sur *Google Books*, URL : https://books.google.be/books?id=oJmDDwAAQBAJ&pg=PT1&lpg=PT1&dq=Chamson,+L%27homme+contre+l%27histoire.+Essai+sur+la+puissance+de+l%27uchronie+sommaire&source=bl&ots=Vu6qVEfha2&sig=ACfU3U0IPpfqS56IeVvNJ-TTU2FszqMD9g&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjU-r-k6-3rAhWB_KQKHAc5AcUQ6AEwCHoECAgQAQ#v=onepage&q&f=false

⁶⁷ VIAL (Éric), « Présentation : “vous avez dit uchronie ?” », *op. cit.*, pp. 11-12.

et le genre d'uchronie. Il ne s'agit pas ici de dresser la liste des uchronies qui ont été écrites mais de relever les diverses théories et études menées sur l'uchronie.

3.1. André Chamson et sa conception divergente de l'uchronie

En 1927, André Chamson est l'un des premiers à rédiger sur le sujet. Il est l'auteur d'un ouvrage intitulé *L'homme contre l'histoire. Essai sur la puissance de l'uchronie*⁶⁸, dans lequel il aborde l'uchronie sous une perspective nouvelle. Il débute son propos en expliquant que, après le XVIII^e siècle, la vision et la prédiction de l'avenir ont changé et sont passées des mains de Dieu aux mains des hommes. Il parle de « représentations divergentes de l'expérience de l'histoire »⁶⁹ et aborde, de ce fait, la possibilité d'envisager plusieurs avènements différents en observant le passé. Il dit que « les hommes cherchèrent donc à dégager l'expérience de l'histoire pour en tirer une irrécusable représentation de l'avenir »⁷⁰. Cependant, il soutient qu'il y a une différence entre l'expérience de l'histoire et les représentations que nous en avons, qui seraient « des représentations utopiques du passé ». Or, ces représentations se basent malgré tout sur des faits réels, ceci excluant un caractère strictement utopique. Il emprunte alors le néologisme « uchronie » de Renouvier pour pallier ce problème de terminologie. Toutefois, alors que Renouvier entendait l'uchronie comme « la reconstruction de l'histoire telle qu'elle aurait pu être logiquement »⁷¹, Chamson propose une acception originale du concept de l'uchronie. Il la transpose et entend l'employer dans le futur. En spéculant sur l'avenir, nous créerions en réalité les uchronies de demain. Chamson parle de « puissance de l'uchronie » car celle-ci nous impose en réalité de transmettre une certaine vision de l'histoire, conditionnée par des principes tels que « l'esprit de tradition, le culte du passé, la conscience de l'histoire »⁷², etc. De tout ceci, il dégage une théorie selon laquelle l'histoire serait une uchronie. Il ouvre ainsi une nouvelle porte et entend une autre application de ce concept. Il achève son essai en disant ceci :

⁶⁸ CHAMSON (André), *op. cit.*

⁶⁹ *Ibid.*, p 10.

⁷⁰ *Ibid.*, p 9.

⁷¹ *Ibid.*, p 11.

⁷² *Ibid.*, p 12.

Je me suis donc efforcé de savoir si toute l'expérience de l'histoire ne peut-être pratiquement qu'une Uchronie, c'est-à-dire une construction de notre esprit, une obligation arbitrairement imposée à nos actes par les démarches de notre raison.⁷³

3.2. Denis Guiot : approche du passé par l'historien et l'uchronien

En 1981, Denis Guiot écrit un article intitulé « Faire de l'uchronie »⁷⁴ dans l'anthologie *Mouvance*. Dans cet article, il interroge les rapports étroits entre uchronie et histoire, ainsi que les impératifs qui incombent à l'historien et à l'uchronien. L'historien peut tenter d'imaginer ce qui aurait pu se produire si certains éléments avaient été différents en faisant jouer des paramètres mais il reste souvent attaché à l'idée de véracité des faits et à la volonté de faire revivre le passé tel qu'il fut. L'uchronien élabore une œuvre qui n'a pas la prétention de faire revivre le passé mais se targue d'une enveloppe fictionnelle et joue de son statut romanesque. Il nous dit ceci « [l]'uchronie quitte le domaine de la seule spéculation intellectuelle pour accéder à celui du romanesque »⁷⁵. Denis Guiot explique l'apport de la science-fiction qui, à l'inverse de l'histoire et son passé linéaire et immuable, permet d'envisager une autre conception de l'univers avec des histoires alternatives. Il complète son propos par la métaphore de l'Arbre-histoire pour illustrer les multiples univers alternatifs comme étant autant de branches d'un arbre. De ce fait, la science-fiction permet d'outrepasser l'obstacle de la linéarité historique.

Plus loin dans son propos, Guiot fait référence à *l'Effet de réel* de Barthes et souligne judicieusement que l'on ne peut mesurer le degré de réalité d'un roman. Il fait également écho à Paul Veyne et son ouvrage *Comment on écrit l'histoire*. Partant du principe que le récit historique est fondé sur des choix opérés par l'historien, des points de vue, des compilations de documents, des recoupements, etc., il ne s'agit pas d'une narration de la réalité nouménale mais plutôt d'un genre de récit de fiction, « empruntant au roman les

⁷³ *Ibid.*, p 13.

⁷⁴ GUIOT (Denis), « Faire de l'uchronie », dans MILÉSI (Raymond), dir., et STÉPHAN (Bernard), dir., *Mouvance science-fiction et pouvoir : le temps*, France, n°5, 1981, pp. 77-86. [En ligne], sur *nooSFere*, URL : <https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=20#R01>

⁷⁵ *Ibid.*

techniques du récit et le sens de l'intrigue »⁷⁶. De ce fait, une uchronie ne serait pas moins réelle qu'un roman historique.

Enfin, il aborde la question de la difficulté de déterminer un fait comme étant un événement historique. Dans la mesure où « tout est histoire », il apparaît difficile d'établir une hiérarchie des faits ainsi qu'une sélection. Cette problématique soulève une autre question dans l'écriture d'une uchronie, celle du choix de l'événement fondateur. Comment sélectionner un événement comme étant porteur de changements ? Guiot soutient que cet événement doit être porteur de changements qui dépassent la seule destinée individuelle.

Guiot axe principalement son propos sur les rapports entre l'histoire et l'uchronie et leurs enjeux individuels. Il conclut son article par ces mots :

L'uchronie, procès monumental intenté à l'histoire, connaissance de l'origine des choses, de la réalité nouménale et du devenir du monde n'est-elle pas une interrogation gnostique, visant à affranchir l'homme de la prison de son passé ?⁷⁷

3.3. Éric Henriet, une sommité de l'uchronie

Éric Henriet est, quant à lui, un véritable pilier de la théorisation de l'uchronie et demeure une référence en la matière. Il a théorisé l'uchronie, a contribué de manière notable à l'élaboration scientifique de ce sujet et lui a fait la part belle. En parfait bibliophile, il a produit un manuel de référence, *L'histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*⁷⁸, qu'il veut exhaustif, dont il sortira d'ailleurs en 2004 une seconde édition revue et augmentée, fidèle à cette optique d'exhaustivité, jugeant la première édition de 1999 lacunaire. Dans son manuel, il recense les divers aspects de l'uchronie, y élabore une définition, développe l'événement fondateur, les origines du genre, passe en revue les grandes thématiques de l'uchronie ainsi que les divers domaines où celle-ci est exercée. Il offre une analyse limpide et précise et référence quantité de sources théoriques, bibliographiques et d'exemples d'uchronies. Il a effectué un travail encyclopédique remarquable et a opéré un grand travail de collecte de sources, en témoignent ses

⁷⁶ VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971, p. 36.

⁷⁷ GUIOT (Denis), « Faire de l'uchronie », *op. cit.*

⁷⁸ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*

nombreuses notes de bas de page, sa bibliographie et ses annexes. Au moment de la parution de cet ouvrage, l'uchronie était encore peu exploitée car méconnue et mal définie, selon Pascal Mergey, auteur de la préface de l'édition de 2004. La première édition de 1999 fut préfacée par Éric Vial, également spécialiste en la matière. À l'instar de ce que font de nombreux spécialistes, nous ferons fréquemment référence à cet ouvrage tout au long de cette étude.

Henriet est l'auteur d'un second ouvrage intitulé *L'uchronie*⁷⁹, publié en 2009, préfacé par Emmanuel Carrère⁸⁰. Cet ouvrage, publié dans la collection « 50 questions », se construit sous la forme de questions-réponses, ce qui, contrairement au premier ouvrage, lui confère un aspect plus synthétique qu'exhaustif. À travers ces cinquante questions, Henriet brasse l'essentiel de l'uchronie. Il y traite de ses origines, en passant par ses caractéristiques, ses sous-genres, le rapport des historiens à la démarche contrefactuelle, jusqu'aux raisons qui motivent l'écriture d'une uchronie.

3.4. Quentin Deluermoz et Pierre Singaravérou : la causalité en histoire

Ces deux historiens, diplômés de la Sorbonne, ont collaboré à plusieurs reprises pour offrir quelques productions qualitatives sur l'uchronie. Durant l'année 2010, ils ont tenu une conférence intitulée : « What If... ? Apports, limites et enjeux de la démarche contrefactuelle en histoire »⁸¹. Cette conférence a pour objets la démarche contrefactuelle et le problème de la causalité en histoire. Elle fait écho au succès rencontré dans la littérature anglo-saxonne. Cette démarche s'est considérablement développée en tant qu'objet d'étude à partir de la Seconde Guerre mondiale. La conférence s'est déroulée en trois parties. La première consiste en une présentation de l'objet, des diverses formes qu'il peut revêtir et de l'apport des sciences sociales. La seconde porte sur les questions épistémologiques comme le problème de la causalité en histoire, « les tensions entre espaces des contraintes et des possibles »⁸² et « une réflexion sur l'importance de

⁷⁹ HENRIET (Éric B.), *L'uchronie*, *op. cit.*

⁸⁰ Auteur d'un ouvrage publié en 1986 intitulé *Le détroit de Behring ; introduction à l'uchronie*.

⁸¹ DELUERMOZ (Quentin) et SINGARAVÉLOU (Pierre), « What If... ? Apports, limites et enjeux de la démarche contrefactuelle en histoire », dans *Annuaire de l'EHESS*, 2011. [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/20821> (mis en ligne le 15 juin 2015)

⁸² *Ibid.*

l'imagination en histoire et sur les ressources cognitives de la fiction »⁸³ qui implique une documentation considérable et pertinente. Il s'agit de déconstruire la vision conservatrice de l'histoire. Enfin, « les usages récréatifs et pédagogiques »⁸⁴ ont été abordés. Les conférenciers désirent poursuivre leurs investigations pour tenter de résoudre les apories de ce raisonnement contrefactuel.

En 2012, ils publient l'article « Explorer le champ des possibles. Approches contrefactuelles et futurs non advenus en histoire »⁸⁵ dans la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Cet article traite essentiellement du rapport des historiens à la démarche contrefactuelle, peu usée et souvent discréditée dans son apport méthodologique. Deluermoz et Singaravérou soulignent le paradoxe du désintérêt des francophones tandis que le phénomène inverse se produit depuis plus de quinze ans du côté anglophone. Selon les auteurs, cet article fait office de « panorama historiographique et épistémologique » dans lequel « [l]a question porte donc sur les modalités d'un usage critique de cette méthode »⁸⁶. Après un retour sur les origines du genre, les auteurs traitent, dans leur première partie, de l'histoire de la démarche contrefactuelle, sa légitimation après la Seconde Guerre mondiale, son institutionnalisation – pour laquelle Max Weber a posé les premiers jalons théoriques en 1906 – et les débats qu'elle suscite. Les auteurs reformulent la réflexion développée par Max Weber et affirment ceci :

L'approche contrefactuelle lui semble nécessaire pour mesurer la « signification historique » d'un événement. Pour cela, l'historien doit sélectionner un ou plusieurs « éléments déterminants » parmi une infinité d'« éléments causatifs », puis faire abstraction de ces causes ou bien les modifier afin de prouver l'existence d'une relation de causalité entre les causes sélectionnées et les effets constatés par l'historien. [...] L'estimation de ces « possibilités objectives » permet de hiérarchiser les « causes » et de mesurer la « portée historique » d'un événement.⁸⁷

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ DELUERMOZ (Quentin) et SINGARAVÉLOU (Pierre), « Explorer le champ des possibles. Approches contrefactuelles et futurs non advenus en histoire », dans la *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 59-3, no. 3, 2012, pp. 70-95. [En ligne], sur *Cairn*, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2012-3-page-70.htm>

⁸⁶ *Ibid.*, p 94.

⁸⁷ *Ibid.*, p 73.

La seconde partie de l'article porte sur le rapport au déterminisme, les applications de la démarche contrefactuelle en sciences sociales et les types d'usages de la démarche (l'analyse hypothético-déductive et l'étude interprétative). Les auteurs citent ensuite trois enjeux de l'histoire contrefactuelle : lutter contre le déterminisme, « nourrir une réflexion sur la contingence en histoire » pour « déconstruire les grands récits »⁸⁸ et « exprimer la portée morale d'une analyse historique »⁸⁹. Dans la troisième partie, ils soulignent le fait que « les histoires alternatives accessibles au grand public se fondent presque toujours – tout en prétendant l'éviter – sur une histoire linéaire des grands hommes et des « moments clés »⁹⁰. Ils traitent également du contrat tacite établi entre l'auteur et le lecteur et de la crainte que les auteurs d'uchronies fassent l'économie des sources. L'article finit sur une invitation à reconsidérer la discipline et à se pencher sur les questions qu'elle met en exergue et sur ses apports à la discipline historique.

En 2016, est publié un ouvrage intitulé *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*⁹¹, divisé en trois parties : l'enquête, le décryptage et les expérimentations. La première fait office de présentation détaillée et d'état des lieux historique et géographique de ce qui se fait en uchronie et en démarches contrefactuelles. Elle contient une explication de la « *What if...* » *history* et des applications de l'expérimentation contrefactuelle en sciences sociales. La seconde partie est plus axée sur les rapports, parfois conflictuels, entre l'histoire et l'approche contrefactuelle. Elle y oppose l'imagination contrefactuelle à l'imagination historique. On y retrouve des interrogations sur les usages politiques de l'histoire contrefactuelle. Enfin, la dernière partie entend analyser plusieurs cas ou thématiques uchroniques.

3.5. Éric Vial et le caractère instrumental de l'uchronie

Éric Vial est maître de conférences et professeur d'université. Il analyse les rapports entre histoire et science-fiction et est devenu spécialiste de l'uchronie.

⁸⁸ *Ibid.*, p 85.

⁸⁹ *Ibid.*, p 85.

⁹⁰ *Ibid.*, p 87.

⁹¹ DELUERMOZ (Quentin) et SINGARAVÉLOU (Pierre), *Pour une histoire des possibles.*, *op. cit.*

En 1988, il rédige, avec Stéphanie Nicot, un article intitulé « Les seigneurs de l'Histoire »⁹². Ils y exposent la carence des dictionnaires face à ce néologisme, qui n'est plus véritablement un, et y font un rapport critique de l'œuvre d'Emmanuel Carrère. S'ensuivent une tentative de définition de l'uchronie et une réflexion sur l'événement fondateur ainsi que sur les rapports entre uchronie et univers parallèles.

En 2013, il rédige l'article « Notes sur la *counterfactual history* »⁹³ qui évoque le rejet des historiens pour la démarche contrefactuelle et qui fait l'état des lieux des prises de position de plusieurs historiens face à cette méthode. Bien que peu considérée, « [d]ans la réalité, la démarche est fréquente mais quasi clandestine »⁹⁴. Vial souligne toutefois les quelques apports de cette démarche, tels que la remise en question des démarches traditionnelles. Il dit que la *counterfactual history* a pour « vertu de faire réfléchir chacun sur sa pratique, ses *a priori*, sa vision de l'histoire »⁹⁵ mais elle permet également de réfléchir « sur les conceptions en matière de causalité ou sur la nature de l'histoire entre fatalité et liberté »⁹⁶. Enfin, elle « pousse à s'interroger sur les causalités et le hasard »⁹⁷. Vial insiste sur le caractère instrumental de la démarche qui, pour beaucoup d'historiens, ne constitue pas une science à proprement parler.

En 2016, François Pernot et Éric Vial, tous deux professeurs à l'Université de Cergy-Pontoise, s'associent pour publier l'ouvrage *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*⁹⁸. Il s'agit d'un collectif qui recense une sélection de textes, d'essais et d'articles, dont certains ont été présentés lors d'une journée d'étude sur l'uchronie tenue le 7 décembre 2013 au Château de La Roche-Guyon. Dans le cas de notre étude, notre intérêt se porte essentiellement sur les trois premiers articles ainsi que sur le dixième article.

Le premier article que nous retenons est d'Éric Vial et s'intitule « Présentation : "vous avez dit uchronie ?" »⁹⁹. Il s'agit, comme son nom l'indique, d'une présentation de l'objet

⁹² NICOT (Stéphanie) et VIAL (Éric), *op. cit.*

⁹³ VIAL (Éric), « Notes sur la *counterfactual history*. Robert W. Fogel, Raymond Aron et quelques autres », dans *Écrire l'histoire*, n°11, printemps 2013, pp. 113-121.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 113.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁹⁸ PERNOT (François), dir., et VIAL (Éric), dir., *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, *op. cit.*

⁹⁹ VIAL (Éric), « Présentation : "vous avez dit uchronie ?" », *op. cit.*, pp. 9-24.

d'étude du collectif et de ses origines, ainsi que de réflexions à propos du mot « uchronie » en lui-même, de sa fréquence d'usage, de ses acceptions, des curiosités liées au concept depuis ses débuts, etc. Il traite également de la problématique liée à l'historien et au travail de réflexion contrefactuelle et de la difficulté d'émancipation de cette dernière avant 1980. Après cette date, se dégage de manière éparse et timide un intérêt pour la thématique. Vial cite notamment un article de 1987 de Claude Aziza¹⁰⁰, un autre de 1990 de Daniel S. Milo¹⁰¹ et un ouvrage de 2001 de Jacques Lesourne¹⁰². À partir de 2010, apparaissent de plus en plus de publications sur le sujet, dont le séminaire « What If... ? Apports, limites et enjeux de la démarche contrefactuelle en histoire »¹⁰³ organisé par Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou. Paraissent successivement, un dossier de la revue *Labyrinthe*, sous le titre « "Et si... ?" La cause du contrefactuel »¹⁰⁴, en 2012 et deux dossiers sur l'uchronie dans les numéros 11 et 12 de la revue *Écrire l'histoire*¹⁰⁵ en 2013. Vial cite également un séminaire, dirigé par Florian Besson et Jan Synowiecki, qui s'est tenu en 2015 sur le thème « Écrire l'histoire avec des "si" ».

Le second article du collectif est d'Éric Henriet et s'intitule : « Pourquoi écrit-on une uchronie ? »¹⁰⁶. Cet article entend explorer les diverses raisons qui peuvent motiver l'élaboration d'une uchronie. Henriet en dénombre plusieurs : dans un souci de démarche historique ou expérimentale, par volonté pédagogique d'alarmer ou de prévenir, par nostalgie, par pur divertissement, ou encore dans un but de propagande (voire par négationnisme). Nous détaillerons ces multiples raisons ultérieurement.

Le troisième est une sélection de textes rassemblés sous le titre « Ancêtres de l'Uchronie ou de l'Histoire contrefactuelle »¹⁰⁷. L'apport de cet article se situe principalement dans l'illustration textuelle des premiers écrits uchroniques et permet l'établissement d'une

¹⁰⁰ AZIZA (Claude), « La science-fiction : une machine à remonter l'histoire ? », dans *L'Histoire*, février 1987, pp. 80-82. Cité par VIAL (Éric), « Présentation : "vous avez dit uchronie ?" », *op. cit.*,

¹⁰¹ MILO (Daniel S.), « Pour une histoire expérimentale, ou la gaie histoire », dans *Annales ESC*, 1990, pp. 717-734. Cité par VIAL (Éric), « Présentation : "vous avez dit uchronie ?" », *op. cit.*,

¹⁰² LESOURNE (Jacques), *Ces avenir qui n'ont pas eu lieu*, Paris, Odile Jacob, 2001. Cité par VIAL (Éric), « Présentation : "vous avez dit uchronie ?" », *op. cit.*,

¹⁰³ « What If... ? Apports, limites et enjeux de la démarche contrefactuelle en histoire », janvier-juin 2010

¹⁰⁴ *Labyrinthe*, 39-2012 (2). [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/4257> (mis en ligne le 10 janvier 2013)

¹⁰⁵ *Écrire l'histoire*, n° 11 et 12, 2013. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <https://journals.openedition.org/elh/277> et <https://journals.openedition.org/elh/322>

¹⁰⁶ HENRIET (Éric B.), « Pourquoi écrit-on une uchronie ? », dans PERNOT (François), dir., et VIAL (Éric), dir., *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, *op. cit.*, pp. 27-49.

¹⁰⁷ « Ancêtres de l'Uchronie ou de l'Histoire contrefactuelle », *op. cit.*.

genèse du genre. Cet article recense divers textes situés aux origines du genre, remontant jusqu'à Hérodote.

Le dixième article, « Renouvier et l'*Uchronie* : à l'origine du mot, une machine à régler quelques comptes »¹⁰⁸, est à nouveau une production d'Éric Vial. Il y développe la biographie de l'inaugurateur du genre, Charles Renouvier, ses idéologies et une analyse critique de sa production écrite. Avec son uchronie au caractère anticlérical, Renouvier s'inscrit dans son temps. Vial rend compte de la structure complexe de l'*Uchronie*, qui semblerait servir de lieu et de prétexte pour des règlements de comptes et permettrait de « faire campagne pour le protestantisme »¹⁰⁹. Cette première œuvre éponyme contient certaines caractéristiques du genre en devenir.

3.6. Bertrand Campeis et Karine Gobled : deux guides de l'uchronie

Bertrand Campeis et Karine Gobled publient en 2015 *Le guide de l'uchronie*¹¹⁰. Ce guide, préfacé par Éric Henriot, fonctionne comme une source bibliographique qui recense quantités d'uchronies en tous genres, mêlées à des interviews d'auteurs. Il contient une présentation du sujet sous forme de douze questions-réponses qui brassent tous les aspects du genre littéraire. L'objectif est d'établir un panorama des récentes productions uchroniques dans des domaines aussi divers que variés, de faire découvrir le genre à travers diverses œuvres et de fournir des conseils de lecture. L'accent est principalement porté sur la production francophone.

3.7. Récompense institutionnelle littéraire

Enfin, notons l'existence du Prix ActuSF de l'Uchronie, créé en 2011, qui récompense les meilleurs écrits uchroniques selon trois catégories : la littérature, le graphisme et la catégorie Prix Spécial. Parmi les membres du jury nous pouvons citer, entre autres, Bertrand Campeis, Karine Gobled et Éric Henriot.

¹⁰⁸ VIAL (Éric), « Renouvier et l'*Uchronie* : à l'origine du mot... », *op. cit.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹¹⁰ CAMPEIS (Bertrand) et GOBLED (Karine), *Le guide de l'uchronie*, *op. cit.*

3.8. Conclusion

Le genre littéraire suscite un véritable intérêt depuis quelques années et de nombreuses parutions continuent à voir le jour. Pour n'en citer que deux, en 2017, Philippe Éthuin dirige l'anthologie collective *Une Autre histoire du monde. 2500 ans d'uchronies*¹¹¹ dans laquelle des nouvelles uchroniques sont précédées d'une présentation de l'uchronie rédigée par l'éditeur scientifique. Plus récemment, en 2018, Alexandre Grandazzi et Anne Queyrel-Bottineau publient un ouvrage, intitulé *Antiques uchronies. Quand Grecs et Romains imaginent des histoires alternatives*¹¹², qui a pour but de recenser les prémices de l'uchronie dans l'Antiquité.

4. Des caractéristiques de l'uchronie

Pour pouvoir considérer une uchronie comme telle, il faut que celle-ci contienne certains éléments indispensables. Tout d'abord, le point de divergence est une composante obligatoire dans une uchronie. Il s'agit de l'élément narratif sans lequel une uchronie ne peut avoir lieu. Ensuite, il faut que le récit se situe dans le passé et ait pour objet la réécriture d'événements passés, tout au plus un présent alternatif conséquence d'une altération historiquement antérieure. L'événement divergent et le temps du récit sont les deux impératifs qui incombent à toute uchronie. À ces deux éléments caractéristiques viennent s'ajouter d'autres composantes propres à chaque catégorie d'uchronie. Par ailleurs, la complétude et la finitude de l'univers uchronique sont primordiales. Elles renforcent la vraisemblance et la cohérence de l'histoire narrée. L'univers alternatif est un univers complet, qui se suffit à lui-même. Pour les protagonistes du récit, il s'agit de l'univers réel.

¹¹¹ ÉTHUIN (Philippe), dir., *et alii*, *Une Autre histoire du monde. 2500 ans d'uchronies*, Montpellier, Publie.net, coll. « ArchéoSF », 2017. [En ligne] sur *Google Books*, URL : <https://books.google.be/books?id=qGsvDwAAQBAJ&pg=PT6&lpg=PT6&dq=liste+nouveaux+mots+dictionnaire+uchronie&source=bl&ots=PeYvWQMqPb&sig=ACfU3U3YkAOMhqsLIM57-NshIbr7-T1vwg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwifw6SaiKrpAhXK16QKHcngBnMQ6AEwBXoECAsQAQ#v=onepage&q&f=false>

¹¹² GRANDAZZI (Alexandre) et QUEYREL-BOTTINEAU (Anne), *Antiques uchronies. Quand grecs et romains imaginent des histoires alternatives*, Dijon, éditions Universitaires De Dijon, coll. « Histoires », 2018.

Dans le cas d'une uchronie historique, sous-genre qui nous intéresse particulièrement pour cette étude, pour que l'uchronie soit qualitative, plausible et tienne la route, il faut une bonne documentation et un travail d'archive conséquent. Cela nécessite, de la part de l'auteur, une bonne maîtrise de l'histoire et des enjeux (tenants et aboutissants) du cas étudié. La présence de personnalités historiques – en toile de fond ou au premier plan de l'intrigue – est un autre ingrédient nécessaire au récit. Vial souligne également la présence de « polémiques implicites ou explicites »¹¹³.

4.1. Le point de divergence

Il s'agit, comme le désigne Pedro Mota, du « point nodal »¹¹⁴ de l'histoire. Le point de divergence, également appelé événement fondateur¹¹⁵, peut aussi bien être un fait canonique de l'Histoire (une guerre, une succession, une découverte scientifique, etc.), qu'une décision, une réussite ou un échec personnel. Il faut que cet incident soit porteur de changement. Il existe une multitude de points de divergence, de même qu'il existe une infinité de scénarios différents issus du même point de bifurcation. Ce qui prouve la multiplicité des regards et l'impossibilité d'établir un développement alternatif unique à un événement historique, car il n'y en a pas. À ce sujet, Denis Guiot¹¹⁶ cite Paul Veyne :

Le nombre des causes découplables est infini, pour la seule raison que la compréhension causale sublunaire, autrement dit l'histoire, est description et que le nombre de descriptions possibles d'un même évènement est indéfini.¹¹⁷

Ce qui laisse place à une imagination débordante et à toujours plus d'originalité, selon que l'on donne la primauté au facteur politique, anthropologique, culturel, ou autre dans son récit.

Guiot souligne le fait que chaque cause provoque un impact d'une ampleur différente. Il distingue deux types de causes : les causes profondes et les causes superficielles. Les premières correspondent à de grandes étapes de l'Histoire : une découverte scientifique

¹¹³ VIAL (Éric), « Renouvier et l'*Uchronie* : à l'origine du mot..., *op. cit.*, p. 214.

¹¹⁴ MOTA (Pedro), « Pour un panorama de l'uchronie en France », dans GIRARD (Olivier), *op. cit.*, p. 154.

¹¹⁵ Nous nommons « événement fondateur », tout événement qui est à l'origine de changements, qui sert de point de départ à une histoire alternative.

¹¹⁶ GUIOT (Denis), « Faire de l'uchronie », *op. cit.*

¹¹⁷ VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971, p. 117.

importante, une accession au pouvoir, une révolution, etc. Les secondes sont d'ordre accidentel ou anecdotique.

[L]es causes superficielles sont celles dont on dit « cet incident a suffi à mettre le feu aux poudres » ou bien « ce hasard a suffi à tout bloquer ». C'est « l'accident historique » dont l'uchronie raffole [...].¹¹⁸

Le choix d'un événement marquant de l'Histoire soulève une problématique. Denis Guiot affirme qu'« [i]l est impossible de distinguer un événement historique de ce qui ne l'est pas »¹¹⁹ et reprend Paul Veyne, qui soutient que « les faits n'ont pas de taille absolue » et que, de ce fait, « tout est historique »¹²⁰. Nicot et Vial soulèvent une autre problématique liée à l'existence de deux conceptions de l'Histoire :

[...] celle, traditionnelle, qui l'a nourrie et sur laquelle elle s'appuie souvent pour créer un univers, et celle, influencée par les conceptions plus modernes des historiens héritiers de Marx, de Braudel directement ou indirectement, qui insistent sur les phénomènes de « longue durée », les « forces profondes » ou les « infrastructures », qui restituent toute sa complexité à la causalité historique, et qui rendent fort difficile de faire dériver d'un événement isolé une modification durable.¹²¹

Selon Henriot, l'événement fondateur doit répondre à trois critères déterminants : être « facilement reconnaissable du lecteur moyen », être crédible et être consensuel.¹²² Dans son *Panorama de l'uchronie*, Henriot souligne le premier aspect de cet événement fondateur. Ce dernier doit être « consensuel », c'est-à-dire « faire l'objet d'un large consensus dans l'opinion publique au risque de tomber dans le récit partisan ou révisionniste »¹²³. Il y a un contrat tacite qui s'établit entre l'auteur et le lecteur. Généralement, l'auteur évite les sujets qui font encore l'objet de polémiques et, de son côté, le lecteur accepte le sujet choisi par l'auteur comme étant un choix pertinent.

Après avoir bien posé le choix du point de divergence et s'être débarrassé de toutes les contraintes liées à ce dernier, l'auteur procède à une altération de l'Histoire connue et

¹¹⁸ GUIOT (Denis), « Faire de l'uchronie », *op. cit.*

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire*, *op. cit.*, p. 25.

¹²¹ NICOT (Stéphanie) et VIAL (Éric), *op. cit.*

¹²² HENRIOT (Éric B.), *L'histoire revisitée*, *op. cit.*, p. 71.

¹²³ HENRIOT (Éric B.), *L'histoire revisitée*, *op. cit.*, p. 70.

spécule sur la suite des événements, sur base de ce changement. Pour reprendre les paroles de Guiot :

La trame de l'histoire doit être modifiée et non la seule destinée individuelle. [...] l'uchronie change la corde lisse d'un temps linéaire et univoque en une corde à nœuds historiques altérés dont seront issues les réalités déviantes.¹²⁴

Soulignons la dimension collective du récit alterné. Nicot et Vial rejoignent Guiot en soutenant que « [e]n pratique, on ne saurait considérer comme uchroniques des textes où c'est l'histoire individuelle, et non pas collective, qui est modifiée, [...] »¹²⁵. Bien évidemment, cette caractéristique s'applique plus favorablement aux uchronies historiques qu'aux uchronies personnelles qui, en entravant quelque peu cette règle, constituent un sous-genre à part entière.

Notons qu'une uchronie peut avoir plusieurs points de divergence, les uns découlant des autres. C'est le cas d'un des deux romans que nous avons choisi d'analyser.

4.2. La temporalité du récit

Tout d'abord, le point de divergence doit se situer dans le passé. Ensuite, Henriët indique qu'il existe une différence temporelle entre le point de divergence et le temps du récit. Le point de divergence peut être un fait daté, précisément ou vaguement, ou non. L'auteur se doit d'émettre un double choix : où situer l'événement divergent dans un premier temps, et, ensuite, où placer le point de départ du récit alternatif. C'est la dichotomie qui oppose « le temps de la divergence » et le « temps de l'action »¹²⁶.

Il peut y avoir un certain laps de temps entre les deux périodes : parfois aucun et, à l'extrême, quelquefois des siècles. Par exemple, l'auteur peut imaginer que les dinosaures ne se sont pas éteints et écrire l'action de son récit au XXI^e siècle pour voir ce que serait devenu notre monde moderne. Les dinosaures seraient-ils devenus des moyens de transport ou des animaux de compagnie ? Plus la différence de temps entre les deux moments est faible, plus le récit est crédible car il est plus aisé de retracer tous les

¹²⁴ GUIOT (Denis), « Faire de l'uchronie », *op. cit.*

¹²⁵ NICOT (Stéphanie) et VIAL (Éric), *op. cit.*

¹²⁶ HENRIËT (Éric B.), *L'uchronie, op. cit.*, 2009, p.40.

changements qui découlent du point divergent de manière logique et détaillée. À l'inverse, plus l'ellipse temporelle est grande, plus il faudra combler la faille chronologique en ayant recours à une imagination qui peut se distancer de la fidélité et de l'exactitude historiques.

Henriet expose trois manières de procéder : narrer de manière linéaire, sinueuse ou au moyen de tableaux. « Le développement linéaire » c'est retracer les faits de manière chronologique. De cette façon, « [l']enchaînement "logique" des événements est pleinement développé »¹²⁷. C'est le procédé employé par Geoffroy. L'enchaînement sinueux fait démarrer le récit « postérieurement à la divergence »¹²⁸. L'auteur prend soin de combler ce vide narratif au moyen de sous-entendus, d'ellipses, de clins d'œil et autres stratégies. La méthode par tableaux, utilisée par Renouvier, expose plusieurs aperçus du futur, çà et là dans le monde, tous conséquents d'un même point de divergence.

Henriet rejoint Nicot sur le principe selon lequel « il faut conserver un éloignement raisonnable entre la divergence historique et le temps du récit, sous peine [...] de perdre toute cohérence historique [...] »¹²⁹ et de basculer dans la fiction pure.

5. Des catégories d'uchronies

L'uchronie est un genre protéiforme qui peut revêtir divers aspects : parodique, polar, personnel, rétrospectif.¹³⁰ Cependant, elle répond à des lois. Pierre Corbeil propose de « classer ces histoires, selon des critères scientifiques et littéraires, pour la cohérence de leurs univers et la témérité de leurs auteurs »¹³¹. Une autre classification établit des familles d'uchronies, groupées selon la thématique du point de divergence. *Le guide de l'uchronie* reconnaît cinq catégories d'uchronies : l'uchronie historique ou expérimentale, l'uchronie personnelle, l'uchronie de fantasy et l'uchronie fantastique, l'uchronie de fiction et enfin, l'uchronie du futur et uchronie *a posteriori*. Quatre d'entre elles sont présentes dans les écrits d'Henriet. Par ailleurs, ce dernier en développe trois autres :

¹²⁷ *Ibid.*, p.42.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p.43.

¹³⁰ MOTA (Pedro), « Pour un panorama de l'uchronie en France », dans GIRARD (Olivier), *op. cit.*, p. 154.

¹³¹ CORBEIL (Pierre), *op. cit.*

l'uchronie nostalgique, l'uchronie optimiste et l'uchronie à messages, sur lesquelles nous reviendrons en partie plus loin.

Henriet définit la première, l'uchronie historique ou expérimentale, comme une « forme d'Histoire-fiction », une « uchronie à vocation historique ». Ce genre d'uchronie est principalement réalisé par des historiens.¹³² Campeis et Gobled la désignent comme « la forme la plus courante » d'uchronie, celle qui « consiste [...] à faire diverger l'histoire conventionnelle à partir d'une date historique précise »¹³³.

La seconde catégorie, celle de l'uchronie personnelle, développée par Campeis et Gobled ainsi que par Henriet¹³⁴, est moins fréquente. Elle est plus individuelle et intime. À titre personnel, nous faisons tous des choix de vie et il nous arrive de désirer changer le cours d'un de ces moments, de nous poser la question « et si je n'avais pas fait ce choix... ». En faisant cela, nous pratiquons tous l'uchronie personnelle. Ces questions peuvent être motivées par des regrets ou de la curiosité. Plusieurs points de bifurcation sont possibles. Ils correspondent à chaque choix de vie opéré. Ces changements provoquent des modifications à une moindre échelle que l'uchronie historique. Néanmoins, dans un effet papillon, la vie d'une seule personne a un impact parfois insoupçonné sur la vie d'autrui. *Le guide de l'uchronie* illustre cette catégorie à travers les œuvres *La Vie est belle* de Frank Capra et le *Chant de Noël* de Charles Dickens, devenus les « archétype[s] de l'uchronie personnelle »¹³⁵. Dans ces deux histoires, les protagonistes découvrent à quoi aurait ressemblé la vie s'ils n'étaient jamais venus au monde. Ce genre d'uchronie se rencontre généralement dans le septième art mais n'est pas absent de la littérature. Ce type d'uchronie ne porte pas sur des personnalités célèbres mais sur des personnages secondaires, des « Monsieur Tout-le-monde ».

La troisième catégorie, l'uchronie de fantasy et l'uchronie fantastique¹³⁶, est un mélange d'uchronie et de fantasy ou fantastique. Dans ces uchronies, sont présentes des chimères et autres créatures imaginaires, acceptées par les protagonistes de l'univers alternatif. Ce genre d'uchronie perd en réalisme et en cohérence.

¹³² HENRIET (Éric B.), « Pourquoi écrit-on une uchronie ? », *op. cit.*

¹³³ CAMPEIS (Bertrand) et GOBLED (Karine), *Le guide de l'uchronie*, *op. cit.*, pp. 45-46.

¹³⁴ HENRIET (Éric B.), *L'uchronie*, *op. cit.*, pp. 89-93.

¹³⁵ CAMPEIS (Bertrand) et GOBLED (Karine), *Le guide de l'uchronie*, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 49.

En quatrième position survient l'uchronie de fiction, que nous avons déjà développée dans le point « délimitations du genre ».

Cinquièmement, nous retrouvons les uchronies du futur et *a posteriori*¹³⁷. En réalité, il ne s'agit pas de véritables uchronies. Elles sont le fruit d'une méprise de perception. Nous avons souligné une première fois l'importance accordée à la date de parution d'un ouvrage afin de déterminer s'il s'agit effectivement d'une uchronie ou si nous avons affaire à un récit d'anticipation. Au-delà de la date de parution, il convient de s'informer sur la date de rédaction du récit afin de ne pas se méprendre sur la nature de ce dernier. Il s'agit de romans d'anticipation qui, par une lecture *a posteriori*, s'apparenteraient à une uchronie puisque les faits décrits appartiennent alors au passé à l'instant où ils sont lus. Mais, à l'origine, il ne s'agit pas d'une réécriture du passé. Renouvier associe à cette catégorie les politiques-fictions.

Ces catégories ne sont pas immuables et permettent de « faire le tri » dans l'immense corpus que représente l'ensemble des productions uchroniques. Il est donc possible de rencontrer d'autres catégories telles que les couples d'oppositions suivants : l'uchronie pure et l'uchronie impure, l'uchronie limitée et l'uchronie large.¹³⁸

Pour terminer, bien que l'uchronie trouve ses racines dans la littérature et s'ancre à travers divers canons littéraires, ce genre ludique de spéculation s'étend bien au-delà du domaine romanesque. L'uchronie se pratique aussi bien dans la bande dessinée, que dans les jeux vidéo, les jeux de rôles, les séries, le théâtre ou le cinéma. Elle connaît également plusieurs applications en sciences sociales et en sciences économiques.

6. Thématiques récurrentes

6.1. Les grands hommes

La vision conservatrice de l'Histoire envisage notre chronologie à travers les « grands hommes ». Il s'agit de personnalités ayant façonné le monde, et qui ont eu un impact certain dans l'Histoire. À ce propos, Henriot nous dit ceci :

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 50-51 et HENRIOT (Éric B.), *L'uchronie*, *op. cit.*, pp. 78-84 et 103-106.

¹³⁸ CAMPEIS (Bertrand) et GOBLED (Karine), *Le guide de l'uchronie*, *op. cit.*, pp. 45-46.

Avec des implications pour le moins différentes, Jésus-Christ, Napoléon, Hitler sont typiquement ces hommes qui créent l'événement, et nombreuses sont les uchronies à avoir joué avec leur destin [...].¹³⁹

De ce fait, des hommes et des femmes tels qu'Alexandre le Grand, Cléopâtre, Marc Aurèle, Charlemagne, Jeanne d'Arc, Christophe Colomb, Einstein, Hitler, Kennedy, et autres, cristallisent l'attention. Mais il en est un qui suscite un intérêt tout particulier chez les uchroniens, francophones du moins. Il s'agit de l'illustre Napoléon Bonaparte. Selon Henriet, les textes des « admirateurs de Bonaparte et de sa gloire déchu [...] constituent une des familles les plus étendues du corpus de l'Uchronie »¹⁴⁰.

6.2. Périodes et événements canoniques de l'Histoire

Certaines périodes de l'Histoire ont marqué plus que d'autres, en raison des retentissements qu'elles ont eus sur la civilisation, voire la planète dans le cas de la disparition des dinosaures suite à l'impact d'un astéroïde. Les thèmes peuvent varier, en passant par la destruction de Carthage¹⁴¹, l'exécution de Jésus¹⁴², l'invasion des Huns, la Réforme¹⁴³, la révolution américaine¹⁴⁴ et la guerre de Sécession¹⁴⁵, la Première Guerre mondiale, mais également les assassinats de personnalités. Henriet ajoute que « les hommes providentiels ne pèsent que bien peu face aux grandes épidémies comme les pestes ou la grippe espagnole [...] »¹⁴⁶. Toutefois, les trois sujets les plus fréquents, ceux qui détiennent la palme en matière de source d'inspiration, sont l'Empire romain, les campagnes napoléoniennes et la Seconde Guerre mondiale.

Campeis et Gobled¹⁴⁷ parlent d'un choix lié, d'une part, à la facilité d'identification du point de divergence et, d'autre part, à la notoriété de l'événement, qui peut donc être dispensé d'explications supplémentaires.

¹³⁹ HENRIET (Éric B.), « Pourquoi écrit-on une uchronie ? », *op. cit.*, p. 33.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴¹ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, *op. cit.*, pp. 126-131.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 131-136.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 148.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 155-160.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 176-182.

¹⁴⁶ HENRIET (Éric B.), « Pourquoi écrit-on une uchronie ? », *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁷ CAMPEIS (Bertrand) et GOBLED (Karine), *Le guide de l'uchronie*, *op. cit.*, p. 23.

6.3. La Seconde Guerre mondiale

La Seconde Guerre mondiale est un des grands foyers d'inspiration des uchronies. C'est un événement crucial qui a marqué notre monde occidental. Cette période connaît un changement des mentalités. Pour la première fois, les avancées technologiques ne sont plus uniquement synonymes de progrès mais elles peuvent être la cause de destructions et de grands maux, jusqu'alors inimaginables. Avec l'arme nucléaire, l'être humain détient désormais la capacité de s'autodétruire.

Cette période est assez proche de la nôtre historiquement et suffisamment connue du grand public. Par ailleurs, les conséquences qui ont découlé de cette guerre ont façonné l'Europe que nous connaissons et il paraît assez aisé d'en déduire d'autres issues si les vainqueurs n'avaient pas été ceux que l'Histoire réelle a couronnés. Imaginer un autre déroulement de cette guerre permet assez aisément de créer de nouveaux romans, souvent à tendance dystopique. Les points de vue de la narration sont très importants. En effet, un récit ne sera pas perçu de la même manière s'il est issu de la plume d'un auteur ou narrateur allemand ou de celle d'un narrateur français ou anglais. De même, la notion de dystopie peut être discutée, toujours selon ces différents points de vue. Il n'empêche qu'il reste difficile d'envisager une utopie en imaginant une autre issue que celle que nous connaissons de la guerre. L'exercice est intéressant à tenter. De même, aux yeux du grand public, il ne semble y avoir que deux issues possibles à cette guerre : la victoire de l'Axe ou celle des alliés.

L'exercice de réécriture de l'Histoire laisse percevoir un intérêt croissant pour les sciences humaines et sociales. Il ne s'agit pas uniquement d'observer l'évolution des technologies mais ce que serait devenue la société tout entière.

6.4. Conflits armés

De manière générale, les guerres sont un terrain fertile aux uchronies. Ces faits historiques contiennent tous les ingrédients pour en écrire une. Étant des moments ravageurs de l'Histoire, il est plus aisé de partir d'une société dévastée, pour en inventer une nouvelle. Ces moments de rupture sont propices à l'exercice de réécriture et de

spéculation dont usent les uchronies. D'autre part, les guerres répondent mieux à la vision de l'Histoire basée sur une succession d'événements clés. Les grandes batailles s'avèrent souvent être des moments charnières. Il est donc plus aisé de choisir l'un de ces moments historiques, de l'isoler, pour en détourner le déroulement que nous connaissons. Enfin, sans doute comme un vieil héritage des épopées et des romans épiques, la guerre a depuis toujours inspiré par son côté extraordinaire qui stimule l'imaginaire tant des auteurs que des lecteurs.

6.5. Technologies

Là où l'aspect dévastateur d'une guerre procure un intérêt certain pour la création d'uchronies, les technologies se démarquent plutôt par leur aspect inventif et novateur qui semble offrir des possibilités infinies. L'imagination en matière de technologies ne semble pas connaître de limites et cela sert les mêmes intérêts que la création d'un roman, et davantage encore s'il s'agit de science-fiction. L'auteur doit prendre soin de faire corrélérer le facteur temps et la possibilité de l'existence de technologies avancées à une époque donnée, afin de conférer un aspect vraisemblable au récit et de rendre l'histoire cohérente et plausible. Il est important d'éviter les anachronismes tels que, par exemple, l'intégration de robots dans un récit médiéval.

7. Des enjeux et motifs de l'uchronie

Selon Henri¹⁴⁸, les intentions pour élaborer une uchronie peuvent être diverses. Il dénombre six applications possibles de l'uchronie selon leur motif respectif et suivant la catégorie d'uchronie.

Pour rappel, « l'uchronie historique ou expérimentale », est le format d'uchronie de prédilection des historiens. « Il s'agit d'utiliser l'uchronie comme outil expérimental en Histoire »¹⁴⁹. Pour combler les lacunes présentes dans le tissu historique qui parvient jusqu'à nous via des documents et autres preuves, l'historien se voit contraint d'émettre des hypothèses afin de remplir le vide laissé par un manque de sources. Afin de réaliser

¹⁴⁸ HENRIET (Éric B.), « Pourquoi écrit-on une uchronie ? », *op. cit.*, pp. 27-49.

¹⁴⁹ HENRIET (Éric B.), *L'uchronie*, *op. cit.*, p. 197.

des expériences sur l'Histoire dite « figée », l'historien peut recourir à l'uchronie comme outil de recherche et de remise en question afin d'élaborer ou d'infirmer certaines hypothèses, qu'il juge plausibles ou non. Sur ce point, Henriet rejoint le point de vue de Guiot sur les expériences mentales des historiens. Cette démarche a pour intérêt la mise en perspective de certains événements et permet tantôt de relativiser leur importance, tantôt de révéler d'autres faits dont l'impact fut sous-estimé. On doit la première anthologie du genre à John Collings Squire en 1931. Elle collecte onze essais parcourant diverses époques et thématiques. Henriet ajoute ceci : « l'uchronie peut être une fin en soi pour l'écrivain et nécessite un texte complet pour être développée correctement »¹⁵⁰. L'exercice de spéculation lié à l'uchronie connaît la même problématique qui oppose encore et toujours les historiens, à savoir : « sont-ce quelques hommes qui font l'Histoire ou à l'inverse l'Histoire qui fait les hommes ? »¹⁵¹. Cette question est d'autant plus d'application ici qu'il s'agit de faire un choix sur les éléments ou destinées que l'on va faire diverger. Ce choix doit être judicieux étant donné la disparité des conséquences que cela peut amener et leur impact, plus ou moins grand, sur l'Histoire. Henriet souligne qu'il faut relativiser l'importance de certains grands hommes tels que Einstein pour la bombe atomique, Louis de Broglie et la théorie de la relativité, etc. Sachant qu'ils n'étaient pas les seuls à travailler sur leurs projets, ces découvertes auraient tout de même eu lieu. Ce genre d'uchronie « s'adresse à un public ciblé et averti ».

La seconde utilisation de l'uchronie selon Henriet est intitulée « l'uchronie pédagogique, alarmiste, à message ». Basée sur des traits du passé et une comparaison de faits afin de mieux comprendre le présent, l'uchronie peut, par transposition, s'avérer une source de prédiction et donc de prévention pour le futur. En suivant la même démarche, il est possible d'envisager des conséquences futures, analogues à celles qui se sont déjà produites par le passé. *Fatherland* de Robert Harris est un bon exemple d'œuvre pédagogique.

Troisièmement, la plus ancienne utilisation de l'uchronie est celle de « l'uchronie nostalgique ». Elle est construite sur la pensée que l'Histoire est faite de regrets et d'actions manquées. Toute société a connu des échecs et désirerait revenir en arrière pour

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 32.

changer le cours de l'Histoire. Napoléon reste une source inépuisable d'inspiration pour ce type d'uchronie. Il semblerait que la défaite de Waterloo soit toujours difficile à accepter, c'est pourquoi les écrivains n'ont de cesse de faire basculer ce moment de l'Histoire vers d'autres horizons. « [C]haque période de l'Histoire génère des nostalgies »¹⁵². Il s'agit également du format uchronique de prédilection pour les uchronies sentimentales ou personnelles, plus axées sur l'individu et sa destinée.

Quatrièmement, « l'uchronie divertissante » prend volontiers une forme ludique, humoristique, ironique ou de pastiche. Pur jeu de réécriture, elle a pour objectif premier la distraction et le loisir.

Cinquièmement, Henriët nous livre « l'uchronie prétexte », plus rare et plus personnelle, comme étant une excuse pour les règlements de comptes. Il cite le cas de Bruno Masure et son *Enquête sur mon assassinat*¹⁵³.

Enfin, « l'uchronie propagandiste et négationniste », est souvent employée pour vanter un régime. Pour se dédouaner, l'auteur transpose dans le passé ses désirs pour le futur afin de cacher un objectif autre qui serait de convaincre des lecteurs du caractère bénéfique de tel régime ou de telle situation. L'uchronie négationniste va encore plus loin et imagine une bifurcation de l'Histoire dans laquelle elle nie toute atrocité perpétrée dans le passé et nous décrit le monde tel qu'il aurait été. Ces œuvres sont partisans.

8. Un jeu de réécriture de l'Histoire

Dans cette réécriture de l'Histoire passée, nous retrouvons fréquemment une recherche de réalisme. En effet, il serait inadéquat d'intégrer des voitures volantes et autres inventions chimériques dans un récit qui relate en partie notre histoire passée lorsque l'on sait pertinemment que cela n'a pas eu lieu et n'aurait pas pu avoir lieu. N'excluons pas cependant le fait que si certains choix scientifiques avaient été différents, certains progrès auraient peut-être eu lieu plus tôt dans l'Histoire. À ce propos, *La Bible de Darwin*¹⁵⁴ de

¹⁵² *Ibid.*, p. 41.

¹⁵³ MASURE (Bruno), *Enquête sur mon assassinat*, Paris, Chiflet & C^{ie}, 2006. Cité par HENRIËT (Éric B.), « Pourquoi écrit-on une uchronie ? », *op. cit.*, p. 41.

¹⁵⁴ Classé comme thriller. ROLLINS (James), *La Bible de Darwin*, Loiret, Fleuve Noir, coll. « Pocket », 2010.

James Rollins en est un bon exemple. Cette œuvre émet le postulat que si les chercheurs s'étaient intéressés à la physique quantique en premier lieu et donc plus tôt, le cours de l'Histoire ainsi que les avancées scientifiques et technologiques n'auraient pas été les mêmes et auraient pris une autre tournure. Le monde n'aurait certainement pas été façonné de la même manière. En revanche, dans le futur, la dimension fantastique paraît plus plausible et plus facilement exploitable. Nous spéculons de manière bien plus chimérique sur le temps à venir que sur ce qui a déjà eu lieu et dont nous connaissons le déroulement. La différence se situe entre l'écriture et la réécriture, l'invention et l'adaptation. Les possibilités semblent moins limitées et codifiées dans l'avenir que dans la spéculation d'un passé alternatif.

Notons un autre élément. Ces fictions sont basées sur des faits historiques connus. L'uchronie se doit de prendre également en compte des événements qui auraient tout de même eu lieu, même si le cours de l'Histoire avait changé. Par exemple, dans *La part de l'autre*¹⁵⁵ d'Éric-Emmanuel Schmitt, Adolf Hitler, qui a réussi son examen d'entrée à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et n'est donc pas devenu l'homme que l'Histoire a connu, doit tout de même faire face à la Première Guerre mondiale qui éclate. Le personnage singulier devra également traverser la Seconde Guerre mondiale malgré la flexion divergente de son destin. Il est évident que celle-ci ne se déroulera pas de la même manière avec ou sans ce personnage historique. Néanmoins, la guerre éclate tout de même, indépendamment de son destin. L'enjeu pour l'auteur est de parvenir à se réapproprier les faits historiques et de les intégrer d'une manière ou d'une autre dans son récit.

Le jeu de réécriture de l'Histoire repose sur une démarche spéculative que l'on applique au passé à l'aide de données historiques connues.¹⁵⁶ L'uchronie est, selon Pascal Mergey, « le fruit du contexte dans lequel elle est élaborée »¹⁵⁷. C'est un exercice qui consiste à moduler l'Histoire et, avec elle, des concepts sociaux, politiques, culturels et religieux propres à l'époque concernée.

¹⁵⁵ SCHMITT (Éric-Emmanuel), *La part de l'autre*, op. cit.

¹⁵⁶ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, op. cit., p. 11.

¹⁵⁷ MERGEY (Pascal), *Ce temps qui n'existe pas. L'uchronie : entre passé et futur, entre utile et agréable*. Cité par HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, op. cit., p. 13.

Enfin, en habillant l'uchronie de traits romanesques, l'écrivain se permet quelques libertés et s'écarte de l'histoire conventionnelle afin de fournir des descriptions et détails purement inventés pour donner de la matière au récit.

9. L'uchronie, un outil de réflexion comme point de recherche des causalités et futuribles en critique historique

Il est possible de considérer un certain apport de l'uchronie pour la compréhension de l'histoire. Dans une certaine mesure, et en émettant quelques réserves, l'uchronie peut servir à l'analyse historique et nous amener à une meilleure compréhension du cycle de l'histoire. Sans sombrer dans les fatalités les plus primaires, partir à la recherche de grands événements fondateurs ou déclencheurs peut nous amener à analyser les principes de causalité d'un point de vue novateur et nous donner quelques pistes concernant les répétitions de l'histoire. Ainsi, il est possible d'observer des similitudes, toutes époques confondues et sans distinction géographique, entre divers événements clés de l'histoire qui auraient provoqué des conséquences similaires. Une façon d'expliquer l'histoire est de se baser sur les analogies du vécu. C'est également ce sur quoi se basent les auteurs d'uchronies pour imaginer le déroulement de l'histoire après en avoir changé un événement. Cette mise en évidence de causes analogues permet de mettre en lumière l'existence de certains engrenages qui régissent l'Histoire ainsi qu'un certain rapport cause-conséquence récurrent. Dans son ouvrage sur l'uchronie¹⁵⁸, Vial cite Prost : « imaginer une autre histoire est le seul moyen de trouver des causes de l'histoire réelle »¹⁵⁹.

L'uchronie prend en réalité l'exercice de la compréhension historique à revers. On change le cours d'un événement de l'histoire et l'on en fait découler un déroulement aussi logique et réaliste que possible, basé sur des corrélations historiques antérieures. On ne regarde pas ce qu'il s'est passé, mais on tente d'écrire ce qu'il se serait produit « si... ». Et c'est en cela qu'il est intéressant d'adapter cette démarche dans la compréhension des faits historiques. Cet exercice de spéculation se base inévitablement sur une comparaison de

¹⁵⁸ PERNOT (François), dir., et VIAL (Éric), dir., *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁹ PROST (Antoine), « L'expérience imaginaire », pp. 175-180, dans PROST (Antoine), *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1994, p. 175.

faits ayant réellement eu lieu au cours de l'histoire. Synthèse faite de tout ceci, on en tire un déroulement plausible. Cette méthode permet de mettre en lumière des répétitions de l'histoire, d'en tirer des futuribles et d'inventer des altérités du passé. Elle permet également d'établir un certain panel de conséquences possibles pour un même événement. Il faut toutefois garder à l'esprit qu'il n'y a pas une cause unique à un fait historique, mais bien une multitude. Il s'agit toujours de la conjonction de plusieurs causes. Ainsi, on ne peut établir une liste exhaustive de causes-conséquences dans le but, par exemple, d'anticiper l'histoire, chaque fait étant unique et le produit d'un ensemble d'actions. Il serait difficile de tirer des lois universelles de l'histoire, mais cela prête toutefois à une certaine réflexion quant à notre compréhension de l'histoire.

Aussi, le jeu d'esprit de l'uchronie permet de discerner et mettre en évidence les causes de certains faits historiques et de les isoler comme étant des événements « fondateurs », sans lesquels l'histoire n'aurait pas pris le tournant qu'on lui connaît. Bien évidemment, on pourrait considérer, selon l'effet papillon, que tout événement est porteur de conséquences et que, selon la logique précédemment évoquée, tout est lié. Mais il est possible de déterminer le caractère « important » d'un événement plutôt qu'un autre, certains faits étant plus lourds de conséquences que d'autres. Il apparaît parfois que certains choix proposent une diversité de conséquences. Certaines décisions à prendre offrent clairement deux voies différentes de l'histoire, voire davantage. La qualification d'un événement comme fondateur est corrélée à de nombreux facteurs difficilement dénombrables ou clairement identifiables.

Au-delà de faits primordiaux, l'uchronie porte également aux nues l'importance qu'ont eue certaines personnalités au sein de l'histoire. Il faut toutefois rester prudent, la mise en évidence de tel ou tel personnage et sa mélioration en tant que personnalité cruciale dans notre chronologie est souvent le fruit d'idéologies politiques, de subjectivité ou d'influences d'une philosophie de l'histoire véhiculée par tel ou tel historien (à l'époque comme de nos jours). L'histoire a conféré aux « grands hommes » une notoriété parfois décuplée au fil des années, devenant un mythe, relayée par de nombreux écrits, biographies, portraits. Cette multiplication des honneurs a contribué à affermir l'importance de certains personnages dans les mentalités. Selon la pensée de

Montesquieu, « la société produit les grands hommes dont elle a besoin »¹⁶⁰. Qu'il s'agisse de l'homme que notre chronologie a connu ou d'un autre, il y aurait eu, quoi qu'il en soit, un personnage emblématique pour servir de figure de proue au moment où notre histoire en avait besoin. Certains écrivains sont d'avis que si Napoléon n'avait pas subi une défaite à Waterloo, l'histoire de l'humanité n'aurait pas été différente pour autant. Parmi les auteurs qui ont envisagé ce scénario, citons Trevelyan, Robert Aron et Marcel Thiry.¹⁶¹ C'est également la théorie que soutient Engels. Le danger de cette théorie est qu'elle est vulnérable à la subjectivité de l'historien. En effet, le fait de juger l'adéquation de telle personnalité à telle circonstance laisse trop de place aux convictions politiques de l'historien.¹⁶² En cela, l'uchronie peut apparaître comme un outil de réflexion utile afin d'envisager ce qui se serait effectivement produit, si tel personnage n'avait pas opéré les choix qu'il a faits. Cela peut également amener à une remise en question des figures de proue auréolées dans nos récits d'histoire.

On peut dégager deux manières d'aborder l'histoire. D'une part, le point de vue jeté sur l'Histoire comme étant une succession de grands hommes et de grands événements, et d'autre part, l'historiographie contemporaine qui s'efforce d'envisager l'histoire dans une vision globalisante de la société.¹⁶³ S'opposent donc une vision individuelle et une vision collective de l'histoire. En critique historique, le XX^e siècle connaît le triomphe de l'histoire explicative sur l'histoire événementielle. Les historiens Marc Bloch et Lucien Febvre insistent sur l'importance de l'homme dans l'histoire, sans basculer dans l'instauration d'une histoire des « grands hommes », alliant la discipline à celle des sciences humaines. L'intérêt étant de saisir les relations sociales et la chronologie dans son ensemble.

Nous pourrions penser que l'uchronie se situe plutôt dans la première optique historique, plus individuelle, en mettant l'accent sur la primordialité d'un moment ou d'un personnage en particulier. Pourtant, selon Éric Vial, l'uchronie « est de façon fondamentale du côté du sociologique et non du psychologique, donc du collectif et non de l'individuel »¹⁶⁴. Ainsi, selon les lois de l'uchronie, les choix d'un seul homme

¹⁶⁰ HALKIN (Léon-Ernest), *Critique historique*, Liège, Editions Derouaux Ordina, 1991, p. 116.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, p. 14.

¹⁶⁴ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée, op. cit.*, p. 14.

pourraient influencer sur l'avenir de toute une société. C'est notamment en cela que le genre uchronique peut servir d'outil de réflexion aux historiens quant au point de vue à adopter sur l'évolution de la chronologie historique. Cela pourrait amener à reconsidérer certains faits jugés « fondateurs » ou « cruciaux » et, inversement, se pencher sur d'autres moments de l'histoire laissés pour compte. C'est une théorie que soutient Denis Guiot. En réalité, l'uchronie paraît être une bonne synthèse de ces deux visions de l'histoire. En effet, dans un premier temps, elle pointe un événement singulier, et, dans un second temps, elle s'essaye à refaire une société dans sa globalité, conséquence de cette première modification chronologique.¹⁶⁵ L'uchronie permet de lever l'opposition entre la chronologie des grands hommes et la vision globale de l'histoire en les ralliant l'une à l'autre et en pointant la corrélation qui existe entre ces deux visions de l'histoire.

En outre, l'aspect rétrospectif de l'uchronie a ceci d'intéressant qu'il se distingue de la spéculation future. La différence se situe dans le recul que l'on obtient face à des événements passés. Spéculer sur un futur encore incertain ou réécrire un passé déjà abouti constitue deux exercices bien distincts qui ne répondent pas aux mêmes contraintes. Premièrement, la connaissance préalable du cours des événements implique de devoir faire un choix : en faire abstraction ou s'en inspirer. Cette conscience des événements ayant réellement eu lieu vient fléchir la création et vient entraver l'imagination pure. Dans le cas d'une spéculation future, il est possible d'expérimenter cette imagination sans limites. Deuxièmement, cette connaissance des faits passés peut servir d'outil pour rebondir sur ceux-ci. Dans le cas où l'auteur décide de se servir de ces éléments du tissu historique passé, une partie du travail d'invention est ainsi amorcée et n'est plus à créer.

¹⁶⁵ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, *op. cit.*, pp. 14 et 15.

Seconde partie : application de la tension narrative

Ce que ne peut pas faire l'histoire dans sa volonté de serrer toujours de plus près l'authentique altérité de son objet, l'uchronie peut se le permettre, elle dont le discours est celui de l'illusion. L'histoire, roman vrai, peut se dispenser d'être captivante. Pas l'uchronie.¹⁶⁶

Par ces mots, Guiot nous certifie que l'uchronie se doit d'être captivante. Par conséquent, une analyse des procédés qui permettent d'insuffler un caractère attrayant au récit, tels que la tension narrative par exemple, se révèle judicieuse et pertinente.

Dans cette seconde partie de notre étude, nous analyserons les stratégies narratives que l'auteur met en place pour ourdir une intrigue. Les divers concepts narratologiques ou littéraires qui suivent sont autant d'outils que nous mettons en place pour servir notre analyse, avec pour principal instrument la théorie de la tension narrative de Baroni.

Il convient d'observer quels procédés l'auteur emploie afin d'inciter le lecteur à poursuivre toujours plus loin sa lecture et à ne pas décrocher du récit. Quels sont les moyens dont use l'auteur pour parvenir à maintenir la curiosité et l'intérêt du lecteur pour l'histoire qu'il découvre. Plus loin encore, certains parviennent à instaurer une tension narrative telle que, même en ayant déjà lu le livre, l'on veuille le relire.

1. *La tension narrative* de Baroni

La paternité de la théorie sur la tension narrative est attribuée à Raphaël Baroni. Notre étude se basera principalement sur ses recherches et travaux – dont l'essentiel se trouve dans son ouvrage *La tension narrative*¹⁶⁷. Une reprise de sa structure analytique semble pertinente afin de préserver la clarté de l'analyse. Ainsi, cette étude conserve la tripartition « suspense, curiosité et surprise » qui figure en sous-titre de son ouvrage *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*.

¹⁶⁶ GUIOT (Denis), « Faire de l'uchronie », *op. cit.*

¹⁶⁷ BARONI (Raphaël), *La tension narrative, op. cit.*

L'ouvrage de Baroni est divisé en quatre parties et contient dix-sept chapitres. La première partie, « tension narrative et mise en intrigue »¹⁶⁸, est organisée en trois chapitres. Baroni entame cette section par une définition de l'intrigue, ensuite il aborde le concept de « séquence narrative » et finit par se concentrer sur « l'intrigue configurée par la tension narrative »¹⁶⁹. Dans cette section, Baroni pose quelques jalons théoriques en s'appuyant sur les travaux de ses prédécesseurs. La seconde partie, sur laquelle nous ne nous attarderons pas, également segmentée en trois chapitres, concerne les compétences « endo-narratives » de l'interprète et la transtextualité des récits. La troisième partie explore les fonctions thymiques du récit et est subdivisée en cinq chapitres, dont les quatre derniers ont pour objet une fonction thymique particulière. Enfin, la quatrième et dernière partie est une compilation de cinq analyses empiriques dont il trace un bilan par la suite.

Dans l'avant-propos de l'ouvrage, Jean-Marie Schaeffer soutient que Baroni, fort de son apport de la tension narrative, va au-delà des théories classiques et élabore l'équivalent d'une théorie générale du récit. Il réconcilie l'étude du discours – les grammaires du récit – avec l'étude de l'histoire littéraire. Pour ce faire, il opère un travail d'interdisciplinarité avec les théories en psychologie cognitive du récit. En se réappropriant ces théories, lesquelles ont trouvé leur inspiration dans les théories littéraires, Baroni ne fait que rendre aux études littéraires ce qu'elles ont suscité dans les théories cognitives.

Schaeffer nous informe que Baroni entend éclairer sur les raisons qui provoquent un intérêt pour les récits de fiction.¹⁷⁰ La réponse se trouve principalement dans « la mise en intrigue et, plus précisément, la manière dont elle arrive à éveiller et surtout à maintenir vivace l'intérêt du récepteur »¹⁷¹. La théorie de Baroni se présente « sous la forme instrumentalisée d'un vocabulaire analytique pour l'interprétation textuelle »¹⁷².

¹⁶⁸ BARONI (Raphaël), « Partie I. Tension narrative et mise en intrigue », dans BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, pp. 39-158.

¹⁶⁹ BARONI (Raphaël), « Chapitre 3. L'intrigue configurée par la tension narrative », dans BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, pp. 91-158.

¹⁷⁰ SCHAEFFER (Jean-Marie), « Avant-propos », dans BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷¹ SCHAEFFER (Jean-Marie), « Avant-propos », dans BARONI (Raphaël), *op. cit.*, p. 13.

¹⁷² BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 11.

Encore selon Schaeffer, « la force réellement innovante du modèle développé dans [*La tension narrative*] tient au fait qu'il ancre la textualité du récit dans le champ de l'analyse du discours et de l'interaction [...] »¹⁷³ et que « [c]ette conception "interlocutive" apporte un correctif important à la perspective, en général internaliste, des théories classiques du récit »¹⁷⁴.

La tension narrative est un des mécanismes narratifs qui servent le récit. Baroni la définit comme ceci :

[L]a tension est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception.¹⁷⁵

Il complète son propos en disant qu'il s'agit d'un « effet poétique qui structure le récit »¹⁷⁶.

Selon Baroni, nous, lecteurs, nous complaisons dans cette impatience jouissive et cette tension car nous pourrions aller directement au dernier chapitre pour connaître le dénouement mais nous ne le faisons pas. Nous avons envie d'être surpris, d'être tenus en haleine. Comme il le dit si justement : « [n]ous aimons l'indétermination temporaire des récits et les surprises qu'ils nous réservent »¹⁷⁷.

Notons qu'un auteur, pour se prémunir de cette envie du lecteur de se rendre directement à la fin de l'ouvrage, s'arrange pour placer des informations cruciales et indispensables tout au long du récit, de sorte que nous ne puissions pleinement saisir le dénouement sans posséder ces détails éparpillés dans l'histoire.

Dans un premier temps, notons que la suscitation des émotions par le récit est une notion importante de la théorie de Baroni. Dans son introduction, il insiste sur :

[...] la dimension communicationnelle des émotions, ces dernières étant abordées comme un *effet* ou, plus précisément, comme une *fonction thymique* du discours narratif, plutôt

¹⁷³ SCHAEFFER (Jean-Marie), « Avant-propos », dans BARONI (Raphaël), *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁴ SCHAEFFER (Jean-Marie), « Avant-propos », dans BARONI (Raphaël), *op. cit.*, p. 14.

¹⁷⁵ BARONI (R.), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 17.

qu'elles ne se rattachent à une manifestation textuelle des états affectifs du sujet énonciateur.¹⁷⁸

Ainsi, ces émotions ne sont pas le miroir de celles de l'auteur mais sont le fruit de constructions narratives et sont génératrices d'effets. Baroni précise plus loin, sur base de la théorie des émotions tripartites de Catherine Kerbrat-Orecchioni, qu'il s'intéresse principalement aux émotions suscitées chez le récepteur, plutôt qu'à celles exprimées par le producteur.¹⁷⁹ Ce faisant, il s'inscrit dans la lignée de Plantin et Traverso. Baroni prend également appui sur Aristote et étaye le propos selon lequel « [...] les émotions éphémères que les récits nous procurent [...] produiraient ainsi un plaisir gratuit mais néanmoins salutaire »¹⁸⁰.

Dans un second temps, la théorie de Baroni met en exergue la primauté de l'intrigue dans un récit – ce qu'elle implique et comment elle est mise en place – pour susciter et préserver une attraction chez le lecteur. Dans son ouvrage, Baroni effectue une classification de ce qu'il nomme « les fonctions thymiques » du récit (qu'il compare aux fonctions phatiques), à savoir : la curiosité, le suspense, le rappel, le suspense paradoxal et la surprise. Il traite également d'« euphorie » et de « dysphorie narrative », qu'il qualifie de « dysphorie passionnante ». En fin d'introduction, Baroni affirme ceci :

Nous pensons que le sens même du récit se joue en grande partie, [...], dans l'incertitude nouée par la mise en intrigue et dans la surprise complète qui accompagne souvent le dénouement.¹⁸¹

Cette tension augmente à mesure que le récit progresse et que nous nous rapprochons du dénouement tant attendu. Baroni illustre ce phénomène par la métaphore du nœud coulant :

[C]e qui fait le cœur vivant de la narrativité réside précisément dans cette tension entretenue par le récit, dans ce nœud coulant, toujours plus serré à mesure que nous progressons dans l'histoire, qui nous attache à lui, qui creuse la temporalité par l'attente d'un dénouement incertain, par la crainte ou l'espoir qui en découle.¹⁸²

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸² *Ibid.*, p. 17.

Les deux principales composantes de la théorie de la tension narrative sont donc les émotions et l'intrigue. Notre analyse apparaît comme une illustration en miroir de ces pôles distincts.

Enfin, Baroni aborde la dualité entre une dialectique de l'incertitude et une dialectique de l'anticipation. La première reflète une « dimension passive de l'interprétation »¹⁸³ et la seconde, une dimension active. Ces deux notions sont fondamentales dans la démarche de construction de sens du récit par l'interprète. Baroni précise que la tension est « fondée [...] sur l'incertitude d'un récit qui cherche à "intriguer" son destinataire en se montrant "réticent" dans sa textualisation des événements »¹⁸⁴.

Contrairement à l'horizon d'attente du lecteur, que nous situons à un niveau antérieur à la lecture, le lecteur élabore des hypothèses au fil de sa lecture. Il fait des pronostics. À mesure que ceux-ci se confirment ou s'infirment, le lecteur fait face à des émotions, éprouve de la surprise, du désarroi, ou autres sensations. C'est notamment ce que soutient Sadoulet en 1995.¹⁸⁵ À ce propos, Prieto- Pablos avance la thèse suivante :

[L]a tension va augmenter proportionnellement à la force de notre engagement envers les hypothèses que nous élaborons pendant le temps écoulé entre l'irruption de la situation suspensive et sa résolution, elle dépend de notre anticipation de la (ou des) manière(s) dont la résolution pourrait se dérouler.¹⁸⁶

Afin de servir cette analyse future, nous allons à présent nous pencher sur quelques concepts fondamentaux et nous attarder sur les trois principales fonctions thymiques du récit, à savoir le suspense, la curiosité et la surprise.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 257.

¹⁸⁵ SADOULET (P.), « Convocation du devenir, éclat du survenir et tension dramatique », dans FONTANILLE (Jacques) dir., *Le Devenir*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1995, p. 96. Cité par BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁸⁶ PRIETO-PABLOS (Juan), « The paradox of suspense », dans *Poetics*, n°26, 1998, p. 103. Cité par BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 130.

1.1. Quelques concepts fondamentaux

1.1.1. Mise en intrigue

En 1997, Adam précise que :

Pour passer de la simple suite linéaire et temporelle des moments [...] au récit proprement dit, il faut opérer une mise en intrigue, passer de la succession chronologique à la logique singulière du récit.¹⁸⁷

Par opposition à la conception « large » de l'intrigue établie par Ricoeur, Baroni s'appuie sur la conception « étroite » de Revaz qui souligne l'importance des notions de nœud et de dénouement, qui marquent « la spécificité du récit »¹⁸⁸, sans lesquelles « on aboutit à une simple relation d'actions dont le mode de composition est purement linéaire, les actions formant un tout homogène qu'aucun élément inattendu ne vient perturber »¹⁸⁹. La présence d'une intrigue et la présence d'une tension, bien qu'elles soient toutes deux des composantes intrinsèques et primordiales au récit, sont deux choses distinctes.

À l'instar de Revaz, Baroni distingue les notions d'intrigue et de tension à ceci de différent qu'il affirme que ces deux notions sont interdépendantes. Il soutient que la tension « *rythme* l'intrigue en contrastant ses temps "forts" (ou toniques) et ses temps "faibles" (ou atones) » et que l'intrigue « configure temporellement la tension, [elle] lui donne son "extension" et sa "direction" »¹⁹⁰. Plus loin, il renforce son discours grâce à l'affirmation suivante :

Tension et intrigue se trouvent dès lors indissociablement liées, ce sont deux dimensions du récit qui se définissent réciproquement à partir d'un point de vue thymique *et* compositionnel.¹⁹¹

Enfin, l'apport de Tomachevski réside dans la dichotomie entre la fable et le sujet. Le premier concept concerne « l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre ». Il s'agit de l'histoire narrée. Le second est

¹⁸⁷ ADAM (Jean-Michel), *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997, p. 50. Cité par BARONI (Raphaël), *La tension narrative, op. cit.*, p. 64.

¹⁸⁸ BARONI (Raphaël), *La tension narrative, op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁹ REVAZ (Françoise), *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck, 1997, p. 180. Cité par BARONI (Raphaël), *La tension narrative, op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁹⁰ BARONI (Raphaël), *La tension narrative, op. cit.*, p. 52.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

« constitué par les mêmes éléments, mais [...] respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent »¹⁹². Il s'agit du récit, qui narre. De cette dichotomie, Baroni instaure une « mise en intrigue de la *fable* » et une « mise en intrigue du *sujet* ».

1.1.2. Séquence narrative

À partir de Larivaille, en 1974¹⁹³, s'opère une « progressive divergence entre le concept de *séquence narrative* et celui d'*intrigue* »¹⁹⁴. Selon Baroni, l'enjeu serait de parvenir à considérer l'intrigue comme « une *propriété du discours* » et non comme « une *propriété de l'action* ».¹⁹⁵ Le modèle de séquence narrative de Larivaille distingue cinq séquences, correspondant à cinq étapes primordiales, au sein d'une même séquence élémentaire. Le premier et le dernier état sont des états dits d'« équilibre » et les trois états intermédiaires sont successivement la provocation, l'action et la sanction. « Cette structure séquentielle porterait sur le *devenir de l'action* (niveau immanent de l'histoire) et non sur celui d'*un discours sur cette action* (niveau apparent de l'intrigue) »¹⁹⁶.

En 1997, Adam spécifie que la séquence narrative s'effectue au niveau de la macrostructure du récit. Elle l'organise « au-delà des limites de la phrase »¹⁹⁷. La séquence narrative apparaît dès lors comme une *structure textuelle* parmi d'autres et non comme une propriété fondamentale de l'action [...] »¹⁹⁸. Les appellations des états identifiés par Larivaille étant jugées trop connotées, Adam substitue le terme « provocation » par celui de « nœud » et le terme « sanction » par celui de « dénouement ».

Synthèse faite de toutes ces approches, Baroni se prononce et stipule ceci :

Un des points essentiels de notre argumentation sera donc [...] de ne pas confondre la « matière première » du récit – en l'occurrence un segment de l'« aventure humaine », une

¹⁹² TOMACHEVSKI (B.), « Thématique », dans TODOROV (Tzvetan), éd., *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, p. 268. Cité par BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, op. cit., p. 75.

¹⁹³ LARIVAILLE (Paul), « L'analyse (morpho)logique du récit », dans *Poétique*, n°19, 1974, pp. 368-388.

¹⁹⁴ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, op. cit., p. 61.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹⁸ *Ibid.*

série d'actions chronologiquement orientées – et l'effet poétique de la mise en intrigue, qui consiste à structurer le texte en déterminant ses charnières essentielles, et dont rendent compte les concepts de *nœud* et de *dénouement*.¹⁹⁹

Plus loin, il ajoute également que « ce sont les "attentes" de l'interprète qui définissent les charnières essentielles de la séquence narrative »²⁰⁰. Nous reviendrons sur ces notions par la suite.

1.1.3. Nœud, retard et dénouement

Baroni expose trois phases primordiales et successives de la séquence narrative : le nœud, le retard et le dénouement. Il parle alors de « structure narrative en triade ». Il s'agit des trois phases de l'intrigue :

[...] les charnières principales du récit, qui correspondent aux trois phases fondamentales de son actualisation, visent successivement à intriguer l'interprète par le biais d'un *nœud* suscitant des interrogations marquées, à entretenir une attente orientée vers un dénouement incertain en *retardant* stratégiquement la survenue de ce dernier, et à *dénouer* les fils de l'intrigue dans la phase finale.²⁰¹

Le premier de ces éléments narratifs est identifié comme étant un nœud qui vient donc « nouer » le récit. Il s'agit de la phase initiale. On peut alors établir un parallèle avec la métaphore du nœud coulant instaurée précédemment. Le nœud est désigné comme étant un « inducteur de tension encourageant la participation active du lecteur à l'élaboration du sens du texte »²⁰². Il provoque une attente et un désir que le dénouement vient résoudre.²⁰³ Baroni dépeint ce concept comme suit :

[...] le nœud, en provoquant un questionnement chez l'interprète, permet de marquer la borne initiale d'une séquence narrative dont l'aboutissement, situé dans « l'à-venir » du

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 72.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 138.

²⁰² BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Érudition, 2017, p. 65.

²⁰³ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 73.

discours, est visé par l'anticipation incertaine de l'interprète [...] plus le dénouement apparaîtrait imminent, et plus l'intensité du discours augmente.²⁰⁴

Le second élément, le retard, également appelé « réticence textuelle »²⁰⁵, marque l'attente d'une résolution et sépare le nœud du dénouement. Il s'agit d'une mise en place de « réticence[s] stratégique[s] du texte »²⁰⁶, « réticence[s] à livrer des informations qui permettraient de dénouer la tension initiale »²⁰⁷. Ces actions intermédiaires, ces péripéties, servent à « entretenir ou [à] renforcer la tension introduite par le nœud »²⁰⁸.

Survient ensuite le troisième élément, le dénouement, qui « répond ainsi aux incertitudes introduites par le nœud »²⁰⁹, que Baroni décrit de la manière suivante :

Le *dénouement* représente le moment où survient enfin la réponse attendue tout au long du récit. [...] il est nécessairement lié aussi au questionnement initial et aux hypothèses provisoirement avancées par l'interprète pour anticiper cette réponse.²¹⁰

Ce dénouement est nécessairement source d'émotions, selon qu'il soit en concordance ou en désaccord avec l'anticipation que le lecteur a émise. Baroni déclare ceci :

En général, d'ailleurs, le dénouement, qui met fin à l'immersion dans l'espace imaginaire et ludique de la narrativité, est ressenti comme une frustration ou une nostalgie.²¹¹

Surviennent alors les fonctions thymiques :

Ces trois charnières du récit s'insèrent dans une stratégie rhétorique visant la production d'effets thymiques qui rythment le récit : création, entretien et résolution d'une *dysphorie passionnante* liée à une *incertitude* partiellement compensée par l'*anticipation* du dénouement attendu.²¹²

Avec ces trois phases de l'intrigue, Baroni s'inscrit dans la lignée d'Adam et Revaz en ajoutant deux phases facultatives : l'exposition et l'évaluation, qui correspondent aux phases introductive et conclusive.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 130.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 72.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 130.

²⁰⁷ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 66.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 66-67.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

²¹⁰ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, op. cit., p. 138.

²¹¹ *Ibid.*, p. 133.

²¹² *Ibid.*, p. 139.

1.1.4. Dysphorie passionnante et euphorie

Dans l'avant-propos, Schaeffer soutient ceci :

C'est la dynamique de la tension narrative et de sa résolution – qui se traduit chez le récepteur par la tension entre la dysphorie passionnante, qui maintient vivace son intérêt, et l'euphorie, qui résulte de la résolution de la tension produite par le suspense ou la curiosité – qui est au cœur du modèle proposé par *La Tension narrative*. Le récit est ainsi défini comme une relation d'interdépendance entre tension et intrigue [...]²¹³

Baroni nous dit que la dysphorie « caractérise l'attente »²¹⁴. Il distingue la « dysphorie passionnante » de la « dysphorie passionnelle ». À l'inverse de la seconde, associée à un sentiment désagréable, la dysphorie passionnante, elle, « se définit donc davantage par les traits tensifs de l'*excitation ludique* que par ceux de la *souffrance* [...] »²¹⁵. Contrairement à son sens étymologique, la dysphorie narrative dont traite Baroni est le reflet d'un sentiment qui mêle impatience jouissive et incertitude.

Les fonctions thymiques ont pour tâche de créer une « dysphorie passionnante » et une « euphorie conclusive »²¹⁶, occasionnant de ce fait une polarisation du discours. Un « déséquilibre dysphorique » s'opère dans le récit, en vue de rétablir, plus tard, un « rééquilibre euphorique ».²¹⁷ De ce fait, la dysphorie possède une « dimension structurante et passionnante » puisque, une fois mise en place, elle est un gage de la présence structurelle d'un « dénouement harmonieux ».²¹⁸ Tout ceci a pour effet d'influer sur la tension narrative, qui s'intensifie à mesure que l'on se rapproche du dénouement.

²¹³ SCHAEFFER (Jean-Marie), « Avant-propos », dans BARONI (Raphaël), *La tension narrative, op. cit.*, pp. 13-14.

²¹⁴ BARONI (Raphaël), *La tension narrative, op. cit.*, p. 131.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 130.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 133.

²¹⁸ *Ibid.*

1.2. Fonctions thymiques du récit

Baroni emploie cette notion pour « désigner des effets poétiques de nature "affective" ou "passionnelle" tels que la tension narrative, le suspense ou la curiosité par exemple »²¹⁹. Il s'agit des « principaux types d'"affects" que l'on peut associer, de près ou de loin, à la dynamique de l'intrigue »²²⁰.

Baroni développe cinq fonctions thymiques principales : le suspense, la curiosité, la surprise, le rappel et le suspense par contradiction. Nous ne nous attarderons pas sur ces deux dernières fonctions car elles concernent l'analyse d'une relecture d'ouvrage et ce n'est pas ce sur quoi nous désirons nous pencher. Dans le troisième chapitre de son ouvrage *Les rouages de l'intrigue*²²¹, Baroni traite de la mise en intrigue par le suspense, de la mise en intrigue par la curiosité et de la surprise.

1.2.1. Le suspense

Dans *Le plaisir du texte*, Barthes définit ce concept comme un « dévoilement progressif »²²². Baroni, lui, expose sa conception de la notion de suspense de la manière qui suit :

Le *suspense* est créé lorsque le développement, l'issue ou les conséquences d'un événement demeurent incertains, mais néanmoins partiellement prévisibles. L'interprète est alors encouragé à produire un *pronostic* sur le développement ultérieur de la *séquence événementielle*.²²³

Le suspense est tributaire de la présence d'une incertitude – qui engendre des pronostics de la part de l'interprète – mais également de la présence de processus événementiels instables tels que les quêtes, les relations polémiques ou les événements catastrophiques.²²⁴ Ces processus font office de « structures conditionnant une

²¹⁹ *Ibid*, p. 20.

²²⁰ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 31.

²²¹ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, pp. 65-80.

²²² BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973, p. 20. Cité par BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 74.

²²³ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 75.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 75-76.

attente »²²⁵. Le suspense, conditionné par l'attente et l'incertitude, peut être « marqué par la crainte ou l'espoir »²²⁶.

Contrairement à la curiosité, qui « ne nécessite aucune mise en place préalable »²²⁷, le suspense requiert une certaine forme de familiarité entre le lecteur et le sujet du récit.²²⁸ Baroni nous dit que « [d]e nombreuses fictions ont ainsi exploité le souvenir de la Révolution française, de la Commune de Paris [...] pour configurer une intrigue dans laquelle les protagonistes sont confrontés à des dangers prévisibles »²²⁹. Le cas de l'uchronie est différent. L'auteur fait certes référence à des faits connus, mais, en les modelant, il renverse l'effet prévisible, ici décrit par Baroni, augmente les interrogations liées à l'action et joue sur les pronostics émis par le lecteur. Le narratologue explique que « le suspense se noue lorsqu'un événement habituel ou routinier se trouve bouleversé par un incident »²³⁰. Dans le cas de l'uchronie, cet incident peut survenir dès le départ et correspondre au point de divergence, il ne concerne pas particulièrement un événement habituel mais plutôt un fait connu de tous.

Le suspense dépend beaucoup du degré d'intensité que le lecteur consent à investir dans sa lecture. Selon qu'il s'immerge pleinement dans le récit ou non, il n'éprouvera pas les mêmes sentiments et ne fera pas la même expérience d'interprétation. À l'inverse, « le suspense exige ainsi que la qualité mimétique du texte soit suffisante pour qu'une projection dans l'espace-temps du monde raconté soit possible »²³¹. Ce qui intensifie ce suspense tient également de la position particulière du lecteur. En effet, « un suspense efficace repose souvent sur l'anticipation par le lecteur d'un danger que le protagoniste ignore »²³². Le lecteur se situe à moitié dans le récit, ce qui lui permet de suivre chronologiquement les faits en même temps que le protagoniste mais également d'anticiper un quelconque danger, et à moitié en dehors, ce qui le rend impuissant face à l'action perpétrée par le protagoniste qui ignore ce danger.

²²⁵ *Ibid.*, p. 77.

²²⁶ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 257.

²²⁷ *Ibid.*, p. 268.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 77.

²³⁰ *Ibid.*, p. 75.

²³¹ *Ibid.*, p. 79.

²³² *Ibid.*

1.2.2. La curiosité

La curiosité est caractérisée par des questionnements provoqués par un « déficit d'information »²³³. Baroni affirme que « le discours narratif [...] n'est plus seulement le véhicule "transparent" d'une figuration imaginaire, mais il devient "opaque", il expose son artificialité en se montrant incomplet »²³⁴.

L'absence de certains éléments de l'action peut être le fruit d'une dissimulation volontaire de l'auteur afin d'engendrer de la curiosité. Toutefois, toutes ces absences ne sont pas significatives. Il arrive que cela survienne parce que l'auteur considère que ces éléments sont soit insignifiants, soit devinables par le lecteur « en se fondant sur ses connaissances encyclopédiques »²³⁵. Dans le cas de l'uchronie, c'est encore plus vrai. L'histoire étant déjà partiellement connue du lecteur, certaines informations lui sont accessibles par ses connaissances en dehors du récit, permettant à l'auteur d'en faire l'économie dans son récit sans pour autant provoquer un effet thymique particulier.

Baroni nous dit ceci :

La mise en intrigue par la curiosité suppose au contraire qu'au moins un de ces éléments apparaisse volontairement occulté, de manière que le lecteur soit obligé de formuler un diagnostic incertain à partir des indices disséminés dans le texte.²³⁶

Baroni se refuse à une opposition stricte de la curiosité et du suspense. Il rebondit sur la conception d'Hitchcock qui place la curiosité plutôt sur le plan intellectuel et le suspense sur le plan émotionnel.²³⁷ Il étaye ensuite son opinion en affirmant ceci :

[...] l'impatience qui accompagne l'attente de la résolution d'une « énigme » n'est pas purement « intellectuelle », qu'elle possède au contraire [...] une dimension proprement « thymique » : le désir de connaître ce qui est ostensiblement caché génère une émotion intense qui polarise efficacement la temporalité du discours [...].²³⁸

²³³ *Ibid.*, p. 74.

²³⁴ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 258.

²³⁵ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 74.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, *op. cit.*, p. 257.

²³⁸ *Ibid.*, p. 260.

Un effet indésirable de la curiosité, et donc de ces dissimulations et absences d'éléments dans le récit, est de provoquer une « mise à distance ». Par son « caractère provisoirement lacunaire »²³⁹, le discours narratif provoque cette mise à distance par rapport au lecteur et laisse entrevoir les rouages de sa construction. Cet effet peut être réduit lorsque les interrogations du lecteur rejoignent celles du protagoniste, par exemple.²⁴⁰ De là, Baroni distingue deux types de curiosités : la « curiosité discrète » (sans mise à distance) et la « curiosité exhibée » (avec mise à distance).²⁴¹

À l'inverse de la mise en intrigue par le suspense, qui suit assez fidèlement la chronologie, la curiosité peut jouer avec cette dernière. Le narratologue distingue deux autres types de curiosités : celle « sans distorsion temporelle », qui procède « par un jeu de "secrets" », et celle « fondée sur une véritable "déchronologisation" du récit ».²⁴² Il ajoute ensuite ceci :

C'est la raison pour laquelle la « mise en intrigue par la *curiosité* » [...] n'est cependant pas aussi intrinsèquement liée à la « narrativité » – qui implique nécessairement la représentation d'une succession temporelle – que la « mise en intrigue par le *suspense* ».²⁴³

1.2.3. La surprise

Baroni définit la surprise comme étant « une émotion éphémère, qui se définit essentiellement par le moment de son surgissement et non par sa durée ». Le caractère ponctuel de la surprise a son importance puisqu'il ne permet pas « de configurer une intrigue, mais plutôt de connoter des "moments forts", qui correspondent souvent au surgissement du "nœud" ou du "dénouement" »²⁴⁴.

Contrairement aux deux fonctions thymiques précédemment évoquées, que Baroni définit comme étant « deux modalités de la tension narrative qui structurent l'intrigue »²⁴⁵, la surprise ne se situe pas tant à un niveau structurel que cognitif. Elle permet à l'interprète

²³⁹ BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, op. cit., p. 258.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 263.

²⁴¹ *Ibid.*, pp. 263-264.

²⁴² *Ibid.*, p. 266.

²⁴³ *Ibid.*, p. 267.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 296.

²⁴⁵ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 80.

de prendre conscience du décalage qui peut survenir entre ses attentes, ou pronostics, et les codes qui régissent le discours qu'il lit.²⁴⁶

La surprise est un « affect ponctuel » qui peut survenir à divers moments du récit (au moment du nœud, des péripéties ou du dénouement) et qui vient renforcer la tension narrative mais n'entre pas en jeu dans la construction narrative de la mise en intrigue.²⁴⁷

Notons également que la curiosité et le suspense précèdent le dénouement, ou tout autre incident narratif, alors que la surprise survient au surgissement de ces instants créateurs d'émotions. Ces trois fonctions thymiques ne se situent pas au même niveau dans la temporalité du récit. « L'activité cognitive qui caractérise la *surprise* n'est donc ni un *diagnostic* anticipé ni un *pronostic*, mais plutôt une remise en question de ce qui a été pensé [...] »²⁴⁸.

Pour aller plus loin, Geninasca, cité par Baroni, développe la surprise en quatre étapes : l'attente (à comprendre dans le sens « horizon d'attente »), la surprise, l'étonnement et la détente harmonieuse²⁴⁹.

1.3. Tableau récapitulatif

En guise de récapitulatif des divers concepts étudiés dans l'ouvrage *La tension narrative*, nous reprenons le tableau proposé par Baroni :

Les fonctions de la mise en intrigue²⁵⁰

Charnières textuelles :	[?] → [...] → [!] ²⁵¹	=> [mise en intrigue]
Fonction « thymique » :	[dysphorie passionnante] → [euphorie]	=> [tension donnant du « relief » au récit]
Fonction « discursive » :	[début] → [milieu] → [fin]	=> [structuration séquentielle du discours]
Fonction « actionnelle » :	[configuration de l'action]	=> [refiguration de l'agir et du temps]

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ BARONI (R.), *La tension narrative, op. cit.*, p. 297.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 299.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 140.

²⁵¹ Ces trois représentations correspondent respectivement au nœud, au retard et au dénouement.

2. Intérêts, plaisirs du lecteur et jeu narratif

Cet intérêt porté au concept de la tension narrative témoigne d'une attention portée à la réception et à l'attrait du lecteur dans la sphère littéraire. Non seulement c'est un témoignage de l'importance accordée aux effets et au plaisir générés par la lecture, mais c'est également la démonstration d'un intérêt porté aux ressentis du lectorat. Il y a eu transfert de l'intérêt, jadis porté à l'auteur, désormais placé du côté du lecteur, dans la critique littéraire. Une attention particulière est portée aux effets du texte et de l'œuvre.

Ce déplacement de focalisation de l'auteur vers le lecteur s'opère véritablement avec Roland Barthes. En 1968, il publie son essai *La mort de l'auteur*²⁵², dans lequel il invite à une remise en question de la figure de l'auteur. Cette notion auctoriale n'a pas toujours existé, c'est une notion édifiée, apparue à un certain moment de l'histoire littéraire. Jadis, l'auteur ne bénéficiait pas d'une reconnaissance. Les copistes, trouvères et autres « producteurs » médiévaux ne possédaient pas de statut d'auteur. Dans son article, Barthes fait usage de la métaphore du shaman pour illustrer l'effacement de l'auteur. Le shaman n'est qu'un vecteur au travers duquel les esprits s'expriment. L'auteur serait un intermédiaire au message, un transmetteur. Toutefois, Barthes nous dit que nous pouvons en « admirer la "performance" (c'est-à-dire la maîtrise du code narratif) [...] »²⁵³. C'est d'ailleurs un regard analytique que nous épouserons à travers la mise en place de l'intrigue par l'auteur. Plus loin, Barthes se réfère à Mallarmé qui s'inscrit dans la même veine. Barthes soutient que « [...] toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, [...], rendre sa place au lecteur) »²⁵⁴. Enfin, il pointe l'importance du lecteur et invite à plus de considération pour cette nouvelle perspective dans la critique littéraire. Le sens et l'unité du texte se construisent grâce au lecteur. On ne cherche plus à connaître l'intention de l'auteur mais on se penche sur la réception du lecteur. Il termine son essai par ces mots : « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur »²⁵⁵.

²⁵² BARTHES (Roland), « La mort de l'auteur », dans BARTHES (Roland), MARTY (Éric), éd., *Barthes : Œuvres complètes, 1966-1973*, Paris, Éditions du Seuil, t. 2, 1994, pp. 491-495.

²⁵³ *Ibid.*, p. 491.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 491-492.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 495.

Par la suite, en 1973, Barthes publie *Le plaisir du texte*²⁵⁶. Sans surprise, ce titre éloquent met en évidence le propos essentiel de l'ouvrage : le plaisir procuré par la lecture. À travers cet écrit, Barthes entend la nécessité de soustraire le sens du texte à l'auteur pour le conférer au lecteur. Il traite de l'importance qu'il faut accorder à la réception et à l'interprétation d'un lecteur actif. Cet interprète du texte éprouve un certain « plaisir » ou une certaine « jouissance » dans l'exercice de sa fonction. Barthes avoue faire un usage encore instable et peu défini de ces deux notions. Pourtant, chacune d'entre elles est associée à un genre littéraire : la première se situe du côté des textes conventionnels (plaisir bourgeois) et la seconde du côté des textes modernistes. Dans ce dernier cas, la jouissance serait le fruit d'une lecture déstabilisante.

Au-delà de l'observation d'une réorientation d'intérêt de l'auteur vers le lecteur, avec *Le plaisir du texte*, nous touchons d'un peu plus près notre objet d'analyse, à savoir le plaisir et l'intrigue procurés chez le lecteur en lien avec les mécanismes de mise en tension narrative. De surcroît, Barthes parle d'un jeu instauré entre l'auteur et le lecteur :

Écrire dans le plaisir m'assure-t-il - moi, écrivain - du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, [...]. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.²⁵⁷

Nous affectionnons particulièrement ce concept. Selon nous, le texte est sublimé par le jeu littéraire et narratif, qui s'avère être le résultat d'une connivence entre l'auteur et son lectorat.

Dans son livre, Barthes soutient que le texte littéraire ne fait plus l'objet d'un discours scientifique mais qu'il sert de prétexte à la production d'un second texte et exhorte à une production exponentielle. Le texte devient un « générateur » d'autres textes et procure, avec l'expansion de la production textuelle, toujours plus de plaisir et de jouissance. Cette conception nous autorise un parallèle avec l'uchronie qui serait, à notre sens, elle-même, une production écrite incitée par les écrits historiques qui l'ont précédée. Ainsi, toujours

²⁵⁶ BARTHES (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973. [En ligne], URL : http://palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 11.

dans la même veine, les récits historiques inviteraient à la production d'autres textes, dont les uchronies.

Barthes n'est évidemment pas le seul à s'être penché sur la question de la place et du rôle du lecteur dans la critique littéraire. Au même moment, l'École de Constance élabore une théorie de la réception et de la lecture, basée sur la dualité de la permanence du texte et l'éphémérité de la lecture. Avec leurs productions, Hans Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*²⁵⁸) et Wolfgang Iser (*L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*²⁵⁹), tous deux membres de l'École de Constance, s'inscrivent dans cette même veine et font de la réception leur objet d'étude.

3. L'horizon d'attente du lecteur

L'*Oxford Dictionary of Literary Terms* donne la définition suivante de l'horizon d'attente :

Terme utilisé dans la théorie de la réception de Hans Robert Jauss pour désigner l'ensemble des normes, hypothèses et critères culturels qui façonnent la manière dont les lecteurs comprennent et jugent une œuvre littéraire à un moment donné. Cet ensemble (de normes, etc.) peut être déterminé par des facteurs tels que les conventions et les définitions de l'art en vigueur ou les codes moraux de l'époque. Ces "horizons" sont sujets à des changements historiques, de sorte qu'une génération ultérieure de lecteurs peut voir une gamme très différente de significations dans la même œuvre et la réévaluer en conséquence.²⁶⁰

Dans l'ouvrage *L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire*, Jauss s'attribue l'insertion du concept d'horizon d'attente dans l'interprétation historico-littéraire²⁶¹. Ce concept d'horizon, qu'il emprunte aux philosophes allemand Hans-Georg Gadamer – qui

²⁵⁸ JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978.

²⁵⁹ ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1995.

²⁶⁰ Traduit de l'anglais depuis BALDICK (Chris), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, éd. 3, Oxford University Press, 2008, p. 157. [En ligne], sur *Google Books*, URL : <https://books.google.be/books?id=mp0s9GgrafUC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q=horizon&f=false>

²⁶¹ JAUSS (Hans Robert), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Francfort, 1970, p. 200. Trouvé dans KALINOWSKI (Isabelle), « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », dans *Revue germanique internationale*, vol. 8, 1997, pp. 151-172. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <http://journals.openedition.org/rgi/649>.

parle de « fusion des horizons » – et prussien Edmund Husserl²⁶², apparaît déjà dans sa théorie *Pour une esthétique de la réception*²⁶³ de 1978. Jauss met en place deux concepts : un « horizon d'attente littéraire »²⁶⁴ et un « horizon d'attente social »²⁶⁵. Le premier correspond aux « significations virtuelles contenues dans l'œuvre »²⁶⁶. Selon Brunet, « il s'agit de savoir quelle question le lecteur a posée à l'œuvre »²⁶⁷. Le second est défini par Jauss comme étant « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs, qui conditionne la réception »²⁶⁸. Ces deux facteurs sont influencés par « la tradition inconsciente et la tradition consciente »²⁶⁹. Jauss reformule cette dualité en parlant d'un « horizon d'attente impliqué par le texte » et d'un « horizon d'attente du lecteur »²⁷⁰. Ces deux horizons d'attente sont « deux éléments constitutifs de la concrétisation du sens »²⁷¹.

Françoise Dastur, dans son article « Phénoménologie de la surprise : horizon, projection et événement »²⁷², se base sur le concept d'horizon et la notion de projection pour s'interroger sur la possibilité de « développer une phénoménologie de l'attente et de la surprise »²⁷³ et ainsi approfondir son étude préalable de 1997 « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise »²⁷⁴.

Le lecteur d'une uchronie, éclairé de ses connaissances historiques, qu'elles soient sommaires ou approfondies, ne peut se détacher de son horizon d'attente quant à la lecture qu'il entame. Ces attentes face au récit ont une importance capitale et sont à prendre en considération dans la construction de la tension narrative mise en place par l'auteur.

²⁶² KALINOWSKI (Isabelle), « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *op. cit.*

²⁶³ JAUSS (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*

²⁶⁴ BRUNET (Manon), « Pour une esthétique de la production de la réception », dans *Études françaises*, vol. 19, n°3, 1983, p. 68. [En ligne], sur *érudit*, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1983-v19-n3-etudfr1668/036803ar.pdf>

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ JAUSS (Hans Robert), *Postface a De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe, s.l.*, 1975, p. 259.

²⁶⁹ BRUNET (Manon), *op. cit.*, pp. 69-70.

²⁷⁰ KALINOWSKI (Isabelle), *op. cit.*

²⁷¹ JAUSS (Hans Robert), *Postface a De l'Iphigénie...*, *op. cit.*, p. 259.

²⁷² DASTUR (Françoise), « Phénoménologie de la surprise : horizon, projection et événement », dans *Alter*, vol. 24, 2016, pp. 31-46. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <http://journals.openedition.org/alter/412>.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ DASTUR (Françoise), « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise », dans *Études phénoménologiques*, Bruxelles, Ousia, n° 25, 1997, pp. 59-75. Texte repris dans DASTUR (Françoise), *La phénoménologie en questions*, Paris, Vrin, 2004.

L'auteur, initialement lecteur, est un « producteur d'horizon d'attente littéraire »²⁷⁵. De ce fait, il doit prendre en compte ces facteurs et ces attentes pour la bonne élaboration de son roman.

Les attentes des amateurs d'uchronies sont spécifiques et leurs exigences sont grandes. Pour reprendre Henriët, ils « aiment à trouver dans les développements proposés par l'auteur une cohérence et une logique historiques »²⁷⁶. De ce fait, « [l']amateur d'uchronie et d'Histoire exige de l'auteur un minimum de tenue »²⁷⁷. On voit là se dessiner quelques règles qui régissent un contrat tacite entre l'auteur et son lectorat.

4. De la problématique de couper le cordon

En soulignant la nécessité de devoir « couper le cordon » avec notre univers de lecteur, Pierre Corbeil provoque une tension. Celle de devoir se séparer de nos connaissances, liées à l'Histoire connue de notre univers, sur laquelle l'auteur lui-même se base pour écrire son roman. Ces connaissances préalables sont sources d'un horizon d'attente et influencent la lecture et sa réception.

Si le lecteur d'uchronie coupe entièrement le cordon avec son univers, afin d'éviter les parallèles incessants et intempestifs, il se retrouve par conséquent à lire une pure science-fiction. Ce qui fait que le lecteur sait qu'il est en train de lire une uchronie, et non une pure œuvre de science-fiction, c'est justement ce parallèle possible avec notre chronologie et notre société, c'est ce rapport à l'Histoire.

Ce que Pierre Corbeil entend par une Terre qui aurait « coup[é] le cordon ombilical avec notre univers »²⁷⁸, c'est que le récit que nous, lecteurs, lisons, n'est pas l'histoire telle qu'elle a été, car elle n'a pas eu lieu. Il ne s'agit donc pas de notre histoire à nous. De même que pour les protagonistes du récit, l'univers uchronique est le seul qu'ils connaissent. Il s'agit pour eux de la « véritable » chronologie et n'ont pas conscience qu'ils sont dans un univers dérivé. Ils ne doivent d'ailleurs pas en avoir conscience, d'où les propos d'Henriët : « [l]a pure uchronie exclut la notion de Terre de référence qui peut

²⁷⁵ BRUNET (Manon), *op. cit.*, p. 69.

²⁷⁶ HENRIËT (Éric B.), *L'uchronie*, *op. cit.*, p. 41.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ CORBEIL (Pierre), *op. cit.*

être celle du lecteur ou n'importe quelle autre souhaitée par l'auteur »²⁷⁹. Cette déclaration est à comprendre comme une règle qui régit la narration en elle-même et non pas la liberté de penser du lecteur, d'ailleurs impossible à canaliser. Il faut bien distinguer le fait de ne pas faire référence à un autre univers – en l'occurrence celui du lecteur – au sein du récit et le fait de ne pas pouvoir, dans nos esprits, faire le rapprochement entre les deux histoires.

Il ne faut pas perdre de vue le genre même du récit, à savoir son appartenance à la catégorie « fiction », ce qui sous-entend fatalement la création d'un récit qui n'est pas réel. Dans le même temps, il faut que ce rapport au réel existe pour que le lecteur ait conscience qu'il lit une uchronie et non pas une simple fiction, inventée de toutes pièces.

En conclusion, ni l'auteur, ni le lecteur, ne peut réellement « couper le cordon » avec son univers. Ils en ont tous les deux besoin pour la construction du récit. L'un au niveau des mécanismes narratifs, l'autre au niveau de la construction sémantique, produit de l'acte de lecture et de l'interprétation.

5. La suspension consentie de l'incrédulité

La suspension consentie de l'incrédulité (*willing suspension of disbelief*), ou suspension volontaire de l'incrédulité, est un concept inventé par Samuel Coleridge dont il parle pour la première fois dans la *Biographia Literaria* de 1817. Initialement, Coleridge introduit ce concept comme un moyen pour « décrire l'illusion poétique procurée par l'imagination romantique »²⁸⁰.

[...] il a été convenu que mes efforts devraient être dirigés vers les personnes et les personnages surnaturels ou du moins romantiques et pourtant afin de transférer de notre nature profonde un intérêt humain et un semblant de vérité suffisant pour procurer à ces ombres de l'imagination cette suspension consentie de l'incrédulité du moment, qui constitue la foi poétique.²⁸¹

²⁷⁹ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, op. cit., p. 37.

²⁸⁰ COMPAGNON (Antoine), « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité », Colloque Fabula, *Les Frontières de la fiction*, Paris, Université Paris IV – Sorbonne, 1999-2000. [En ligne], sur Fabula, URL : https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/222.php

²⁸¹ Traduit de l'anglais de COLERIDGE (Samuel Taylor), *Biographia Literaria*, chap. XIV, s.l., 1817. [En ligne], URL : <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>

Cette notion est reprise en narratologie comme étant « une sorte d'abstention, une sorte de laisser-faire conscient de lui-même, la levée autorisée d'une vigilance »²⁸². Il s'agit d'un mécanisme psychologique que le lecteur consent à mettre en place pour faire abstraction de ses facultés critiques. Le lecteur de fiction accepte de suspendre son incrédulité pour se laisser transporter dans le récit fictif et ignorer le caractère incohérent ou irrationnel de certains détails. Pour reprendre Hélène Fontaine, « [l]e genre fantasy appelle de toute évidence cette suspension de l'incrédulité tant il recèle de motifs surnaturels »²⁸³. Pour enclencher ce mécanisme psychologique, il faut arriver à mettre de côté la vision cartésienne et rationnelle que l'on peut se faire des choses. Éric Picholle s'inscrit dans la même optique lorsqu'il déclare ceci :

[...] la « suspension d'incrédulité » [est] nécessaire pour s'immerger dans toute fiction, au sens plus général que donnait Coleridge à cette expression. En SF, il convient de dépasser les réserves qu'on peut avoir par rapport à la démarche « scientifique » de l'auteur, d'acquiescer aux prémisses du monde possible narratif, pour jouer avec elles. La récompense, bien entendu, tient dans le plaisir de la lecture, qui est dans ce cas aussi plaisir de la spéculation.²⁸⁴

En dehors de tout élément surnaturel, cette suspension volontaire de l'incrédulité est également valable face aux mécanismes du schéma actanciel. Reprenons l'exemple que Barthes emploie dans le dernier paragraphe (« L'intérêt de l'histoire ») de son ouvrage *S/Z*²⁸⁵. Dans un récit, on retrouve pratiquement toujours une mise en garde du héros. Malgré cet avertissement, le héros transgresse systématiquement la recommandation, sinon il n'y a pas de récit. De ce fait, le lecteur anticipe l'action et sait d'avance que le héros va y aller. Barthes dit que l'auteur met en scène l'hésitation du personnage et le personnage semble être devant un choix, alors que le récit – l'existence même, la survie, la nécessité de l'espèce du récit – lui impose d'y aller quand même. Autrement, l'aventure

²⁸² CAMPION (Pierre), « Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité », Colloque : *L'effet de fiction*, colloque en ligne Fabula, 2001. [En ligne], sur *Fabula*, URL : https://www.fabula.org/effet/interventions/3.php#_edn1

²⁸³ FONTAINE (Hélène), *Willing suspension of disbelief (Coleridge) et Secondary belief (Tolkien) : vers un merveilleux noir ?*, Education, 2016, p. 35. [En ligne], sur *HAL*, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01489735/document>

²⁸⁴ PICHOLLE (Éric), « La suspension d'incrédulité, stratégie cognitive », dans *ReS Futurae*, vol. 2, 2013, pp. 1- 2. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <http://journals.openedition.org/resf/281> (mis en ligne le 30 avril 2013)

²⁸⁵ BARTHES (Roland), *S/Z*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. III, 2002 [1970], pp. 150-151.

n'a pas lieu. L'auteur met en scène un faux choix du personnage. Au niveau de l'histoire, il semble avoir un choix, mais, au niveau du récit, il n'en a aucun. Le narrateur est obligé, contraint par le discours, de l'envoyer réaliser l'action déconseillée. Pour que le lecteur croie à ce choix et à cette hésitation, on compte sur la suspension volontaire de la crédulité. Baroni aborde également ce phénomène lorsqu'il traite des processus événementiels instables dans sa théorie sur le suspense. Il dit qu'il est « difficile d'envisager, à un stade précoce du récit, qu'une interdiction ne porte pas en elle la promesse d'une éventuelle désobéissance »²⁸⁶.

Dans son ouvrage *S/Z*²⁸⁷, Barthes fait une remarque à propos des codes référentiels. Dans le cas de la fiction, le fait de donner trop de place ou d'importance à un personnage historique peut casser l'illusion référentielle de la fiction. Par exemple, le fait de faire parler une personnalité célèbre, sans reproduire des propos qui lui sont historiquement attribués mais en lui prêtant un discours inventé, ou le fait de lui prêter des intentions, peut heurter le lecteur qui tenterait de confronter le récit à ses connaissances historiques. Le but de l'auteur est sans cesse de faire oublier la construction, de faire oublier qu'il s'agit d'une fiction. C'est pour cela qu'il compte sur la suspension volontaire de l'incrédulité. C'est encore plus vrai avec l'uchronie. Auteur et lecteur doivent s'unir dans un contrat de bonne foi et de bienveillance pour mener à bien le récit. Toujours dans cette même veine de contrat tacite entre auteur et lecteur, nous pouvons renvoyer à la notion d'événement fondateur consensuel d'Henriet.²⁸⁸ Citons, à ce sujet, les propos de Deluermoz et Singaravélou qui soulignaient également cette connivence :

[Le] récit contrefactuel, tout en produisant une certaine distanciation, se fonde sur une connivence avec le lecteur. Sa capacité à faire participer le lecteur au récit – ce dernier devant constamment faire référence à « ce qui a réellement été » ou s'interroger sur les liens proposés entre les phénomènes – en fait un espace littéraire d'échange très particulier.²⁸⁹

Pour conclure sur ce concept de suspension de l'incrédulité, citons Julien Hirt :

²⁸⁶ BARONI (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 77.

²⁸⁷ Barthes (Roland), *S/Z*, op. cit., pp. 149-150.

²⁸⁸ HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée*, op. cit., p. 71.

²⁸⁹ DELUERMOZ (Quentin) et SINGARAVÉLOU (Pierre), « Explorer le champ des possibles... », op. cit., p. 93.

C'est ça que permet la suspension de l'incrédulité : elle ouvre un espace entre lecteurs et auteurs où la fiction peut opérer. Un espace où les lecteurs s'interdisent de traiter un roman comme un casse-tête à résoudre mais plutôt comme une expérience à partager. Un espace dans lequel les auteurs s'efforcent de créer une authenticité, même si, de temps en temps, comme des prestidigitateurs, ils doivent tricher un petit peu.²⁹⁰

6. Clins d'œil au lecteur

Avec son concept d'« uchronie complète », Henriët insiste sur l'absence de tout autre univers de référence et sur la complétude de l'uchronie. Cependant, Henriët admet qu'il arrive que l'auteur fasse quelques clins d'œil à son lecteur dans son récit, « à l'insu de ses personnages »²⁹¹. Ce clin d'œil au lecteur peut souvent s'avérer d'un ton humoristique. Cela permet de placer une subtile connivence entre auteur et lecteur. Henriët décrit de la sorte ce clin d'œil au lecteur :

[...] un personnage illustre mis dans une situation originale ou loufoque [...] ou [une] allusion faite par un des personnages de la possibilité que tel ou tel événement advienne dans son monde, événement qui bien entendu s'est effectivement produit sur notre Terre.²⁹²

Ces multiples indices, à peine cachés, peuvent contribuer à un rattachement du lecteur au récit, à travers l'évocation de faits qui lui sont familiers. Ces clins d'œil viennent contrecarrer l'éventuelle mise à distance provoquée par les mécanismes narratifs de dissimulation qui engendrent de la curiosité. Cela peut favoriser un accroissement de l'intérêt du lecteur pour le récit mais également faire office de rappel sporadique de la réalité par petites touches subtiles et parcimonieuses. Employés à outrance, ces clins d'œil deviendraient une référence à part entière à un autre univers et nous sortirions alors de l'uchronie complète telle qu'entendue par Éric Henriët.

²⁹⁰ HIRT (Julien), « La suspension de l'incrédulité », sur *Le Fictiologue*, août 2018. [En ligne], URL : <https://julienhirtauteur.com/2018/08/22/la-suspension-de-lincredulite/>

²⁹¹ HENRIËT (Éric B.), *L'histoire revisitée*, *op. cit.*, p. 41.

²⁹² *Ibid.*

7. Quel degré de proximité ?

En écrivant son uchronie, l'auteur peut choisir le niveau de proximité qu'il veut préserver entre son récit et l'Histoire canonique. Il peut éloigner plus ou moins fortement l'action du récit face à l'Histoire que nous connaissons.

Il y a certaines lois auxquelles l'uchronie doit se plier afin de préserver un certain réalisme et une cohérence. Si l'uchronie ne veut pas perdre tout crédit aux yeux du lecteur, il faut qu'elle respecte une série de règles comme, par exemple, maintenir le récit dans un univers qui respecte les mêmes lois physiques que le nôtre, ou encore, insérer une série d'éléments historiques véridiques. En ce qui concerne ce dernier critère, cela va dépendre du degré de proximité que l'auteur désire préserver. Dans le cas de *La part de l'autre*, que nous analyserons, Éric-Emmanuel Schmitt choisit de préserver une certaine proximité et, de ce fait, décide de tenir compte des événements qui ne dépendent pas du seul destin de son protagoniste Hitler. Dans son livre, Schmitt décide de détourner le destin d'Hitler. Cependant, des événements tels que la Première Guerre mondiale se produisent tout de même, indépendamment des changements opérés sur la destinée de son protagoniste. La différence se situe dans l'action qui va être réalisée face à ces événements historiques. Ces réactions doivent cependant rester plausibles et envisageables.

L'uchronie peut s'avérer plus ou moins éloignée par rapport à l'Histoire que nous connaissons. Cet éloignement peut aussi se marquer à travers la représentation des personnages historiques célèbres. Ils peuvent être présents sous forme de caricatures (employés en toile de fond) ou, à l'inverse, en être les protagonistes. Le sujet du récit peut être une déviation de la trajectoire d'un grand personnage historique à proprement parler.

Outre ce degré de distance, l'auteur doit jouer avec un facteur non quantifiable mais pourtant indispensable : l'originalité. Cette dernière est nécessaire pour satisfaire le lecteur. Toutefois, il ne faut pas non plus tomber dans un univers utopique, dystopique, voire non rationnel. Il ne faut pas confondre originalité et marginalité. L'auteur ne peut prétexter l'originalité pour s'éloigner outrageusement de l'Histoire. Par exemple, écrire un monde dirigé par des robots si les Allemands avaient gagné la Seconde Guerre mondiale n'aurait pas de sens. Certes, on pourrait taxer l'œuvre d'originalité mais avant tout d'incohérence.

Le tout est de savoir où placer la limite. Par un jeu subtil entre l'originalité de l'éloignement et l'insertion d'indices ou de clins d'œil, l'auteur doit trouver le juste équilibre. Cette oscillation entre proximité et éloignement produit un effet de tension narrative, perceptible par le lecteur.

8. Lecteur acteur de cette tension narrative

Il n'y a pas que l'auteur qui soit maître de la mise en place d'une tension. Cette dernière provient également du type de lecteur attiré par l'uchronie. Ce lecteur est exigeant, critique, curieux, averti. Il aime partir à la recherche de détails, de failles. Il veut être surpris, mais il cherche également à devancer et déjouer cet effet de surprise par un comportement d'investigation et ce, à travers le récit, mais également en amont. En ce qui concerne le laps de temps qui sépare le point de divergence du temps du récit, Henriët relève déjà ce jeu auquel s'adonne le lecteur :

« [...] les amateurs d'uchronies, comme ceux du polar, sont des détectives en herbe et préfèrent s'adonner au jeu de piste qui consiste à reconstituer logiquement l'Histoire, un événement différent devant en entraîner un autre et ainsi de suite, du point de divergence [...] au temps du récit. Et la logique derrière l'enchaînement des événements doit être acceptable et acceptée »²⁹³.

Une remarque préliminaire nous semble nécessaire. L'investigation du lecteur doit toutefois rester de l'ordre du jeu de piste et non d'un procès intenté à l'œuvre. Il s'agit de trouver la juste mesure. Dans le cas contraire, on peut apparenter cela à un refus de la suspension de l'incrédulité de la part du lecteur. Comme le souligne Julien Hirt, il ne faut pas tomber dans la recherche des « "failles dans l'intrigue", des erreurs de logique, celles que ceux des lecteurs qui ont une faible suspension de l'incrédulité recherchent si avidement »²⁹⁴.

Pour alimenter le suspense et la curiosité qui s'installent tout au long du récit, l'auteur use de techniques narratives et le lecteur joue de ses connaissances préalables pour essayer de déjouer ces stratégies narratives. Cela, l'auteur en a parfaitement conscience

²⁹³ HENRIËT (Éric B.), *L'uchronie, op. cit.*, p. 41.

²⁹⁴ HIRT (Julien), « La suspension de l'incrédulité », *op. cit.*

et c'est un facteur qu'il se doit de prendre en compte lors de l'élaboration de son roman. Il arrive que l'auteur prenne part à ce jeu de piste instauré par le lecteur en insérant des indices ou par des clins d'œil clairsemés çà et là dans le récit. De cette manière, une connivence s'établit entre l'auteur et son lectorat. Cette complicité, lorsqu'elle est bien mise à profit, sert le récit et en augmente l'aspect qualitatif.

Troisième partie : étude de cas

1. Choix des ouvrages

Pour l'application de nos recherches, tant sur l'uchronie que sur la tension narrative, notre choix s'est porté sur les deux ouvrages suivants : *La part de l'autre* d'Éric-Emmanuel Schmitt et *Aucun homme n'est une île* de Christophe Lambert. La conséquente liste des uchronies existantes à ce jour ne cesse de s'allonger, c'est pourquoi nous avons dû émettre quelques critères de sélection. Nous justifions ces choix à travers quatre raisons.

Tout d'abord, en raison des études en langues romanes qui sont les nôtres, nous avons jugé pertinent de sélectionner un livre qu'au sein d'auteurs francophones. En effet, bien qu'il florisse d'œuvres aussi incontournables qu'originales, le répertoire anglophone – voire étranger – nous oblige à quelques contraintes telles que, par exemple, le choix de l'édition : originale ou traduite. Dans le premier cas, la barrière de la langue pose une difficulté. Dans le second cas, il s'agit de justifier le choix de la traduction, la préférence de l'une par rapport à l'autre. À notre sens, pour mener une analyse de la meilleure manière qu'il soit, il convient d'étudier un ouvrage dans sa langue originale. C'est pourquoi, nous nous sommes portés sur des auteurs francophones, et ce afin de contourner ces difficultés mais également pour rester cohérente avec notre objet d'étude principal : la langue française.

Nous joignons comme critère additionnel celui de la maîtrise du sujet. Afin de bien saisir une uchronie en tant que telle et non en tant que pure fiction, il apparaît primordial que le lecteur soit en possession d'un minimum d'éléments et de connaissances historiques quant au sujet traité dans l'œuvre. Pour cette raison, notre choix s'est porté sur des histoires relatives aux grands conflits mondiaux du XX^e siècle.

Enfin, nous justifions notre choix par affinité. Naturellement nous avons arrêté notre sélection sur des ouvrages que nous affectionnons et dont la lecture nous a stimulée. Concernant le premier ouvrage, *La part de l'autre*, nous ne pouvons dissimuler le fait que sa lecture ait pu jouer un rôle de madeleine de Proust, nous ramenant à notre première découverte du genre. C'est cet ouvrage qui, des années auparavant, a piqué notre curiosité pour le genre uchronique et qui nous a introduite dans cet univers que nous approfondissons désormais.

2. Application de la tension narrative dans *La part de l'autre* d'Éric-Emmanuel Schmitt

Le récit s'ouvre sur l'échec d'Adolf Hitler au concours d'entrée de l'Académie des beaux-arts de Vienne. Le point de divergence de l'histoire apparaît rapidement. Dès la troisième page du récit, survient la question décisive « et si... ». En l'occurrence, la question qui taraude l'auteur et qui sert de point de départ au récit est posée en quatre temps. Premièrement, la question principale : « Que se serait-il passé si l'Académie des beaux-arts en avait décidé autrement ? »²⁹⁵, reformulée ensuite : « Que serait-il arrivé si, à cette minute précise, le jury avait accepté Adolf Hitler ? »²⁹⁶. S'ensuit une affirmation : « Cette minute-là aurait changé le cours d'une vie mais elle aurait aussi changé le cours du monde »²⁹⁷. Cette assertion vient justifier la spéculation qui va s'opérer dans la suite du roman. Faisant suite à cette déclaration, surgissent deux autres interrogations aux préoccupations plus globales : « Que serait devenu le vingtième siècle sans le nazisme ? Y aurait-il eu une Seconde Guerre mondiale, cinquante-cinq millions de morts dont six millions de Juifs dans un univers où Adolf Hitler aurait été un peintre ? »²⁹⁸. Notons ici un élément caractéristique du genre : l'auteur parle d'un « univers » autre, un univers dans lequel le dictateur aurait été peintre, un univers que l'auteur va tenter d'imaginer dans son ouvrage.

La structure du récit, la mise en perspective, les parallélismes, la mise en récit des événements et le contexte sont autant d'ingrédients qui concourent à une montée en tension du lecteur au fil de sa lecture. Minutieusement organisés, ces éléments permettent à l'auteur de tenir en haleine un lecteur toujours plus intrigué par le récit.

²⁹⁵ SCHMITT (Éric-Emmanuel), *La part de l'autre*, op. cit., p. 11.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 11 et 12.

2.1. Structure tensive

L'auteur opte pour une structure enlacée, ce qui participe à la tension narrative du récit et alimente un certain suspense. Cette tension s'opère à divers niveaux de la structure du récit et produit, par conséquent, des effets différents. Nous allons examiner la macrostructure et la microstructure du récit afin d'en dégager, si possible, des mécanismes de mise en tension du récit.

2.1.1. Macrostructure

Le livre est segmenté en quatre chapitres au sein desquels se succèdent en alternance deux récits : celui de la vie d'Adolf et celui de la vie du dictateur Hitler. L'auteur a donc fait le choix stylistique et narratif de raconter simultanément l'histoire romancée du dirigeant Hitler et celle de l'homme qu'il n'a pas été, qu'il aurait pu être, le destin de cet autre Adolf Hitler. Au niveau typographique, le passage d'un récit à l'autre est marqué par un espace qui sépare les deux narrations divergentes. L'auteur use également d'un autre procédé pour aider le lecteur à différencier les deux récits : il scinde le personnage en employant tantôt son nom de famille, tantôt son prénom. Le premier renvoie au destin du dictateur et le second à l'altération qui en est faite dans l'œuvre littéraire. Nous appellerons « épisodes » les tranches de vie qui se présentent comme des fragments de récit en alternance.

Le fait de narrer la vie des deux protagonistes, le personnage historique et le personnage alterné, fait office de rappel constant qu'il existe deux versions de l'histoire, que l'une d'entre elles est partiellement véridique²⁹⁹ et que l'autre est une fiction. De ce fait, le lecteur ne peut entièrement décrocher de son univers et de l'histoire telle que nous la connaissons. Dans cette uchronie-ci, il n'est pas possible pour le lecteur de couper le cordon ombilical avec son propre univers. La comparaison des deux destinées incite le lecteur à faire des parallèles tout au long du récit et cela favorise l'élaboration d'hypothèses, de pronostics et de diagnostics. L'auteur confronte ses connaissances préalables au récit qu'il est en train de découvrir. Ce faisant, il établit des diagnostics qui

²⁹⁹ Nous ne pouvons affirmer que l'histoire d'Hitler racontée par Éric-Emmanuel Schmitt est entièrement fidèle à celle qui eut cours dans notre histoire. Il s'agit là d'un récit romancé, basé sur des faits réels, qui suit et retrace les grands jalons de l'histoire du dictateur allemand.

infirmement ou confirment les hypothèses du lecteur et provoquent tantôt de la surprise, tantôt de la frustration, tantôt de l'ironie face à une anticipation infirmée.

Au niveau de la macrostructure, diverses stratégies narratives sont mises en place pour instaurer et alimenter une tension narrative. L'auteur recourt à quelques clins d'œil et références contextuelles sur lesquels nous reviendrons plus loin.

De manière plus générale, le récit est motivé par la question transversale, corollaire du point de divergence, qui consiste à s'interroger sur le devenir d'Adolf, qui a réussi le concours d'entrée. Nous pouvons remarquer une absence d'intrigue évidente. Le récit *La part de l'autre* ne présente aucune intrigue qui serait source d'un suspense particulier ou d'une forte tension ; il comprend plutôt une question qui suscite de la curiosité chez le lecteur. Ce dernier fait l'expérience, d'une part, de la curiosité de ce que devient Adolf et, d'autre part, de la tension provoquée par la montée en puissance attendue du dictateur Hitler.

Enfin, notons que le roman présente quelques thèmes transversaux tels que le suicide, la Providence chez Hitler, l'art, l'Opéra de Wagner, etc. Ces sujets récurrents permettent de maintenir un fil conducteur qui lie entre eux les épisodes mais également les destinées. Cela provoque un jeu, sur le principe du rappel, qui encourage un diagnostic permanent de la part de l'auteur et établit une sorte d'état des lieux de l'évolution du personnage.

2.1.2. Microstructure

Au niveau de la microstructure, les trois charnières de la tension narrative (nœud, retard et dénouement) fonctionnent relativement bien et se retrouvent à trois niveaux : au sein des épisodes, comme jonction entre deux épisodes du même univers et, à un niveau plus transversal, au sein des chapitres.

Premièrement, il est possible de repérer, au sein des épisodes, les trois phases de la séquence narrative, à savoir le nœud, le retard et le dénouement. À ce niveau de la narration, nous pourrions parler de micro-nœud et de micro-dénouement. Il s'agit bien souvent d'intrigues minimales qui permettent de rythmer le récit et d'y insérer quelques effets de surprise ou de tension, mais qui n'influent pas sur le développement général de

l'histoire. Illustrons cette légère mise en tension à travers une sélection de quelques exemples.

Ce phénomène peut survenir à travers une conversation entre deux protagonistes. L'instrumentalisation du dialogue sert le récit en permettant la suspension et le retardement d'un aveu, qui fait office de micro-dénouement. Par exemple, lorsqu'Adolf invite la jeune Dora pour qu'elle lui serve de modèle pour peindre, ils conversent et à un moment du dialogue, elle fait une déclaration déstabilisante, que nous considérerons comme le nœud de la situation énigmatique :

- Je voulais te dire. J'ai un problème.
- Quoi ? s'exclama Adolf.
[...]
- Eh bien ...
Elle hésitait.
Le cerveau d'Adolf moulinait les idées ; elle avait des plaques sur la peau, une jambe de bois, c'était la première fois, elle ne voulait pas poser nue... Quelle catastrophe allait-elle lui annoncer ?
- J'ai tendance à m'endormir lors des séances de pose.³⁰⁰

Prenons un autre exemple, plus prolixe, de mise en place d'une tension narrative à travers le dialogue. Dans le troisième chapitre, Slawomir, le marchand d'art d'Adolf, vient le voir dans son appartement. Il souhaite que celui-ci rencontre un client. S'ensuit un long dialogue durant lequel Adolf se fait prier car il ne désire pas rencontrer cet acheteur. À force d'insistance, le marchand obtient gain de cause et organise la rencontre, rencontre durant laquelle le mystère autour de l'identité de l'interlocuteur est maintenu. Tout ceci concourt à l'élaboration d'une attente qui a pour but de renforcer le caractère jouissif et thymique de la révélation. L'épisode se termine par le dévoilement de l'identité du client. Il s'agit d'André Breton, chef de file du mouvement surréaliste.³⁰¹ Ce dénouement occasionne une certaine surprise chez le lecteur puisqu'il fait appel à ses connaissances, le personnage n'étant pas inconnu de notre univers.

Dans un style différent, l'auteur, Éric-Emmanuel Schmitt, emploie un autre procédé narratif afin de mettre en place cette tension : le style épistolaire. Dans un épisode qui suit la fin de la Première Guerre mondiale, Adolf écrit à sœur Lucie, qui l'a soigné pendant la

³⁰⁰ SCHMITT (Éric-Emmanuel), *La part de l'autre*, op. cit., p. 91.

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 289-293.

guerre, et lui dépeint la situation d'après-guerre à Vienne. Il lui communique des nouvelles de son ami Neumann d'une manière lacunaire. Après avoir fait part à sœur Lucie de son inquiétude au sujet du comportement de son ami, Adolf rédige des phrases telles que « jusqu'à ce que je découvre que, de cette agressivité, il avait fait un tout autre usage et que... mais cela, je vous le raconterai ensuite »³⁰², après quoi il fait une longue parenthèse dans laquelle il raconte l'œuvre qu'il a peinte avant de reparler, toujours épisodiquement et énigmatiquement, de la tragédie de Neumann. Au moment de dévoiler de quelle tragédie il s'agit, Adolf écrit ceci :

Une tragédie se nouait autour de Neumann que je pouvais encore arrêter et que, indifférent, je ne voyais même pas. Il a fallu que... Mais reprenons ce récit dans l'ordre.³⁰³

Ces phrases elliptiques, qui font office de suspensions, renforcent l'attente et le retard du dénouement et attisent la curiosité. Le discours est construit de manière à nous faire toucher du doigt la révélation, intensifiant de ce fait la tension, pour ensuite la faire redescendre radicalement en retardant le dénouement. Le récepteur éprouve alors l'effet d'un ascenseur émotionnel. Deux pages plus loin, le dénouement tombe et nous, lecteurs, apprenons que Neumann a tenté de se suicider.

D'autres épisodes du roman présentent ces mécanismes de mise en tension en trois phases. Prenons l'exemple suivant : depuis plusieurs semaines, Fritz Walter, un marchand d'art venait tous les mercredis matin amener l'argent des ventes des tableaux d'Hitler pour en récupérer de nouveaux. Or, un mercredi, il ne vint pas, et il en fut de même pendant un mois. Cet élément constitue le nœud d'une situation énigmatique et intrigante. Hitler et sa logeuse, Wetti, décident alors de se rendre à la galerie d'art où Hitler était exposé et où Walter lui avait formellement interdit de mettre les pieds. À partir de là, ils vont de surprise en surprise. Non seulement ils ne trouvent aucune de ses toiles, mais, en outre, ils découvrent que l'homme qui venait tous les mercredis n'est pas le directeur de la galerie et n'est donc pas l'homme qu'il prétendait être. Désarçonnés, les deux protagonistes rentrent et, sur le chemin du retour, Hitler aperçoit l'homme en train de vendre ses tableaux aux passants. Il va à sa rencontre et, au cours de la querelle qui suivit, survint le dénouement de cette situation : l'homme lui avoue être un imposteur et

³⁰² *Ibid.*, p. 243.

³⁰³ *Ibid.*, p. 247.

s'appeler Hanisch.³⁰⁴ Dans ce cas-ci, le retard, illustré par diverses péripéties, est truffé d'indices qui permettent aux protagonistes, et par la même occasion au lecteur, d'établir des pronostics. L'auteur met en place une dialectique de l'anticipation.

Mentionnons également un autre exemple, très bref, de ce mécanisme. Dans le dernier chapitre, un épisode commence par cette déclaration « Adolf H. avait une vie secrète »³⁰⁵. La subtile intrigue est placée. Nous suivons le protagoniste dans ses déplacements en vue de découvrir le mensonge qu'il étaye auprès de sa femme, Sarah Rubinstein. À la fin de son parcours, nous découvrons avec surprise qu'il s'agit de sœur Lucie.

Deuxièmement, à un niveau intermédiaire, nous retrouvons ces trois charnières de la tension narrative qui servent de liaison entre un épisode et le suivant, faisant partie du même univers (alternatif ou « réel »). Il arrive fréquemment qu'un épisode se termine sur un nœud, qui crée un pont, un lien avec l'épisode qui suit et qui, de manière générale, maintient cette curiosité et cette envie de poursuivre la lecture.

L'exemple le plus manifeste de cette construction narrative survient au sein du deuxième chapitre et s'étend sur cinq épisodes successifs. Pendant la Première Guerre mondiale, lors d'un affrontement, Adolf est touché. Il se demande s'il est gravement blessé, le doute plane, une dialectique de l'incertitude est mise en place en raison d'une narration lacunaire et elliptique. Une certaine inquiétude pour le personnage se fait sentir, conséquence d'une sympathie développée pour le protagoniste induite par une série de stratégies narratives. L'épisode se termine sur une succession de quatre brèves formules qui sonnent le glas :

Un éclair l'éblouit et le prive de la vue.

Il chancelle.

Il tombe.

Il est mort.³⁰⁶

Cette clôture engendre un grand désarroi chez le lecteur. La mort du protagoniste principal aussi brutale ne peut survenir au milieu du roman. Le récepteur établit alors un

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 106-114.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 418.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 200.

diagnostic. Lors de sa course et de son combat pour la vie, le lecteur est amené à penser, par anticipation, que le protagoniste ne mourra pas, car il ne peut pas, il ne doit pas, pour la survie même du récit. Le diagnostic s'impose alors, « il est mort », provoquant un effet de surprise et du désarroi. L'épisode suivant s'ouvre sur une injonction aux brancardiers, à savoir embarquer Adolf, qui revient lentement à lui. Cependant, il ne mesure toujours pas l'ampleur de sa blessure, et nous non plus. Cette dialectique de l'incertitude est maintenue par le caractère énigmatique et lacunaire du discours. Adolf est évacué dans un camion de blessés et l'épisode suivant nous donne la réponse à la question que l'on se pose inconsciemment : « L'hôpital. »³⁰⁷ Dans cet épisode, Adolf « avait malgré tout assez de lucidité pour comprendre deux rites effrayants : la lettre et la chambre du fond »³⁰⁸, signe d'une mort proche. L'épisode se conclut sur une proposition de sœur Lucie à Adolf : « - Vous ne voudriez pas écrire une petite lettre à votre mère ? »³⁰⁹. Cette annonce, faisant office de nœud, provoque une mise en tension jusqu'à l'épisode suivant. Cette mise en tension n'est rendue possible que grâce à l'indice introduit plus tôt dans le récit sur la signification sous-jacente de cette dernière lettre. En outre, cette tension est doublée d'une curiosité liée à la réaction du protagoniste face à cette demande, étant donné qu'il n'a plus de mère et que nous savons à quel point cela le peine. L'épisode qui suit sert de retard au dénouement. Il s'agit de la lettre rédigée par Adolf. Dans le dernier de ces cinq épisodes liés successivement, nous comprenons qu'Adolf est dans la chambre du fond, déplacé là pour attendre la mort. Le constat est là : il ne passera pas la nuit. Adolf implore sœur Lucie de rester avec lui, ils prient. La narration nous entraîne alors dans un tourbillon de pensées et d'illusions, mimétisme des pensées de plus en plus nébuleuses du protagoniste qui se sent partir pour le dernier voyage. Soudain quelqu'un l'appelle.

Il lui fallait nager beaucoup encore pour rejoindre la voix qui lui parlait. Il finit par ouvrir les yeux et découvrit sœur Lucie dans la gloire du matin.

- Adolf. Vous avez passé la nuit. Vous êtes sauvé.³¹⁰

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 205.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 207.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 208.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 216.

La narration est tendue. À deux reprises, la mort du protagoniste est annoncée. L'auteur ne nous laisse pas le temps de nous remettre du premier soulagement qu'il nous plonge aussitôt dans une seconde incertitude angoissante.

Un autre exemple que nous pouvons suggérer est, toujours dans le deuxième chapitre, celui de la cécité d'Hitler. En fin d'épisode, il perd la vue à cause d'un gaz, la guerre est finie pour lui. Il repense à une phrase qui lui avait été répétée dans son enfance : « tu mourras par où tu as pêché »³¹¹. L'épisode se conclut comme ceci :

Il était peintre. Il perdait les yeux. Il ne peindrait plus et son infirmité l'excluait du front.
S'il ne mourait pas, qu'allait-il devenir ?³¹²

L'épisode qui suit débute par une annonce du docteur Forster : « - C'est une intoxication à l'ypérite. Vous allez retrouver la vue petit à petit. »³¹³

Certains épisodes se terminent sur un élément décisif, porteur de tension et, à travers l'usage de l'ellipse qui survient entre deux épisodes du même récit, trouvent leur dénouement directement dans le début de l'épisode suivant. La tension n'a, à ce moment-là, pas l'occasion de se mettre en place. Il s'agit alors d'une dialectique de l'anticipation, porteuse de curiosité plus que de suspense à proprement parler. Ces éléments conclusifs servent de véritable liaison entre deux épisodes afin de maintenir un fil conducteur dans le récit et une volonté de poursuivre la lecture. En outre, l'agencement en épisodes fait office d'entracte entre deux *cliffhangers*, qui achèvent chaque tranche de vie. Dans un épisode du troisième chapitre de *La part de l'autre*, Hitler prépare un putsch.³¹⁴ L'épisode qui suit débute par une prise de décision pour le lancement de ce putsch.³¹⁵ Dans le dernier chapitre, un épisode de la vie d'Hitler se conclut sur ses ambitions martiales et se termine sur un suspense à travers la déclaration suivante : « Et il sentait justement des démangeaisons d'agir... »³¹⁶. S'ensuit une ellipse entre les deux épisodes, faisant débiter le suivant par la célébration de la conquête de l'Autriche par Hitler.³¹⁷ Ce même épisode

³¹¹ *Ibid.*, p. 231.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*, p. 233.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 261.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 275.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 379.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 381.

se conclut par un nœud annonçant la prochaine conquête : « Il se penchait désormais vers la Tchécoslovaquie »³¹⁸. En effet, l'événement qui ouvre l'épisode suivant porte sur les accords de Munich et l'annexion partielle de la Tchécoslovaquie.³¹⁹ Un exemple plus parlant est le nœud qui lie l'épisode qui se clôture par : « Toutes les alarmes de Berlin bourdonnaient sur les toits. Qu'est-ce que cela voulait dire ? »³²⁰ avec le suivant qui débute par : « Une guerre éclair. Une victoire. »³²¹ Le fait de terminer l'épisode sur une question ouverte encourage le lecteur à établir des pronostics, à dresser des hypothèses sur la suite de l'histoire et installe un sentiment de suspense. Une dialectique de l'incertitude se mêle à une dialectique de l'anticipation.

Troisièmement, notons des petites mises en intrigue transversales aux sections et internes aux chapitres. Dans le premier, prenons l'exemple de l'intrigue qui plane autour du trouble qu'éprouve Adolf vis-à-vis des femmes et de la nudité féminine. Cette intrigue est placée dès la vingt-cinquième page, depuis le premier cours de dessin de nu d'après un modèle vivant féminin. Adolf, n'ayant jamais vu de femme nue, s'évanouit systématiquement et ne s'explique pas pourquoi. La raison ne survient qu'à la quatre-vingtième page grâce à une explication du psychanalyste Freud. Une construction de séquence narrative transversale similaire se retrouve au sein du troisième chapitre. Adolf partage sa vie avec Onze-heures-trente et leur intimité commence à se dégrader à cause du zèle dont Adolf fait preuve dans son métier. Lors d'un bal costumé, Onze lui révèle qu'elle a un amant, un dénommé Lars Ekström.³²² S'ensuit une liaison entre Adolf et Sarah Rubinstein, provoquée par la jalousie. À la fin du chapitre, Onze va mourir. Pour lui faire plaisir, Adolf part chercher son amant pour qu'il soit également à son chevet pour ses derniers instants. Lars Ekström lui avoue alors qu'il n'a jamais été son amant et qu'il s'agissait d'une mise en scène pour rendre Adolf jaloux et lui ouvrir les yeux sur le malheur d'Onze.³²³

³¹⁸ *Ibid.*, p. 384.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 387.

³²⁰ *Ibid.*, p. 396.

³²¹ *Ibid.*, p. 399.

³²² *Ibid.*, p. 322.

³²³ *Ibid.*, p. 353.

En outre, tous les chapitres sont titrés. Le premier, intitulé « La minute qui a changé le cours du monde... », entame le récit en faisant appel à la curiosité du lecteur. Le titre annonce le point de divergence et le lecteur est tenté d'anticiper cette minute à laquelle l'auteur fait référence. Comme susmentionné, cet instant fatidique survient assez tôt dans le récit. Le suspense n'est pas de longue durée mais il a le mérite d'avoir piqué la curiosité du lecteur, suffisamment pour l'inviter à poursuivre sa lecture. Le dernier chapitre porte un titre assez énigmatique : « Quinze heures vingt-neuf ». Il suscite également de la curiosité, et le mystère qui plane autour de cette heure n'est élucidé que plus tard dans le chapitre : il s'agit de l'heure de la mort d'Hitler ainsi que de celle d'Adolf. Contrairement au premier et au dernier chapitres, le second et le troisième illustrent moins ce phénomène. Leurs titres étant de caractère moins énigmatique que les deux autres, ils sont moins enclins à provoquer des fonctions thymiques.

En conclusion, chaque épisode implique un pronostic final, le temps de reprendre le récit dans l'épisode suivant. Nous, lecteurs, sommes entrecoupés dans notre lecture par la structure enlacée. Éric-Emmanuel Schmitt alimente l'attente et la curiosité en s'arrêtant pour passer tantôt au récit alterné, tantôt au récit « véridique » romancé. Nous ne lisons pas d'une seule traite chaque histoire singulière mais les deux en alternance. Cet agencement narratif alimente la curiosité, incite à faire des pronostics à chaque fin de section, et ce avant que le diagnostic ne survienne lorsque nous reprenons le récit en question.

La plupart des épisodes finissent sur un moment fort, un moment charnière, qui occasionne tantôt du suspense, tantôt une tension, et qui sert occasionnellement de nœud au récit suivant. Il peut s'agir d'instant décisifs comme de questions ouvertes concernant l'avenir du protagoniste. Illustrons ceci à travers quelques exemples. À la page 148, Adolf devient un véritable peintre car il véhicule enfin des émotions dans sa peinture. En tant qu'artiste novice, il est face à un choix : « demeurer un homme bien ou devenir un monstre qui souffre et fait souffrir les autres pour la plus grande jouissance de son art »³²⁴. L'épisode se clôture sur une ouverture, avec la question suivante : « Quelle voie Adolf

³²⁴ *Ibid.*, p. 148.

emprunterait-il ? »³²⁵, qui invite à l'élaboration de pronostics et joue sur l'impatience du lecteur. À la page 227, les trois amis (Adolf, Neumann et Bernstein) se projettent après la guerre. Nous pouvons lire en fin de séquence : « "En attendant, il va falloir tenir", songea Adolf avec angoisse »³²⁶. À la page 242, suite à sa cécité provoquée par le gaz, l'épisode se clôture avec l'assertion : « Adolf Hitler : guéri. »³²⁷ Plus loin, à la page 322, Onze dit avec aplomb à Adolf : « - Je le connais très bien, dit-elle, c'est mon amant »³²⁸. Nous pouvons lire à la page 355 : « C'était trop tard. Onze était morte »³²⁹. Dans le dernier chapitre, Hitler pense à la guerre en préparation, regarde le coucher de soleil et clôture l'épisode en disant : « Cette fois-ci, il y aura beaucoup de sang »³³⁰. Toujours dans le dernier chapitre, après qu'Adolf ait organisé la rencontre entre Heinrich, son meilleur élève, et sœur Lucie, il demande à sa confidente ce qu'elle pense d'Heinrich et, contre toute attente, celle-ci lui répond : « Lui ? C'est le diable »³³¹. Enfin, à la page 438, Adolf surprend Heinrich au lit avec sa fille de treize ans, ce qui provoque un effroi chez les deux adolescents et une surprise considérable chez Adolf et, par extension, chez le lecteur.

Cet art de laisser le lecteur à ses émotions et à sa surprise par des assertions énigmatiques ou des nouvelles surprenantes crée des effets thymiques. En laissant le lecteur en suspension, le temps d'un épisode alterné, avant de revenir à la situation nodale, l'auteur met en place une dysphorie liée à l'attente.

2.2. Parallélismes, sources de curiosité

L'alternance des deux récits de vie incite le lecteur à établir un parallèle constant entre les deux histoires. Ce procédé nourrit une curiosité chez le lecteur concernant la suite du récit et un besoin constant d'être surpris par l'auteur. Le lecteur se demande comment l'auteur va modifier telle tranche de vie, comment il va transformer le destin du protagoniste, en comparaison avec ce qui lui arrive dans le récit non fictif, que va-t-il inventer d'analogue à ce qui se passe dans le premier récit, etc. En effet, le parallèle est

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*, p. 227.

³²⁷ *Ibid.*, p. 242.

³²⁸ *Ibid.*, p. 322.

³²⁹ *Ibid.*, p. 355.

³³⁰ *Ibid.*, p. 394.

³³¹ *Ibid.*, p. 425.

d'autant plus établi qu'il ne se base pas uniquement sur la structure miroir de la narration mais également sur l'analogie des actions du récit. Les deux protagonistes – ou plutôt les deux altérations du même personnage – vivent les mêmes instants de vie, traversent des épreuves similaires dans les deux récits. Il peut s'agir de son malaise manifeste envers la gent féminine et spécifiquement la nudité féminine, de son premier boulot, du rapport qu'il a vis-à-vis de ses parents défunts, de son mépris pour les autres, de son rapport à la religion chrétienne, de trahisons de la part de ses proches, etc. Suite aux différentes expériences de vie qu'ils font, un contraste s'établit entre les deux protagonistes et leurs destins se distancient petit à petit.

Dans le deuxième chapitre, ils font leur baptême du feu au même moment du roman, mais n'en font pas du tout la même expérience. Adolf se surprend à se déféquer dessus, alors qu'Hitler peste de devoir attendre quatre jours avant d'être envoyé au front, il qualifie ce moment d'une « attente insupportable »³³². Nous pouvons remarquer des comparaisons analogues dans les deux histoires : comparaison du corps de l'homme à celui d'une bête, de l'organisation de la vie en tranchée comme le fruit de la guerre, qui n'est autre que la grande artiste du moment pour Hitler.

Dans le troisième chapitre, alors qu'Hitler monte en puissance et consolide petit à petit son esprit de chef d'État, Adolf peint une œuvre surréaliste qu'il intitule « Le dictateur vierge ». Neumann signale que le dictateur ressemble à un nourrisson et Adolf lui répond : « Justement. Rien de plus égoïste qu'un nourrisson »³³³, un bébé est un tyran qui n'a pas conscience d'autrui. Neumann demande alors s'il s'agit de Mussolini et Adolf lui répond qu'il y a pire que Mussolini car « il est encore en contact avec la réalité, il a une femme, des maîtresses, des enfants »³³⁴. À travers cette discussion, l'auteur invite le lecteur à faire le parallèle avec Hitler qui, lui, est dépourvu de ce contact avec la réalité. Hitler serait donc, selon cette logique, un dictateur pire que Mussolini ou Staline.

Dans le dernier chapitre, un parallèle force la comparaison entre ce qui se serait produit si Hitler n'était pas monté au pouvoir et ce qu'il s'est produit dans le récit historique. Le lecteur établit alors un diagnostic de la situation, suscitant une émotion troublante. En

³³² *Ibid.*, p. 182.

³³³ *Ibid.*, p. 344.

³³⁴ *Ibid.*

effet, dans l'histoire d'Adolf, l'antisémitisme est marginal en Allemagne. Il n'y a que Goebbels, un homme d'extrême droite, qui voue une haine féroce aux Juifs. Il est d'ailleurs considéré comme un allumé et il « ne fait pas un pourcent des voix »³³⁵. Ainsi, sans Hitler, le parti ne serait pas monté au pouvoir. Cet orateur leur est indispensable pour remporter les élections.

2.3. Mimétisme du récit comme stratégie d'intensification

Toujours au niveau formel, Éric-Emmanuel Schmitt opte, par moments, pour un mimétisme entre le récit et l'action du récit. Cette stratégie narrative a pour effet d'intensifier la tension dans des circonstances qui la suggèrent déjà naturellement, telles qu'un assaut, une phase de désarroi, la frénésie d'un discours ou l'étourdissement de la mort ou d'un rêve. Il s'agit d'actions qui durent dans le temps, laissant ainsi l'occasion à la narration d'instaurer un mimétisme afin de servir les fonctions thymiques. Développons à présent les situations citées.

Dans le premier chapitre, Adolf est emmené par le docteur Bloch, son médecin de famille, dans un endroit tenu secret. À mesure que la narration avance, le mystère grandit. Le discours se fait de plus en plus énigmatique. Adolf se retrouve dans une situation qu'il ne parvient pas à saisir, aucune explication ne lui est fournie. Protagoniste et lecteur nagent dans une dialectique de l'incertitude volontairement mise en place par l'auteur. Soudain, alors qu'il s'avance vers une jeune femme à la peau nacrée qui est assoupie, sa main entre en contact avec son sein :

Au contact de la chair moelleuse et chaude, Adolf eut une sensation éblouissante...
... et se réveilla.³³⁶

À cet instant, une rupture de construction narrative s'opère, de même qu'une césure typographique, mimétisme du réveil du protagoniste, qui s'arrache à son rêve. Ces deux mécanismes créent un effet de surprise et permettent de révéler le dénouement. Un

³³⁵ *Ibid.*, p. 408.

³³⁶ *Ibid.*, p. 68.

mimétisme discursif similaire est en vigueur lors de la prière de sœur Lucie et Adolf, prière qui finit par se mêler au rêve.³³⁷

Dans le second chapitre, lors d'une attaque, le temps de la narration s'accélère pour mimer le temps rythmé et oppressant de la guerre. Les obus éclatent, les gens courent. L'accumulation de descriptions de projectiles provenant de tous types d'armes crée une tension, une atmosphère anxiogène. On ne sait plus où donner de la tête, le protagoniste ne sait par où aller, ni quels ordres écouter (« Toujours des ordres. D'où viennent-ils ? »³³⁸). La profusion de détails engendre une sensation d'étourdissement. Adolf ne comprend pas ce qu'il se passe autour de lui. En tant que lecteur, nous vivons, avec lui, ses questionnements et incertitudes. Nous sommes tenus de suivre le point de vue interne du protagoniste. Par cette narration saccadée, l'auteur met en place une dialectique de l'incertitude. Ses pensées et perceptions sont entrecoupées d'injonctions extérieures : « par ici », « continuez », « position de tir », « plonge », « tire », etc. Dans le feu de l'action, Adolf tue son premier homme. Il est en état de choc, il est terrifié. Adolf et Bernstein plongent dans un cratère d'obus et un cadavre croule sur Adolf. Il est tétanisé, à bout de nerfs et finit par se déféquer dessus. Il s'agit de l'apogée de cette situation angoissante qui, jusqu'alors, ne faisait que s'intensifier. Lorsque l'aube se lève et que les tirs diminuent d'intensité, la narration s'apaise soudainement.³³⁹ Le même mimétisme se reproduit dans l'épisode d'Hitler, narré en parallèle. Le récit y est précipité, ne laissant aucun répit pour la réflexion. Le lecteur n'a pas non plus le temps d'établir des pronostics. Il est pris dans le vif, tout comme le protagoniste. Cependant, à la différence de l'épisode de guerre d'Adolf, l'auteur met en place une répétition narrative, à la fois saccadée et elliptique, qui mime l'action du récit :

Il court. Il crie. Il court. Il jure. [...]

Il court.

Il se sent grand. Il est immense.

Il court.

Il est devenu un guerrier. Il charge. Il ne craint rien. [...]

Il court. Il plonge. Il rampe. Il se relève. Il court. [...]

Il court.

La vie est intense. Plus intense qu'elle ne le fut jamais. Avant, il n'a connu qu'un insipide néant. Maintenant il existe. Il surexiste.

³³⁷ *Ibid.*, p. 216.

³³⁸ *Ibid.*, p. 173.

³³⁹ *Ibid.*, pp. 171-177.

Il court. Il tombe. Il jure. Il rit. Il court.³⁴⁰

Il en va de même lorsqu'Adolf est touché. La narration saccadée procure une sensation d'oppression, d'envahissement, d'étourdissement. Le caractère lacunaire de certains détails sert à faire planer le doute.³⁴¹

Le dernier exemple, dans le quatrième chapitre, est celui du discours d'Hitler. Une métaphore est établie entre la foule et la femme et le point de comparaison réside dans l'analogie entre son discours et un ébat sexuel et donc l'effet qu'ils produisent. La narration est saccadée, morcelée :

Hitler commence à faire frémir la foule. Elle applaudit. Elle veut participer. Il l'attise, la laisse faire, la retient, plaque sa bouche sur la sienne pour l'empêcher de crier. Il va et vient, il se retire, il enlève son bâillon : elle exulte.

Il redonne l'assaut. Elle s'étonne. Quoi ? Déjà ?

Il va. Il insiste. Elle suit. Elle crie. Il continue.

Elle gémit. Il change de rythme. Elle ronronne et se plaint à la fois. Il accélère. Le cœur s'emballe. Elle jouit.³⁴²

2.4. Jeu narratif provoqué par l'ironie

À divers moments du récit, Éric- Emmanuel Schmitt fait preuve d'ironie par de subtiles touches. Par exemple, dès le début du récit, lorsqu'Hitler échoue à l'Académie, il est décrété que « cet Adolf Hitler n'avait aucun avenir »³⁴³. Lorsque l'on connaît le cours des événements de notre société, on ne peut que grimacer à la lecture d'une telle déclaration. Plus loin, dans le deuxième chapitre, au foyer, les prises de paroles d'Hitler se soldent souvent par un échec. Le narrateur déclare que « Hitler était assez lucide pour comprendre qu'il n'avait aucun don d'éloquence »³⁴⁴. Après son intervention, « il se rassit en se promettant de ne plus jamais prendre la parole en public. Ce jour-là, dans sa tête, Hitler renonça pour toujours à la politique »³⁴⁵. Ces affirmations ne peuvent être perçues

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 182-183.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 199-200.

³⁴² *Ibid.*, 2008, p. 349.

³⁴³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 152.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 152.

qu'ironiquement par un lecteur aguerrri, provoquant ainsi un parallèle, par anticipation, avec la suite de l'histoire. Dans la même veine, prenons l'exemple suivant. Dans le troisième chapitre, l'estafette Hitler est dépeint par son adjudant, Hugo Gutmann, comme un parfait subalterne mais un homme inquiétant. Il est patriotique à outrance, solitaire, il manque d'empathie et d'humanité, fait de l'excès de zèle, se sent supérieur. L'adjudant en vient à penser ceci : « heureusement que ses chefs n'étaient pas ainsi. [...] Comment peut-on commander les hommes si l'on n'appartient pas soi-même à l'humanité ? »³⁴⁶. L'ironie de l'Histoire voudra que l'estafette Hitler devienne chef de guerre.

En outre, les deux histoires sont intrinsèquement liées. En effet, les désirs évoqués dans un univers finissent par se réaliser dans l'autre. Illustrons cela par deux exemples : le rêve du beau-père sioniste d'Adolf était de voir un jour se fonder un État juif, ce qui ne survient jamais dans l'univers où vit Adolf mais, en revanche, survient dans l'univers d'Hitler.³⁴⁷ À l'inverse, le rêve d'Hitler de voir Berlin briller plus que Paris ne se concrétise que dans l'univers d'Adolf, où Berlin devient la capitale de l'Europe.³⁴⁸ Ces deux situations engendrent une certaine ironie.

2.5. Éléments contextuels et anticipation

Attardons-nous à présent sur les éléments contextuels qui ponctuent les deux récits. Comme nous l'avons déjà souligné précédemment, Éric-Emmanuel Schmitt fait le choix de préserver une certaine proximité avec notre univers et, par conséquent, tient compte d'événements contextuels historiques.

Pour le récit de vie d'Hitler, l'auteur se doit de rester le plus fidèle possible à l'histoire qui s'est effectivement déroulée dans notre univers. Notons également l'insertion de personnages secondaires véridiques tels que Madame Zakreys, la logeuse, ou le docteur Bloch. Il en va de la crédibilité de l'ouvrage mais il y a également un intérêt narratif à ce que cette version serve partiellement de modèle sur lequel baser l'altération qui en découle. Aux mêmes instants de vie, pour une même période donnée, l'auteur imagine ce qu'il adviendrait d'Adolf face à une même situation, comme le surgissement de la

³⁴⁶ *Ibid.*, pp. 190-191.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 464.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 467.

Première Guerre mondiale, la crise économique de 1929, la déclaration d'une seconde guerre (qui, dans le récit d'Adolf, ne devient pas mondiale), etc. Ces événements sont des balises imposées à l'auteur, avec lesquelles il est obligé de composer dans son récit alterné. Ces circonstances inévitables imposent la présence de certaines situations porteuses de tensions. D'une certaine manière, nous pouvons inclure ces éléments narratifs comme des dispositifs faisant partie de la tension narrative globale du récit. En effet, influencé par ses connaissances et son horizon d'attente, le lecteur agit par anticipation et fait l'expérience d'une dysphorie liée à l'attente d'un événement prévisible.

2.6. Clins d'œil au lecteur

Ces clins d'œil peuvent être compris comme des indices ou faire appel aux connaissances de son lectorat en agissant comme des petites références à l'Histoire connue. Ce mécanisme narratif n'agit non pas comme une source de tension narrative mais comme une stratégie pour maintenir l'attention et l'attrait du lecteur pour le récit. Ces clins d'œil permettent également de mettre en lien les deux histoires.

Le premier clin d'œil que nous évoquons survient dans le deuxième chapitre. Au front, Hitler et son chien se sont trouvé un nouveau passe-temps : la chasse aux rats. Hitler aime les voir brûler vifs, le narrateur écrit ensuite que « c'était devenu une obsession et Hitler s'était promis, à force d'acharnement, d'arriver à la solution finale : l'extermination définitive de tous les rats du front »³⁴⁹. Notons qu'à ce moment du récit, Hitler n'est pas encore antisémite. L'évocation d'une « solution finale » et l'emploi de la métaphore des rats pour les Juifs fonctionnent comme un avant-gout de ce qui va survenir et entraîne le lecteur dans un raisonnement anticipatif. Il en va de même lorsque, dans le troisième chapitre, Hitler décide finalement de ne pas se donner la mort et dit attendre d'avoir réussi sa vie pour se suicider³⁵⁰ : clin d'œil à son suicide à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Dans le troisième chapitre, Sarah décrit la situation en Allemagne. Les extrémismes de droite et de gauche montent en puissance. Elle dit des nationalistes antisémites que

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 223.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 282.

« ceux-ci n'hésitent pas à faire jouer la corde antisémite »³⁵¹ : clin d'œil subtil à la montée en puissance d'Hitler dans le récit parallèle et à ses discours antisémites. Sarah ne craint pas trop la droite qui se durcit car « ils n'ont pas d'orateur »³⁵². L'ironie survient puisque l'orateur dont ils auraient bien besoin est une version alternée de l'homme à qui elle s'adresse. Il y a une mise en perspective : Sarah le voit comme Adolf et nous, lecteurs, le voyons comme le Hitler divergeant. Cet événement montre le creux qu'a provoqué l'uchronie et la conséquence du point de divergence.

À deux reprises, les conseils de sœur Lucie servent de mécanismes narratifs pour faire un clin d'œil au lecteur. Une première fois, elle conseille à Adolf de ne pas arrêter de douter, de ne pas perdre ce sentiment d'insécurité qui l'anime. Cela fait de lui « un homme fréquentable »³⁵³. Autrement, il perdrait son côté humain et « deviendrait[t] un fanatique. Fanatique d'une cause ! Ou pire : fanatique de [lui]-même ! »³⁵⁴, ce qu'Hitler est. La deuxième fois advient dans une lettre qu'elle adresse à Adolf, dans laquelle elle revient sur la trahison d'Heinrich. Elle évoque deux sortes de monstres : les salauds égoïstes et les salauds altruistes. Les salauds aiment bien se prendre pour des héros et sont persuadés de faire le bien. Les plus dangereux sont ceux qui appartiennent à la seconde catégorie. « Ils se sentent investis d'une mission »³⁵⁵. C'est le fanatisme et la certitude qui sont dangereux. Sœur Lucie craint qu'un fou n'accède au pouvoir. La description qu'elle en fait est exactement celle d'Hitler. Ce parallélisme permet de renforcer le constat de deux destinées qui ont fini par diverger franchement. L'auteur termine sur une mise en abîme humoristique de l'uchronie lorsqu'il fait dire à sœur Lucie ceci :

[J]e me promène parfois dans des mondes qui n'existent sans doute pas.³⁵⁶

2.7. Indices de montée en puissance du protagoniste

Bien que le roman soit dépourvu d'une intrigue à proprement parler, nous pouvons toutefois souligner une mise en tension progressive et transversale à tout le récit du

³⁵¹ *Ibid.*, p. 337.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, p. 424.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 460.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 461.

durcissement du caractère d'Hitler. Tout au long du récit, Hitler laisse de plus en plus de place à la Providence. Il est persuadé d'avoir un destin hors du commun, au-dessus de tous, et d'être un génie de droit divin. À travers les épisodes, le lecteur suit la construction du caractère du protagoniste et la consolidation de son égocentrisme, menant pas à pas à la folie. Face à de nombreuses situations que l'on pourrait expliquer par le hasard, Hitler y voit un signe de la Providence. Si sur quatre-vingt pour cent de soldats tués, il fait partie des survivants, c'est parce qu'il a une destinée et qu'il bénéficie d'une protection céleste. Il échappe à la mort à trois reprises. Grâce à ce stratagème providentiel, l'auteur nous dit à l'avance qu'Hitler va sortir vivant de cette guerre. Cette dialectique de l'anticipation coupe court à l'attente ou à l'incertitude. À la page 196, le narrateur nous dit : « Il n'était pas comme les autres : il avait un destin »³⁵⁷. Mais lequel ? Surviennent alors les pronostics, qui sont biaisés par notre connaissance des faits. Pour jouer le jeu, il faut faire appel à la suspension de nos savoirs, afin de ne pas déjà deviner l'entièreté du récit.

À plusieurs reprises, nous retrouvons des allusions ou des clins d'œil qui laissent spéculer sur le genre de dictateur que donnerait un homme comme l'estafette Hitler. Ainsi, dans le deuxième chapitre, le narrateur dit de lui qu'il s'agit d'un fanatique qui use de la terreur mais « [p]ar chance on maîtrise ce genre d'homme par l'obéissance aux ordres. Imaginons que ce soit lui qui les donne... »³⁵⁸. Il s'agit d'un stratagème narratif lent et progressif de mise en tension de ce que donnerait Hitler au pouvoir. Ce mécanisme fait appel à une dialectique de l'anticipation et incite le lecteur à faire le diagnostic entre ce qui est dit de l'estafette et le comportement du futur dictateur, afin de confirmer ou d'infirmer ses hypothèses.

2.8. Conclusion

Le roman *La part de l'autre* s'établit sur une curiosité de départ, plutôt que sur une intrigue à suspense. Le lecteur est désireux de savoir comment l'auteur va différencier les deux hommes, ce qu'il va arriver à Adolf (contrairement à Hitler où il nous est assez facile d'anticiper). Le récepteur attend d'être surpris. Il établit principalement des pronostics

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 196.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 205.

dans le récit de fiction et des diagnostics dans le récit historique. Il ne perçoit pas les deux histoires de la même manière étant donné qu'il connaît le dénouement d'une histoire mais pas de l'autre. Le lecteur n'a donc pas le même rapport à l'œuvre ni le même horizon d'attente.

Dans ce récit uchronique, nous nageons dans l'incertitude. Nous ne savons jamais quelle va être l'étape suivante et ce que va inventer l'auteur pour poursuivre la destinée d'Adolf et surprendre le lecteur. Nous retrouvons les charnières propres à la tension narrative, de manière plus ou moins marquée, à tous les niveaux de la structure.

Enfin, nous l'avons dit, selon Adam et Revaz, la présence d'une intrigue et la présence d'une tension sont deux choses distinctes. Bien que Baroni ne soit pas d'accord avec ce postulat, il s'avère que cela soit effectivement le cas dans *La part de l'autre*. Dans ce roman, il n'y a pas d'intrigue identifiée, mais nous remarquons la présence et l'alimentation d'émotions provoquées chez le lecteur, dont la curiosité est piquée par diverses stratégies narratives. Aux émotions suscitées chez le lecteur, nous pouvons ajouter les stratégies d'identification et de sympathie mises en place tout au long du récit uchronique.

3. Application de la tension narrative dans *Aucun homme n'est une île* de Christophe Lambert

3.1. Double point de divergence imbriqué

La particularité de ce roman réside dans le fait qu'il s'appuie sur deux points de divergence. Le premier concerne l'écrivain Ernest Hemingway. Le 2 juillet 1961, l'écrivain, enclin à une dépression persistante et face à sa santé qui décline, envisage de se suicider. Finalement, interrompu par son ami George Brown, il remet son projet à plus tard et ne se suicide pas. Son ami lui annonce un débarquement à Cuba et Hemingway se met en tête d'interviewer les deux leaders révolutionnaires : Fidel Castro et Che Guevara.

Le deuxième point de divergence se situe dans l'annulation du débarquement de la baie des Cochons, initialement prévu au printemps 1961. L'opération semblant mal organisée et trop risquée, le gouvernement américain décide d'annuler le projet à la faveur d'une

autre invasion, mieux préparée, trois mois plus tard. Cette opération est un succès et les Américains débarquent sur l'île de Cuba.

Il y a une mise en tension causée par l'imbrication de ces deux points de divergence. Cette combinaison devient alors le nœud principal de l'ouvrage et ouvre un récit dans lequel nous devons nous attendre à un dénouement commun aux deux histoires.

3.2. Diverses intrigues

Une fois le débarquement américain réussi, Fidel Castro, Che Guevara et leurs sympathisants se sont retranchés dans le massif de l'Escambray. De là, naît une première intrigue du récit : vont-ils être attrapés par les Américains ? La seconde intrigue concerne la mission secrète d'un agent de la CIA, Robert Stone, désigné pour protéger l'écrivain Hemingway, avec pour couverture le nom de Ronald Hooper et le rôle de photographe. Outre son rôle de protection, l'agent secret a pour mission de tuer les deux leaders cubains. Cette situation met en place une seconde intrigue qui porte à la fois sur la couverture de l'agent secret (sera-t-il découvert ?) et sur sa mission (parviendra-t-il à mettre à exécution les ordres ?). C'est cette double intrigue qui va régir le roman et en justifier les mécanismes narratifs.

3.3. Structure tensive

La mise en intrigue justifie la place et l'ordre de chacun des éléments narratifs introduits dans le roman. Le lecteur est tributaire de l'ordre dans lequel sont donnés les détails, et cet ordre crée un jeu sur la tension. Suivant cette logique, la structure du roman a un rôle à jouer dans la mise en tension du récit.

À l'instar du roman d'Éric-Emmanuel Schmitt, la narration du roman de Christophe Lambert est enlacée. Il y a une alternance de deux récits : celui des leaders cubains, de Néstor, un jeune cameraman, et des révolutionnaires insulaires, et celui du duo formé par l'écrivain et l'agent de la CIA, officiellement son photographe. Toutefois, contrairement à *La part de l'autre*, les deux histoires se situent dans le même univers et il ne s'agit pas d'une mise en parallèle de deux alternations d'un même protagoniste, mais plutôt du récit

de la progression de deux groupes faisant partie d'une histoire étatique commune. Contraint par la structure, le lecteur est balancé d'une aventure à l'autre. Ce procédé alimente une attente dysphorique. En effet, chacune des deux aventures est mise en attente le temps d'un chapitre intermédiaire, et inversement.

Cette narration en synchronie sous-tend un dénouement commun aux deux histoires et donc une conjonction de ces derniers à un moment donné du récit. Ce phénomène provoque chez le lecteur une dysphorie passionnante liée à l'attente de cette réunion. Cette rencontre des deux histoires se fait en deux temps. La première jonction s'opère dans le vingt-cinquième chapitre³⁵⁹. Après s'être fait prendre par un groupe de *barbudos* quelques chapitres auparavant, Stone et Hemingway, encadrés par le groupe de militants, parviennent enfin au quartier général. Hemingway, à sa grande joie, rencontre Fidel et va pouvoir s'adonner à son objectif initial : interviewer le *Líder Máximo*. Toutefois, les deux histoires ne sont pas pleinement réunies pour autant. En effet, Néstor, cameraman attiré pour la Révolution et fidèle compagnon du Che, a dû quitter le campement pour participer à une opération secrète. À partir de là, l'aventure de Néstor et du Che prend un nouveau tournant, formant une nouvelle bifurcation au récit initial du camp des révolutionnaires cubains. Leur quartier général apparaît comme le point de chute de ces deux aventures. Par une stratégie narrative, l'auteur fait partir Néstor du campement au moment où le duo formé par Hemingway et Stone s'en rapproche. La deuxième jonction survient dans l'avant-dernier chapitre³⁶⁰. Alors que le duo américain et Néstor sont en cavale, chacun de leur côté, et chacun pour des raisons différentes, ils finissent par se rencontrer en pleine forêt et, après une altercation, terminent leur course à trois. Le dernier chapitre figure comme une réunion de toutes les péripéties et mène à un dénouement commun, mettant un terme unique au roman.

Ajoutons que de nombreux chapitres se clôturent sur une tension ou une suspension laissant planer le doute sur la suite des événements. Ce procédé alimente ainsi un suspense, bien souvent à durée déterminée car la réponse à nos attentes et questions survient généralement à l'initiale du chapitre correspondant suivant. Prenons la fin du prologue comme exemple de suspension provocatrice de curiosité. Ce dernier prend fin

³⁵⁹ LAMBERT (Christophe), *Aucun homme n'est une île*, Paris, J'ai lu, 2014, pp. 258-272.

³⁶⁰ *Ibid.*, pp. 307-316.

avec l'annonce que Georges Brown vient faire à Hemingway, lequel s'apprêtait à se donner la mort, et se termine comme ceci :

Tout doucement, les traits de l'écrivain se décripèrent et il esquissa un sourire de fripouille.

*Un débarquement à Cuba...*³⁶¹

Voilà qui pouvait être intéressant.³⁶²

Nous retrouvons un autre exemple de suspension à la fin du dix-neuvième chapitre. Suite à une chute dans la forêt lors de l'ascension du duo vers le massif de l'Escambray, Hemingway a pris un coup à la tête et a perdu ses esprits. Il ne sait plus ce qu'il fait là, ni qui est Stone. Au moment de dormir, l'agent secret, angoissé par la situation, demande à Hemingway ce qu'il a l'intention de faire et s'il compte rentrer à la Havane. Celui-ci lui répond « Je ne sais pas, [...] on verra ça demain »³⁶³. Le chapitre se termine sur une réflexion intérieure de Stone : « *Je suis dans une sacrée merde, pensa-t-il* »³⁶⁴. Cette suspension fait jaillir une série de questions qui se bousculent dans la tête du lecteur. Celui-ci entame alors une dialectique de l'anticipation afin de réduire l'incertitude et l'attente du dénouement. Il établit des pronostics pour tenter d'anticiper ce qui pourrait se produire, deviner s'ils vont rentrer à la Havane ou poursuivre leur ascension, etc.

Prenons à présent quelques exemples de tensions présentes en fins de chapitre. Depuis le début du roman, le Che souffre de crises d'asthme virulentes et apparaît physiquement affaibli. À la fin du huitième chapitre, alors que les deux leaders cubains discutent, le Che s'effondre et ne répond plus. Fidel le rattrape et le chapitre se termine sur une injonction : « Infirmier ! cria Fidel. Infirmier ! »³⁶⁵ Un autre exemple manifeste apparaît à la fin du vingt-quatrième chapitre. Suite à la mise en scène de la mort du Che par les Soviétiques (ruse fomentée par Castro lui-même), Néstor, qui avait filmé la scène, entend les Soviétiques parler entre eux. Ils débattent de son sort. Néstor intercepte alors ces quelques mots de la part de Sergetov, le chef soviétique : « Fidel a dit : pas de témoin »³⁶⁶. S'ensuit une tension palpable chez le protagoniste. Tension qui se répercute chez le récepteur également.

³⁶¹ L'italique présent dans les citations est employé dans le roman pour exprimer le récit de pensées.

³⁶² LAMBERT (Christophe), *Aucun homme n'est une île*, op. cit., p. 15.

³⁶³ *Ibid.*, p. 206.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 206.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 257.

À la fin du vingtième chapitre, l’auteur dévoile une tension un peu moins ponctuelle, qui prend doucement place avant d’habiter pleinement le protagoniste Fidel Castro. Dans l’emportement d’un débat animé entre Sergetov et Guevara, le Che pousse Fidel, qui tentait d’intervenir, et le fait tomber. Cet affront humilie Fidel et crée une tension entre les deux amis. Fidel sort de la tente et est acclamé par les soldats. À cette humiliation, s’ajoute l’intervention de Sergetov qui fait remarquer à Castro la popularité de son second et qui, dans la confiance, rappelle à Fidel un proverbe cubain : « Il ne peut pas y avoir deux crabes mâles dans une même grotte »³⁶⁷. Le chapitre se termine là-dessus. Dans le volet suivant de leur histoire, Fidel repense à la popularité dont bénéficie son second et les multiples exemples qui le prouvent. Il se dit que « *dans un mouvement de résistance, l’élan ne peut être donné que par un seul homme [...]* »³⁶⁸. Il rumine le dicton du Soviétique à de nombreuses reprises, jusqu’à en être habité. La répétition de cette phrase, ponctuant le vingt-deuxième chapitre, laisse planer le doute sur les intentions et projets du *Líder Máximo* envers son ami. « *Dans une grotte, il n’y a pas assez de place pour deux crabes mâles* »³⁶⁹, « *Il ne peut pas y avoir deux crabes mâles dans une même grotte...* »³⁷⁰, « *Deux crabes ; on en revenait toujours là. C’était... horriblement tentant* »³⁷¹. À mesure que le récit avance, ce proverbe, qui sonne à présent comme un refrain, fait monter la tension ainsi que l’incertitude. Dans un moment de faiblesse du Che, Fidel tue alors son frère d’arme. Il l’étouffe en lui disant « Je t’aimais »³⁷². Cette scène dramatique, et donc extrêmement tensives, est doublée d’un effet de surprise. En tant que lecteur, on ne peut se résoudre à croire à cette mort aussi facilement. Cette surprise est l’effet d’une construction narrative établie sur la durée qui avait laissé entendre au lecteur toute la force de la relation qu’entretenaient les deux amis. Malgré les hypothèses et craintes développées par la crise égocentrique de Fidel, le doute persistait et ne laissait pas présager que le leader commettrait l’acte irréparable. C’est d’ailleurs toute cette contradiction que traduit ce « Je t’aimais ». L’effet de surprise est donc lié à une anticipation infirmée car la description d’un Fidel en proie à des sentiments

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 216.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 230.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 234.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 235.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 236.

³⁷² *Ibid.*

contradictaires (amour-jalousie) laissait penser qu'il ne passerait pas à l'acte. L'épisode finit sur l'expression du désarroi de Castro :

Qu'est-ce que j'ai fait ?

Il n'avait pas besoin de jouer la comédie pour feindre la panique. Il était terrifié. Anéanti.

« Infirmier ! cria-t-il. Infirmier !!! »³⁷³

3.4. Surprise engendrée par les récits de pensées

Dans son roman, l'auteur a opté pour plusieurs types de discours et de voix du récit. Ces variations narratologiques peuvent également être un facteur de tensions. À de nombreuses reprises, le narrateur change au cours du récit. Tantôt le narrateur hétérodiégétique cède la parole aux protagonistes, tantôt il semble disparaître au profit de récits de pensées opérant, de ce fait, un changement de voix du récit. Par la même occasion, le mode du récit se trouve également changé puisqu'il y a un basculement d'une focalisation externe vers une focalisation interne, et inversement. Nous reprenons ces notions de mode et de voix du récit à Gérard Genette, notions qu'il étudie dans son ouvrage de narratologie *Figures III*³⁷⁴. En revanche, les différents types de récits de pensées que nous allons évoquer viennent de la théorie exposée par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure*³⁷⁵.

D'une part, le changement soudain de narrateur engendre un effet de déstabilisation et de surprise chez le récepteur, qui met un temps à comprendre quel est ce nouveau narrateur. À deux reprises, le changement de focalisation perturbe la lecture et provoque des interrogations. La première occurrence survient au début du deuxième chapitre. Alors que le lecteur n'a pas encore eu l'occasion de percevoir la structure narrative enlacée du roman, l'auteur plonge le récepteur dans la confusion par un changement typographique (passage à l'italique), un changement de focalisation (interne) et de narrateur. En effet, le chapitre débute par un récit de pensées, équivalent au discours intérieur selon Genette. Ce monologue rapporté³⁷⁶, relativement long, s'étend sur plus de deux pages et alimente, du

³⁷³ *Ibid.*, p. 237.

³⁷⁴ GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

³⁷⁵ COHN (Dorrit), *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

³⁷⁶ COHN (Dorrit), *op. cit.*, p. 111.

début à la fin, une curiosité chez le lecteur. L'écriture italique nous permet de comprendre qu'il s'agit d'une réflexion interne du protagoniste. Toutefois, nous ne savons pas lequel. Le récit se présente comme une adresse directe, narrée en « vous ». La question se pose alors de savoir qui se cache derrière ce pronom personnel. Au fil de la lecture, des indices permettent de comprendre que ce « vous » se rapporte à Fidel Castro : « [i]l y avait bien Raúl, votre frère cadet »³⁷⁷, « [i]l y a eu ce grand vide, après la victoire sur Batista. Plus d'opposants dignes de ce nom face à vous »³⁷⁸. Il s'agirait d'une réflexion qu'il se livre à lui-même. Enfin, le discours mental se termine par ces deux phrases, qui mettent fin au mystère, au doute et à la confusion :

Voilà ce que c'est, d'être le Líder Máximo.

*Voilà ce que c'est, d'être Fidel Castro.*³⁷⁹

Dans les monologues rapportés, une sensation d'effacement du narrateur s'opère, laissant la place au protagoniste. Cet effacement du narrateur au profit du personnage crée généralement une confusion voulue. Le narrateur reprend ensuite la direction du récit et nous quittons la focalisation interne passagère. Ce balancement du lecteur entre plusieurs points de vue peut provoquer quelques interrogations de courte durée, qui ont tout de même le mérite d'attiser la curiosité. La seconde occurrence de ce changement narratif se situe au début du huitième chapitre. Le procédé est le même que la première fois. Il s'agit à nouveau d'un monologue rapporté présenté sous la forme d'une adresse directe en « vous », d'une longueur similaire au premier. Nous retrouvons l'insertion d'indices qui permettent au lecteur d'entrer dans un jeu narratif, afin de deviner de qui il s'agit avant que le récit ne nous donne la réponse. Ces indices portent sur la condition physique du protagoniste, qui semble être atteint de complications respiratoires, sur son métier (« [o]ui, la guérilla était bien plus palpitante que vos hautes fonctions à la Banque nationale ou au ministère de l'Industrialisation »³⁸⁰), et sur ses idéologies (« vous lisez et relisez Marx »³⁸¹). Il s'agit cette fois-ci de Che Guevara. Par analogie au précédent récit de pensée, celui-ci termine par ces mots :

Voilà ce que c'est, d'être Ernesto Guevara.

³⁷⁷ LAMBERT (Christophe), *Aucun homme n'est une île*, op. cit., p. 30.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 85.

³⁸¹ *Ibid.*

*Voilà ce que c'est, d'être le Che.*³⁸²

D'autre part, les récits de pensées, intérieurs aux personnages, donnent au lecteur quelques clés de compréhension, accroissent la sympathie et nous rapprochent des émotions des protagonistes, augmentant de ce fait les fonctions thymiques du récit. Illustrons cette focalisation interne à travers l'exemple de Néstor dans le quatorzième chapitre³⁸³. Deux colonnes de militants cubains se sont mises en route pour lancer un assaut sur la ville de Trinidad dans le but de la reprendre aux Yankees. Néstor n'a jamais combattu, il est terrorisé. Les monologues rapportés qui ponctuent cet épisode nous livrent les inquiétudes du jeune cameraman et plongent le lecteur dans l'atmosphère angoissante du protagoniste, l'imprègnent de ses peurs et les rendent contagieuses. L'épisode de l'assassinat du Che par Fidel en est également un bon exemple.

Outre les récits de pensées, le narrateur permet au lecteur de percevoir le ressenti des protagonistes à travers certains psycho-récits³⁸⁴. Contrairement aux monologues rapportés, dans le psycho-récit, la présence du narrateur est assez prononcée. C'est lui qui prend en charge les pensées du protagoniste et les livre au lecteur.

3.5. Dialogues tensifs

Le roman est abondamment ponctué de dialogues. La particularité de ces dialogues se trouve dans leur caractère tensif. Qu'il s'agisse des dialogues entre Robert Stone et Ernest Hemingway, des dialogues entre Fidel et le Che ou encore des dialogues entre les leaders cubains et le chef soviétique Sergetov.

D'une part, entre l'agent secret et l'écrivain, les échanges se font souvent sur le ton de l'agressivité et de la méfiance. Le ton est sec et les tirades sont cinglantes. Le manque de confiance palpable entre les deux hommes traduit la tension constante qui régit leurs échanges. Prenons l'exemple de leur deuxième rencontre :

- Qu'est-ce que vous foutez là ? jeta Hemingway.

³⁸² *Ibid.*, p. 86.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 139-148.

³⁸⁴ COHN (Dorrit), *op. cit.*

- Je pourrais vous retourner la question. On dirait que vous attendez quelqu'un. (Il montra le sac.) Vous êtes sur le départ ?
- Ouais.
- Très bien. Où allons-nous ?
- *Nous* ?
- Oui, *nous*. Vous écrivez, je prends les photos. Nous formons une équipe je vous le rappelle. Votre accréditation, c'est moi.
- Vous savez que vous êtes un emmerdeur de première ?
- Oui, je suis au courant. Ce que je ne sais pas, c'est où nous allons.
- Surprise.
- Je n'aime pas les surprises.
- C'est votre problème.
- On va jouer à ce petit jeu longtemps, dites ?
- Abattez vos cartes et je vous répondrai.
- Je demande juste à faire mon travail.
- Lequel ?
- Les photos.
- Nous tournons en rond.
- Là, je suis d'accord.³⁸⁵

La plupart de leurs dialogues sont hachés, secs, vindicatifs, dynamiques et sarcastiques. Les deux hommes sont constamment sur la défensive. Ils sont tous deux têtus et font preuve d'un franc-parler sans limite. Cette méfiance provient du fait qu'Hemingway est persuadé que Stone est un agent de la CIA et du fait que Stone est exaspéré par l'entêtement et l'arrogance de l'écrivain. Jusqu'à ce que la couverture de l'agent secret tombe, un soupçon permanent plane sur eux. Petit à petit, ce sarcasme caractéristique de leurs échanges se transforme lentement en complicité. Hemingway ne se prive jamais de faire quelques allusions à la double identité soupçonnée de son collègue. Par exemple, lorsque Hemingway demande à Stone s'il sait piloter un bateau et que celui-ci acquiesce, il lui répond : « C'est marrant, j'en étais sûr. Un bon photographe doit savoir tout faire, hein ? »³⁸⁶. Plus loin, alors qu'ils avancent sur le fleuve, ils aperçoivent trois hommes suspects et cherchent à savoir qui ils sont : « [...] des hommes de Castro. Ou des anticastristes. Ou des trafiquants de drogue. Ou vos amis de la CIA. »³⁸⁷. Ils craignent une embuscade, la tension est palpable, la méfiance est de mise. Ils se font attaquer. Suite à un échange rapide de coups de feu, Stone les abat. Hemingway lance d'un ton

³⁸⁵ LAMBERT (Christophe), *Aucun homme n'est une île*, op. cit., pp. 80-81.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 174.

sarcastique : « Photographe, hein ? »³⁸⁸ Lors d'un autre échange, un soir dans la confiance, l'écrivain lance un débat et débute par « Imaginons que vous soyez de la CIA »³⁸⁹. Le débat porte sur les valeurs morales du métier et Stone, pris dans le jeu de l'écrivain, manque de faire tomber le masque. Hemingway clôt la conversation en souhaitant une bonne nuit à « monsieur Hooper-ou-qui-que-vous-soyez »³⁹⁰. Ce soupçon permanent est une mise en tension qui régit le roman.

Fuentes, ami de l'écrivain qui les accompagne vers l'Escambray, se rit beaucoup de cette situation. Il apparaît comme un miroir de la position de lecteur, spectateur de ces échanges de tirades et de ces disputes incessantes. La réaction amusée de Fuentes peut être vue comme une transposition des réactions du lecteur. Dans le treizième chapitre, face à une énième prise de tête entre les deux hommes, « Fuentes se marrait et chiquait du tabac en observant les deux hommes »³⁹¹. Plus loin, on peut lire que « le duel continu entre les deux yankees l'amusait beaucoup »³⁹².

D'autre part, les entretiens entre Fidel et le Che laissent percevoir une montée en adrénaline des plans qu'ils échafaudent. Ces échanges traduisent parfois une tension provoquée par des conflits d'intérêts. Dans le dixième chapitre³⁹³, lorsque le Che fait part de son plan d'attaque à Fidel, les deux hommes ne sont pas d'accord, le ton monte et une tension se fait sentir. Ce conflit d'intérêts et cette divergence d'opinions se retrouvent dans leurs échanges avec Sergetov. C'est d'ailleurs suite à cette altercation que Fidel tuera son plus fidèle ami.

3.6. Sympathie développée pour les protagonistes

Le narrateur du récit adopte à de multiples reprises une fonction émotive, traduisant de ce fait une subjectivité et une opinion sur les protagonistes. En outre, le point de vue de

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 179.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 152.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 156.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 133.

³⁹² *Ibid.*, p. 135.

³⁹³ *Ibid.*, pp. 101-110.

la narration peut également participer à l'élaboration d'une sympathie pour les protagonistes.

Le meilleur exemple est celui de Néstor et du Che. L'auteur use du procédé narratif de la focalisation et des récits de pensées pour développer une sympathie envers le Che. À travers le point de vue interne au personnage de Néstor (monologues rapportés et psychorécit), l'auteur dévoile l'affection et l'admiration du cameraman pour le commandant cubain. Ce procédé rend ses émotions et son affection contagieuses. À mesure que l'histoire avance, la bravoure du Che se confirme et se matérialise dans l'opinion de Néstor, qui voit en lui une figure paternelle. On se surprend à éprouver de l'affection et de la sympathie pour le Che.

Durant tout le récit, le personnage du Che est construit d'une manière à l'idolâtrer. Le Che est décrit comme un homme populaire, aimé de ses amis, admiré de ses hommes, courageux (n'hésitant pas à se mettre en danger pour ses idées et à mener ses hommes au combat), impulsif, téméraire, humble (lorsqu'après une victoire il demande de féliciter ses hommes et non seulement lui), fidèle (à Castro et à ses idées) et fort face à la maladie. Le commandant peut également s'avérer bienveillant envers ses hommes et Néstor. Par exemple, lorsqu'il vient rendre visite aux blessés de l'attaque de Trinidad, il retrouve le soldat qui avait refusé de tirer au bazooka sur l'église, lui pardonne et lui baise le front.³⁹⁴ Guevara est également un homme intelligent et instruit. Il a de la conversation, il lit beaucoup et joue aux échecs. Il est, en somme, un père pour les hommes, un mari, un frère et un modèle.

Toute cette construction narrative, qui permet un développement psychologique du personnage et la construction d'une sympathie autour de ce dernier, sert un dessein au-delà de ce sentiment d'attachement. Cette construction sert de stratégie narrative ayant pour but de rendre la mort soudaine du Che plus dramatique et d'augmenter, à la fois la surprise, mais également le désarroi face à cet événement.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 197.

3.7. Mécanismes de dissimulation

Le roman est caractérisé par un mécanisme narratif de dissimulation. Dans *Aucun homme n'est une île*, on retrouve une omniprésence de secrets, de mystères, de cachoteries et de retardements. Nombre d'informations sont gardées secrètes et parviennent dans le récit de manière éparsée. Le maintien d'un certain mystère provoque de nombreuses interrogations chez certains protagonistes ainsi que chez le lecteur. Lorsqu'il y a incompréhension, il y a tension du récit. La dispersion des informations et la multiplication des descriptions retardent le dénouement et l'attente qui en découle alimente une dysphorie passionnante.

Ce caractère lacunaire et énigmatique provoque une dialectique de l'incertitude et, pour palier cette dernière, une dialectique de l'anticipation. Un exemple flagrant de tension liée à une incompréhension de la situation est celui de la mise en scène de la mort du Che. Néstor est réveillé en pleine nuit et se voit contraint par Castro d'accompagner un petit groupe, formé par les Soviétiques et les prisonniers yankees. Ce groupe transporte une civière avec le corps inanimé du Che mais aucune explication n'est fournie et les hommes font promettre à Néstor de tenir secret tout ce qui va se passer. D'un point de vue narratif, le narrateur retranscrit les pensées de Néstor, qui fait un relevé de trois choses mystérieuses. Il est dans l'incompréhension, il ne sait si le Che est mort, le doute plane. Cette scène provoque une grande curiosité chez le lecteur qui ne sait pas lui-même ce qui va se produire. Le récit est tendu et nous sommes tenus en haleine. L'auteur met en place une autre stratégie narrative pour renforcer le mécanisme de dissimulation : les Soviétiques discutent entre eux dans leur langue maternelle, ne permettant la compréhension que de quelques mots-clés par Néstor. Il entend parler de caméra, du Che, des prisonniers mais ne saisit pas l'essence du message. Les indices sont clairsemés pour que le lecteur émette des hypothèses et tente de recomposer le puzzle mis en place par l'auteur et grâce auquel il instaure une espèce de jeu de déstabilisation et de curiosité.

Un autre exemple de secret est exploité dans la relation entre Hemingway et Stone. D'une part, Stone s'efforce de cacher sa double identité et sa mission secrète à l'écrivain. D'autre part, l'écrivain ne veut jamais dévoiler ses projets à Stone. Il préserve le secret lorsque Stone cherche à savoir où ils vont, ce qu'ils vont faire, etc.

Enfin, outre les nombreuses descriptions qui retardent le dénouement final, l'auteur use d'autres mécanismes pour accroître ce retard. En effet, dans le deuxième chapitre, l'auteur fait usage de répétitions afin d'augmenter la tension du moment. Alors que les hommes de Castro tendent une embuscade aux bandidos et restent tapis dans les herbes, nous rencontrons à quatre reprises la phrase « les hommes attendaient »³⁹⁵. Cette construction témoigne du suspense palpable de quelqu'un qui est tendu, sous pression, dans l'attente d'un assaut.

3.8. Conclusion

Le roman de Christophe Lambert s'établit sur plusieurs intrigues : la mission secrète de Stone, la mission d'Hemingway et le retrait des leaders cubains traqués par les Yankees. Ces multiples intrigues développent un suspense qui s'intensifie à mesure que les protagonistes approchent de leurs objectifs respectifs. En outre, l'histoire se déroule dans un contexte porteur de tension, étant donné qu'il s'agit d'un conflit armé. Notons que, par moments, l'auteur place quelques indices en guise de rappel de la mission principale de Stone : empoisonner Fidel Castro et Che Guevara (noms de code Grand Frère et Petit Frère). Dans le neuvième chapitre, par exemple, lorsque Stone sent son fusil caché sous son bras, il se rappelle qu'il a une mission à accomplir.³⁹⁶ Dans le treizième chapitre, c'est le sachet de poison dans sa poche qui le lui rappelle.³⁹⁷ De même, le narrateur appelle occasionnellement Stone « l'agent de la CIA »³⁹⁸ pour rappeler sa double identité. D'une certaine manière, ce rappel fonctionne également pour le lecteur qui, engouffré dans l'aventure, finit par oublier également l'objectif de l'agent secret. Ce rappel vient nourrir la tension et permet de ne pas oublier qu'un certain dénouement est attendu à la fin. Dès le départ, le lecteur est dans la confiance de cette double mission.

Notons l'importance des mécanismes de dissimulation qui tendent le récit et veillent à retarder le dénouement. Ces mécanismes, en plus d'attiser la curiosité du lecteur, servent l'intrigue dans la mesure où ils intensifient l'effet que procure le dénouement. De celui-

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 95.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 136.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 138.

ci résulte alors un effet d'euphorie puisqu'il survient après une longue attente. Ces mécanismes de dissimulation multiplient également les hypothèses et pronostics de la part du lecteur.

Enfin, comme nous l'avons souligné, les stratégies augmentant la sympathie pour les protagonistes, et en particulier pour le Che, servent également à renforcer la tension du récit mais surtout les fonctions thymiques dégagées lors du dénouement de l'histoire du commandant.

Conclusion

Selon nous, l'uchronie est un genre qui gagnerait à être exploité dans des domaines tels que la discipline historique, la critique littéraire et la théorie de la réception. Contrairement aux francophones, les anglophones lui confèrent le crédit qu'elle mérite. C'est pourquoi insérer l'uchronie dans la narratologie est l'objectif que nous avons poursuivi. Cette démarche s'inscrit dans un but de clarification mais également d'approfondissement de l'objet littéraire « uchronie ». En outre, le roman uchronique étant principalement destiné à un usage ludique, le pôle réceptif nous a semblé de première importance. Notons que l'aspect tensif d'un récit est déterminant, tant pour sa construction que pour sa bonne appréciation. Nous justifions ainsi notre choix pour la tension narrative parmi les diverses théories qui existent en narratologie.

Dégageons à présent les résultats de nos deux études de cas. Concernant l'adéquation et la possibilité d'une application de la tension narrative à l'uchronie, la réponse paraît assez évidente : cela dépend, naturellement, de chaque uchronie.

Le premier ouvrage, *La part de l'autre*, est principalement porté sur la mise en tension des émotions. Dans ce premier roman, on ne peut tabler sur un suspense de longue haleine. Nous soulignons plutôt une succession d'éléments narratifs disséminés dans le récit, ayant pour but de produire une tension, de la surprise et d'alimenter une curiosité déjà bien ancrée dès le départ. En effet, le roman ne présage pas réellement une intrigue finale spécifique. Partant du principe que, l'auteur décide de dévier la destinée d'Adolf Hitler sur base d'un événement de sa vie privée, le lecteur sait désormais qu'Adolf ne sera pas le dictateur que nous connaissons, toutefois rien n'augure un dénouement en particulier. L'auteur peut bien faire d'Adolf ce qu'il désire, la liberté d'écriture est pratiquement totale³⁹⁹. L'auteur est libéré de l'enjeu mondial qui gravite autour de la réelle destinée d'Hitler. Cependant, il convient de distinguer l'horizon d'attente mêlée d'incertitudes qui incombe au récit d'Adolf, de l'horizon d'attente bien défini qui pèse sur le récit d'Hitler. Ainsi, dans le premier récit, le récepteur désire être surpris et ses attentes sont toutes tournées vers cette aspiration. En revanche, dans le second récit, le

³⁹⁹ Toutefois, dans la multitude des scénarios possibles, il y a toujours un choix qui est interdit à l'auteur (et donc au protagoniste) : l'option qui s'est produite dans la vie réelle. L'auteur ne peut opter pour ce scénario, sous peine de tomber dans la redondance et de reproduire l'histoire que l'on veut justement faire diverger.

lecteur averti étant déjà informé du dénouement, attend une confirmation de ses pronostics et se livre à une lecture critique. Surprise et curiosité régissent le roman. Notons que l'auteur, en préservant un certain degré de proximité avec le réel, ne s'affranchit pas complètement des contraintes de l'Histoire, réduisant de ce fait quelque peu la dysphorie liée à l'incertitude.

Le second roman, *Aucun homme n'est une île*, construit son caractère tensif au moyen de plusieurs intrigues. Ce récit peut se targuer de construire un suspense duratif, lié à plusieurs intrigues intermédiaires et une intrigue commune finale. Comme nous l'avons déjà souligné, ces multiples intrigues développent un suspense qui s'intensifie à mesure que les protagonistes approchent de leurs objectifs respectifs. Une série de mécanismes narratifs de dissimulation concourent au maintien d'un mystère et au renforcement des interrogations qui stimulent la lecture. D'un point de vue tensif, ces mécanismes de dissimulation favorisent l'élaboration de nombreuses hypothèses et divers pronostics, éléments annonciateurs de fonctions thymiques telles que le suspense et la surprise. L'histoire s'ouvre sur la mise en place des deux points de divergence et place d'emblée les divers nœuds du récit en exposant la mission et l'objectif de chacun des protagonistes principaux. Ce choix auctorial a pour conséquence d'influencer l'horizon d'attente du lecteur, puisqu'il lui livre en partie ce vers quoi le récit doit tendre. Le suspense réside alors dans l'attente d'une réalisation effective de ce dénouement. Notons que l'auteur use de stratégies tensives supplémentaires telles que l'augmentation de la sympathie pour les protagonistes et l'actualisation d'une tension à travers les dialogues.

D'un point de vue structurel, les deux romans génèrent des fonctions thymiques. Cela peut être à travers une structure enlacée, la présence de nœuds en fin de chapitres, les récits de pensées, les dialogues, etc. En outre, les deux romans situent l'action du récit dans une époque de tension où foisonnent les héros et grandes figures historiques. Ajoutons à cela que les deux romans entament le récit directement après l'apparition du point de divergence, plongeant de ce fait le lecteur dans le vif de l'action.

De plus, outre la singularité de chaque roman, notons celle de chaque lecteur. La tension narrative étant principalement basée sur une dimension communicationnelle et interactive, chaque lecteur ne perçoit pas les mêmes effets thymiques face au roman et, de ce fait, n'entre pas en interaction de la même manière avec le récit et, à travers lui,

avec son producteur. Chaque lecteur devient donc un acteur à part entière du jeu qui s'établit entre lui et l'auteur. Comme le dit Sternberg en 1992 :

Les deux activités, celle du constructeur et celle du reconstruteur, ne sont pas de simples reflets l'une de l'autre mais des engagements complémentaires vis-à-vis du discours.⁴⁰⁰

[...] Alors, et seulement alors, la dissymétrie construite dans le temps de la communication se réduit jusqu'au point où l'intrigue telle que l'auteur l'a conçue et l'intrigue telle que le lecteur l'a construite se rejoignent idéalement.⁴⁰¹

Le dénouement de chacun des deux romans est alors soumis au diagnostic final de chaque lecteur en fonction des différentes attentes que chacun aura construites au fil de sa lecture. Suivant cette logique, il semble donc exact d'affirmer que les fonctions thymiques dépendent, non seulement de la construction tensives mise en place par l'auteur, mais également de la reconstruction du récit émise par chaque lecteur.

D'un point de vue global, nous pouvons dégager des caractéristiques tensives inhérentes au genre de l'uchronie. Partant des principales caractéristiques constituantes de l'uchronie, nous pouvons en tirer quelques effets thymiques et/ou tensifs, considérés alors comme étant inhérents au genre uchronique. Premièrement, le genre littéraire prend appui sur un point de divergence, généralement indiqué dès le départ. Le fait de partir d'un environnement familier pour ensuite emmener le lecteur dans un univers fait de spéculations et de divergences met en place de nombreuses attentes et attise une curiosité prononcée pour la suite du récit. Le lecteur, voulant découvrir une nouvelle version de l'Histoire, avec une divergence plus ou moins flagrante, désire être surpris. Il est dans l'expectative. La dysphorie liée à l'attente n'en est qu'accrue. Dans son ouvrage *Les rouages de l'intrigue*⁴⁰², lorsque Baroni traite des « "schèmes séquentiels", qui sont susceptibles de participer à la construction de l'intrigue »⁴⁰³, il déclare que :

[...] il faut encore ajouter les genres littéraires, [...] qui peuvent également guider les pronostics du lecteur. Ces séquences sont notamment exploitées quand le récit dévie du schéma attendu pour surprendre le lecteur [...]⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ BARONI, (Raphaël), *La tension narrative*, op. cit., p. 137.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² BARONI, (Raphaël), *Les rouages de l'intrigue*, op. cit.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

Le genre de l'uchronie répond parfaitement à cette déviation du récit, c'est son essence même, sa raison d'être. De manière générale, l'uchronie ne se caractérise pas tant par la mise en place d'un suspense insoutenable que par la présence d'une curiosité profonde, mêlée d'un regard critique de la part du lecteur. Au niveau émotionnel, les uchronies sont plutôt marquées par la curiosité que par le suspense.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'oscillation entre proximité et éloignement produit un effet de tension narrative, perceptible par le lecteur. La particularité de l'uchronie, par rapport à d'autres genres littéraires, réside dans la présence d'un horizon d'attentes prononcé et dans le caractère averti du lecteur. En outre, le genre de l'uchronie fait appel aux connaissances préalables du lecteur. Ces facteurs sont à prendre en compte puisqu'ils influencent la réception de l'œuvre et par la même occasion les fonctions thymiques engendrées par les stratégies de mise en tension dont l'auteur fait usage.

De manière générale, l'uchronie présente en elle les prémices des ingrédients nécessaires à l'élaboration d'une tension narrative plus ou moins prononcée. Elle fait appel à des mécanismes narratifs générateurs de fonctions thymiques telles que la curiosité, la dysphorie liée à l'attente, l'impatience jouissive, la surprise, le suspense, l'euphorie liée à l'exercice de spéculation en lui-même et du jeu de réécriture.

Ajoutons à la curiosité provoquée par le point de divergence comme nœud du récit uchronique, le plaisir procuré par l'imagination d'un autre monde. En cela, nous pouvons rattacher cet effet récréatif au plaisir généré par le genre de la science-fiction de manière générale.

En conclusion, le caractère tensif peut survenir à divers niveaux du récit uchronique. Il existe une mise en tension entre l'attente dysphorique et l'euphorie conclusive, entre l'anticipation et le dénouement, mais également entre l'histoire et la fiction. En réponse à notre postulat de base et suite à cet examen analytique, nous pensons pouvoir confirmer la pertinence d'une application de la tension narrative à l'uchronie francophone.

Bibliographie

1. Sources primaires

LAMBERT (Christophe), *Aucun homme n'est une île*, Paris, J'ai lu, 2014.

SCHMITT (Éric-Emmanuel), *La part de l'autre*, Paris, Livre de Poche, 2008.

2. Sources secondaires

2.1. Ouvrages

ADAM (Jean-Michel), *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.

BALDICK (Chris), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, éd. 3, Oxford University Press, 2008. [En ligne], sur *Google Books*, URL : <https://books.google.be/books?id=mp0s9GgrafUC&printsec=frontcover&hl=fr#v=onepage&q=horizon&f=false> (consulté le 25 août 2020)

BARONI (Raphaël), *La tension narrative*, Paris, Seuil, coll. « poétique », 2007.

—, *Les rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Érudition, 2017.

BARTHES (Roland), MARTY (Éric), éd., *Barthes : Œuvres complètes, 1966-1973*, Paris, Éditions du Seuil, t. 2, 1994.

—, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1973. [En ligne], URL : http://palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf (consulté le 12 août 2020)

—, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, t. III, 2002 [1970].

CAMPEIS (Bertrand) et GOBLED (Karine), *Le guide de l'uchronie*, Chambéry, ActusF, coll. « Hélios », 2015.

CARRÈRE (Emmanuel), *Le détroit de Behring. Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L, 1986.

CHAMSON (André), *L'homme contre l'histoire. Essai sur la puissance de l'uchronie*, Paris, Grasset, 11^e édition, 1927. [En ligne] sur *Google Books*, URL : https://books.google.be/books?id=oJmDDwAAQBAJ&pg=PT1&lpg=PT1&dq=Chamson,+L%27homme+contre+l%27histoire.+Essai+sur+la+puissance+de+l%27uchronie+sommaire&source=bl&ots=Vu6qVEfha2&sig=ACfU3U0IPpfqS56IeVvNJ-TTU2FszqMD9g&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjU-r-k6-3rAhWB_KQKHAc5AcUQ6AEwCHoECAgQAQ#v=onepage&q&f=false (consulté le 20 mai 2020)

COHN (Dorrit), *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

COLERIDGE (Samuel Taylor), *Biographia Literaria*, chap. XIV, *s.l.*, 1817. [En ligne], URL : <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (consulté le 20 août 2020)

DASTUR (Françoise), *La phénoménologie en questions*, Paris, Vrin, 2004.

DELISLE DE SALES (Jean-Baptiste-Claude), *Eponine, ou de la République, ouvrage de Platon, découvert et publié par l'auteur de la Philosophie de la Nature*, Paris, t. II, 1793.

DELUERMOZ (Quentin) et SINGARAVÉLOU (Pierre), *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*, Paris, Seuil, coll. « l'univers historique », 2016.

DUPLESSIS-MORNAY (Philippes), *De la verité de la religion chrestienne : Contre les Athées, Epicuriens, Payens, Juifs, Mahumedistes & autres Infideles*, Leyde, Bonaventure & Abraham Elsevier, 1651.

ÉTHUIN (Philippe), dir., *et alii, Une Autre histoire du monde. 2500 ans d'uchronies*, Montpellier, Publie.net, coll. « ArchéoSF », 2017. [En ligne] sur *Google Books*, URL : <https://books.google.be/books?id=qGsvDwAAQBAJ&pg=PT6&lpg=PT6&d>

q=liste+nouveaux+mots+dictionnaire+uchronie&source=bl&ots=PeYvWQMqPB
&sig=ACfU3U3YkAOMhqsLIM57-NshIbr7-
T1vwg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwifw6SaiKrpAhXK16QKHcngBnMQ6AEwB
XoEAsQAQ#v=onepage&q&f=false (consulté le 23 avril 2020)

FONTAINE (Hélène), *Willing suspension of disbelief (Coleridge) et Secondary belief (Tolkien) : vers un merveilleux noir ?*, Education, 2016. [En ligne], sur HAL, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01489735/document> (consulté le 21 août 2020)

FONTANILLE (Jacques) dir., *Le Devenir*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1995.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GEOFFROY (Louis), *Napoléon apocryphe. L'histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle (1812-1832)*, Paris, Chez Paulin, 1841. [En ligne] sur Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5558097c.texteImage> (consulté le 25 avril 2020)

GRANDAZZI (Alexandre) et QUEYREL-BOTTINEAU (Anne), *Antiques uchronies. Quand grecs et romains imaginent des histoires alternatives*, Dijon, éditions Universitaires De Dijon, coll. « Histoires », 2018.

HALKIN (Léon-Ernest), *Critique historique*, Liège, Editions Derouaux Ordina, 1991.

HENRIET (Éric B.), *L'histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*, Amiens, Encrage, coll. « Interface », 2004.

—, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2009.

ISER (Wolfgang), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1995.

JAUSS (Hans Robert), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Francfort, 1970.

—, *Postface a De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe, s.l.*, 1975.

- , *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1978.
- LESAGE (Alain-René), *Les aventures de Monsieur Robert Chevalier, dit le Beauchêne, capitaine de flibustiers dans la Nouvelle France*, Paris, Etienne Ganeau, 1732.
- LESOURNE (Jacques), *Ces avenirs qui n'ont pas eu lieu*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- MASURE (Bruno), *Enquête sur mon assassinat*, Paris, Chiflet & C^{ie}, 2006.
- MERCIER (Sébastien), *L'An 2440, rêve s'il en fût jamais*, Londres, 1771. [En ligne], sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6571684d> (consulté le 24 avril 2020)
- PASCAL, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954.
- PERNOT (François), dir., et VIAL (Éric), dir., *Uchronie : l'Histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, Montreuil, éditions de l'œil, coll. « la bibliothèque fantôme », 2016.
- PIGNOTTI (Lorenzo), *Storia della Toscana sino al principato con diversi saggi sulle scienze, lettere e arti* [1813], t. IV, 1824.
- PROST (Antoine), *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1994.
- RAYNAL (Guillaume-Thomas), *Histoire universelle, depuis le commencement du monde jusqu'à présent traduite de l'anglois d'une société de gens de lettres*, Amsterdam-Leipzig, Arkstée Merkus, t. 11, 1752.
- RENOUVIER (Charles), *Uchronie : l'utopie dans l'histoire*, Paris, Fayard, coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française », 1988 [1876].
- REVAZ (Françoise), *Les Textes d'action*, Paris, Librairie Klincksieck, 1997.
- ROLLINS (James), *La Bible de Darwin*, Loiret, Fleuve Noir, coll. « Pocket », 2010.
- TITE-LIVE, *Histoire de Rome depuis sa fondation*, livre IX, sections 17-19, I^e siècle av. J.-C.

TODOROV (Tzvetan), éd., *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971.

2.2. Articles scientifiques

« Mots entrés dans le Petit Larousse puis dans le Petit Robert », sur *Club d'orthographe de Grenoble*. [En ligne], URL : <https://orthogrenoble.net/mots-nouveaux-dictionnaires/mots-entres-petit-larousse-puis-petit-robert/> (consulté le 12 février 2020)

AZIZA (Claude), « La science-fiction : une machine à remonter l'histoire ? », dans *L'Histoire*, février 1987, pp. 80-82.

BRUNET (Manon), « Pour une esthétique de la production de la réception », dans *Études françaises*, vol. 19, n°3, 1983, p. 68. [En ligne], sur *érudit*, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1983-v19-n3-etudfr1668/036803ar.pdf> (consulté le 24 août 2020)

CAMPION (Pierre), « Aux limites de la fiction, Rimbaud et l'objet de l'incrédulité », Colloque : *L'effet de fiction*, colloque en ligne Fabula, 2001. [En ligne], sur *Fabula*, URL : https://www.fabula.org/effet/interventions/3.php#_edn1 (consulté le 20 août 2020)

COMPAGNON (Antoine), « Brisacier, ou la suspension d'incrédulité », Colloque Fabula, *Les Frontières de la fiction*, Paris, Université Paris IV – Sorbonne, 1999-2000. [En ligne], sur *Fabula*, URL : https://www.fabula.org/anciens_colloques/frontieres/222.php (consulté le 19 août 2020)

CORBEIL (Pierre), « L'uchronie : une ancienne science inspire un nouveau sous-genre », dans *Solaris*, n°110, juillet 1994. [En ligne], sur *nooSfere*, URL : <https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=40> (consulté le 15 mars 2020)

- DASTUR (Françoise), « Phénoménologie de la surprise : horizon, projection et événement », dans *Alter*, vol. 24, 2016, pp. 31-46. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <http://journals.openedition.org/alter/412>. (consulté le 27 août 2020)
- , « Pour une phénoménologie de l'événement : l'attente et la surprise », dans *Études phénoménologiques*, Bruxelles, Ousia, n° 25, 1997, pp. 59-75.
- DELUERMOZ (Quentin) et SINGARAVÉLOU (Pierre), « Explorer le champ des possibles. Approches contrefactuelles et futurs non advenus en histoire », dans la *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 59-3, no. 3, 2012, pp. 70-95. [En ligne], sur *Cairn*, URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2012-3-page-70.htm> (consulté le 14 mars 2020)
- , « What If... ? Apports, limites et enjeux de la démarche contrefactuelle en histoire », dans *Annuaire de l'EHESS*, 2011. [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/annuaire-ehess/20821> (mis en ligne le 15 juin 2015) (consulté le 14 mars 2020)
- GUIOT (Denis), « Faire de l'uchronie », dans MILÉSI (Raymond), dir., et STÉPHAN (Bernard), dir., *Mouvance science-fiction et pouvoir : le temps*, France, n°5, 1981, pp. 77-86. [En ligne], sur *nooSFere*, URL : <https://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=20#R01> (consulté le 3 mars 2020)
- , « UCHRONIE, science-fiction », sur *Encyclopédie Universalis*. [En ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/uchronie-science-fiction/> (consulté le 4 mars 2020)
- , « Univers parallèles », dans *Le Monde de la Science-fiction*, MA Editions, 1987. [En ligne], sur *nooSFere*, URL : <https://www.noosphere.org/articles/article.asp?numarticle=130> (consulté le 5 mars 2020)

- HIRT (Julien), « La suspension de l'incrédulité », sur *Le Fictiologue*, août 2018. [En ligne], URL : <https://julienhirtauteur.com/2018/08/22/la-suspension-de-lincredulite/> (consulté le 23 août 2020)
- KALINOWSKI (Isabelle), « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », dans *Revue germanique internationale*, vol. 8, 1997, pp. 151-172. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <http://journals.openedition.org/rgi/649>. (consulté le 26 août 2020)
- LARIVAILLE (Paul), « L'analyse (morpho)logique du récit », dans *Poétique*, n°19, 1974, pp. 368-388.
- MILO (Daniel S.), « Pour une histoire expérimentale, ou la gaie histoire », dans *Annales ESC*, 1990, pp. 717-734.
- MOTA (Pedro), « Pour un panorama de l'uchronie en France », dans GIRARD (Olivier), *Bifrost. La revue des mondes imaginaires*, Clamecy, éditions Béliat, n°34 (*Spécial uchronie*), avril 2004, pp. 152-162.
- NICOT (Stéphanie) et VIAL (Éric), « Les Seigneurs de l'histoire. Notes sur l'uchronie », dans *Univers 1988, J'ai lu*, coll. « science-fiction », mars 1988. [En ligne], sur *nooSfere*, URL : <https://www.noosfere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=24> (consulté le 3 avril 2020)
- PICHOLLE (Éric), « La suspension d'incrédulité, stratégie cognitive », dans *ReS Futurae*, vol. 2, 2013, pp. 1- 2. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <http://journals.openedition.org/resf/281> (mis en ligne le 30 avril 2013) (consulté le 19 août 2020)
- PRIETO- PABLOS (Juan), « The paradox of suspense », dans *Poetics*, n°26, 1998, p. 103.
- VIAL (Éric), « Notes sur la *counterfactual history*. Robert W. Fogel, Raymond Aron et quelques autres », dans *Écrire l'histoire*, n°11, printemps 2013, pp. 113-121.

2.3. Revues

Revue philosophique et religieuse, Argenteuil, Bureaux de la revue, t.8, mai 1857, pp. 187-208 ; juillet 1857, pp. 519-541 ; septembre 1857, pp. 246-279. [En ligne] sur *Google Books*, URL : https://books.google.be/books?id=t2Y9AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consulté le 25 février 2020)

Labyrinthe, 39-2012 (2). [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <https://journals.openedition.org/labyrinthe/4257> (mis en ligne le 10 janvier 2013) (consulté le 2 mars 2020)

Écrire l'histoire, n° 11 et 12, 2013. [En ligne], sur *OpenEdition Journals*, URL : <https://journals.openedition.org/elh/277> (consulté le 10 juillet 2020)

2.4. Usuels

CNRTL. [En ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/>

Dictionnaire de la langue française. Lexis, Paris, Larousse, 1989.

Encyclopédie Universalis. [En ligne], URL : <https://www.universalis.fr/>

Larousse. [En ligne], URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Le Robert. [En ligne], URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/>

TLFi. [En ligne], URL : <http://atilf.atilf.fr/>

BERTRAND (Alexis), dir., *Lexique de philosophie*, Paris, éditions Paul Delaplane, 1892. [En ligne] sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2557606/f228.item.r=uchronie.texteImage> (consulté le 27 février 2020)

GLAESER (Ernest), dir., *Biographie nationale des contemporains rédigée par une société de gens de lettres*, Paris, Glaeser et C^{ie}, 1878. [En ligne], sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5861239f/f640.image.r=Revue%20philosophique%20et%20religieuse%201857%20uchronie?rk=236052;4> (consulté le 12 février 2020)

GUÉRIN (Paul), dir., *Dictionnaire des dictionnaires. Lettres, sciences, arts, encyclopédie universelle. Supplément*, Paris, éditions Librairies-imprimeries réunies, 1895. [En ligne] sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201381q/f1186.item.r=uchronie> (consulté le 15 février 2020)

LAROUSSE (Pierre), dir., *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle : français, historique, géographique, biographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc. Deuxième supplément*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, t. XVII, 1888. [En ligne] sur *Gallica*, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39804b.texteImage> (consulté le 15 février 2020)