



Lire l'uchronie comme un jeu. Le cas de *My Real Children*

SIMON DANSEREAU-LABERGE

UQAM / Université Paris VIII

dansereau-laberge.simon@courrier.uqam.ca

— RÉSUMÉ

Dans *My Real Children* (2014), l'autrice Jo Walton met en scène Patricia Cowan, une Britannique de presque 90 ans, qualifiée de « très confuse » par le personnel de son hospice. Celle-ci se rappelle avoir vécu deux vies distinctes. À un certain moment de sa vie, vers 1949, Mark lui a demandé de l'épouser, c'était « maintenant ou jamais ». Les réponses de Patricia ont alors créé deux chronologies distinctes où non seulement « ses vies » se sont trouvés altérés, mais aussi le cours de l'histoire du XXe siècle. À l'aide d'une approche ludique, nous verrons comment s'opère, dans cette uchronie, la perturbation inusitée des niveaux dramatiques (les vies de Patricia et leurs contextes historiques) et problématiserons la notion d'agentivité grâce à une lecture comparatiste des deux vies. L'uchronie autorise l'exploration d'un univers non advenu, une chronologie alternative où au moins un événement est altéré. Cette fiction d'un « non-temps » établit une coconstruction entre altérations fictionnelles et références historiques, coconstruction qu'il est primordial d'analyser comme un jeu avec ses règles implicites et dévoilées. En effet, tout porte à croire qu'à travers un pacte de lecture commun aux textes uchroniques, scellant le rapport de connivence entre l'auteur et le lecteur, se dévoile le contrefactuel à travers le clin d'œil, l'allusion ou encore l'ironie.

MOTS-CLÉS

littératures, approche ludique, uchronie, contrefactuel, Jo Walton

— ABSTRACT

In her 2014 novel, Jo Walton depicts the life of Patricia Cowan, a 90-year-old British woman dubbed “very confused” by the staff of her nursing home. She can however remember having lived two different lives. Somewhere, around 1949, when Mark proposed to her, it was “now or never.” Patricia’s answers then created two different timelines where not only “her lives” were altered, but also the course of the 20th century. Using a “game-oriented approach,” we will observe how the unusual disruption of the dramatic levels (Patricia’s lives and their historical contexts) occurs and problematize the concept of agency with the help of a comparatist interpretation of the two lives. Uchronias (alternate histories) allow the exploration of a virtual universe, an alternative timeline where at least one event is altered. These “out-of-time” fictions establish a co-construction between fictional alterations and historical references; the said co-construction that we consider vital to interpret as a game with its set of implicit and revealed rules. It seems that through a reading pact specific to alternate histories, one that confirms a relation of complicity between the author and the reader, counterfactuals unveil their complexity through nods, allusions and irony.

KEYWORDS

literature, game-oriented approach, alternate history, counterfactuals, Jo Walton

1. Introduction

Il peut sembler hasardeux d'associer un texte, ou quelconque artéfact littéraire, au domaine du jeu. Plusieurs articles issus des *game studies* se sont employés, dans les deux dernières décennies, à bien démarquer l'interactivité de la narrativité (Aarseth 1997) et à « invalider » certains concepts tels que l'*immersion* issue des cadres d'analyse littéraires. Loin de vouloir réactiver de vieux débats (ou non-débats) à la limite de nos disciplines¹, il sera question de défendre une vision de la littérature et de l'analyse de la fiction ouverte sur l'étude du ludique. En ce sens, il ne faudrait pas assumer que la fiction littéraire ne peut répondre à ce qu'on pourrait qualifier d'intention ou « d'esprit ludique² ». Sans être exclusif à ceux-ci, tout concourt à faire des récits contrefactuels littéraires un espace interprétatif où cohabitent références au réel (par récusation, confirmation et altération) et indices textuels. Bien que cette approche ludique soit préliminaire, j'interrogerai comment elle permet d'aboutir à une lecture renouvelée de l'uchronie et à une compréhension plus accrue des récits « spéculatifs ». Pour ce faire, il sera d'abord question d'identifier le caractère ludique et « conventionnel » de ces textes afin d'exposer l'étendue d'une approche relevant du jeu. Puis, l'exploration des potentialités au sein du roman uchronique *My Real Children* (2014) de Jo Walton sera l'occasion de prendre le pouls d'un récit « à bifurcations » dans lequel une femme, forcée de faire un choix à la hâte, « crée » deux univers mutuellement distincts, deux vies racontées dans leur complexité.

2. L'uchronie et ses espaces de colecture

L'uchronie, telle que définie dans *L'Histoire revisitée* d'Éric B. Henriot (1999), est « une œuvre de fiction basée sur le principe de la divergence d'un événement historique ayant réellement existé dans notre chronologie, le plus souvent, à un moment considéré comme clé dans l'histoire. » (Henriot 1999 : 12; Deluermoz et Singaravélou 2016 : 60). Aussi succincte qu'elle puisse être, cette définition a l'avantage de détacher le roman uchronique d'une conception trop élargie qui inclurait toutes sortes d'univers parallèles pour se rapprocher d'un récit de fiction écrit à l'aune d'une conception donnée de l'histoire. Richard Saint-Gelais, spécialiste des métafiction, explique le caractère singulier de l'uchronie :

[...] elle rompt la « coexistence pacifique » jusque-là maintenue entre le réel et l'imaginaire. Avec l'uchronie, l'imaginaire ne réside pas dans une zone inconnue du réel [...], [il] entre en collision directe avec le réel, de sorte qu'on passe, irrémédiablement, de la coexistence à la contradiction ouverte. (Saint-Gelais 1999 : 44)

Ainsi, l'uchronie se lirait comme un texte « brisé », où le lecteur serait appelé à reconnaître les fragments fictionnels ou, au contraire, issus du réel dans un jeu de va-et-vient. Une colecture est donc imposée, où l'interprétation et le recul sur la référence sont constants : « [C]e monde non advenu possède sa cohérence, tout en jouant constamment avec le lecteur. » (Deluermoz et Singaravélou 2016 : 64). Le lecteur oublie rarement son propre cadre historique en uchronie. C'est, entre autres, en cela que ces textes se démarquent du polar ou de la littérature générale. « [Ils sont des textes ouverts], “en crise”, où l'effet de réel est impossible³. » (Deluermoz et Singaravélou 2016 : 65-66). Autrement dit, nous faisons face à l'impossibilité d'une forme d'autosuffisance du texte, et donc à la mise à distance de l'univers fictionnel au profit d'un mouvement interprétatif de comparaison entre le texte et l'histoire réelle.

Comme l'observe Saint-Gelais, le récit uchronique est un territoire hétérogène où se rejoignent, d'une part, l'intention de l'auteur (crainte de la « reproduction » du passé, nostalgie, prétexte rhétorique ou didactique, etc.) et, de l'autre, le jugement de plausibilité du lecteur dans un même espace textuel (Saint-Gelais 1999 : 45). Le trinôme (auteur-texte-lecteur) qu'à problématisé Umberto Eco dans son chapitre sur le « Lecteur Modèle » (Eco 1985 : 64-86) est à l'œuvre ici, moyennant une adaptation particulière de la coopération textuelle : le texte uchronique fait appel à un savoir encyclopédique variable de la part du lecteur, mais constamment sollicité par l'entremise de clins d'œil, de références, de confirmations, d'omissions, etc.

L'histoire « réelle » est donc au cœur de ces textes, puisque l'entière du mécanisme repose sur la connaissance factuelle postulée du lecteur : le texte fait systématiquement appel à une « encyclopédie » lectorale qui repose sur des conditions de succès (*felicity conditions*). Rappelons que ces conditions sont « établies textuellement, [et] doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » (Eco 1985 : 80). Ainsi, en uchronie, le lecteur comprend ou ne comprend pas l'allusion, une forme particulière de condition de succès. Ce que nous pourrions appeler « l'essaimage » d'indices uchroniques effectué par l'auteur est donc à activer du côté du lecteur. Cette notion est si essentielle que je propose de la

considérer comme partie intégrante du « contrat » ou du « pacte » de lecture (voir Lejeune 1975) de l'uchronie. Pour que l'univers offert au lecteur soit assimilé ou appréciable, tout se passe comme si une fonction ludique mettait en place une convention⁴ établissant une « passerelle » entre cadre « factuel » et transgressions fictionnelles. Des marqueurs paratextuels (p.ex. quatrième de couverture, classification générique, préface ou postface « factuelle ») et des indices textuels viennent, en d'autres mots, édicter les termes de l'entente : *le récit que vous vous apprêtez à lire nie l'histoire officielle.*

Comme l'indiquent les historiens Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou, bien qu'un danger d'ossification des outils conceptuels historiques sous-tende la représentation de « l'histoire » de certaines uchronies, l'objet romanesque prouve maintes fois son impact sur le lecteur. En prenant l'exemple du *Complot contre l'Amérique* de Philip Roth (2004), ils indiquent que :

Le roman profite ainsi d'une méthode proprement littéraire, que ne peut s'autoriser l'historien, *l'immersion*; et le lecteur est plongé dans un univers uchronique confondant de réalisme. [...] [C]e dernier est invité, à la faveur de constantes interrogations et associations d'idées, à retrouver dans le roman des aspects bien réels de la société [...]. (Deluermoz et Singaravélou 2016 : 73)

Dans *Pour une histoire des possibles*, ces mêmes auteurs expliquent que les contraintes de réception de l'écriture uchronique demandent habituellement de choisir un contexte historique connu de la majorité et dont la substance semble déjà avoir été traitée dans l'espace culturel ou social. Ce trait partagé par plusieurs uchronies ne semble pas nécessaire au texte en soi et la méconnaissance d'un aspect de l'histoire peut participer de prétentions didactiques ou d'une volonté de sensibilisation de la part de l'auteur.

En revanche, ce que Richard Saint-Gelais qualifie de « jeu métafictionnel », soit les différents procédés de tissage entre réel et fiction dans l'économie de ces textes, serait un trait omniprésent en uchronie. En parlant du portrait que font ces écritures de la référence au monde réel, les allusions à *notre* histoire, ce dernier expose que :

Ces allusions ont ceci de fascinant que, une fois admis le cadre uchronique dans lequel se déroule la fiction, les renvois à la réalité ne conduisent pas à annuler – ou même suspendre – ce cadre, mais bien à y insérer une seconde uchronie; considérée du point

de vue du monde uchronique, l'Histoire réelle constitue à son tour symétriquement, une uchronie – une *uchronie réciproque*. (Saint-Gelais 1999 : 52)

Ces allusions font l'objet d'un usage fréquent, ce qui aurait conduit certains auteurs à proposer un *leurre*, une fausse réciprocité, une uchronie *supplémentaire*. Cette mise en abyme, ce retournement est particulièrement intéressant à observer dans un texte comme *My Real Children* où, à l'instar du *Maître du Haut-Château* de Philip K. Dick (1962), aucun des univers dépeints dans ce roman ne renvoie exactement au nôtre. Ces considérations montrent, en quelque sorte, une intention ludique consubstantielle à cette forme littéraire : « [L'Histoire réelle] est placée hors-jeu, d'une part parce qu'elle est inadéquate au monde fictif (qui, par définition, en diverge) et, d'autre part, elle reste à l'abri du jeu uchronique, en vertu du privilège ontologique qui lui est conféré. » (Saint-Gelais 1999 : 63). L'uchronie semble emprunter par là une nouvelle forme « d'ouverture » du texte. Par sa propension métalectique, métafictionnelle, son battement constant entre la référence (l'événement, la personne, le lieu) et la fiction « pure », le texte uchronique fonctionnerait comme un jeu. Cette proposition se retrouve au cœur du second chapitre de *L'Empire du pseudo* : « La fréquence même des mises en abyme (uchronies réciproques, uchronies supplémentaires et clins d'œil en tous genres) ne souligne-t-elle pas, à l'intérieur même du dispositif, sa dimension proprement ludique ? » (Saint-Gelais 1999 : 66).

La rencontre entre littérature et jeu ne date pas d'hier⁵. Pour Marie-Laure Ryan, narratologue, la plupart des textes littéraires seraient à associer à une forme d'intention ou à un esprit ludique, sans contraintes, que le sociologue Roger Caillois qualifie de *paidia*. Ce concept est à mettre en tension avec le *ludus*, « [qui] est défini par des règles et par un but précis qui lui donnent une identité stable et le distinguent clairement des non-jeux [...] » (Ryan 2007 : 20). Ces deux concepts formeraient les deux pôles de ce qu'il est plus aisé de représenter en *spectre du jeu*. Bien qu'elle ne traite pas spécifiquement d'uchronie, Ryan mentionne d'abord plusieurs procédés qu'elle considère être de l'ordre de la *paidia* (jeux de mots, ironie, paradoxes, autoréférences), puis associe certains textes à ce qu'elle appelle fictions ludiques : « [...] la catégorie intermédiaire des fictions ludiques, qui sont pénétrées de part en part par l'esprit du jeu, mais qui ne donnent pas de tâche précise à l'utilisateur, n'impose pas un terme à son activité, et ne lui permettent pas de gagner ou de perdre. » (Ryan 2007 : 20).

L'approche qui est proposée ici est donc de considérer l'uchronie comme faisant partie de ces « fictions ludiques » et donc de s'intéresser à ce qu'on pourrait qualifier « d'interaction première⁶ » dans le rapport texte-lecteur. Pour ce faire, une attention particulière à l'orchestration de la référence (le réel) et aux nombreuses altérations représentées, en y incluant les contextes et les procédés ou indices ludiques mis en place par ces textes (allusion, ironie, etc.), permettrait de mieux cerner ce qu'induit, produit ou suggère la lecture de textes codépendants du réel tel qu'il est médié par une connaissance (relative) de l'histoire. À terme, cette approche permettrait de recontextualiser les faits historiques (événements, personnages, contextes, etc.) faisant objet d'une « fictionnalisation » en les mettant en relation avec l'imaginaire social, ou aiderait à interroger le rapport entre cognition et fiction. À l'instar des approches faisant usage de « l'analyse contrefactuelle » appliquée en histoire (voir Deluermoz et Singaravélou 2016), l'uchronie permettrait d'emprunter une brèche dans la conception linéaire du progrès et récuserait un certain fatalisme rétrospectif en histoire, discours présentiste encore très véhiculé aujourd'hui.

Bien sûr, une approche du jeu en littérature peut soulever différentes critiques. Je pense notamment à celle émise par Françoise Lavocat dans *Fait et fiction* (2016). Elle évoque le caractère obligatoire (« déontique ») des règles du jeu et leur « neutralité axiologique » (Lavocat 2016: 341), alors que le monde de la fiction serait proposé. Malgré l'aspect problématique d'une telle conception⁷, faute d'espace, je me contenterai de reprendre ici la représentation pragmatique du texte élaboré par Samuel Archibald et Bertrand Gervais dans « Le récit en jeu. Narrativité et interactivité » : « [...] le monde du texte se comprend comme un équilibre singulier entre des règles constitutives, qui en déterminent les formes et limites, et des conventions (narratives, énonciatives, etc.) qui en assurent le déploiement. » (Archibald et Gervais 2006: 36-37).

Sans fonction ludique (à comprendre : le principe de bifurcation, le jeu de références, l'ironie), sans compréhension ou adhésion (du moins partielle) au pacte de lecture uchronique, aucun « récit alternatif » n'est opératoire.

3. Mise en application : *My Real Children* de Jo Walton

Maintenant que nous avons établi les limites et le potentiel d'une telle approche, il convient d'explorer comment nous pouvons la mettre en application. Comme l'ont démontré Deluermoz et Singaravélou (2016), l'un

des arguments pour une démarche contrefactuelle appliquée à l'histoire est la possibilité de réactiver les possibles futurs du passé. À en croire leurs thèses, cet outil heuristique permettrait de défataliser l'histoire « classique » en retirant l'esprit de nécessité derrière la linéarité causale d'une historiographie donnée. À une certaine époque, celles et ceux qui nous ont précédés ont vécu l'incertitude de l'avenir. Ce constat herméneutique est peut-être aussi l'un des enjeux centraux du roman de Jo Walton. Si on l'applique à la conception du récit de soi, cette uchronie se retourne aussi sur elle-même et tente de retracer l'ampleur des effets d'un seul choix (« maintenant ou jamais ») en y incluant la contingence des grandes transformations. Il sera question de mettre en relief, à l'aide de l'approche ludique préalablement définie, deux aspects du roman : la mise en scène du choix et la relation entre microcosme et macrocosme.

Le premier chapitre de *My Real Children* donne le ton. Patricia Cowan, une Britannique de bientôt 90 ans, parvient à se remémorer deux vies mutuellement distinctes : l'une où elle a eu quatre enfants, l'autre où elle en a eu trois. Lorsqu'elle en parle au personnel de l'hospice, elle est immédiatement catégorisée comme étant « Very Confused ». Une première piste de lecture est ainsi donnée sans trop de conviction par la narration⁸. Elle serait démente, tout comme sa mère avant elle. Cependant, lorsqu'elle remonte le fil des événements, elle s'aperçoit qu'à un certain moment de l'année 1949, elle a été confrontée à un choix : lorsqu'après avoir obtenu son diplôme d'Oxford, son fiancé Mark lui a demandé, déstabilisé par des résultats académiques horribles, de l'épouser, c'était « maintenant ou jamais ».

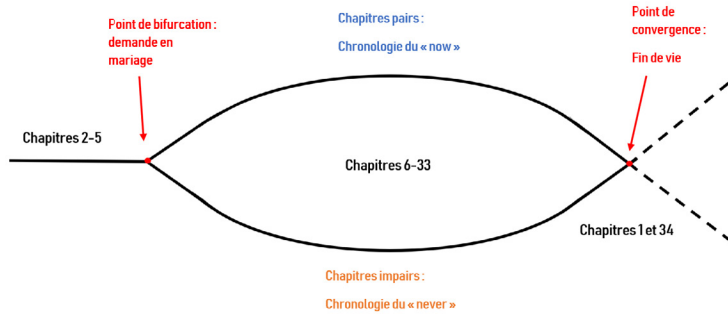
“I won't let you down, I promised to marry you, but you'll have to marry me now or never!” Mark said. [...] “Oh Mark,” she said. “If it's to be now or never then –”. (Walton 2014 : 54).

Au chapitre six, elle répond « maintenant » ; au chapitre sept, elle répond « jamais », et s'ensuit une narration alternée des deux vies. Dans la chronologie où elle accepte la demande en mariage, elle se fait appeler Tricia, puis Trish, et se retrouve prise dans un mariage froid et sans amour, avec un homme qui refuse de reconnaître sa propre homosexualité et qui la diminue. Il s'agit aussi d'une chronologie où elle s'investit pleinement dans l'éducation de ses enfants, et où elle s'implique en politique municipale. Dans l'autre chronologie, celle où elle refuse, elle se fait appeler Pat et rencontre Beatrice, appelée Bee. Elles multiplient ensemble les voyages en Italie, et Pat obtient une grande notoriété en publiant des guides de voyages des grandes villes italiennes et

un précis sur l'art renaissant florentin. Ensembles, elles forment ce qui serait approprié d'appeler une « petite utopie familiale⁹ ».

Puis, dans un mouvement aussi étrange que fascinant, la grande histoire s'en voit affectée : « She could remember things that couldn't simultaneously be true. She remembered Kennedy being assassinated and she remembered him declining to run again after the Cuban missile exchange. They couldn't both have happened, yet she remembered them both happening. » (Walton 2014 : 17). La chronologie de Pat, celle du « jamais », connaît des bouleversements spectaculaires. John F. Kennedy termine son mandat et refuse de se représenter en 1964 à la suite du bombardement de Miami et de Kiev. Le monde connaît plusieurs attaques nucléaires et un climat de peur et d'incertitude s'installe. Les États-Unis retournent à un isolationnisme d'avant-guerre et la Communauté Économique Européenne (ancêtre de l'UE) prend une ampleur totalisante. Dans la chronologie du « maintenant », celle de Trish, Kennedy meurt à Dallas, mais d'une attaque à la bombe; la Hongrie et la Tchécoslovaquie obtiennent leur indépendance précocement; et au début des années 1990, la Russie tente de rejoindre l'Union européenne. La terraformation de Mars a débuté dans cet univers et l'informatique a fait des bonds de géant¹⁰.

Figure 1
Schéma des vies de Patricia Cowan



En y regardant de plus près, on s'aperçoit que, mis à part le premier chapitre, le récit suit un tracé calqué sur les vies de Patricia (de l'enfance à la vieillesse). L'alternance systématique entre les deux chronologies (voir figure 1) pousse le lecteur à y repérer les changements, les constances, les absences. Le texte sollicite la vigilance du lecteur, qui voit non seulement les vies de Patricia (microcosmes) diverger au fur et à mesure que l'on s'éloigne dans le

temps du point de bifurcation, mais il s'aperçoit aussi des nombreux écarts en ce qui a trait aux références à notre réel (histoire, lieux, personnalités publiques). En quelque sorte, le texte dédouble les instances fictionnelles (deux vies) et fait du réel une variable à comparer dans un mouvement ternaire. La narration hétérodiégétique (usage de la troisième personne) avec focalisations quasi constantes sur Patricia et ses vies respectives (Trish et Pat) donne une aisance au texte qui doit jongler entre deux contextes sociohistoriques. Ces points de vue en alternance se solderont par une convergence en la personne de Patricia, rare occasion en uchronie. Ces dispositifs textuels de mise en comparaison et de convergence sont au cœur de ce que l'on pourrait qualifier de « convention », dont les indices se retrouvent d'abord en paratexte (sur la couverture de la version originale, on peut lire : « One woman. Two worlds. Two lives. »).

Alors que l'écart se creuse entre les vies de Patricia, l'on est d'abord tenté d'y voir une histoire personnelle atroce du côté de Trish (un mari horrible et réducteur, des relations sexuelles problématiques, cinq fausses-couches) et une idylle du côté de Pat. Or, ce serait occulter les retournements en milieu de récit qui viennent tempérer notre jugement. Trish divorce aux portes de la quarantaine et découvre un engouement pour l'implication politique et un homme qui la respecte physiquement et psychologiquement. Pat apprend alors qu'elle est en voyage que sa compagne, Bee, est victime d'un attentat de la IRA et a perdu l'usage de ses jambes. Le monde de Pat est pire que le nôtre, quelque chose des dictatures orwelliennes s'érige; celui de Trish est plus avancé et plus ouvert (le mariage entre couples de même sexe est reconnu dans les années 1980).

Il est intéressant d'observer que la narration de ce texte adjoint les fragments des vies de Trish et Pat à un contexte historique plus large, souvent dans un même paragraphe : ce que j'appelle une esthétique de la juxtaposition. Par exemple, Pat et Bee se sont rapprochées et embrassées pour la première fois après une marche contre l'invasion de l'Égypte. Ou encore, lorsque Mark « impose » peu subtilement sa décision d'avoir un troisième enfant alors que Tricia a déjà connu deux fausses-couches, il lui dit : « “God will decide,” [...] and by that she had no choice but to abide. It was some comfort to her that the Soviets had backed down on Hungary and were allowing a greater measure of democracy [...] » (Walton 2014 : 96-97). Ce jeu de rapprochement semble être le corolaire de l'implication de Trish ou de Pat dans leur environnement. Lorsque Trish est libérée de l'emprise de Mark, elle se tourne vers la politique. Rien, de prime abord, n'amène Pat à se

tourner vers l'implication; au contraire, la laideur de son monde la pousse à chercher un bonheur familial stable.

3.1 Agentivité fluctuante et mise en scène du choix

Le roman enjoint le lecteur à une « évaluation comparative » qu'instigie d'abord Patricia (aux chapitres 1 et 34) qui, en fin de vie, alterne entre ses chronologies. En comparant ce récit avec une autre « uchronie personnelle » (voir Henriët 2009), *La Moustache* (1986), il est possible d'observer des similitudes dans la structuration narrative. Le protagoniste de ce roman d'Emmanuel Carrère se rase et personne, à commencer par sa femme, ne remarque ce changement : pire encore, le passé s'en voit affecté. « Comme tous les personnages créés par Carrère [...] le héros de *La Moustache* semble vivre dans deux univers parallèles, le sien propre : celui avec le souvenir d'avoir déjà porté la moustache, et l'autre : celui dans lequel, selon sa femme et ses proches, il a toujours été imberbe. » (Touzin 2007 : 73). Le protagoniste de Carrère, comme Patricia Cowan, est conscient de l'altération, ce qui n'est pas une piste très usitée en uchronie à cause de son manque de vraisemblance. Or, là où Mario Touzin qualifie l'enchaînement des événements du roman de Carrère de « causalité inversée », où l'effet précède la cause, le constat est différent dans *My Real Children*. Le lecteur est confronté à la volonté du texte d'occulter la cause première, ou cause profonde. Il ne reste que les effets possibles, exacerbés et dupliqués en deux chaînes causales, deux vies. C'est ce qui m'amène à parler de mise en scène du choix, où la protagoniste se voit attribuer une agentivité en tension, et où l'enjeu semble se trouver davantage dans l'étendue du choix plutôt que dans sa justification logique.

Patricia fait l'objet de plusieurs limitations au regard de la portée de ses choix et est même socialisée (en tant que femme) à accepter ces limites et à faire preuve d'indulgence (ce qu'elle nomme *christian charity*) envers le non-respect de son intégrité morale, intellectuelle et corporelle. « She realized he had been calling her Tricia ever since Elizabeth suggested it, and that he really liked it, preferred it to Patty. She thought of protesting, but it seemed such a terrible time [...]. » (Walton 2014 : 61). D'ailleurs, l'onomastique des surnoms de Patricia est intéressante. Imposée ici en *Tricia*, elle regagne l'emprise sur son devenir en écourtant son nom en *Trish* des suites de son divorce. Pat vient aussi simplement et doucement qu'un usage spontané de son entourage. Il est la forme écourtée de *Patsy*, le nom que lui donnait sa mère. Le texte entretient plus largement une tension entre déterminisme

(identités sexuelles, structures sociales, intégrité physique) et contingence qui permet au lecteur d'interpréter à la faveur d'un « jeu » de comparaison l'agentivité de la protagoniste¹¹.

Ce qui semble représenter une forme d'ouverture initiale chez la protagoniste est suivi d'une lente fermeture corrélée à la rétroaction de son milieu et de sa société, que ce soit face à la conception conservatrice du mariage et de la famille de Mark (dans la temporalité du « maintenant ») ou face à la répression sociale et la surveillance de la société dans laquelle évoluent Pat et Bee (« jamais »). Cette agentivité restreinte est en fait symptomatique du statut des femmes de la génération de l'entre-deux guerres (et non spécifique à celles-ci) et les différentes fluctuations dans sa « puissance d'agir » contribuent à la complexité de la protagoniste, mais aussi à un effritement de l'immutabilité de l'histoire.

Problématiser l'intentionnalité du choix semble être, en effet, une constante dans ce texte. « There she had felt Mark was far above her, but also that he had chosen her. She had felt privileged to be the object of his choice. With Bee it was all different; she was the one who had chosen. » (Walton 2014: 86). La chronologie de Pat s'ouvre sur une « encapacitation » de la protagoniste au regard de son milieu, qui sera corrélé à une rétroaction négative de sa société. Pour Trish, qui vivra l'oppression d'un mari belligérant et le divorce, le groupe des femmes et ses cours de littérature féministe viendront opérer un rattrapage dans un mouvement en accord avec l'ouverture (précoce) de cette société. Bien que quelque chose de la contingence semble motiver les grandes transformations de la seconde moitié du XXe siècle, cette imprévisibilité ne fait que réitérer la complexité du tandem agentivité et aliénation. Ce qui reste d'insoluble entropie (ou de contingence absolue) est signalé à plusieurs reprises par le texte : la rareté d'une concordance entre bonheur personnel et harmonie sociale.

3.2 Dynamique microcosme et macrocosme

Contrairement à un certain trait générique, l'uchronie de Walton ne tente pas de lier « logiquement » les choix de Patricia Cowan aux changements de l'histoire de la seconde moitié du XXe siècle : à telle enseigne que le lecteur comprend assez vite que le « point de bifurcation » est en fait un moyen de donner accès aux deux ontologies de la protagoniste évoluant dans des macrocosmes différents, renvoyant à des représentations de la fragilité de l'histoire.

En ce qui a trait aux macrocosmes, le lecteur est amené à repérer que les deux chronologies ne renvoient pas à l'histoire réelle. Ce constat fragilise en quelque sorte le statut de l'histoire qui devient possiblement sensible aux fluctuations des choix les plus obscurs. Le texte pousse donc parfois à inférer une conception contingente ou, au contraire, déterministe de l'histoire à l'aide de personnages et d'événements saillants par leur absence, leur altération ou leur récursivité. « "No matter what happened we'd have found each other." She put her hand on Bee's. » (Walton 2014 : 108). Ainsi, nous savons pertinemment que cet énoncé est invalidé par le récit de la chronologie du « maintenant^{t12} ».

Autre exemple : subtile est l'allusion politique, cette fois dans la chronologie de Pat (« jamais »). Airey Neave (un proche de Margaret Thatcher) est élu à la fin des années 1960. Il instaure une politique néolibérale avant l'heure en vendant la plupart des sociétés d'État du Royaume-Uni. Neave, dans notre histoire, est mort assassiné en 1979 dans une attaque à la bombe revendiquée par un groupe indépendantiste irlandais, acte très similaire à l'attentat dont est victime Bee à peu près dans les mêmes années. Cet indice peut facilement échapper à « l'encyclopédie » d'un lecteur donné tout en n'affectant pas le cadre narratif général. Le texte instigue le doute sur la qualité « véridique » d'un énoncé et récompense la recherche.

Ainsi, Jo Walton problématise les vies de Patricia au regard des conditions initiales de sa protagoniste, c'est-à-dire qui elle était avant le point de bifurcation, ce qui peut permettre une lecture de ces vies en système complexe, sorte de clin d'œil à la théorie du chaos d'Edward Lorenz et aux travaux d'Otto RöSSLer. Rappelons que ces systèmes dynamiques entretiennent une sensibilité aux conditions initiales : « The common element in these systems is a very high degree of sensitivity to initial conditions and to the way in which they are set in motion. » (Britannica 2007), et Patricia de penser : « What if her actions had been like that butterfly's wings? » (Walton 2014 : 315). L'incipit semble être un dernier appel à la complexité du sujet : « Now or never, Trish or Pat, peace or war, loneliness or love? She wouldn't have been the person her life had made her if she could have made any other answer. » (Walton 2014 : 317). En sollicitant plusieurs pistes d'explication sur les liens entre les macrocosmes (histoires altérées) et les microcosmes (les vies de Patricia) du récit, le texte évite l'interprétation univoque et expose plutôt l'univers des possibles opportunités et oppressions, en réaffirmant la complexité de l'expérience féminine et féministe.

4. Conclusion

J'ai défendu ici qu'une approche attentive aux indices ludiques permet une meilleure compréhension des procédés à l'œuvre dans les récits contre-factuels littéraires. Cette nouvelle « ouverture » du texte appelle à observer l'interaction entre allusions au réel et activation lectorale. Bien sûr, cet article peut être considéré comme un appel à l'élargissement d'une perspective « conventionnelle » des textes de fiction qui, d'un point de vue pragmatique, appelle à l'adhésion et à la compréhension du lecteur moyennant un amendement au pacte de lecture tel qu'il a d'abord été défini par Philippe Lejeune (1975). En observant ce qui est postulé par le texte comme une coprésence du réel référencé dans le récit, nous pourrions apprécier la portée de l'activation des clés et indices par le lecteur en nous intéressant autant à l'horizon d'attente ou à « l'encyclopédie des savoirs » que semble convoquer le texte. Aussi, pouvons-nous statuer que les effets et procédés mis en œuvre dans le roman permettent de considérer l'usage de la fiction comme un outil herméneutique et spéculatif, c'est-à-dire probant dans la représentation d'un réel situé et plausible dans ses extensions hypothétiques. Cet aspect fictionnel est sollicité par le caractère ludique de ces textes, plaçant l'allusion et le clin d'œil au cœur de l'expérience uchronique. Nous pourrions argumenter qu'en l'état, les deux vies distinctes de Patricia Cowan représentées dans le texte « figent » la protagoniste en quelque sorte à un moment clé et à deux effets possibles, en occultant la complexité de l'intentionnalité. Ça serait sûrement oublier que *My Real Children* permet une lecture non cristallisante d'une époque et tente de départir les possibles oubliés des constantes sous-estimées du récit de soi, notamment en y permettant la suggestion d'autres temps possibles et en poussant à l'extrême la performativité d'un simple choix, malgré des structures sociohistoriques limitantes. Ainsi, je ne saurais souligner suffisamment la nécessité d'une lecture féministe, queer et politique d'un texte qui expose plusieurs instances oppressives que l'on voudrait associer à de simples contingences historiques. À ma connaissance, cet intérêt n'a pas encore atteint la sphère académique.

NOTES

1. En ce sens, Gonzalo Frasca (2003) et Samuel Archibald et Bertrand Gervais (2006) répondent à leur manière à ce que certains ont pu appeler un débat entre les approches ludologique et narratologique de l'étude du jeu.
2. Nous empruntons ici l'expression de Roger Caillois (1958) reprise par Marie-Laure Ryan (2007).
3. Les auteurs reprennent ici la formule de Saint-Gelais (1999) qui prétend que l'uchronie ne cherche normalement pas, contrairement à la plupart des fictions littéraires, à maintenir un « effet de réel ».
4. Le terme de « convention » est préféré à « règle » par Archibald et Gervais (2006:36-37).
5. Je pense au travail de mise en dialogue des théories sur le jeu qu'a opéré Michel Picard dans *La Lecture comme un jeu* (1986).
6. Aussi qualifiée « d'interaction phénoménologique ». J'emprunte le terme à Archibald et Gervais (2006: 32) qui l'opposent à « l'interaction médiatisée » des jeux narratifs ou hypertextuels.
7. Que faire alors de ce que le sémioticien Frédéric Seraphin (2007) qualifie de « dissonance ludonarrative », lorsque les règles et le récit semblent proposer une histoire, une marche à suivre ou un aspect de l'univers contradictoire?
8. Comme nous le verrons, le texte se garde de donner les raisons de ce dédoublement, et le lecteur, à la faveur de plusieurs indices, est amené à douter de la simple démente de Patricia Cowan.
9. Le récit de ses vies « personnelles » sera parfois qualifié de « microcosme » puisqu'il renvoie aux aspects plus « purement » fictionnels ou, pour reprendre l'expression de Dorrit Cohn (1999), ce qui correspond à une « augmentation » du réel (à titre d'exemple, le fait que dans toutes les chronologies représentées, Oxford est une université britannique. Ce qui appartient ici à la fiction est le passage de Patricia au sein de cette institution).
10. J'utiliserai le terme « macrocosme » pour référer au cadre historique ou à la structure sociale dans laquelle évolue la protagoniste. Ceux-ci obtiennent leur statut de *fiction* par l'altération, l'omission ou le dévoiement possible par rapport à la référence à une histoire réelle et correspondent ainsi à une transformation (et non à une augmentation) du réel.
11. Est ludique le dispositif narratif qui permet un jugement comparatif (une forme d'évaluation entre agentivité et aliénation) et non les différentes instances d'oppression.
12. Lors de la convergence finale, Patricia se demandera si elle aurait pu connaître Bee dans l'univers (plus progressiste) de la chronologie du « maintenant ». Cette réflexion semble reproduire le mouvement interprétatif du lecteur.

RÉFÉRENCES

AARSETH, Espen (1997) : *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

ARCHIBALD, Samuel et GERVAIS, Bertrand (2006) : Le récit en jeu. Narrativité et interactivité. *Protée*. 34 : 27-39. http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/59640/documents/le_recit_en_jeu.pdf

CAILLOIS, Roger (1958) : *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.

CARRÈRE, Emmanuel (1986) : *La Moustache*. Paris: P.O.L.

COHN, Dorrit (1999) : *Le Propre de la fiction*. Paris: Seuil.

DELUERMOZ, Quentin et SINGARAVÉLOU, Pierre (2016) : *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*. Paris: Seuil.

DICK, Philip K. (1962) : *The Man in the High Castle*. New York: Penguin books.

ECO, Umberto (1985) : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit par BOUZAHER, Myriem. Paris: Grasset. 1985.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA (2007) : Chaos theory. *Britannica Academic*. <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/chaos-theory/22470>

FRASCA, Gonzalo (2003) : Ludologists love stories, too: notes from a debate that never took place. *DiGRA*. <http://www.digra.org/wp-content/uploads/digital-library/05163.01125.pdf>

HENRIET B., Éric (1999) : *L'Histoire revisitée. Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes*. Paris: Les Belles Lettres.

HENRIET B., Éric (2009) : *L'Uchronie*. Paris: Klincksieck.

LAVOCAT, Françoise (2016) : *Fait et Fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil.

LEJEUNE, Philippe (1975) : *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

PICARD, Michel (1986) : *La Lecture comme un jeu*. Paris: Les éditions de Minuit.

ROTH, Philip (2004) : *The Plot against America*. New York: Vintage Books.

RYAN, Marie-Laure (2007) : Jeux narratifs, fictions ludiques. *Intermédialités* (9) : 15-34. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2007-n9-im1814828/1005527ar/>

SAINT-GELAIS, Richard (1999) : *L'Empire du pseudo. Modernités de la Science-Fiction*. Québec: Nota bene.

SERAPHINE, Frédéric (2007) : Ludonarrative dissonance. Is Storytelling About Reaching Harmony? *Academia.edu* https://www.academia.edu/28205876/Ludonarrative_Dissonance_Is_Storytelling_About_Reaching_Harmony

TOUZIN, Mario (2007) : *L'art de la bifurcation : dichotomie, mythomanie et uchronie dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal.

WALTON, Jo (2014) : *My Real Children*. New York : Tor Books.