

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PARLER APRÈS LA FIN : PENSER LA FIGURE DE LA SURVIVANTE
DIARISTE DANS *INTO THE FOREST* DE JEAN HEGLAND ET *THE
HANDMAID'S TALE* DE MARGARET ATWOOD

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
FANNY BLANCHET

OCTOBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Martine Delvaux, directrice de ce mémoire, pour ses commentaires judicieux et sa patience. Ta rigueur et ton féminisme m'inspirent.

Merci à Ari. Jamais je n'aurai eu la capacité de terminer ce mémoire sans ton amour, ton encouragement et ta patience. Je t'aime.

Merci à Bruce. Tu ne sais pas lire (tu es une chatte), mais tu as été là tout le long de ma rédaction et j'en suis redevable. Désolée d'avoir braillé dans ta fourrure. J'espère quand même que tu as trouvé agréable le petit gout salé quand tu t'es léchée après.

Merci aux ami.es, toujours présent.es même (et surtout) en temps de pandémie : Becca, Jules, Tessa, Tash, Caro, Ian, Anni, Cora, Aisling, Audrey, Sophie, Raven, Nydia. Un merci tout particulier à Gab, pour ses prouesses technologiques.

À mon frère, Renaud, qui ne lira sans doute pas ce mémoire mais que j'aime beaucoup malgré son inexplicable manque d'intérêt pour toute chose littéraire.

À mes parents, Fatima Nunes et Yves Blanchet. Merci de votre soutien tout au long de mon parcours académique, et tout au long de ma vie. Votre amour des arts et de la littérature a nourri le mien. Soyons toujours insatiables de beaux mots et de paroles puissantes.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I APOCALYPSE ET POSTAPOCALYPSE : FONCTIONS ET DÉFINITIONS.....	6
1.1 Le modèle apocalyptique, ou la mise en scène d'une annihilation rassurante	8
1.1.1 Frank Kermode et <i>The Sense of an Ending</i>	9
1.1.2 Teresa Heffernan et la culture post-apocalyptique.....	10
1.1.3 La littérature postapocalyptique : un cadre répétitif?.....	12
1.2 Le paradoxe postapocalyptique	14
1.2.1 Une temporalité changeante.....	15
1.2.2 Des sujets vestigiaux	17
1.2.3 « Regeneration not rebirth ».....	19
1.3 L'espace postapocalyptique : lieu de subversion.....	21
1.3.1 Portrait d'un monde qui n'a pas su mourir.....	22
1.3.2 De l'instabilité sémiotique du lieu	23
1.3.3 Survivre: une problématique de la performance	24
1.4 L'acte diaristique après la fin	26
1.4.1 Témoigner de l'apocalypse, témoigner de soi.....	27
1.4.2 Le journal-palimpseste	29
1.4.3 Une « temporalité en puissance ».....	30
CHAPITRE II <i>INTO THE FOREST</i> : SURVIVANTES EN QUÊTE DE RÉCIT(S).....	31
2.1 Introduction.....	31
2.2 <i>Into the Forest</i> en quelques mots.....	32
2.3 Intimité et apocalypse	33
2.3.1 L'apocalypse familiale	35
2.3.2 Dégradations et récupérations	39
2.3.3 Entretien du jardin de la mère.....	41

2.4	Un monde imité	43
2.4.1	Le lieu des hommes.....	43
2.4.2	L'échec de la performance	46
2.4.3	L'échec du corporel.....	47
2.5	Une écriture en devenir.....	50
2.5.1	Mettre à jour l'encyclopédie	50
2.5.2	« I know I should toss this story too »: enjeu filial et métatextualité.....	52
2.5.3	Refuser un récit circonscrit	54
2.6	Réfutations et continuités	56
2.6.1	Amour et inceste sororal	56
2.6.2	Maternité et régénérescence.....	58
2.6.3	Incendier la maison familiale.....	59
CHAPITRE III <i>THE HANDMAID'S TALE</i> : SURVIVANTE(S) EN RÉSISTANCE(S).....		62
3.1	Introduction.....	62
3.1.1	Les conditions d'avènement d'un temps postapocalyptique particulier .	64
3.2	<i>The Handmaid's Tale</i> en quelques mots.....	65
3.3	Imposer une vie.....	67
3.3.1	Une (re)sémiotisation régulée	68
3.3.2	Décréter le corps féminin	72
3.3.3	Démultiplier le corps féminin	73
3.4	Des actes clandestins	78
3.4.1	Écrire la fuite.....	78
3.4.2	Un accouchement	81
3.4.3	« Unfortunately, this trail led nowhere »	82
3.5	Diaristique et résistance	84
3.5.1	Un récit trafiqué	84
3.5.2	Regard posé sur la section « Historical Notes ».....	85
3.5.3	Pour un savoir postapocalyptique féministe	87
CONCLUSION		90
BIBLIOGRAPHIE		94

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la figure de la survivante diariste dans deux romans postapocalyptiques contemporains, *Into the Forest* (1996) de Jean Hegland et *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood. Son objectif est d'interroger l'espace-temps postapocalyptique en lien avec l'acte diaristique qu'entreprennent les narratrices et d'examiner comment l'un influence l'autre. Le premier chapitre pose les bases théoriques qui permettent de comprendre les conditions particulières d'avènement d'un contexte postapocalyptique. Ce chapitre expose le caractère subversif du contexte postapocalyptique en ce qu'il rappelle le passé préapocalyptique, de par la présence des vestiges, et contient l'indéniable possibilité d'un avenir ouvert. Le second chapitre porte sur *Into the Forest* de Jean Hegland. Nous y étudions la conjugaison de l'acte diaristique et de la survivance dans l'optique d'une quête identitaire. Y est exploré l'avènement de nouvelles façons de dire le monde. Le troisième chapitre concerne *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood. En soulignant le caractère postapocalyptique de ce roman, en lien avec sa prémisse dystopique, ainsi qu'en nous attardant à ses dispositifs métatextuels et diaristiques, nous avançons qu'une lecture privilégiant la présence d'un lectorat autant fictif que réel nous permet de reconnaître dans l'œuvre un optimisme subversif.

Mots clés : postapocalypse, apocalypse, diaristique, figure de la diariste, féminisme, femmes, agentivité, survivance, *Into the Forest*, *The Handmaid's Tale*

INTRODUCTION

*The skyline was beautiful on fire /
All twisted metal stretching upwards /
Everything washed in a thin orange haze /
I said: « kiss me, you're beautiful – /
these are truly the last days » /
You grabbed my hand and we fell into it /
Like a daydream or a fever /
We woke up one morning and fell a little further down /
For sure it's the valley of death¹*

Godspeed You! Black Emperor

Un récit postapocalyptique a comme prémisses et point focal la mise en scène ou le souvenir de la fin du monde tel que rapporté par ses personnages. Dans son texte « Uses of the End of the World : Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes », Connor Pitetti dit de cette transformation du monde qu'elle implique qu'un avenir postapocalyptique diffère du passé et du présent connu²; il reconnaît, toutefois, qu'il ne peut exister un monde dont la forme est méconnaissable, car « history can never be transcended or escaped³ ». Ainsi, la fin du monde n'est pas nécessairement un événement qui corrobore « the optimistic apocalyptic assertion that the present can be completely transformed⁴ ». Le potentiel transformateur d'une temporalité postapocalyptique est lié au pouvoir d'agir des actants ayant survécu au cataclysme.

¹ Godspeed You! Black Emperor, *♯ a♯ ∞*, 1997, Montréal, Constellation Records.

² Connor Pitetti, « Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes », *Science Fiction Studies*, 2017, vol. 44, N. 3, p. 443.

³ *Ibid.*, p. 447.

⁴ *Ibid.*, p. 445.

Encore faut-il que ces survivant.es soient déterminé.es à entreprendre l'acte de (re)construction du monde, qu'elles doivent vouloir survivre. Dans cette optique, la notion d'agentivité est au cœur des fictions postapocalyptiques ici étudiées. La fiction postapocalyptique et dystopique récente témoigne de ce phénomène.

Nombre d'œuvres postapocalyptiques contemporaines et hypercontemporaines – dont le public cible est souvent adolescent – mettent en scène des univers où les héroïnes s'acharnent à survivre et à s'opposer au monde devenu menaçant. Nous employons ici le féminin afin de souligner la prépondérance des héroïnes : nous pensons aux protagonistes des séries romanesques tel *The Hunger Games*, *Divergent* et *The 100*, entre autres. Ces héroïnes sont des leaders révolutionnaires et symbolisent un changement à venir : elles vont faire chuter le régime opprimant en place. Très souvent, ces romans emploient une narration à la première personne du singulier. Ceci est important non seulement parce qu'il s'agit d'une stratégie littéraire favorisant l'identification du lectorat adolescent⁵, mais parce que l'utilisation du « je » indique une prise en charge. Katniss Everdeen, par exemple, protagoniste des *Hunger Games*, est obligée de participer aux « jeux », phénomène télévisuel barbare où des adolescents sont appelés à s'entretuer⁶. Toutefois, elle parvient à déjouer les attentes dans l'arène (lieu symbolique de la gouvernance dystopique) et ailleurs : elle renverse le système établi et permet d'initier le changement.

En nous penchant sur les particularités des fictions postapocalyptiques diaristiques, nous interrogeons les moyens par lesquels les survivantes mettent en œuvre ce changement. Nous avançons que l'espace intime où s'énonce le « je » diaristique est aussi le lieu où se dessine un monde postapocalyptique réellement innovateur. Dans le contexte postapocalyptique des romans ici étudiés, l'acte

⁵ Danielle Thaler, Alain Jean-Bart, « De Télémaque à Marie-Lune: enjeux et limites du roman destiné aux adolescents », dans *Les enjeux du roman pour adolescent*, 2002, Paris, L'Harmattan.

⁶ Suzanne Collins, *The Hunger Games*, 2008, New York, Scholastic.

diaristique apparaît comme un acte révolutionnaire. L'acte diaristique fait valoir un nouvel ordre social; transformées par les événements apocalyptiques, les survivantes-diaristes agissent sur le présent postapocalyptique par le biais de leur écriture.

Bien que la fiction postapocalyptique soit de plus en plus étudiée, nous avons trouvé dans nos recherches peu de travaux privilégiant le prisme des études diaristiques. Le sujet mérite toutefois qu'on s'y attarde, particulièrement lorsqu'on fait une analyse de deux romans féministes diaristiques : *Into the Forest* (1996) de Jean Hegland et *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood. L'écriture de l'intime a longtemps été associée à l'écriture de soi par les femmes, de façon négative tout autant que positive⁷. Les romans choisis ici convoquent cet héritage et portent, comme problématiques centrales, la remise en question d'un féminin hétéropatriarcal prescrit, ainsi que l'établissement d'une communauté féminine extérieure aux mœurs hétéropatriarcales. Comme en témoignent plusieurs œuvres de science-fiction écrites par des femmes⁸, les individus qui bénéficient le plus d'un changement d'ordre social sont ceux qui étaient marginalisés dans le monde d'avant, bien souvent des femmes⁹. Comme le soutient Susan Watkins, dans son important ouvrage *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*, les œuvres postapocalyptiques écrites par des femmes « focus on analysing the ways in which patriarchy and neo-colonialism are intrinsically implicated in the disasters they envision ¹⁰ . » À l'encontre des œuvres « masculinistes » et « nostalgiques » (tel que Watkins les qualifie) qui ont longtemps dominé le sous-genre des fictions postapocalyptiques, les écrits postapocalyptiques féminins et féministes

⁷ Patricia Smart, *De Marie de l'Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l'écriture intime*, 2014, Montréal, Boréal.

⁸ Nous pensons entre autres au corpus considérable de Ursula K. LeGuin.

⁹ Bien que les romans étudiés mettent en scène des univers postapocalyptiques durs, où ont lieu des événements barbares et traumatiques tels le viol et une perte presque totale d'agentivité, ils offrent aussi la possibilité d'une réécriture des valeurs du monde préapocalyptique, bénéficiant les plus marginalisées.

¹⁰ Susan Watkins, *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*, 2020, London, Palgrave Macmillan, p.1

« successfully transform and rewrite the apocalyptic genre to imagine different possible futures for humanity post-apocalypse¹¹. » Le temps postapocalyptique ne fait pas table rase du passé, mais il offre la possibilité d'un renouvellement, au travers l'acte diaristique et à partir des vestiges du monde déchu, qui prend en compte les désirs des femmes ainsi que la possibilité de se dire femme autrement, avec des mots nouveaux et de manière non seulement à rendre compte du nouveau monde, mais à le faire exister.

L'acte diaristique participe au faire-sens de l'évènement apocalyptique vécu. Aussi, il fait advenir un futur dont les survivantes esquissent la forme. Les romans étudiés informent ces deux constats. Chez Hegland, la narratrice-diariste et sa sœur se retrouvent orphelines suite aux ravages des évènements apocalyptiques. L'utilisation du journal permet à la diariste de clore le récit de sa vie préapocalyptique et de tendre vers une existence à l'extérieur des mœurs et des contraintes du monde qui l'a vu naître. Dans *The Handmaid's Tale*, Atwood met en scène un régime dystopique à la fois apocalyptique et postapocalyptique. Y figure une narratrice-diariste qui fait le récit de son quotidien clandestinement. Cette « Handmaid » cherche une vie extérieure au régime giléadien opprimant, et c'est par la circulation future de son journal en tant que document historique qu'elle y accédera. Les deux auteures tracent le portrait d'une résistance féminine et féministe : les narratrices-diaristes relaient leur survivance.

Ce mémoire réfléchit à l'écriture diaristique en contexte postapocalyptique. Selon une grille d'analyse féministe et queer, et en privilégiant des notions relatives à la sémiologie, nous interrogerons la place qu'occupe la figure de la diariste dans le sous-genre des littératures postapocalyptiques. Notre premier chapitre portera sur les fonctions et définitions entourant les notions d'apocalypse et de postapocalyptique. Nous verrons, avec Bertrand Gervais et Briohny Doyle, les particularités sémiotiques

¹¹ *Ibid.*

du temps postapocalyptique et interrogerons les idées de trace et de vestige. En définissant ce que nous nommons le glissement paradigmatique – le passage graduel de l’apocalypse au temps postapocalyptique –, il nous sera possible d’observer comment la transformation de l’univers¹² se manifeste dans les romans d’Hegland et Atwood, l’acte diaristique se pensant avec et à l’encontre de l’effritement sémiotique du monde.

Dans le cadre de l’analyse du roman de Hegland, nous aborderons les enjeux soulevés par la mise en scène d’une apocalypse lente qui déclenche plusieurs fins du monde pour les protagonistes. Seront explorés, dans *Into the Forest*, la perte des repères propres au monde préapocalyptique et l’effet de cette perte sur le quotidien des sœurs protagonistes. Avec Donna Haraway, nous avancerons une théorie de la régénération que nous juxtaposerons à celle de la renaissance dans des récits qualifiés « d’apocalypses douces ». Les problématiques de l’inceste et de la maternité seront abordées en lien avec l’idée de la régénération, qui elle-même sera pensée en rapport avec l’acte diaristique.

Dans l’étude de *The Handmaid’s Tale* de Margaret Atwood, il sera question de temporalités imbriquées et confuses. Nous étudierons les conditions d’avènement des deux époques postapocalyptiques présentées, et le rôle de l’acte diaristique. Nous nous pencherons sur l’anonymisation des corps féminins mise en place par le gouvernement de Gilead, moyen qui, paradoxalement, permet de déjouer la féminité limitée, rigide et essentialisée imposée par le régime. Finalement, nous traiterons des gestes de résistance que représentent la diffusion et l’interprétation du récit diaristique.

¹² Heather J. Hicks, *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-first Century: Modernity Beyond Salvage*, 2016, Londres, Palgrave Macmillan, p. 3.

CHAPITRE I

APOCALYPSE ET POSTAPOCALYPSE : FONCTIONS ET DÉFINITIONS

*J'écris page sans papier /
sans pomme je croque une pomme /
À nouveau je prononce /
humaine¹³*

Isabelle Gaudet-Labine

La signification première du terme « apocalypse » sous-entend un dévoilement. *Apokàlupsis*, dans son grec d'origine, est une Fin¹⁴ du monde déclarée qui contient en elle l'avènement d'une vérité précédemment cachée, voire inaccessible, car divine. L'énonciation de cette vérité absolue par un prophète, telle qu'elle l'est dans *L'Apocalypse* de Jean (qu'on nomme aussi *Livre de la Révélation*) attribuée à la Fin un pouvoir rectificateur en fixant les conventions du récit biblique. C'est à partir de la Fin déclarée que le passé peut être appréhendé, et donc codé, rendu cohérent. C'est aussi en relation à la Fin qu'existe le moment présent : le quotidien semble plus urgent dès lors qu'il est remis en question. Face à l'horizon qu'est la Fin, tout prend sens.

¹³ Isabelle Gaudet-Labine, *Nous rêvions de robots*, 2017, La Peuplade, p. 58.

¹⁴ Les travaux de Frank Kermode portant sur les littératures eschatologiques ont comme point de départ l'Apocalypse tirée du Nouveau Testament. Comme sa pensée nous sert de cadre initial, nous employons la majuscule.

Dans ses travaux sur l’imaginaire de la fin, Bertrand Gervais dit de l’apocalypse qu’elle est un outil de lisibilité, car elle permet l’interprétation des signes la prédisant¹⁵. L’Apocalypse d’inspiration biblique est une Fin prédéterminée – et donc, déterminante – qui permet de donner sens au temps qui précède la (ou les) journée(s) fatidique(s). Peu importe la forme – car il en existe d’innombrables¹⁶ – que prend le cataclysme, ce dernier ne deviendra apocalypse que lors d’un acte nominatif (ainsi, d’un besoin de dire la fin du monde). Si le fait de nommer la Fin la fait advenir, il faut aussi comprendre que son imminence établit un récit dorénavant figé du monde qui s’apprête à s’éteindre : « Elle [la Fin] est ce qui permet d’interpréter une situation dont les signes ne se comprennent pas immédiatement et de leur fournir une direction ou un sens, même si c’est celui, négatif, de la clôture¹⁷ ». Nous soutenons ainsi que l’apocalypse est avant tout un cadre qui fait valoir une structure diégétique précise : imaginer la Fin signale la terminaison d’un mode de pensée.

Mais qu’arrive-t-il quand la Fin est dépassée? Quand elle ne sert plus d’horizon, mais qu’elle a lieu, plutôt, au présent? L’apocalypse fonctionne rétroactivement : elle donne sens à tout ce qui s’est passé avant, et implique que cette fin soit totalisante. Le récit d’une vie conçu au sein d’un cadre apocalyptique est clos, hermétique; la finalité qu’assure le cataclysme rend linéaire ce qui ne l’est pas d’emblée. Un contexte postapocalyptique contredit en soi cette linéarité. Les récits postapocalyptiques interrogent l’idée même de finalité. L’existence d’un temps de l’après implique une impossibilité diégétique : ce à quoi l’imminence de l’évènement apocalyptique avait donné sens est mis en doute par la continuité du monde déclaré terminal. Une

¹⁵ Bertrand Gervais, « En quête de signes: de l’imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Sociétés* vol. 84, no. 2, 2004 [1999], p. 13.

¹⁶ Entre autres, les récits de guerre nucléaire, de génocide, de maladie et de peste, de contamination, de robots et d’avancement technologique, de réchauffement climatique, de monstres et de mutations, d’extraterrestres et d’invasion.

¹⁷ Bertrand Gervais, *L’imaginaire de la fin : logiques de l’imaginaire, tome III*, 2009, Montréal, Quartanier, p. 35.

temporalité postapocalyptique est difficile à délimiter, au contraire des périodes pré/apocalyptiques : elle fait état d'un récit en excroissance, hanté par l'échec d'une fin salvatrice et définitive.

Dans cette optique, ce chapitre s'attardera aux enjeux et fonctions narratives propres aux littératures apocalyptiques et postapocalyptiques. Dresser leurs portraits nous permettra d'examiner le potentiel subversif des univers postapocalyptiques en plus de nous permettre d'élucider les moyens par lesquels ces derniers dérogent d'une logique apocalyptique, tout en lui étant inextricablement liés. Il faudra, dans un premier temps, accorder une place importante à Frank Kermode et à sa conception du modèle apocalyptique. Ceci nous permettra de rendre compte du caractère sécurisant de la Fin énoncée. Il sera ensuite question de resituer cette conception par rapport aux réalités décrites dans les romans postapocalyptiques contemporains et de creuser le paradoxe central à leurs prémisses – c'est-à-dire, l'impossibilité de concevoir un nouveau monde s'il y a une perte totale de repères. Après avoir établi une définition du récit postapocalyptique en lien avec le paradoxe qui le constitue, nous interrogerons les enjeux de survivance, de mutation et d'effritement sémiotique qui le déterminent. Ce questionnement concernera autant les sujets des récits que l'espace-temps dans lequel ces derniers se déroulent. Nous nous pencherons enfin sur les particularités de l'acte diaristique au sein d'un univers postapocalyptique.

1.1 Le modèle apocalyptique, ou la mise en scène d'une annihilation rassurante

Il est impossible de parler de postapocalypse sans évoquer l'apocalypse. Un récit postapocalyptique s'ouvre toujours sur une existence qui témoigne des effets ravageurs (ou rédempteurs) de l'évènement apocalyptique. Il est ainsi essentiel de prendre en compte les théories apocalyptiques afin de bien saisir les mutations des littératures postapocalyptiques. Nous considérons ici qu'un récit postapocalyptique

témoigne d'un renversement du modèle apocalyptique dans l'optique où il rejette, de par son émergence suite au cataclysme, un monde dont le récit se voulait définitif, figé.

1.1.1 Frank Kermode et *The Sense of an Ending*

Dans son ouvrage majeur *The Sense of An Ending*, Frank Kermode avance que tout récit se construit en anticipant sa fin. Il prend en exemple l'évènement apocalyptique dans *L'Apocalypse* de Jean, lui attribuant un fort pouvoir d'intervention diégétique: « Apocalypse [...] ends, transforms, and is concordant¹⁸ ». Autrement dit, la fin que proclame en tant que définitive celui qui l'énonce permet à l'énonciateur de manier le récit qui le précède, en accord avec les signes la prédisant. L'Apocalypse est un évènement dont l'énonciation engendre un récit qui est imposé comme modèle à suivre. Selon Kermode, l'apocalypse est toutefois fluide : elle peut survenir à plusieurs reprises. Le cataclysme à venir, la Fin prédite, ne s'avère un danger réel que lorsqu'il devient impossible pour les sujets habitant le monde préapocalyptique d'imaginer le prolongement de leur quotidien tel qu'il est présentement. L'idée de l'apocalypse est toujours actuelle; il est en tout temps possible de déclencher son arrivée : « No longer imminent, the End is immanent¹⁹ ». La prépondérance de récits apocalyptiques dans l'imaginaire collectif reflète le besoin qu'un sujet a de faire sens de sa vie. L'énonciation de l'apocalypse à venir devient un point d'ancrage à partir duquel le sujet peut faire sens de soi et depuis lequel il peut s'imaginer une existence linéaire, bien balisée. Kermode dit du sujet en quête de sens qu'il est « *in medias res* » – au milieu des choses :

Men, like poets, rush « into the midst », *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they

¹⁸ Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, 1967, Oxford, Oxford University Press, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems²⁰.

Pour Kermode, l'existence d'une théorie de l'apocalypse est de facto une célébration de la primordialité de la fiction au sein de notre quotidien et au sein de notre société. Il avance que la Fin en tant que phénomène est un outil qui régule et qui ordonne le temps d'une narration – d'un roman, d'une quelconque fiction ayant un début et une fin – et qui, ainsi, structure le temps d'une vie. Dans cette optique, la Fin est un outil organisationnel qui sert à structurer et à réguler, et de là, à engendrer un récit cohérent de soi²¹.

1.1.2 Teresa Heffernen et la culture post-apocalyptique

Plus de quarante ans après la publication de *The Sense of an Ending*, Teresa Heffernen fait paraître, en 2008, *Post-apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism and the Twentieth-century Novel*. En notant l'influence de Kermode sur sa propre recherche, Heffernen remet en question l'idée d'une Fin apocalyptique rassurante, et privilégie plutôt un cadre « post-apocalyptique²² ». À partir des travaux de Kermode, elle pose la question de la Fin en l'actualisant, par le biais d'une réflexion postmoderne. Le lien qu'établit Heffernen entre les modèles littéraires apocalyptiques et post-apocalyptiques nous servira de point d'appui dans notre étude des enjeux postapocalyptiques romanesques. Centrale à sa démarche est la question suivante:

If the 'end' has traditionally secured a sense of order, meaning, originality and autonomy to the narrative as it progresses from start to finish, what is

²⁰ *Ibid.*, p. 7.

²¹ Bertrand Gervais résume bien la pensée de Kermode tout en s'attardant à l'importance de ces enjeux temporeux quand il écrit que « Penser la fin, c'est habiter le temps et le déployer en une fiction qui en représente à la fois le caractère euphorique, par cette maîtrise du temps qu'elle présuppose, et le caractère dysphorique, par ces désordres temporels qu'elle implique. », Bertrand Gervais, *op cit.*, 2009, p. 212.

²² Heffernen emploie le trait d'union. Autrement, le trait d'union sera omis. Heffernen pense la culture post-apocalyptique telle une conséquence liée à l'avènement de la postmodernité, tandis que nous considérons la situation postapocalyptique un état persistant.

at stake in a world that no longer offers up narratives with conclusive endings²³?

Heffernen évoque ici les enjeux du roman « postmoderne » – c'est-à-dire, grossièrement, de ces œuvres souvent circulaires, à fins ouvertes, qui ne transmettent pas de message ou de morale cohérente, qui ne portent pas en elles de révélations. L'emploi de tels procédés diégétiques déstabilise la logique sécurisante qu'avance Kermode, dérochant à la Fin son habileté de faire sens à rebours. De manière plus générale, Heffernen dit de l'idée de l'apocalypse que son évolution contemporaine « [...] is widely associated not with revelation and renewal, but with disaster and a sense of exhaustion with the model itself²⁴ ». Pour Heffernen, la connotation désastreuse que porte maintenant la notion d'apocalypse renvoie à une catastrophe inimaginable et non à un processus de création de sens. La catharsis, suivant une fin promise, est niée aux sujets victimes de l'apocalypse. Plutôt, ces derniers entrent en situation de crise, n'étant plus capables de faire sens de leurs vies. Ils survivent, mais c'est inattendu et souvent dédaigné. Si, comme le soutient Heffernen, « closure is the point of revelation²⁵ », donc, de la Fin, ce qui est en jeu (« at stake²⁶ ») dans ce contexte post-apocalyptique est la compréhension qu'a un sujet de sa place dans le monde. D'après Heffernen, nous soutenons que le dépassement du modèle apocalyptique soulève un questionnement quant à des enjeux identitaires, de conception de soi. Car, comment se dire et comment concevoir sa vie lorsqu'est dépassé ce qui semblait – ce qui devait – être la fin? Surtout quand cette fin qui n'en est pas une est catastrophique, décimant tout ce qui constituait le quotidien d'une vie. La faillite d'un modèle kermodien de l'apocalypse rend nécessaire une restructuration du récit de soi. Selon Bertrand Gervais, « imaginer la fin d'un monde, la fin de son monde, est une façon de

²³ Teresa Heffernen, *Post-Apocalyptic Culture : Modernism, Postmodernism and the Twentieth-Century Novel*, 2008, Toronto, University of Toronto Press, p. 3.

²⁴ *Ibid.*, p.7.

²⁵ *Ibid.*, p.15.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

se venger à l'avance de sa propre mort et de refuser le scandale d'un réel qui échappe à tout contrôle et qui perdure, intact, au-delà de la fin²⁷ ». Imaginer ce scandale d'un réel rendu presque irréel est toutefois ce que doivent faire les sujets postapocalyptiques. Pire – ils doivent à la fois le vivre et repenser le monde tel qu'il est devenu. En tant qu'outil de lisibilité, l'apocalypse perd de sa force dès qu'il est possible d'imaginer son dépassement – comme c'est le cas dans les œuvres étudiées par Heffernen, et dans plusieurs romans postapocalyptiques contemporains.

1.1.3 La littérature postapocalyptique : un cadre répétitif?

À l'encontre des œuvres à fins ouvertes qu'analyse Teresa Heffernen, les romans contemporains mettant en scène des univers postapocalyptiques comportent souvent des cadres rigides – nous évoquons ici des récits de genre populaire, à formule prévisible dont le conflit principal est souvent lié à l'état du monde dans l'immédiateté de l'évènement apocalyptique²⁸. L'instabilité qu'associe Heffernen à une crise littéraire et culturelle « post-apocalyptique » n'est pas de mise quand nous considérons une grande partie des œuvres appartenant au sous-genre postapocalyptique des fictions anticipatoires. Pourtant, ces univers postapocalyptiques sont instables: ces œuvres se déroulent dans des univers où il y a eu une fin du monde. Ces univers sont dévastés. Ils ne sont pas entièrement vides, ils ne sont pas vidés de sens, mais ils sont en train de s'effriter : l'image du monde d'avant ne s'accorde plus au monde qui existe dans le présent postapocalyptique. En surface, ces réalités fictives reflètent les constats d'Heffernen : la fin est dépassée et le modèle apocalyptique aussi. Mais est-ce possible de parler d'un bouleversement des normes autant apocalyptiques que culturelles et littéraires si ces scénarios correspondent toujours au même cadre rigide? Par cadre

²⁷ Bertrand Gervais, *op cit.*, 2009, p. 211-212.

²⁸ Pour n'en nommer que quelques-uns: *Day of the Triffids* de John Wyndham (1951), *The Postman* de David Brin (1985), *The Dark Tower*, une série de huit livres de Stephen King (1982-2012), *Y : The Last Man*, une bande dessinée sérialisée écrite par Brian K. Vaughan (2002-2008), la trilogie « Silo » de Hugh Howey (2011-2014).

rigide nous entendons, avec Heather J. Hicks, cette mise en scène défaitiste typique des récits postapocalyptiques. Nous évoquons ces récits axés sur des enjeux de perte et de survie, et dont le ton est davantage pessimiste et moralisant²⁹. Conçus ainsi, les récits postapocalyptiques peuvent-ils déstabiliser ou subvertir le cadre apocalyptique ? Ou, plutôt, pouvons-nous observer, dans cette sérialité, un processus subversif ? Selon Hicks, oui : elle perçoit dans ces innombrables mises en scène du même un besoin de projeter le présent et de le repenser à partir des représentations du pire. James Berger, pour qui la popularité des scénarios postapocalyptiques est en soi « a remainder, a symptom, an aftermath of some disorientating catastrophe³⁰ », arrive à la conclusion suivante : ces écritures répétitives témoignent d'un désir de s'imaginer un autre monde.

L'appellation « fiction d'anticipation » traduit de façon claire le projet du genre postapocalyptique : ces récits anticipent l'avenir. Ces univers sont peuplés de survivant.es qui témoignent de leur monde déchu. Typiquement, la mise en scène de la survivance est soit lugubre et pessimiste, soit utopique et naïve. Dans un cas, la survivance suivant l'événement apocalyptique sert à punir les êtres qui auraient contribué à la chute du monde, tandis que dans l'autre, la survivance est une épreuve à traverser afin d'accéder à un monde libéré des angoisses associées à l'avènement de la modernité³¹. De cette structure prédéterminée vient l'idée que ce cadre rassurant, puisque prévisible, témoigne de certaines « [narrative] conditions that break down and from which the characters must then move forward³² ». Ce qui importe, c'est la mutabilité interne au modèle générique. Dans sa recherche, Hicks met l'accent sur l'agentivité des personnages peuplant ce genre de récit. Elle soutient que si un modèle apocalyptique du genre kermodien – dont la Fin informe l'entièreté du récit – est de

²⁹ Heather J. Hicks, *op cit.*

³⁰ James Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, 1999, Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 7.

³¹ Heather J. Hicks, *op cit.*, p. 3.

³² *Idem.*

mise dans un récit postapocalyptique, c'est afin de rendre saillante sa faillibilité, et de concevoir d'autres techniques de création de sens, d'autres manières de structurer un récit. Définir et rendre compte du cadre apocalyptique régissant les récits postapocalyptiques permet de s'en défaire et de s'imaginer un autre cadre. Ce que nous nommons *glissement paradigmatique* – la progression d'apocalypse à postapocalypse – est une prise de conscience double, se déroulant en simultané : l'idée que le monde connu s'effrite s'accompagne de l'idée qu'il est envisageable, à l'issue de cet effritement, de penser le monde à l'extérieur des modèles qui régissaient le monde d'antan. Ce glissement s'accomplit par l'entremise d'une interrogation et d'une resignification des vestiges du monde dévasté. Hicks résume la situation de la façon suivante:

[...] What has been brought to an apocalyptic end are the physical structures, social formations, and values of modern life [...], the very absence of these phenomena becomes the primary concern of these narratives and a potent starting point for weighing their meaning³³.

Le monde est à refaire. Se libérer du cadre apocalyptique est la première étape vers un univers régi par de nouvelles valeurs et récits. La structure répétitive de beaucoup de récits postapocalyptiques témoigne d'un besoin pressant de repenser la configuration du monde.

1.2 Le paradoxe postapocalyptique

Dans cette section, nous nous attarderons au fonctionnement interne et paradoxal des œuvres postapocalyptiques contemporaines. Afin d'établir une conception cohérente du contexte postapocalyptique, il est nécessaire de se pencher sur

³³ *Ibid.*, p. 4.

les modalités du glissement paradigmatique, soit du passage d'apocalypse vers postapocalypse.

1.2.1 Une temporalité changeante

Le temps postapocalyptique est faussement limité par son suffixe – « post » : il est une continuation du temps apocalyptique dont le dépassement de la Fin a perturbé la structure. Nous le concevons tel une temporalité mutante se déployant en continuité avec l'évènement apocalyptique. Dans cette optique, nous nous appuyons sur les travaux de Briohny Doyle, spécialiste des fictions postapocalyptiques, et souhaitons aussi, dans ce mémoire,

[to] deliberately eschew the hyphen [dans le terme « postapocalyptique »] to indicate that postapocalypse is not separate to but contains the desire of apocalypse while stretching beyond into an altogether different narrative space³⁴.

Les contours de ce nouvel espace diégétique sont difficiles à tracer, mais cette ambiguïté temporelle nous servira de terrain de jeu. L'espace-temps postapocalyptique est en devenir³⁵. Il est défini par le mouvement continu de sa dégradation. Nous le pensons tel l'image hantée du monde d'antan dont il ne peut totalement se défaire et auquel il est lié inextricablement par la présence tangible de ses vestiges. Nous soutenons, avec Doyle, que l'état postapocalyptique est une excroissance monstrueuse

³⁴ Briohny Doyle, « The Postapocalyptic Imagination », dans *Thesis Eleven*, vol. 131 no. 1, 2015, p. 101.

³⁵ Connor Pitetti dit des fictions postapocalyptiques qu'elles « deny the possibility of any kind of final end, often explicitly interrogating and critiquing the apocalyptic model of history; they seek to narrate futures that are different from the present without employing the reductive idea that such futures are separated from the present by an absolute break or unbridgeable rupture. Postapocalyptic narratives remain tied to apocalyptic discourse in that they push back against this traditional mode of futurist speculation, opening up spaces of ambiguity in apocalypse's seamless accounts of straightforward transition from present to future. They depart from this model of speculative narrative by using stories about world-shattering calamities not to structure temporal experience but to emphasize the ambiguity of that experience and the need for active historical subjects to take responsibility for directing and shaping indeterminate and open-ended historical processes. », p. 444.

du cadre apocalyptique : « [...] apocalypse is modified to become postapocalypse – a story of catastrophe that does not culminate in revelation, or through which revelation itself is framed as a problematic narrative strategy³⁶ ». Autrement dit, une temporalité postapocalyptique n'a pas, comme but inhérent, de dire et de figer le sens d'une vie ou d'un récit par l'entremise d'un dispositif de la révélation.

Le glissement paradigmatique d'un état apocalyptique vers un état postapocalyptique, ce « stretching beyond into an altogether different narrative space³⁷ » qu'évoque Doyle, est engendré par un processus de désémotisation. Par désémotisation, nous entendons l'effritement graduel des signes qui constituaient le monde préapocalyptique³⁸. Si une quête et une culmination de signes sont nécessaires afin de faire advenir la Fin, la non-venue de cette Fin, qui devait « fixer les contours et déterminer la forme [du monde]³⁹ », entraîne une perte de structure générale et un besoin de réévaluer ce qu'il reste, et comment nous le concevons. Selon Bertrand Gervais, qui résume la pensée de Frank Kermode, « nous ne percevons une durée que lorsqu'elle est organisée. Et, de façon générale, nous ne percevons le temps et son passage que s'ils sont structurés⁴⁰ ». Ainsi, quand la structure s'écroule, tout s'écroule. La désorganisation du temps donne lieu à une désagrégation des signes qui, jusqu'à présent, constituaient le monde. Toutefois, le monde transformé n'est pas méconnaissable. Nous y discernons des formes familières, même si elles sont altérées par le cataclysme.

³⁶ *Ibid.*, p. 100.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

³⁸ Bertrand Gervais dit du Temps de la fin qu'il « est marqué par une désémotisation de la langue, par une perte graduelle des mécanismes de signification. La désémotisation rend compte de ces situations où l'opacité du signe est devenue prépondérante, éliminant de fait toute possibilité de renvoi à des objets de pensée. Les attributions se dénouent, les renvois ne se font plus et il ne reste, des signes, qu'une matérialité énigmatique. » Bertrand Gervais, *op cit.*, p. 55.

³⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

Un état postapocalyptique dévoile le mécanisme fautif de la Fin; il démasque la stabilité promise afin de rendre compte du chaos qui règne entre les temps que nous avons fictionnalisés, et que nous avons forcés « à parler notre langage⁴¹ » afin d’inventer un semblant d’ordre. Hors de nos construits, le monde « n’est jamais que mouvements et transitions, flux et reflux⁴² ». Là où la Fin stabilisait une version du monde au profit de ceux l’ayant énoncée, l’état postapocalyptique engendre, de par sa continuation, un espace-temps riche en devenir. Selon James Berger, « Apocalypse is a semantic alchemical process; it burns and distills signs and referents into new precipitates. The study of post-apocalypse is a study of what remains, and of how the remainder has been transformed⁴³ ».

La transformation des vestiges (« remains ») rend impossible une imitation du monde déchu. Le processus de désémiotisation est enclenché dès le dépassement de la Fin inaccomplie, d’où ce que nous nommons le paradoxe postapocalyptique : l’impossibilité de concevoir un nouveau monde quand les référents propres à ce monde sont corrompus, ne s’accordant plus aux signes du monde préapocalyptique.

1.2.2 Des sujets vestigiaux

L’aspect paradoxal de la temporalité postapocalyptique intervient par le biais des personnages⁴⁴ mis en scène dans les romans étudiés dans le cadre de ce mémoire: le glissement paradigmatique engendre un environnement où règne l’incertain. La survivance⁴⁵ de ces êtres est trouble. Impossible de se situer *in medias res* en contexte postapocalyptique – le milieu à partir duquel, selon Frank Kermode, nous percevons

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁴³ James Berger, *op cit.*, p. 7.

⁴⁴ Les sujets/actantes dont il sera question dans les chapitres suivant sont des personnages féminins.

⁴⁵ Nous privilégions l’utilisation du terme « survivance » à l’encontre de « survie » afin d’accentuer le caractère continu et fluctuant de l’état précaire dans lequel se trouve les sujets postapocalyptiques.

nos vies en tant que récit linéaire, n'est plus accessible, et la Fin projetée est dépassée. Dans ce contexte, une conception linéaire de sa vie s'avère difficile d'accès. L'apocalypse et son dépassement provoquent une perte quasi totale de repères. De la confusion temporelle découle une confusion identitaire propre aux survivantes : elles doivent apprendre à (ré)apprivoiser le territoire transformé et s'interroger sur la place qu'elles y occupent. Elles sont des figures résiduelles qui hantent plutôt qu'habitent ce temps transitoire. Elles ne peuvent être celles qu'elles étaient avant les événements catastrophiques. Elles sont issues du monde annihilé, mais devront, si elles veulent survivre, (re)construire et concevoir ce monde de restes. Le travail à venir est inédit; impossible de recréer le monde d'avant, les vestiges ne s'y prêtent pas. Même réassemblés en une image-souvenir du monde précédent, les restes n'arriveraient pas à le représenter. D'où la position précaire des survivantes : ce qui les attend à l'ère postapocalyptique est difficile à imaginer. Leur demeure est donc cet entre-deux, ce nouveau milieu. Nous le pensons en réponse au point focal kermodien, ce fameux *in medias res*. Si ce dernier permet d'imaginer la fin et de faire sens à rebours, le « nouveau » milieu est transitoire, et son devenir est incertain, car sans fin prévisible.

Une rhétorique apocalyptique a comme but d'anéantir une vision du monde existante afin de faire prévaloir la leur. Personne n'est censé survivre à ce changement apocalyptique, afin de donner raison aux prophètes et de concrétiser, voire canoniser, un récit. Dans cette optique, celles qui survivent deviennent des êtres limitrophes, appartenant de façon simultanée au monde préapocalyptique et à sa mutation postapocalyptique. Une situation postapocalyptique ne signifie jamais un renouveau net. Les personnages sont prises entre un présent d'apparence impossible et trouble, et un passé reflété sans cesse dans les décombres les entourant. L'ordre social préapocalyptique ne peut être anéanti entièrement, et il ne peut être conçu tel qu'il était avant les événements; la même logique s'applique aux survivantes qui doivent ainsi se reconstituer à même les décombres.

1.2.3 « Regeneration not rebirth »

Nous l'avons souligné plus tôt avec Briohny Doyle : le temps postapocalyptique est une excroissance du temps apocalyptique. À l'encontre de la logique cyclique et souvent régressive ⁴⁶ du modèle apocalyptique – employé dans des romans apocalyptiques comme *Day of the Triffids* ⁴⁷ (1951) de John Wyndham –, le postapocalyptique, tel que nous le concevons, porte en lui l'idée d'une régénérescence. C'est-à-dire qu'à partir des vestiges du monde d'antan, l'espace postapocalyptique peut être remanié et resignifié, sans pour autant représenter un renouveau total, une *tabula rasa*. Concevoir le temps ainsi – dans la perspective d'une régénérescence – permet d'imaginer un changement tangible suite à l'effondrement des structures gouvernantes. Connor Pitetti avance que les fictions postapocalyptiques « are necessarily destabilizing [...] they offer only the obligation to find a way to engage with the contingent processes of change ⁴⁸ ». Ainsi, la régénérescence constitue un (re)commencement imparfait, mais libérateur, un brouillage des frontières autant temporelles que corporelles.

À l'instar de Donna Haraway, nous postulons que l'idée d'une reconstruction en continu de soi et du monde, à partir des décombres, est plus subversive que celle d'une renaissance utopique, la *tabula rasa* qu'on trouve habituellement dans les récits

⁴⁶ Nous sous-entendons ici l'utilisation en vogue du concept de la catastrophe douce (« cosy catastrophe »). Le terme fut inventé par l'auteur de *fantasy* britannique Brian Aldiss. Il réfère à un sous-genre des littératures post/apocalyptiques souhaitant rendre compte des potentialités idylliques suite aux ravages catastrophiques. Les récits employant ce concept mettent l'accent sur le désir d'un retour à la terre, d'une existence pré-moderne.

⁴⁷ Dans ce roman phare des littératures post/apocalyptiques, le protagoniste (un homme blanc britannique, à l'image de l'auteur) se trouve aliéné dans son travail et dans les relations qu'il peine à entretenir avec ses collègues. Survient subitement une catastrophe d'envergure globale qui aveugle la majorité de la population. Notre protagoniste, par hasard un des rares voyants restants, prend alors en charge un groupe de démunis. Ensemble ils s'établissent sur une terre abandonnée et vivent en paix, grâce à la nature protectrice du protagoniste qui, dans ce scénario, assume un rôle de père de famille. Ils vivent heureux car plus soumis aux rouages du capitalisme moderne. L'homme se sent valorisé dans son rôle soit-disant traditionnel.

⁴⁸ Connor Pitetti, *op cit.*, p. 451.

apocalyptiques. Dans cette optique, les sujets postapocalyptiques rappellent les cyborgs de Haraway: ces êtres construits de toutes pièces, mais qui demeurent organiques⁴⁹; organicité renvoyant à la matérialité des corps. Emblématique d'un féminisme queer, le cyborg de Haraway est une figure de l'entre-deux, l'image d'une mutation résiliente. Les cyborgs représentent ces êtres qui se sont (ré)inventés suite à une fin du monde; ce sont des êtres qui inventent eux-mêmes leurs origines, qui s'auto-engendrent:

[...] [R]egeneration after injury, such as the loss of a limb, involves regrowth of structure and restoration of function [...] The regrown limb can be monstrous, duplicated, potent. We require regeneration, not rebirth, and the possibilities for our reconstitution include the utopian dream of the hope for a monstrous world without gender⁵⁰.

Une logique de la régénérescence implique une résilience de la part des sujets postapocalyptiques. La blessure qu'évoque Haraway est nécessaire afin d'activer le processus régénératif: dans le cas des romans ici étudiés, la blessure du sujet est souvent liée à la perte – de ses proches, de son monde et de sa façon d'y habiter. Mettre en marche un processus de guérison – de régénération – est preuve d'agentivité de la part des survivantes: transformées d'une manière ou d'une autre par la catastrophe, elles décident de la manière dont elles vont s'approprier leurs ruines. Survivre dans un contexte postapocalyptique fait d'elles des mutantes habitant une temporalité mutante.

La question du genre est centrale à cette notion de continuité mutante. Haraway dit du cyborg qu'il est « [...] a matter of fiction and lived experience that changes what

⁴⁹ Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 1991, London, Free Association Books.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 181.

counts as women's experience [...]»⁵¹ » Cet accent mis sur le vécu féminin nous importe en ce qui concerne l'imaginaire de la maternité en lien avec l'idée de (re)naissance. Si, souvent, dans des récits apocalyptiques, le rôle des femmes survivantes est d'être responsables (à tout coup!) de la survie de l'espèce humaine⁵², réfléchir aux sujets postapocalyptiques en tant que cyborgs permet de déroger à cette pensée hétéronormative et essentialiste. S'inscrivant dans un imaginaire de la monstruosité, la figure du cyborg « perform[s] important work for us as individuals and communities, policing our boundaries, defining our norms and mores through their inversions and transgressions⁵³ ».

Dans le cadre de ce mémoire, nous pensons le cyborg comme un être mis au monde avant l'apocalypse, mais qui se définit dans un cadre postapocalyptique. Le cyborg est un être en suspens dont les conditions de sa survivance dictent la forme qu'il va prendre : « Who cyborgs will be is a radical question; the answers are a matter of survival⁵⁴ ». Ne s'ancrant ni dans le passé ni dans un futur imaginé, le cyborg est détenteur d'agentivité : il s'érige à partir des décombres de son soi précédent, choisissant de les incorporer – ou non – dans sa régénération.

1.3 L'espace postapocalyptique : lieu de subversion

Selon Bertrand Gervais, « [...] entre deux temps organisés, il n'y a que du vide, ou, pour être plus précis, du non-sémiotisé⁵⁵ ». Cette matière inclassable est ce dont est composé l'état postapocalyptique, car un temps postapocalyptique est un temps

⁵¹ *Ibid.*, p. 149.

⁵² Nous allons nous attarder au cas de *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood dans le troisième chapitre de ce mémoire.

⁵³ Marcus Hensel, Asa Simon Mittman, *Classic Readings on Monster Theory: Demonstrate Volume 1*, 2018, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. x.

⁵⁴ Donna Haraway, *op cit.*, p. 153.

⁵⁵ Bertrand Gervais, *op cit.*, 2009, p. 29.

désorganisé; un temps vide dans l'optique où il n'est pas (encore) récit. Avec Frank Kermode, Gervais dit du temps non-sémiotisé qu'il est le *chronos*, « le temps qui passe, voire ce temps où il ne se passe rien », qu'il est « le temps de l'ellipse, ce temps qui n'est pas mis en forme [...] ⁵⁶ ». Afin d'exemplifier ce néant temporel, Kermode (repris par Gervais) nous demande de visualiser une pendule et d'imaginer ses oscillations, son *tic-tac* régulier. Kermode considère le *tic* « our word for a physical beginning⁵⁷ » et le *tac* « our word for an end⁵⁸ ». *Tic-tac* est un récit à part entière : « The fact that we call the second of two related sounds *tock* [tac] is evidence that we use fictions to enable the end to confer organization [...] ⁵⁹ » Il ajoute que l'intervalle entre les deux sons est ainsi « charged with significant duration⁶⁰ ». Cette temporalité de l'après-*tic*, mais du pré-*tac* est précisément là où débutent les récits postapocalyptiques à l'étude ici. Nous sommes dans l'entre-deux, et celles qui restent – ces cyborgs engendrés par le chavirement de leur monde et dont l'existence déterminera les contours de celui à venir – témoignent d'une résilience qui entraîne une régénérescence rendue possible par l'effritement du temps et du territoire. La section suivante se penchera davantage sur le caractère particulier de ces existences en lien avec l'espace qui les engendre.

1.3.1 Portrait d'un monde qui n'a pas su mourir

L'espace postapocalyptique résulte d'un renversement du pouvoir régnant – gouvernemental, génocidaire, etc. Nous y retrouvons des lieux abandonnés, en décomposition, hantés – des villes vidées d'habitants ou encore disparues sous l'eau, des autoroutes sur lesquelles ne roulent pas de voitures, des déserts peuplés par des

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Frank Kermode, *op cit.*, p.44.

⁵⁸ *Ibid.*, p.45.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

hordes d'humains transformés⁶¹. Avec Briohny Doyle, nous concevons l'aspect subversif de cet emploi du vestigial: « Postapocalypse focuses on decay, disaster, ruin. It emphasizes the possibilities that emerge within these settings over the desire for deliverance from them⁶² ». La déchéance sous-entend la possibilité de deux conséquences narratives: soit la réhabilitation du monde, à l'image de la société préapocalyptique, soit, suivant Doyle et Haraway, la (re)construction du monde, par des gestes régénératifs. Ces deux potentialités sont contenues dans ce que James Berger qualifie de désir apocalyptique : « Apocalyptic desire coincides with a total critique of the world, a critique that annuls any chance of reform. But apocalyptic desire is a longing also for the aftermath, for New Jerusalem [...]»⁶³ » L'existence de ce temps de l'après-coup (« aftermath ») rend toutefois saillante l'impossibilité d'imiter le monde préapocalyptique et, par conséquent, s'érige sur cette impossibilité. Le caractère vestigial du lieu – c'est-à-dire le fait qu'il n'y a qu'un amas de *restes* – est le point de départ des possibilités énoncées par Doyle.

1.3.2 De l'instabilité sémiotique du lieu

Qu'ils soient présents de façon concrète, ou tangibles dans leur absence, les vestiges du monde préapocalyptique hantent le paysage postapocalyptique. Le territoire porte l'empreinte du monde déchu, mais il comprend aussi les possibilités de nouvelles interprétations de cette empreinte. Afin de penser ce potentiel, nous faisons appel au concept de « différance » de Jacques Derrida, tel qu'articulé au sein d'une réflexion sur la pensée postapocalyptique par James Berger. Ce dernier définit le concept derridien comme « [a] process by which [...] traces that have no origins are generated », ajoutant que « these traces without origin are what constitute the world⁶⁴ ».

⁶¹ Nous évoquons ici des œuvres telles le roman *La route* de Cormac McCarthy, le long-métrage *Waterworld* et la franchise cinématographique *Mad Max*.

⁶² Briohny Doyle, *op cit.*, p. 101.

⁶³ James Berger, *op cit.*, p. 34.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 111.

Dans cette optique, l'idée de l'empreinte doit être pensée comme parallèle à l'imaginaire des ruines. La première évoque le mouvement – par exemple : une trace de pieds dans le sable⁶⁵, ou un lopin de terre creusé où était jadis érigé un gratte-ciel⁶⁶ – tandis que la deuxième témoigne d'un temps présent, *in situ* et matériel. Connor Martini, spécialiste des littératures post/apocalyptiques, dit des ruines qu'elles

[...] transcend their forms and physical incarnations, leaving the spectator free to engage with them in their own right, and to fill their blank space with their own interpretations⁶⁷.

Cette logique nous permet de lier le concept derridien de différance au territoire postapocalyptique : le territoire n'existe que tel que perçu au moment présent par les survivantes. En postulant que les décombres du monde déchu sont simultanément empreintes fugaces et preuves concrètes, nous interrogerons l'existence de l'univers précédant celui où se déroulent nos récits. Ainsi, nous imaginons un monde où, grâce à cette instabilité sémiotique et cette perception – ce renouvellement – des décombres, il peut y avoir un (ré)aménagement par le biais de la (ré)interprétation, de la (ré)écriture.

1.3.3 Survivre: une problématique de la performance

Celles qui restent après la fin du monde s'adaptent. Elles évoluent au rythme de l'effritement du territoire. Le glissement paradigmatique agit aussi sur les institutions du monde préapocalyptique : un hôpital n'en est plus un s'il s'écroule, si personne n'y est présent pour soigner. Des décombres survient la possibilité d'attribuer à ces

⁶⁵ Nous faisons ici écho aux observations judicieuses de Georges Didi Huberman quant à l'idée de la trace telle qu'elle est conceptualisée dans *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* (2008).

⁶⁶ La tragédie du 11 septembre 2001 apparaît souvent en filigrane dans les récits postapocalyptiques américains. Nous n'avons qu'à penser au paysage dévasté de *La route* de Cormac McCarthy, béante même si jonchée de débris.

⁶⁷ Connor Martini, « Post-Apocalyptic Historicism: The Archimedean Survivor », *Academia*, en ligne, <https://www.academia.edu/36543876/PostApocalyptic_Historicism_The_Archimedean_Survivor>, consulté le 19 décembre 2019.

institutions d'autres fonctions – voire, de ne pas leur en octroyer du tout. Une prise en compte et une appropriation des ruines s'avèrent nécessaires. Si le terme « survie » laisse entendre un sort de rescapé, le préfixe « sur » communique l'existence d'une vie non seulement qui vient après, mais qui peut être supérieure au quotidien d'avant. Survivre est un acte d'exception, une résistance. Une survivance équivaut à vivre au-delà de ce qui semblait possible – d'inventer ce qui reste à vivre dans l'après. Dans un temps postapocalyptique, cette *survie* comprend la lente faillite des repères subjectifs d'une personne. Dans l'optique où cette perte de repères agit sur la conception de soi, il nous semble donc utile de nous pencher sur la notion de performativité à l'égard du genre et d'interroger son utilité dans le cadre de l'analyse de textes postapocalyptiques.

Judith Butler définit la performativité du genre comme

[...] a matter of reiterating or repeating the norms by which one is constituted: it is not a radical fabrication of a gendered self. It is a compulsory repetition of prior and subjectivating norms, ones which cannot be thrown off at will, but which work, animate, and constrain the gendered subject, and which are also the resources from which resistance, subversion, displacement are to be forged⁶⁸.

Les normes auxquelles fait référence Butler ne sont pas dotées de la même importance dans les scénarios postapocalyptiques. Les référents sociaux sur lesquels de telles normes genrées prennent appui sont déstabilisés par la disparition d'un quotidien statique, en soi répétitif. Si le processus itératif ne cesse pas dans l'immédiateté postapocalyptique – « [it] cannot be thrown off at will » – nous postulons qu'il se dégrade et évolue, suite à l'échec référentiel, et souhaitons étudier, dans ce mémoire, les diverses façons dont ce processus se dessine dans deux fictions postapocalyptiques divergentes. L'échec performatif ouvre une brèche dans la perception de soi : nous soutenons, à la suite de Butler et en nous appuyant sur le concept de régénération

⁶⁸ Judith Butler, « Critically Queer ». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, 1993, p. 20.

d'Haraway, qu'il exige des survivantes une réinvention de soi, ainsi que du quotidien. Située au cœur de ces enjeux, l'identité genrée doit être repensée.

1.4 L'acte diaristique après la fin

*Any account of the end of the world is a paradox; if the world has ended, who is writing and who is reading?*⁶⁹

La forme du journal – qu'il soit journal intime, de témoignage ou de circonstance⁷⁰ – est souvent privilégiée dans les récits apocalyptiques et postapocalyptiques⁷¹. Le phénomène est répandu car l'acte d'écriture sert de structure stabilisante lors d'un effondrement apocalyptique. Il permet au sujet rédacteur de se (re)constituer à même les pages du journal. Dans ces journaux intimes, la forme diaristique est pensée en fonction de l'idée eschatologique de la prophétie. L'acte prophétique énonce la fin à venir afin de la faire advenir; le journal intime se rédige au présent afin de s'imaginer un futur. Le journal sert ainsi à baliser la vie de sa rédactrice. Le journal tenu en situation postapocalyptique, contrairement aux journaux intimes habituels, n'est pas aisément délimité dans le temps; son « intimité » concerne la survie, la résilience dont témoigne l'écriture. Autrement dit, le journal apocalyptique relève presque de l'autobiographie, cette œuvre qui « [...] tend vers un achèvement⁷² », tandis que le journal postapocalyptique tâche de réimaginer le présent qui devait déjà être

⁶⁹ Monica Germanà, *Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture: Post-Millennial Perspectives on the End of the World*, 2014, New York, Routledge, p. 5.

⁷⁰ Manon Auger, *Les journaux intimes et personnels au Québec : Poétique d'un genre littéraire incertain*, 2017, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

⁷¹ Entre autres, les deux œuvres étudiées dans le cadre de ce mémoire. Mais aussi, *Z pour Zacharie* de Robert C. O'Brien, *Life as We Knew It*, de Sarah Beth Pffer et *Cartographie des nuages* de David Mitchell.

⁷² Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, 1991, Paris, Odile Jacob, p. 51.

achevé. Ces journaux intimes sont intéressants en ce qui concerne la représentation de soi et la perception du monde.

1.4.1 Témoigner de l'apocalypse, témoigner de soi

Manon Auger dit du journal de témoignage qu'il se conçoit telle une « poétique de la résistance », soutenant qu'il « apparaît lorsqu'un individu "ordinaire" décide de prendre plume pour rendre compte d'un évènement extraordinaire auquel il participe et dont il est le témoin⁷³ ». Centrale à la rédaction de ce genre de journal est l'idée de la preuve, le désir de faire part d'une réalité exceptionnelle à partir d'une position privilégiée. Le témoin postapocalyptique occupe ainsi, en tant que diariste circonstancielle, un lieu de pouvoir : l'espace postapocalyptique sera (re)construit et raconté à l'aide de ses propres mots. Toutefois, Auger ajoute que le statut particulier accordé aux diaristes n'est qu'éphémère, car la position privilégiée du diariste « se termine lorsqu'il reprend son statut d'être "ordinaire" ⁷⁴ ». C'est-à-dire, lorsque l'évènement exceptionnel est lui-même révolu. Mais dans un contexte postapocalyptique, cette fin de l'exceptionnel peut-elle avoir lieu? Les survivantes habitent un monde en crise, et cette crise installe le caractère exceptionnel du moment où elles écrivent. Le témoignage diaristique découle alors d'un bouleversement intime : le désir de prouver (de l'évènement, de la survivance face à ses ravages) bascule en un besoin de mettre en scène une vie secouée, en perte de repères. Souvent, l'évènement déclencheur réveille chez la survivante un désir de témoigner : « Le commencement des écritures du moi correspond toujours à une crise de la personnalité; [car] l'identité personnelle est mise en question, elle fait question [...] ⁷⁵ ». Dans la lignée de Gusdorf, il nous semble nécessaire de penser en tant que preuve – en tant que témoignage brut – l'existence *et* la survivance de la diariste. L'évènement qui était central à la rédaction

⁷³ Manon Auger, *op cit.*, p. 74.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ Georges Gusdorf, *op cit.*, p. 23.

(c'est-à-dire, sa raison première) est relégué au deuxième plan, voire intégré à la crise personnelle et identitaire que vit – et qu'écrit – la diariste.

Le témoignage s'avère ainsi plus personnel que la simple observation d'un vécu, et rejoint la définition que donne Auger du journal qualifié d'intime. Cette dernière avance que, dans le cas des journaux intimes, « le diariste construit un signifiant (le journal) dont il ignore ce qu'en sera le signifié (le contenu est variable à l'infini)⁷⁶. » À l'encontre de ce qui serait un journal de témoignage « pur », le journal intime n'a pas d'objectif spécifique, mis à part le choix de s'y consacrer au quotidien ou régulièrement. Ainsi, le fil conducteur d'un journal de ce type est son instance d'énonciation⁷⁷ : la diariste s'engage dans un acte d'écriture à la fois furtif et fugace, qui construit au jour le jour l'identité de sa rédactrice. Ce caractère actif propre à une écriture dont le sens tient du désir (quotidien) de (se) raconter fait en sorte que le texte diaristique postapocalyptique est doté d'un pouvoir transformateur. L'acte diaristique en situation postapocalyptique est d'autant plus puissant qu'il permet d'écrire et de décrire, d'inscrire sur cette terre faussement neuve un « contenu variable à l'infini⁷⁸ ». Le journal intime est difficile à baliser, car pourvu d'un « caractère fragmentaire [et d'un] effet de discontinu qu'entraîne invariablement le constant renouvellement de la situation d'énonciation⁷⁹. » Sa forme est fluctuante⁸⁰ et se plie aux tempéraments quotidiens de son auteure, qui elle-même impose sur la page et sur le monde la fluidité et l'évolution de sa personne.

⁷⁶ Manon Auger, *op cit.*, p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁰ « [...] le journal est un espace ouvert qui se forme et se déforme au fil des entrées. », *Ibid.*, p. 134.

1.4.2 Le journal-palimpseste

Nous cherchons ici à penser le journal intime postapocalyptique à l'image du palimpseste, dans sa définition première⁸¹ autant que figurée⁸², car le territoire postapocalyptique s'établit à partir des vestiges du monde révolu. L'imaginaire de la fouille et de la récupération est très présent en littérature postapocalyptique. Heather J. Hicks en souligne l'importance au sein des conventions de ce genre littéraire :

[...] ragged bands of survivors; demolished urban environments surrounded by depleted countryside; defunct technologies; desperate scavenging; poignant yearning for a lost civilization, often signified by the written word [...] ⁸³

Nombre de fictions du genre dépeignent des personnages qui ne survivent qu'à partir d'une réappropriation et d'un remaniement des objets-vestiges d'un autre temps. Le journal intime postapocalyptique suit une même logique de remploi : par le biais d'une langue dont les référents s'effritent, les survivantes inscrivent, par-dessus et au-delà des récits d'antan, l'histoire de leurs propres survivances. Il est question de réécriture, de mutation : le journal postapocalyptique s'écrit à partir des codes du monde préapocalyptique tout en les modifiant. Il permet de se rêver, et ainsi d'être tout autre chose, à l'image du cyborg auto-régénératif d'Haraway: « The cyborg would not recognize the Garden of Eden; it is not made of mud and cannot dream of returning to dust⁸⁴ ».

L'écriture diaristique est dialogique: elle comprend la prise de parole d'une destinataire à une autre. L'acte diaristique constitue en tout temps un échange – même

⁸¹ Le Larousse en ligne le définit en tant que « Parchemin dont la première écriture, grattée ou lavée, a fait place à un nouveau texte. »

⁸² Nous nous fions ici à l'idée qu'en fait Gérard Genette, particulièrement en ce qui concerne des enjeux de transtextualité.

⁸³ Heather J. Hicks, *op cit.*, p. 6.

⁸⁴ Donna Haraway, *op cit.*, p. 151.

si celle avec qui dialogue l'auteure est une version fabriquée de soi. Tel est le cas dans les romans à l'étude. Georges Gusdorf dit de l'acte diaristique qu'il n'est jamais solitaire, qu'on n'y trouve jamais « d'intimité absolue », et que « Celui qui prend la parole, fût-ce dans la solitude, s'adresse à des présences virtuelles⁸⁵ ». Dans le cadre d'une mise en scène postapocalyptique, ces présences qu'évoque Gusdorf nous apparaissent comme les fantômes du monde préapocalyptique : toujours, nous retrouvons un fil qui relie le monde prophétisé comme fini, et celui qui s'est érigé en conséquence de cette fin, à la suite de cette fin.

1.4.3 Une « temporalité en puissance »

Georges Gusdorf qualifie le temps de l'écriture diaristique de « temporalité en puissance⁸⁶ », évoquant ainsi le pouvoir créateur qui lui est conféré. La temporalité intrinsèque à la rédaction diaristique, qui octroie à ses rédactrices une agentivité transformative, est un lieu où se nommer et se (re)définir dans l'infiniment possible. L'état-lieu postapocalyptique fonctionne de manière semblable: la crise sémiotique provoquée par l'échec eschatologique regorge de potentiel subversif, les possibilités ne restant qu'à être désirées et mises sur papier. Ce que nous comprenons comme la véritable force des fictions postapocalyptiques diaristiques réside dans le fait que l'effritement sémiotique et l'acte diaristique se fondent l'un dans l'autre.

En bref, la décomposition sémiotique du temps et du territoire se déroule en parallèle aux (ré)aménagement de soi permis par les instances d'énonciations du journal intime. Ces mouvements dyadiques et dialogiques constituent, de par leur coexistence, un lieu fertile où peuvent naître de nouvelles subjectivités, de nouvelles façons de se dire du monde.

⁸⁵ Georges Gusdorf, *op cit.*, p. 154.

⁸⁶ « [...] l'écriture du journal est caractérisée par le caractère propre du temps selon lequel elle s'inscrit. », *Ibid.*, p. 318.

CHAPITRE II

INTO THE FOREST: SURVIVANTES EN QUÊTE DE RÉCIT(S)

2.1 Introduction

Dans le cadre de ce chapitre, nous nous intéresserons au roman *Into the Forest* (1996), de Jean Hegland. Les concepts théoriques explorés dans le premier chapitre nous serviront de point de départ, particulièrement en ce qui a trait à la notion kermodienne de l'Apocalypse et de son modèle prophétique. Les notions diaristiques et les théories de l'agentivité seront privilégiées pour explorer les diverses configurations des nouvelles subjectivités au sein de ce roman. Notre analyse suivra l'œuvre à la trace afin d'examiner comment les transformations – autant identitaires que corporelles – surviennent suite au glissement paradigmatique, soit du passage d'un temps apocalyptique à un temps postapocalyptique. Nous considérerons les moyens par lesquels les personnages d'Hegland survivent aux apocalypses⁸⁷ et au temps postapocalyptique.

En incipit, la narratrice-diariste d'Hegland, une jeune femme prénommée Nell, évoque l'incertitude ambiante qui traverse la majeure partie du roman : « It's strange,

⁸⁷ Nous considérons que le roman comporte plus d'un événement apocalyptique. Nous y reviendrons au cours de ce chapitre.

writing these first words⁸⁸ ». L'étrangéité de l'acte diaristique est immédiatement associée au caractère inquiétant de la situation postapocalyptique : l'un est étrange dans le contexte de l'autre. Suite aux événements apocalyptiques, tout est étrange, y compris le désir de documenter l'étrangéité : la narratrice rédige son journal à partir de ce lieu singulier qu'est une non-fin. Les protagonistes se trouvent en territoire inexploré : elles ne peuvent savoir ce qui les attend. Toutefois, se défaire du cadre du monde préapocalyptique – donc, du cadre prophétisé – signifie se permettre d'imaginer une vie mouvante et dynamique. Dans ce chapitre, nous explorerons les diverses manières dont l'acte diaristique s'érige contre l'idée eschatologique de la prophétie et permet d'aménager une temporalité où l'agentivité de ses habitantes est centrale.

2.2 *Into the Forest* en quelques mots

Into the Forest raconte l'histoire de deux sœurs, Eva et Nell, âgées de dix-huit et dix-sept ans respectivement, à la suite d'une apocalypse dont la cause et les ravages nous sont majoritairement inconnus⁸⁹. Le roman est diaristique et prend la forme du journal intime de Nell, qui souhaitait s'en servir comme matériel scolaire⁹⁰. Les entrées de journal ne sont pas datées et oscillent entre passé et présent; en tant que lectrices et lecteurs nous sommes forcés de contextualiser, au fur et à mesure, les événements racontés.

L'apocalypse, chez Hegland, n'est pas un événement catastrophique singulier. Elle est la lente faillite d'un monde régi par un ordre social qui peine à fonctionner, et

⁸⁸ Jean Hegland, *Into the Forest*, 1996, New York, Bantam, p. 1.

⁸⁹ Bien qu'à quelques reprises Nell fait part des ouï-dire que se chuchotaient les adultes, nous n'avons aucune preuve que ces événements – la chute de plusieurs gouvernements, une guerre nucléaire – soient les éléments qui ont poussé le monde vers la déchéance.

⁹⁰ Nell devait entreprendre des études universitaires à Harvard l'automne suivant. Ceci s'avéra impossible suite aux événements apocalyptiques.

dont l'ultime conséquence est une guerre mondiale dont Nell ne connaît pas les détails⁹¹. L'impact de cette guerre et du climat qu'elle engendre transforme lentement le quotidien des protagonistes :

Sometime in January we heard that a paramilitary group had bombed the Golden Gate Bridge, and less than a month later we read that the overseas currency market had failed. In March an earthquake caused one of California's nuclear reactors to melt down, and the Mississippi River flooded more violently than had ever been imagined possible. [...] I wonder if the convergence of all those disasters brought us to this standstill. [...] But all those things had been happening for so long they seemed almost normal [...]⁹²

Eva et Nell habitent la forêt californienne, dans la maison qu'a bâtie leur père. Dans le récit, qui se passe au présent postapocalyptique, elles résident seules dans cette maison, sans moyen de se rendre rapidement en ville. Privées d'une grande part du confort dont elles jouissaient durant leur vie antérieure – l'électricité ne se rend plus chez elles ni ailleurs –, les sœurs s'abandonnent, le cœur lourd, à un quotidien ardu. Elles s'adonnent à la fois à leurs passe-temps habituels (étude, écriture, ballet) et aux activités soudainement nécessaires à leur survie (jardinage, mise en conserve, herboristerie, rénovations). Leur processus d'adaptation face aux conditions de vie transformées constitue le noyau du roman.

2.3 Intimité et apocalypse

Un évènement apocalyptique perturbe le fonctionnement d'une société. L'effondrement de ses structures s'observe au quotidien, car géré par une routine qui

⁹¹ « Of course, there was a war going on. [...] The fighting was taking place half a world away, taking place, the politicians promised, to protect our freedom, to defend our way of life. It was a distant war, but it seemed to cling to our days, to permeate our awareness like a far-off, nasty smoke. It didn't directly affect what we ate, how we worked and played, yet we couldn't shake it – it wouldn't go away. Some people said it was the war that caused the breakdown. », Jean Hegland, *op cit.*, p. 15-16.

⁹² *Ibid.*, p. 16.

dépend de la présence des institutions que sont le travail, l'école, etc. Dans un article détaillant les sociologies du quotidien, Alessandra Ciccarelli résume la pensée d'Henri Lefebvre et dit du quotidien, « dans le cadre social de la modernité », qu'il « n'obéit plus au temps rythmique de la répétition cyclique de la nature, il obéit désormais au temps cadencé de la répétition linéaire imposé par la production⁹³ ». Nous soutenons qu'une temporalité postapocalyptique se défait de cette répétition.

Dans un cadre postapocalyptique, les gestes productifs qui composaient le quotidien préapocalyptique sont impossibles d'accès, car les institutions qui les permettaient ne fonctionnent plus. Celles et ceux qui ont survécu aux événements apocalyptiques doivent s'orienter et s'organiser autrement, à l'extérieur de la routine et de la productivité imposée. Dès lors que l'état d'urgence est surmonté, la dévastation s'observe non seulement en termes matériels, mais aussi sur le plan émotionnel et personnel. Les ravages apocalyptiques ont un effet sur l'intime, transformant ainsi le paysage intérieur. Le journal intime sert de témoin, et devient ce lieu où la diariste confronte, retravaille et passe outre ses apocalypses intimes, sous-catégorie d'apocalypse qui « promèn[e] un regard chirurgical sur les drames familiaux⁹⁴ ». Les apocalypses intimes font écho à l'apocalypse globale qui touche toutes et tous, soit la guerre mondiale qu'évoque Nell : elles signalent aussi la fin d'une façon d'être au monde. Même dans un cadre postapocalyptique, nous sommes confrontés à l'idée d'apocalypse; c'est une idée qui hante. Il est toutefois possible, dans les pages d'un journal, de la redéfinir.

⁹³ Alessandra Ciccarelli, « Les sociologies du quotidien et la mélancolie », *Sociétés*, vol. no 86, no. 4, 2004, p. 69.

⁹⁴ Patrick Bergeron, Joseph Josy Lévy, « Apocalypses et fins du monde » *Frontières*, N. 25, 2013.

2.3.1 L'apocalypse familiale

Par le biais de sa forme diaristique, *Into the Forest* met en scène une crise familiale dont les répercussions s'étendent tout au long du roman. Au moment où Nell entame la rédaction de son journal, ses parents sont (récemment) décédés et sa relation avec Eva, sa sœur aînée, est tendue. Nell tâche de se convaincre que cette situation, bien que bouleversante, n'est que passagère:

By next Christmas this will all be over, and my sister and I will have regained the lives we are meant to live. The electricity will be back, the phones will work. Planes will fly above our clearing once again. In town there will be food in the stores and gas at the service stations. [...] Eva and I will have left this house where we live like shipwrecked orphans. She will be dancing with the corps of the San Francisco Ballet, I'll have finished my first semester at Harvard, and this wet, dark day the calendar has insisted we call Christmas will be long, long over⁹⁵.

Mais, déjà, il y a dissonance –, Nell conçoit le calendrier comme un système organisationnel désuet, les émotions qu'elle ressent en ce jour du 25 décembre ne peuvent être associées à Noël. L'ancienne vie, dont Nell s'imagine qu'elle va reprendre, n'existe plus. Peu importe le chemin emprunté, le retour en arrière au temps préapocalyptique est impossible.

Nell refuse d'habiter la demeure familiale en l'absence de ses parents (« Eva and I will have left this house »): le fait qu'elles y résident toujours relève d'une dimension pratique – du moins, c'est ce dont se convainc la diariste. La maison familiale devient « this house », un lieu négatif et vestigial, bien que ses fondations soient (à ce moment-là) solides⁹⁶. La demeure s'avère un lieu de l'entre-deux qui tire

⁹⁵ Jean Hegland, *op cit.*, p. 2.

⁹⁶ Au fur et à mesure qu'elles y passent du temps, la maison se dégrade, presque à en devenir inhabitable. En fin de roman, des pièces complètes tombent en ruines.

ses habitantes simultanément vers un passé devenu fantomatique et un futur incertain. La perte des parents oblige les sœurs à interroger leurs vies dans cette maison.

La mère⁹⁷ d'Eva et de Nell succombe à un cancer, quelques mois avant le début du roman. Cette mort est perçue par la diariste, après coup, comme un signe de la fin à venir : « I thought we were miserable last Christmas. [...] our mother was dead and our father had grown distant and silent. But there were lights on the tree and a turkey in the oven⁹⁸ ». Le spectre de la mère hante le récit : celle-ci est (ré)imaginée entre les pages du journal de Nell, par l'entremise de souvenirs remémorés dans une écriture au présent. Nell fait de sa mère une figure solitaire, la dépeignant en tant qu'artiste-tisseuse dévouée à sa pratique et qui ne s'est arrêtée que lorsque sa santé est devenue précaire, son cancer trop avancé⁹⁹. La mort de la mère est une apocalypse intime qui fait basculer la vie familiale et oblige les survivant.es à réévaluer leurs vies. Dans cette optique, le roman est structuré à l'image d'une tapisserie, comme celles façonnées par la mère, dont la fabrication, tout comme la vie des sœurs, a été interrompue, mise en suspens. Le décès des parents trouble profondément Eva et Nell. Elles peinent à concevoir la vie (et particulièrement, le quotidien), après leurs morts.

Les protagonistes font face à une impasse après le décès de leur mère; mais elles apprendront à tisser, reprenant ainsi, à leur tour, la toile métaphorique. Tel est le journal de Nell : le récit d'un futur à venir, soit d'un avenir qu'elle fait advenir par le biais de ses mots. En ce sens, la mort de la mère est à la fois une fin et une continuation. Suite à son diagnostic, « Mother [...] was talking of learning how to get her colors [afin de teindre les textiles] from the plants in the forest¹⁰⁰ ». Si elle n'a pas pu s'aventurer en forêt, à cause de son corps affaibli, ses filles s'y sont rendues plus tard – avec

⁹⁷ Son nom ne nous est jamais révélé.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁹ *Ibid.*, p.42.

¹⁰⁰ *Idem.*

d'autres objectifs en tête, certes, mais pour, elles aussi, créer quelque chose, et reprendre le fil de la toile maternelle.

Robert, le père d'Eva et de Nell, est très affecté par le décès de son épouse: « When she died, his life seemed to collapse like a black hole, creating the density the encyclopedia calls singularity, a force from which nothing can escape, a negativity that devours light¹⁰¹ ». Il ne survivra pas à cette apocalypse personnelle, bien qu'il n'en meure pas directement. Robert meurt à la suite d'un accident impliquant une tronçonneuse. L'idée même de sa mort est impossible, pour Eva et Nell:

I think we didn't want to recognize what had happened, [...] if we refused to see his wound, then he would rise from where he lay, and walk back home with us through the fragrant summer woods¹⁰².

Le décès du père fait sortir Nell et sa sœur de la stupeur qui les habite depuis les événements catastrophiques. Sa mort, qui a lieu après les ultimes perturbations apocalyptiques globales, rend compte du glissement paradigmatique aux yeux de ses filles. La perte du père représente l'ultime affront au monde ancien qu'elles imaginaient encore possible. L'apocalypse intime qu'est sa mort dévoile aux sœurs les ravages des événements apocalyptiques; la mort du père est une perturbation du quotidien qui force les sœurs à reconnaître le contexte postapocalyptique dans lequel elles se trouvent désormais.

Encore plus que la mort de la mère, dont la maladie avait déterminé approximativement le temps de survie, le décès du père est une apocalypse dévastatrice qui chamboule la prétendue normalité à laquelle les sœurs continuaient de croire. Sa perte rend criant le chaos de ce monde transformé : tout à coup, Eva et Nell sont sans

¹⁰¹ *Ibid.*, p.45.

¹⁰² *Ibid.*, p.91.

parents et sans repères. Même la mort – ultime signifiant de l'Apocalypse – leur échappe. Elles survivront au départ de leur père, comme elles ont survécu aux événements catastrophiques. Dans son journal, Nell déploie un imaginaire relevant de l'apocalypse judéo-chrétienne afin de décrire cette fin qui n'aboutit jamais :

[...] hunched together beside the body of our father, we watched the final color fade from the sky, watched darkness take the land, waited for the beasts or demons that would finish us off¹⁰³.

La mort du père représente une apocalypse plus tangible – car, intime – qu'une guerre mondiale. Le pire est arrivé, mais aussi : « Nothing happened¹⁰⁴ ». C'est-à-dire : rien ne s'est déroulé de la manière dont un événement apocalyptique devrait se dérouler, si l'on en croit l'imaginaire populaire (tel qu'évoqué dans le passage ci-haut). Veillant le corps meurtri de leur père, Eva et Nell sont conscientes de l'énormité de sa mort : « Hour after hour we endured, while inside us life's scream ran on, unstoppable. When the stars began to imperceptibly fade, we were still there, still breathing, and our father was still dead beside us [...] ¹⁰⁵ » La nuit blanche décrite par Nell illustre un changement d'ordre temporel qui agit sur le paysage autant que sur la perception que les sœurs ont du monde:

For when the forest began to reappear, we hardly felt relieved to see it. It was no longer the benevolent place of our childhood nor even the neutral place it had been the day before. The forest that was revealed as the night receded was a hard, indifferent place, a place where a man could pour his life's blood into the soil, and the trees, the rocks, the very bloodied earth would be unchanged¹⁰⁶.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

Ce moment est formateur pour Nell et central à notre compréhension du roman. Le dévoilement de la forêt est un acte révélateur. Il rend compte, avec le décès du père, d'une transformation du monde. Le caractère statique qu'attribue Nell à la forêt (« the very bloodied earth would be unchanged ») reflète le nouveau regard qu'elle pose sur elle. La recomposition diaristique des événements par Nell – qui constitue le texte que nous lisons – s'avère être une première prise en compte de la nouvelle réalité.

2.3.2 Dégradations et récupérations

La mort du père est vécue par Nell comme une contamination : « [...] [We] took brief turns in the chill water of the tub [...] to try to rinse away what would never leave us¹⁰⁷ ». À la dégradation tangible du monde s'ajoute la désintégration d'un quotidien jusque-là sécurisé (et normalisé) par la présence d'une figure paternelle. La disparition du père, après celle de la mère, occasionne une reconfiguration du modèle familial : la famille nucléaire se dissout et les sœurs doivent composer avec ce qu'il reste – c'est-à-dire, elles-mêmes. Les journées passent, monotones : « Then it seems that we sat for days, each of us huddled into herself while the weeds took the last of the autumn garden¹⁰⁸ ». Toutefois, là où les protagonistes se fanent, la forêt – entité devenue inquiétante aux yeux des sœurs – bourgeonne. Les mauvaises herbes qui poussent à l'extrémité de la forêt repoussent les sœurs vers l'intérieur de la maison, les obligeant à se barricader. Leur envahissement du jardin témoigne de cette logique de la contamination en lien avec le décès du père. L'extérieur autant que l'intérieur devient hostile à l'égard des sœurs ; même la maison semble s'opposer à elles : « The utility room had simply collapsed, the rotting timbers finally pulled down by the weight of the cast-iron sink, the empty freezer, the useless washing machine, the dead dryer¹⁰⁹ ».

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 209.

Cloitrées dans la maison en ruines, les sœurs font fi de la situation. Eva pratique ses routines de ballet de façon obsessive, et Nell poursuit sans relâche sa lecture minutieuse de l'encyclopédie, dénichée dans la bibliothèque familiale. Seul leur choix de faire l'inventaire de la maison – afin d'interroger l'utilité de chaque trouvaille – les sort de ce quotidien répétitif. Entreprendre ce type d'inventaire s'apparente à de la récupération¹¹⁰. La mise en scène de ce genre de récupération signale le caractère dépouillé du contexte postapocalyptique : le monde, tel qu'il est devenu, n'est habitable que par la manipulation des vestiges du monde préapocalyptique. Rien de neuf n'est créé dans ce contexte postapocalyptique, car son engendrement est traditionnellement perçu comme une faillite morale, dont la conséquence est la dégradation des conditions de vie. Ainsi, l'état postapocalyptique existe dans une logique de recyclage et de réappropriation. Lors de l'inventaire, Nell prend en compte chaque bibelot et tâche de leur imaginer une nouvelle utilité:

I was sitting at the steel table, working through a sodden cardboard box of stuff. I had sorted it down to the final, hateful, handful of grimy lock nuts, rusted steel wool, twisted wire, and unidentifiable little pieces of black rubber that might – even now – be junk¹¹¹.

L'exercice n'est pas toujours réussi : « even now », dans cette temporalité à la fois glissante et statique, certains objets sont dépourvus d'utilité. Mis à part le bidon d'essence, dont la découverte est centrale au récit, les sœurs ne feront pas usage de la majorité des objets récupérés : elles ne les emploieront pas au quotidien. L'importance de l'acte de récupération réside plutôt dans le fait que l'inutilité des objets retrouvés reflète l'impossibilité d'une vie construite (uniquement) à partir de renvois à un monde déchu.

¹¹⁰ Heather J. Hicks, *op cit.*, p. 3.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 97.

2.3.3 Entretenir le jardin de la mère

La mère d'Eva et Nell entretenait avec amour un potager devant la maison. Parce que ce jardin est soumis aux caprices des saisons, il est l'unique vestige du monde préapocalyptique; toujours, il s'adapte, que quelqu'un le cultive ou non. C'est sa (re)découverte, conjuguée avec l'écriture de Nell, qui pousse les protagonistes à s'imaginer une autre vie que celle vécue à l'intérieur de la maison familiale.

Lorsque leurs provisions alimentaires diminuent, Eva et Nell apprennent à entretenir ce jardin qu'elles avaient jusqu'alors négligé. L'acte cultivateur annonce un changement dans le récit de Nell : « The sun felt like a hand on my shoulders, birds called at the edge of the clearing, and once a butterfly landed on the naked soil next to me¹¹² ». Le temps des semences est heureux, idyllique et productif. Dans les littératures postapocalyptiques, l'acte de semer renvoie souvent d'une adhésion à l'idée d'une « cosy catastrophe¹¹³ » détaillé dans le premier chapitre. Dans nombre de ces œuvres, un retour à la terre rend compte de l'immoralité de la modernité¹¹⁴. Bien que le rapport à la nature soit fondamental, le roman imagine la forêt en tant qu'espace fluctuant, dont vivent les protagonistes même si elles ne l'appriivoisent pas. La joie produite par le geste qui consiste à cultiver le jardin s'érige, subversive, en réponse à cette horreur qui constitue une autre apocalypse importante du roman: le viol d'Eva.

Eva fait la connaissance du violeur lorsque celui-ci se rend, par hasard, à la demeure familiale : « He [le violeur] told her he was headed north to friends in Grantsville, but that he must have taken a wrong turn¹¹⁵ ». L'inconnu convoite le bidon

¹¹² *Ibid.*, p. 153.

¹¹³ « Cosy catastrophes are science fiction novels in which some bizarre calamity occurs that wipes out a large percentage of the population, but the protagonists survive and even thrive in the new world that follows. [...] » Jo Walton, « Who reads cosy catastrophes? », *Tor.com*, en ligne, < <https://www.tor.com/2009/10/14/who-read-cosy-catastrophes/>>, consulté le 5 juillet 2019.

¹¹⁴ Heather J. Hicks, *op cit.*

¹¹⁵ Jean Hegland, *op cit.*, p. 142-143.

d'essence que possèdent les sœurs, mais Eva le lui refuse. Conséquemment, l'homme la viole : « "I sure am sorry that I can't stay until Daddy gets back," he said. "But you tell him thanks for the hospitality"¹¹⁶." » Dorénavant, Eva ne se sentira plus en sécurité. Son propre corps, au même titre que la forêt environnante de laquelle a surgi l'homme, devient un lieu à craindre. Nell revit le viol d'Eva en le transcrivant dans son journal; ce geste leur permet d'exister à l'écrit, à l'extérieur du domaine du violeur. Les sœurs partagent une terreur et une aliénation commune :

There is no escaping. We are surrounded by violence, by anger, by danger, as surely as we are surrounded by the forest. The forest killed our father, and from that forest will come the man – or men – who will kill us¹¹⁷.

Le viol d'Eva est un catalyseur; il met fin à l'immobilisme des sœurs : aux yeux de Nell, il est maintenant inutile d'attendre que l'électricité soit réinstaurée et les commerces rouverts. Le viol rend impensable un retour à la vie d'avant, soit d'un futur à l'image du monde d'où vient le violeur : « However we die, we'll die here. Alone¹¹⁸ ». Le lieu qu'évoque Nell (« here ») est la maison familiale, réimaginée en tant que forteresse impénétrable, où elles s'enferment volontairement. Nous pensons leur confinement comme l'accomplissement d'un destin apocalyptique, car il s'agit d'une fin qu'elles s'imposent, en guise de condamnation. Si le viol d'Eva met fin à leur façon d'être au monde, les sœurs n'ont pas (encore) les outils nécessaires afin d'imaginer son dépassement.

Seul le jardin de la mère, en sa qualité d'espace limitrophe, permet aux sœurs de commencer à guérir du viol. Suite au viol, il est le premier lieu extérieur à la maison où elles se rendent. L'acte cultivateur assure la survivance des protagonistes. Il renvoie à la mère qui entretenait la terre, elle aussi. On notera le parallèle entre la grossesse

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 144.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 146.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 148.

subséquente d'Eva et le réaménagement du jardin : prendre soin du jardin signifie décider ce qui y pousse, et ce dont on va se nourrir. L'acte cultivateur permet à Eva de se réapproprier son corps et de le penser au sein du contexte postapocalyptique.

2.4 Un monde imité

2.4.1 Le lieu des hommes

Un contexte postapocalyptique ne sollicite pas chez toutes et tous un désir de réinvention. Pour certains, adhérer aux mœurs de l'ère préapocalyptique est davantage profitable. La faillite de l'ordre précédent représente, pour la majorité des personnages masculins, un appauvrissement : vivre en isolement, comme le font les protagonistes, s'apparente à une perte de pouvoir. Dans le contexte postapocalyptique, ces hommes bénéficient encore de leurs privilèges masculins, mais ils n'ont plus accès à une communauté de semblables qui leur permettrait d'instaurer pleinement le pouvoir que leur accorde leur statut. Ainsi, les hommes (y compris le violeur d'Eva), tentent de se rendre en ville, lieu où ils pensent trouver d'autres groupes d'hommes avec lesquels s'allier. Le violeur d'Eva lui dit qu'il se dirige vers Grantsville, en Utah, afin de rejoindre des amis. Son désir d'aller dans ce qui est qualifié de terre civilisée¹¹⁹ met en relief la solitude trouble vécue par les sœurs en forêt. Le contexte postapocalyptique n'est pas vécu sur un pied d'égalité. L'apocalypse n'a pu empiéter sur les avantages des hommes. Ainsi, le violeur et sa bande se dirigent en ville, où ils pensent vivre aisément, confortables dans leurs rôles d'antan. Le viol d'Eva sert à définir la place qu'occupent les femmes dans la fabrique du monde postapocalyptique : c'est-à-dire, hors des lieux où s'imposent les hommes, et enfermées dans leurs propres corps tels qu'ils sont définis par les actes que leur infligent les hommes.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

Certaines villes sont moins touchées par les événements catastrophiques : entre autres, Boston. Selon Eli, amant passager de Nell, la capitale du Massachusetts serait un havre de quiétude : « He said they have electricity back there. The phones work. People have jobs. There's food in the stores¹²⁰ ». Le quotidien est plus que rétabli, à Boston, il est bonifié : « He said the people who are left are living like kings. [...] Boston is a boomtown¹²¹ ». La pensée véhiculée par Eli (son information parvient d'un tiers parti) rend compte d'une logique apocalyptique au sens biblique : les citadins survivants bénéficient ultimement de la mort d'autrui, lors des événements apocalyptiques. Boston, suivant le rêve d'Eli, est à l'image de la Jérusalem céleste, cité promise et représentation d'un retour à la perfection initiale. Les personnages masculins tiennent pour acquis que la récompense – leur place au sein de la cité rêvée – leur revient de droit : ils ont survécu; ils ont donc le devoir de rebâtir le monde à l'image de sa gloire précédente, ou du moins de profiter du chaos qui règne. À l'encontre de nos protagonistes, Eli et ses semblables¹²² n'abandonnent pas l'idée d'un retour à la normalité préapocalyptique. L'excursion bostonienne qu'ils comptent entreprendre est calculée en jours et en points de repère concrets, références auxquelles Nell ne se fie plus: « It was odd to hear someone talking in weeks again, to think that somewhere they still existed, five workdays pivoting around a weekend¹²³ ». La conversation bouleverse Nell, qui peine désormais à concevoir un tel quotidien :

¹²⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹²¹ *Ibid.*, p. 122.

¹²² Nous trouvons important de spécifier que le violeur d'Eva est l'un de ceux ayant fourni l'information concernant la situation à Boston à Eli et sa bande (comprenant ses frères et ses cousins) : « The man from Grantsville [le violeur] had said that for awhile things were awful back East, even worse than they ever got here. The rioting was horrible, and it seemed that gangs were providing the only order there was. Many, many people died from starvation or exposure or disease. But Eli said that has all run its course by now. [...] They're rebuilding Boston. », *Ibid.*, p. 122.

¹²³ *Ibid.*, p. 123.

I said, leaping up. “Why didn’t you tell us sooner?”¹²⁴
 He grinned, elbowed himself to his feet. “I had to find out who you were first.”
 “What do you mean? Who am I?”
 “The woman I want to go with me.”¹²⁵

Nell occupe un rôle défini dans le récit héroïque que conçoit Eli : elle est une femme – la sienne –, l’élue choisie, la fortunée. La désignation genrée (« “the woman” ») que lui attribue Eli surprend, mais rassure Nell, dont la perception de soi (telle qu’ancrée dans sa routine quotidienne) fluctue depuis la mort du père : « [...] it came as a shock to hear him call me a woman. At those words some flat, empty thing inside me inflated like a new lung. I wanted to stop, to luxuriate in that, to celebrate [...]»¹²⁶ » Ainsi nommée, Nell appartient à la catégorie des femmes. Lors de leur conversation (« “Who am I?” »), « “The woman I want to go with me.” »), Eli façonne Nell de manière à ce qu’elle adhère à ses idées de la féminité. Nell devient dès lors cette femme qui accompagne l’homme dans sa quête, et met de côté la sienne: « I was seventeen years old, strong, free, and suddenly beautiful. I was a woman venturing out into the world with her lover¹²⁷ ». La diariste perçoit en ce futur fantasmé une vie dont le récit est tracé et linéaire, et où son rôle est explicite. Toutefois, elle ne parvient pas à abandonner sa sœur. Après une brève excursion avec Eli, Nell décide de rester aux côtés d’Eva. La diariste prend conscience de son erreur suite à un cauchemar mettant en scène la mort du père : « Frantically, I called for my father, searched the woods, desperate to find even his mangled body. But he was gone. *I must tell Eva*, I thought¹²⁸ ». Le cauchemar rend criant le besoin qu’a Nell de vivre aux côtés de celle qui comprend les apocalypses

¹²⁴ Les deux se fréquentent depuis quelques semaines, mais se connaissent d’avant les événements apocalyptiques. Dans cette optique, leur réunion a quelque chose d’un retour en arrière; elle témoigne d’un désir de rétablir le quotidien du monde préapocalyptique, de réinstaurer ses normes et sa structure.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 129. L’auteure souligne.

intimes qui ont façonné leur présent postapocalyptique. La relation entre Eva et Nell prendra d'autres formes, grâce au choix de la deuxième. Tandis que les hommes tentent de rebâtir le monde à l'image du *boy's club*¹²⁹ qui leur confère leur pouvoir, les protagonistes font exploser – avec tendresse et amour – ces rôles qu'étaient ceux des femmes, des sœurs, des mères.

2.4.2 L'échec de la performance

Le glissement paradigmatique a comme conséquence un brouillage des référents préapocalyptiques qui rend l'imitation de la vie antérieure impossible. Au quotidien, ceci se traduit en un échec de la performance. Par échec de la performance, nous sous-entendons l'impossibilité des sujets postapocalyptiques d'effectuer les répétitions performatives qui participaient, dans le contexte préapocalyptique, de leur conception de soi. Entre autres, l'incapacité d'Eva à soumettre son corps à ses routines de ballet auparavant quotidiennes. Cette impossibilité laisse place à une réinvention de soi. Nous pensons cet acte de réinvention – de régénération, pour le dire avec Haraway – comme un processus libérateur qui permet une réinvention des normes et du quotidien établi par ces conventions.

Les hommes, tels Eli et le violeur d'Eva (dont nous ne connaissons pas le nom) qui l'accompagne dans sa quête¹³⁰, se précipitent vers des lieux où le fonctionnement du quotidien est peu affecté par les catastrophes. Ils ne souhaitent pas se réinventer. Ces hommes se raccrochent à l'idée d'un monde qu'ils dominent; ils imitent le monde préapocalyptique afin de rétablir un quotidien familier. Ces imitations des normes

¹²⁹ Martine Delvaux, *Le boys club*, 2019, Montréal, Éditions du remue-ménage.

¹³⁰ Il y a quelque chose d'initiatique dans ce voyage qu'entreprend le groupe d'hommes; ils font le dur trajet ensemble vers la terre promise. Ce faux Jérusalem céleste est cette même terre qui vient d'être dévastée par les événements apocalyptiques, mais où les braves survivants « are living like kings. » (p.122) Autrement dit, les hommes (ou du moins, ce groupe d'hommes) bénéficient du pouvoir qu'ils détenaient dans un monde préapocalyptique et des ravages causés par les catastrophes; ils exploitent le dommage provoqué par les apocalypses tout en ignorant les possibilités divergentes que permet le contexte postapocalyptique.

d'avant rebâtissent (comme ils ont « rebâti » Boston) le monde à leur avantage. Les protagonistes ne gagnent ainsi rien à les suivre¹³¹.

Le viol d'Eva est traumatique et transformateur. Il concrétise, aux yeux des sœurs, l'impossibilité d'un retour au monde d'avant, à ce monde que cherchent à rétablir les hommes. Le viol est cette agression totale et complète qui, selon les propos de Susan Brownmiller rapportés par Laura E. Tanner, « strips not only the rape victims but all women of their freedom to act as autonomous persons¹³² ». Le viol d'Eva rend criant le besoin d'une vie où le viol n'est pas « a sufficient threat to keep all women in a constant state of intimidation¹³³ [...] » Le traumatisme du viol rend impossible un retour aux mœurs d'avant.

2.4.3 L'échec du corporel

Avant le viol, le quotidien des sœurs est préservé par un ancrage au passé, par le maintien d'une routine à laquelle elles s'adonnent afin de ne pas interroger le contexte présent. Au sein de ce monde qui peu à peu s'effrite, cette routine s'avère un échec, car elle est intenable. Eva, danseuse dont le quotidien est conforme aux horaires exigeants des ballerines, s'en lamente : « "I'm losing everything," she railed. "A dancer's body starts to lose its condition after seventy-two hours, and I haven't had a good workout in five days."¹³⁴ » Le corps d'Eva se dégrade dans son incapacité à

¹³¹ Les fictions postapocalyptiques (non-dystopiques), comme beaucoup d'œuvres de la science-fiction, permettent aux femmes d'imaginer un monde où elles sont moins définies par leur genre. Souvent, ces récits comportent des lieux où le genre est devenu insignifiant, fluctuant ou inexistant. Patricia Melzer dit de la science-fiction féministe (qui est souvent aussi catégorisée en tant que fiction d'anticipation, comme les fictions postapocalyptiques) qu'elle met de l'avant des « "blueprints" of social theories. Only within genres of the fantastic is it possible to imagine completely new social orders and ways of being that differ radically from human existence as we know it. » Patricia Melzer, *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, 2006, Austin, University of Texas Press, p. 2.

¹³² Laura E. Tanner, *Intimate Violence : Reading Rape and Torture in Twentieth Century Fiction*, 1994, Bloomington, Indiana University Press.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ Jean Hegland, *op cit.*, p. 33.

perpétuer le cadre du monde préapocalyptique. Le temps postapocalyptique ne se plie pas aux désirs de structure et d'encadrement d'Eva. Les gestes avec lesquels elle construisait auparavant son identité ne sont plus accessibles; la musique avec laquelle elle conjugait ses routines n'est plus disponible ; la perte d'électricité généralisée empêche Eva de faire jouer les disques qui dictaient auparavant ses mouvements. Ainsi, son incapacité à danser est en partie due au rationnement d'essence à laquelle doivent (ou pensent devoir) se plier les sœurs. La découverte d'un bidon plein d'essence les renvoie, encore une fois, dans le passé :

I pulled air in through my nose, and the scent hit me like a drug. The raw, sweet, headachy smell of a thousand gas stations bloomed in my brain, transporting me not into any one particular memory, but into the total feel of another time¹³⁵.

Les sœurs possèdent une génératrice à essence, relique inutile jusqu'à ce qu'elles dénichent le bidon d'essence. Elles n'osent l'utiliser, souhaitant le garder pour les cas d'urgence. Eva doit alors exercer ses routines de ballet sans musique, chose qu'elle peine à faire, son corps n'obéissant pas au dur rythme du métronome qui remplace ses disques. Nous pouvons voir dans ses mouvements rudes et saccadés, dictés par le *tic-tac* du métronome, une danse presque grotesque, honteuse de ne plus être ce qu'elle était : « "I can't do this anymore", she [Eva] tells the fire. "I can't keep dancing to a metronome [...] it's like I'm just falling. Like I'll never leap again."¹³⁶ » Il est aussi possible de voir dans les nouveaux mouvements d'Eva, régis par cette rude consonance, une référence à la conception kermodienne du temps apocalyptique tel que souligné dans le premier chapitre de ce mémoire : « *tick* is our word for a physical beginning, *tock* our word for an end. [...] *tick* is a humble genesis, *tock* a feeble apocalypse; and *tick-tock* is in any case not much of a plot¹³⁷ ». En suivant cette logique kermodienne,

¹³⁵ *Ibid.*, p. 98.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹³⁷ Frank Kermode, *op cit.*, p. 44-45. L'auteur souligne.

Eva danse en quelque sorte au rythme même du temps apocalyptique, prise dans cette répétition infinie du métronome jusqu'à ce que son corps mute, incapable de jouer et de rejouer sans cesse le drame d'une vie dorénavant inaccessible.

Tandis qu'Eva tente de danser, Nell « stud[ies] and write[s] [until] the threat of darkness stops [her] [...]»¹³⁸ » La crainte de l'inconnu – du violeur, et de ce que sa présence signifie¹³⁹ – met fin à leur prestation d'une normalité quotidienne. Cette « threat of darkness » indicatif d'une terminologie apocalyptique rend compte de la réalité de leur situation; il signale l'effritement définitif des signes composant le monde tel qu'elles le percevaient avant la mort du père, et avant le viol d'Eva. L'arrivée de la noirceur contribue à l'échec de performance dans l'optique où son avènement rend impossible la répétition qui constitue l'acte performatif en soi. Le corps peine à ce (re)composer et dès lors, tout s'effrite. La dégradation du corporel atteint son paroxysme lors du viol d'Eva. Le crime l'enferme à l'intérieur de sa propre chair et interrompt d'un coup la routine à laquelle elle s'adonnait difficilement :

“Why don't you dance?” I urged yesterday.
Startled, she looked up from her lap. It was as though I had asked her why
she didn't play the bagpipes, or why she didn't fly.
“I can't,” she said¹⁴⁰.

¹³⁸ Jean Hegland, *op cit.*, p. 25.

¹³⁹ Le viol représente une atteinte à soi. Le viol est un envahissement contre lequel la survivante ne peut se protéger et dont les séquelles modifient sa perception de soi et de son corps. Retourner dehors, où il un violeur pourrait rôder, impliquerait courir le danger d'être de nouveau assiégé.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 152.

2.5 Une écriture en devenir

Les marges du carnet de Nell révèlent autrement les effets du glissement paradigmatique. La diariste ne date jamais ses entrées de journal¹⁴¹. Elle dit du calendrier qu'il est obsolète et impossible à maintenir : « I try to match the blank squares of my calendar against the days we have endured, I can figure no way to sort them out¹⁴² ». Mais, face à la perte d'un cadre défini, Nell écrit quand même. Cet acte d'écriture fait surgir un autre cadre organisationnel, plus fluide et vivant qu'un calendrier.

2.5.1 Mettre à jour l'encyclopédie

Au début du roman, Nell peine à se reconnaître dans le geste diaristique. Se concevoir à partir d'un « je » transposé – donc, autre – est déstabilisant :

It's strange, writing these first words, like leaning down into the musty stillness of a well and seeing my face peer up from the water – so small and from such an unfamiliar angle I'm startled to realize the reflection is my own¹⁴³.

Toutefois, plus le roman avance, plus le « je » diaristique – ce reflet d'un soi fabriqué – décrit le quotidien postapocalyptique¹⁴⁴. L'acte diaristique à la fois meuble le temps et le façonne : écrire occupe Nell, et cette occupation, l'acte diaristique en soi, est structurant.

¹⁴¹ Nell évoque plutôt le temps s'étant écoulé entre le moment de rédaction et le décès d'un ou l'autre de ses parents.

¹⁴² *Ibid.*, p. 152.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴⁴ Nous trouvons pertinent de noter que dès l'incipit (ici-cité), ce que trouve particulièrement étrange Nell n'est pas le contexte postapocalyptique en soi, mais plutôt son arrivée à l'écriture.

Le quotidien, dorénavant perturbé par les apocalypses, est repensé – et rétabli, en conséquence – par l’entremise de la rédaction du journal. Ce dernier a comme fonction d’être lu; par la diariste lorsqu’elle rédige, afin qu’elle puisse se situer dans le monde, et par autrui, afin qu’ils ou elles puissent être témoins de l’expérience vécue. Le roman d’Hegland envisage (métatextuellement) notre lecture du journal de Nell, il présuppose sa « découverte ».

Le journal de témoignage, tel que le conçoit Manon Auger, existe en tant que preuve d’un évènement exceptionnel et construit, par le biais de la plume de la diariste, le récit qui en ressort¹⁴⁵. Ainsi, la rédaction du journal octroie à Nell un pouvoir d’agir sur le présent postapocalyptique et sur un futur toujours indéterminé, extérieur au temps de l’écriture : sa *survivance* fait récit. Nous pensons l’acte diaristique en relation à la lecture de l’encyclopédie par Nell; les deux gestes aménagent l’univers postapocalyptique. Nell lit méthodiquement : « I’m trying to be disciplined about my reading and not skipping articles that don’t interest me or don’t seem pertinent to my education¹⁴⁶ ». L’encyclopédie représente l’ultime référent (il est littéralement un outil de référence) du monde préapocalyptique: il contient les mots qui le nomment et le constituent. Dans cette optique, il serait commode d’attribuer à la lecture obsessive de Nell un désir de retour en arrière. Toutefois, l’encyclopédie, comme tout vestige, est changée suite aux apocalypses. Son contenu, soit le répertoire textuel d’un monde maintenant déchu, ne représente pas la réalité postapocalyptique. Ainsi, lors de l’accouchement d’Eva, il s’avère inutile :

The encyclopedia doesn’t say a lot about pregnancy and childbirth, though there are long articles on conception, fetal development, and the types of drugs obstetricians use during labor¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Manon Auger, *op cit.*, p. 74.

¹⁴⁶ Jean Hegland, *op cit.*, p. 24.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 166.

La futilité de l'encyclopédie indique un dépassement du savoir préapocalyptique. Mais, nous soutenons que l'encyclopédie gagne à être pensée en tandem avec l'acte d'écriture de Nell – lui-même changé par le regard que pose sur lui la diariste: « I still read the encyclopedia sometimes, not for the Achievement Tests or Harvard seminars but in the same way I used to read novels – for the stories it contains¹⁴⁸ ». Dans le contexte postapocalyptique, l'encyclopédie appartient au domaine de l'imaginaire – les référents spectraux du monde révolu deviennent des concepts à modeler et à (re)interpréter. La diariste abandonne sa lecture assidue du tome, préférant « to skip and skim, [...], reading whatever catches my fancy¹⁴⁹ ». Par l'entremise de la lecture qu'en fait Nell, l'encyclopédie complémente l'acte diaristique dans sa capacité de réaménager les vestiges de l'ancien monde afin de les (re)intégrer dans le contexte postapocalyptique.

2.5.2 « I know I should toss this story too »: enjeu filial et métatextualité

À la fin du roman, Nell et Eva décident d'incendier la maison qu'ont construite leurs défunts parents et d'entamer une nouvelle vie dans la forêt (d'où le titre, *Into the Forest*¹⁵⁰). Tandis que la demeure est avalée par les flammes qu'a répandues Nell (« I climbed the steps, crossed the door, hesitated a moment, and then tossed the brand in through the open door¹⁵¹. »), cette dernière n'arrive pas à brûler son cahier, même si elle conçoit dans cet acte la possibilité d'un réel renouveau : « I know I should toss this story, too, on those flames. But I am too much a storyteller – or at least a storykeeper – [...] to burn these pages¹⁵² ». La fin du roman est ouverte et par conséquent, optimiste. En fuyant en forêt, Nell souhaite emporter avec elle son récit,

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 168.

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ Le titre atteste en soi d'une nature transitoire et incertaine. En fin de roman, les sœurs s'apprentent à aller vivre dans la forêt mais, en tant que lecteurs et lectrices, nous ne connaissons que leur intention de s'y rendre. Le récit laisse ainsi en suspens ce nouveau quotidien. Nous y percevons un acte volontaire mettant en scène une continuité mouvante et régénérante, infinie.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁵² *Ibid.*, p. 241.

le mettre à l'épreuve et le transformer. En tant que dépositaire (« storykeeper ») *et* en tant que conteuse (« storyteller »), Nell promet de raconter ce qui est à venir, récit bâti à même les ruines d'un monde qui n'est pas tout à fait disparu. En excipit, Nell écrit : « Soon we three¹⁵³ will cross the clearing and enter the forest for good¹⁵⁴ », annonçant ainsi non une fin, mais un renouveau.

Nous ne savons pas ce qu'il advient des protagonistes. Toutefois, le dispositif métatextuel est à prendre en compte, car il est sous-entendu que Nell n'a pas jeté au feu le journal-roman que nous lisons présentement. Qu'elle ait cessé d'écrire ou qu'elle l'ait simplement laissé dans les cendres de la demeure familiale, le journal est « parvenu » à ses lectrices, lecteurs, qui deviennent destinataires *et* dépositaires de ce récit. Ces derniers et dernières assurent la (re)distribution de l'idée d'un futur transformé, et faisons partie de cette famille recomposée. Ainsi conçu, un enjeu de filiation se mêle au dispositif métatextuel : la « découverte » du journal-roman par son lectorat fait part d'un optimisme permettant d'imaginer un monde régi par d'autres lois, où la survivance est synonyme de liberté.

Le personnage de Nell existe aussi au-delà d'une filiation dictée par des liens de parenté tangibles. Son prénom, Penelope¹⁵⁵, est indicatif d'un phénomène de (ré)interprétation. Figure importante de la tradition grecque, le récit de Pénélope a, à maintes reprises, été remanié¹⁵⁶. Le personnage de Nell n'est toutefois pas un calque

¹⁵³ La troisième personne ici mentionnée est Burl, l'enfant d'Eva. Nous y reviendrons.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 241.

¹⁵⁵ Nell ne se nomme jamais ainsi. Il nous est dévoilé que Nell est un diminutif de Penelope lors d'une conversation entre la diariste et sa mère : « Settle down, Eva, Penelope, bring me the sewing basket. » (p. 31) Cette conversation évoque des questions liées à l'agentivité des sœurs. Suite à une querelle d'enfant advenue parce que Eva souhaite pratiquer ses routines de ballet plutôt que de jouer avec Nell, cette dernière se fait dire par sa mère qu'Eva « [is] her own person, sweetheart. And, like it or not, so are you. » *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁶ Entre autres par Margaret Atwood qui en a fait une réécriture féministe dans son roman *The Penelopiad*, paru en 2005.

de la Pénélope antique, bien qu'il soit possible de voir entre elles des ressemblances, surtout en ce qui concerne le conflit entre Nell et son amant furtif, Eli, ainsi que la présence d'un imaginaire de la tapisserie. Le roman abandonne la juxtaposition entre la quête noble et masculine d'Ulysse et la fidélité de Pénélope. Chez Hegland, Nell n'attend pas le retour d'Eli, elle se rend en forêt avec Eva et Burl, et entreprend sa propre quête. Lorsque Eli décide d'emprunter la route (périlleuse) vers Boston afin d'accéder à un monde de richesse, Nell le laisse partir. Elle choisit, à l'instar de la Pénélope antique, d'habiter la demeure familiale, de facto lieu des femmes. Au-delà des parallèles narratifs, le choix du prénom – et de plus, le choix du diminutif « Nell », signalant une réappropriation du personnage – inscrit la diariste dans une lignée importante de (r)écriture féministe. L'acte diaristique de Nell rend compte d'un brouillage des référents culturels constituant la figure de Pénélope dans l'imaginaire collectif. Par l'entremise de ce récit – de son journal –, qu'elle lègue en tant que preuve de son existence continue, et en tant qu'adaptation de Pénélope, Nell s'inscrit dans une lignée de femmes insoumises.

2.5.3 Refuser un récit circonscrit

Suite à la décision d'incendier la demeure familiale¹⁵⁷, Nell et Eva doivent choisir quels articles elles emportent avec elles en forêt. Nous soutenons que leurs choix témoignent d'un désir de réaménagement du monde. Le monde à venir – ce futur nébuleux se déroulant en forêt – sera constitué à partir d'objets récupérés, appartenant au temps préapocalyptique et dont la forme change selon le besoin des sœurs. Elles refusent de s'en tenir aux usages convenus. Le choix des livres à emporter s'avère difficile à faire, car Nell envisage chaque œuvre comme un outil potentiel :

¹⁵⁷ Décision prise par Eva, qui obtint le droit d'utiliser l'essence suite à un pari gagné contre Nell. Eva n'expliqua pas ses plans davantage à sa sœur, qui est prise au dépourvu lorsque Eva se met à imbiber d'essence les meubles de la maison.

Every book seemed precious beyond compare. How could I argue that *The Collected Poems of Emily Dickinson* was worth more than *Grimm's Fairy Tales*, or that *The Origin of the Species* should be left behind to make room for *The Rise and Fall of the Third Reich*? For a moment it seemed more equitable, perhaps even more merciful, to burn them all¹⁵⁸.

Le dilemme comporte deux facettes : d'une part, Nell doit évaluer l'importance de chaque œuvre dans l'optique où celles choisies seront représentatives du temps préapocalyptique; d'autre part, elle doit choisir ce qui sera transmis au petit Burl, le fils d'Eva. Suite à sa décision d'emporter un livre pour chaque membre de la famille¹⁵⁹, Nell s'arrête à l'encyclopédie, divisée en trois tomes. Elle apporte avec elle, en forêt, son index – c'est-à-dire, la liste des entrées encyclopédiques *sans* leurs définitions. Dans l'index, les mots du monde préapocalyptique fonctionnent en tant que référents tronqués : leurs présences tangibles sur la page servent à rappeler le monde d'antan tout en permettant à ses lectrices et lecteurs d'y (ré)interpréter le sens attribué. En fin de roman, Eva danse au rythme du crépitement des flammes qui avalent la maison d'enfance, et souhaite à Nell un joyeux Noël¹⁶⁰. L'incendie n'a pas lieu au mois de décembre, et les sœurs ne comptent plus les jours depuis déjà un moment. Cet échange entre les sœurs instaure un nouveau cadre organisationnel. Elles remanient le calendrier et s'en servent à leur propre fin. Le choix définitif de partir en forêt rend possible une régénération de soi et du monde, car il comprend l'abandon des structures d'antan.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 238.

¹⁵⁹ « Eva's book was easy to choose. I took *Native Plants of Northern California* for her, since it may have already saved her life, since it is the only grandmother she will ever have. Burl was harder. [...] How could I imagine what he would yearn to know, what one book he would most love to read? Finally, I decided to take for Burl the book of songs and stories of those humans who had peopled the forest before us [...] » *Idem.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 240.

2.6 Réfutations et continuités

En fin de roman, Eva et Nell rejettent les mœurs du monde préapocalyptique. Avec Sophie Mayer, nous soutenons que le roman « presents the slow collapse of Eurowestern heteropatriarchal domesticity¹⁶¹ ». Grâce à cette érosion des valeurs hétéropatriarcales, les sœurs font advenir un avenir qui est totalement le leur. Ce dernier pan de notre chapitre servira à explorer les divers phénomènes subversifs ayant mené au désir de libération dont témoigne l'entrée en forêt.

2.6.1 Amour et inceste sororal

L'état postapocalyptique se conçoit telle une excroissance dont nous peinons à tracer les contours. Toutefois, c'est cet imaginaire de l'excroissance et de la monstruosité qui ouvre la porte aux potentialités subversives d'une non-fin postapocalyptique qui correspond, ici, à l'entrée en forêt. Plusieurs aspects nourrissent cet imaginaire de l'excroissance. Parmi les plus importants se trouvent l'inceste et de la maternité.

Le viol d'Eva est traumatique, au même titre que la grossesse qui le suit et qui déforme son corps de danseuse. Ce corps, auparavant sculpté par une routine de danse intensive, ne ressemble plus à ce qu'il était. La relation entre Eva et Nell s'accorde à ce changement : leur amour sororal prend d'autres formes, elle aussi en excroissance et nécessitant qu'on redéfinisse ses contours. Suite au viol, les journées se succèdent, monotones, jusqu'à ce qu'Eva s'effondre entièrement : « She was sitting at her place by the table, and silent tears were rolling down her face, the first tears I had seen her cry since I found her bruised and weeping in the yard¹⁶² ». Eva voit, dans la

¹⁶¹ Sophie Mayer, « Girl Power: Back to the Future of Feminist Science Fiction with *Into the Forest and Arrival* », *Film Quarterly*, vol. 70 n. 3, 2017, p. 35.

¹⁶² Jean Hegland, *op cit.*, p. 158. L'auteure souligne.

déformation de son corps, la violence que lui a infligée l'inconnu. Face à cette situation, Nell tâche de (re)modeler le corps de sa sœur avec tendresse et amour : « At first I simply stroked my sister's back. *See, my hands said, here is Eva's neck, here is the curves of her ribs, these are her sad shoulders, and the lovely vertebrae of her spine* [...]»¹⁶³ » Elles font l'amour, et permettent à leurs corps de guérir – de se régénérer:

We made love, my sister and I. Together we resurrected the joy of both our bodies. Together we remembered that not all force is violence, and when Eva, who had huddled into her shame and silence and pain, arched and opened and cried out, I knew that something precious had been redeemed¹⁶⁴.

L'acte amoureux redonne à Eva le contrôle de son corps et lui donne un plaisir auparavant terni. Les termes dénotant la jouissance (« arched and open », « cried out ») rappellent aussi l'accouchement : l'extase sexuelle est ainsi une renaissance. Sophie Mayer dit de l'inceste sororal qu'il « Confront[s] patriarchal violence and violation », et qu'en s'adonnant à cet acte tendre « Eva and Nell have to reforge their relationship to the world and to gender [...]»¹⁶⁵ » ; cet acte est transformatif pour elles.

La question de l'inceste sert de démarcation ultime entre le monde préapocalyptique et le monde postapocalyptique en devenir : le glissement vers une temporalité transformée accorde à l'acte incestueux une signification autre, libérée du tabou qui l'accompagne dans une logique préapocalyptique. Le viol qu'a subi Eva fait partie d'elle, mais l'amour partagé avec sa soeur purifie en quelque sorte un corps qu'elle percevait désormais comme souillé. Dans l'espace-temps postapocalyptique, la continuité n'est pas régie par la logique reproductive de la (re)naissance, mais plutôt par celle de la *survie*, de la guérison et de la régénération. En conséquence, la problématique de la filiation est à recadrer. Si l'on tient compte de la notion de

¹⁶³ *Idem.* L'auteure souligne.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁵ Sophie Mayer, *op cit.*, p. 37.

régénérescence proférée par Haraway, la scène d'amour entre les sœurs – et l'accouchement subséquent d'Eva – peut être pensée comme la destruction d'un mode reproductif hétéropatriarcal. Nell et Eva sont mères à parts égales; le récit à venir – la vie en forêt – ne dépend pas d'un acte reproductif.

2.6.2 Maternité et régénérescence

L'accouchement d'Eva est un catalyseur. Il provoque chez Nell un besoin de déracinement urgent : « It comes to me : [...] *If Eva is to survive, we must leave this place where she is stuck. If Eva is to be a mother, we must find some other way for her to give birth*¹⁶⁶ ». Nell évoque une réalité concrète – les sœurs ne possèdent ni le matériel ni les connaissances qu'il faut pour mettre au monde un enfant sainement. L'encyclopédie s'avère inutile et aucun objet récupéré n'est utile dans une telle situation. Cette prise de conscience rend compte d'un besoin de changement : il n'est plus possible pour les sœurs de se concevoir à l'image du monde préapocalyptique. L'acte d'enfanter doit dès lors signifier autre chose que de mener à terme une grossesse; il doit être indicatif d'une ouverture vers une autre façon d'être au monde. Suite à leur décision de fuir la maison familiale – lieu où la relation entre Eva et Nell était strictement sororale –, les sœurs décident d'élever l'enfant ensemble. Elles se réjouissent de la présence du petit Burl, dont le nom signifie « broussin », terme dénotant une excroissance saine poussant à même le tronc d'un arbre. Le nom de l'enfant renvoie ainsi lui aussi à une logique de mutation, de continuité et de régénérescence. Burl intervient dans la relation d'Eva et Nell; sa naissance élargit la définition d'un amour sororal. Burl est l'enfant des deux sœurs et remet en question les idées reçues sur la filiation. Son existence témoigne de la mise à mort de ce que Haraway nomme la matrice reproductrice (« reproductive matrix »), conception

¹⁶⁶ Jean Hegland, *op cit.*, p. 213. L'auteure souligne.

essentialiste « [which] reproduces oppressive constructions of the maternal by limiting reproduction to the womb¹⁶⁷ ».

2.6.3 Incendier la maison familiale

La mise au monde de Burl, suite à l'acte incestueux, est un affront au modèle familial hétéronormatif. Son avènement marque la fin d'une époque et pousse la famille vers la forêt. Toutefois, la décision d'incendier la demeure qu'ont bâtie leurs parents est l'action définitive permettant aux sœurs de délaissier le passé. Incendier la maison rend impossible un retour en arrière :

[Nell] “Okay. Maybe we do need to leave here for a little while. But why do we have to burn the house?”

[Eva] “Don’t you see? Sooner or later, someone will come looking for us again. If we leave the house here, they could move in. But if the house is burnt, and we’re not here, there won’t be much reason for anyone to stick around”¹⁶⁸.

En incendiant la maison, les sœurs font de celle-ci un lieu qui n'existe qu'à travers leurs souvenirs. Sa destruction inaugure leur nouveau quotidien. Toutefois, l'existence remémorée de la maison devient, pour les sœurs, une référence à laquelle elles puisent afin d'imaginer un ou des lieux où grandira Burl. La matérialité de la maison rappelle la vie familiale qui s'y déroulait avant les événements apocalyptiques; toutefois, son souvenir, malléable, informe le quotidien à venir, en forêt.

L'incendie est cathartique. À sa suite, Eva danse, jouissive, à même les cendres de la maison familiale :

¹⁶⁷ Michelle Hulan, « “We Require Regeneration Not Rebirth”: Cyborg Regeneration in Feminist Science and Speculative Fiction ». Mémoire de maîtrise, 2019, Ottawa, University of Ottawa, p. 5.

¹⁶⁸ Jean Hegland, *op cit.*, p. 235.

She handed me our Burl, and, lifting her arms high above her head, began to dance. There, beside the burning house, she danced a dance that sloughed off ballet like an overgrown skin and left the dancer fresh and joyous and courageous¹⁶⁹.

Depuis le viol, le corps d'Eva lui refuse la danse. L'utilisation de l'essence dans le contexte de l'incendie lui permet de danser à nouveau, autrement. L'essence, matière qui assure le fonctionnement de la radio d'Eva, entre autres, est ici utilisée à des fins simultanément destructives et régénératives. Ce qui faisait rouler le monde préapocalyptique est déployé une dernière fois afin de l'achever. Libérée de l'attente infinie d'un retour à la normalité, Eva danse à nouveau, sur une nouvelle musique et avec de nouveaux pas.

L'acte d'écriture perd de son sens et de son utilité face à la danse d'Eva. Nell ne possède pas les mots qui décriraient ses mouvements – ces mots n'existent pas encore¹⁷⁰. La fonction du journal était de permettre à Nell de faire le récit de soi au sein du chaos d'une temporalité déstabilisée et déstabilisante. À cet égard, Nell réussit : le journal fait foi de testament. Il est la preuve de sa survie jusqu'à présent, et ce qui lui a permis de se défaire des codes du monde préapocalyptique. Les protagonistes ne survivent pas *malgré* les conditions contextuelles; elles survivent aux dépens de celles-ci. L'élément fondamentalement subversif, au cœur du roman d'Hegland, est ainsi le dépassement de la forme diaristique: les protagonistes s'ouvrent à la possibilité d'un nouveau langage et d'une nouvelle façon de faire récit. Au final, Eva et Nell sont des survivantes en quête de récit. Dans sa thèse doctorale, Sophia David souligne l'importance narrative de leur départ en forêt : « For their [Eva and Nell's] survival, the narrative cannot continue, since they must come to exist and dwell in their new

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷⁰ *Idem.*

ecological present in a way that is no longer communicable to us¹⁷¹. » Ainsi, à la fin du roman, nous comprenons que le récit qu'Eva et Nell veulent faire de leurs vies n'est pas celui que nous venons de lire, mais plutôt celui qu'il reste à faire, celui qui est à venir, en forêt.

¹⁷¹ Sophia David, « Eco-fiction: Bringing Climate Change into the Imagination », Thèse de doctorat, 2016, Exeter, University of Exeter, p. 242.

CHAPITRE III

THE HANDMAID'S TALE : SURVIVANTE(S) EN RÉSISTANCE(S)

3.1 Introduction

Dans le cadre de ce deuxième chapitre d'analyse, nous nous intéresserons au roman *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood. Nous nous pencherons sur sa dimension postapocalyptique. À partir d'une définition élargie de la notion de dystopie, nous étudierons les conditions d'avènement du temps postapocalyptique propre au roman. Nous nous attarderons aussi aux manières dont le corps féminin évolue au travers des diverses temporalités du roman et, en particulier, par l'entremise de l'acte diaristique. Une portion significative de notre étude portera sur la section finale du roman, intitulée « Historical Notes ». Nous observerons l'impact qu'a l'information dévoilée dans cette section sur le récit qui la précède.

Anne Cranny-Francis dit de l'imaginaire dystopique en fiction qu'il est « the textual representation of a society apparently worse than the writer/reader's own¹⁷². » Nous empruntons cette définition, car elle est davantage axée sur la relation entre lectrice, lecteur et œuvre, tout en soulignant l'aspect satirique du genre. Ainsi pensée, une société dystopique n'est pas obligatoirement engendrée par un événement apocalyptique singulier, à l'image d'une catastrophe globale. Sa montée peut être lente

¹⁷² Anne Cranny-Francis, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, 1990, New York, St-Martins, p. 125.

et graduelle, tout comme elle peut prendre la forme d'un coup d'État. Chez Atwood, la prémisse romanesque est dystopique¹⁷³ : nous sommes devant une société totalitaire, où le sort des femmes est régulé dans toutes les sphères par un groupe d'hommes – ceux qu'elles désignent par le titre que leur confère leur rang : « Commandants ». Le début du roman correspond aux premières années du régime dystopique; la narratrice rend compte, dans ses écrits, du temps d'avant. Le récit de son quotidien sous le régime dystopique côtoie celui de sa vie antérieure.

Le succès du roman – dès sa parution en 1985, mais particulièrement depuis le début de la diffusion de la téléserie du même nom en 2017¹⁷⁴ – a fait de lui une référence culturelle mondiale. Offred, narratrice-diariste et protagoniste, et son auteure sont devenues des icônes féministes¹⁷⁵ : le monde dystopique dans lequel vit Offred est sans cesse comparé à notre réalité¹⁷⁶. La société dystopique d'Atwood est un reflet de notre société ramenée au pire. En instaurant cet univers romanesque – par l'entremise d'un paratexte satirique qui sert de cadre au récit¹⁷⁷ ainsi que par l'ajout d'une section finale dont le sujet est une discussion (fictive) autour du récit d'Offred que nous venons

¹⁷³ « The narrative utilizes fundamental elements common in dystopias. Like *We*, *The Handmaid's Tale* presents totalitarian politics and repressive laws. Like *Nineteen Eighty-Four's* Oceania, Gilead is always at war with external enemies [...] it faces scarce natural resources; and those who do not fit society's norms are re-educated, expelled or executed. Like *Brave New World*, Gilead is a hierarchal society with highly differentiated roles, status ranking and activities. », Peter G. Stillman, S. Anne Johnson, « Identity, Complicity, and Resistance in Margaret Atwoods's *The Handmaid's Tale* », *Utopian Studies*, N. 2, vol. 5, 1994, p. 71.

¹⁷⁴ Valerie Giovanini dit de l'adaptation du roman en téléserie qu'elle est « an important cultural detail that transfers relevant historical forms of oppression to current cultural contexts, making them available for political (re)mobilizing. » Valerie Giovanini, «An Army of Me: Representations of Intersubjectivity, Relational Ethics, and Political Resistance in *The Handmaid's Tale* », *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*, N. 75, 2019, p. 95.

¹⁷⁵ « The show's increasing popularity at the same time as the #MeToo and #TimesUp movements have gained traction registers the overlapping political concerns that viewers share with the show's characters. », *Idem*.

¹⁷⁶ Anjali Sareen Nowakowski, « 5 ways "The Handmaid's Tale" is reality », *The Lily*, <https://www.thelily.com/5-ways-the-handmaids-tale-is-reality/>, consulté le 23 octobre 2020.

¹⁷⁷ Nous évoquons ici l'utilisation d'une citation tirée du fameux « Modest Proposal » de Jonathan Swift en exergue. Nous nous attarderons à sa valeur métatextuelle en fin de chapitre.

de lire (« Historical Notes ») –, l’auteure subvertit le récit dystopique usuel. Karen F. Stein dit de l’emploi de ces cadres (ce qu’elle nomme « framing devices ») qu’ils « set up ironic oscillations of meaning¹⁷⁸ »; c’est-à-dire, qu’ils agissent à même le roman afin de rendre compte des voix multiples qui le traversent. Ces cadres (soit, les citations en exergue et la section « Historical Notes ») « challeng[e] the notion of a seamless reality and a unified narrative voice¹⁷⁹ ». Nous soutenons que l’emploi de ces dispositifs métatextuels permet de penser le roman de manière optimiste, car ils font intervenir le récit dans notre réalité, et nous demandent, lectrices et lecteurs, d’imaginer un futur féministe axé sur la vie et non (uniquement) sur la survie. Ainsi, nous avançons, avec Peter G. Stillman et S. Anne Johnson, que

a close reading of the text and attention to its dystopian context demonstrates the need for sustained political feminist consciousness and activity among women by exploring what may happen in their absence¹⁸⁰.

3.1.1 Les conditions d’avènement d’un temps postapocalyptique particulier

Notre étude du roman est divisée entre deux temporalités qui coexistent au sein du récit principal : un temps apocalyptique et un temps postapocalyptique. L’apocalypse est un phénomène subjectif : une fin du monde est déclarée lorsque les personnes qui l’énoncent ne peuvent imaginer que le monde puisse continuer tel qu’il est au moment de leur prise de parole. Dans *The Handmaid’s Tale*, les hommes au pouvoir considèrent le régime giléadien¹⁸¹ comme postapocalyptique : ces hommes sont convaincus d’avoir interprété les signes de la déchéance à venir (soit, les gains des

¹⁷⁸ Karen F. Stein, « Margaret Atwood’s Modest Proposal », *University of Toronto Quarterly*, No. 2, vol. 61, 1992, p. 69.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ Peter G. Stillman, S. Anne Johnson, *op cit*, p. 70.

¹⁸¹ Le territoire où se déroule le récit se nomme Gilead.

femmes grâce à la montée du féminisme) et ont agi afin de freiner son progrès¹⁸². Ce qui suit cette « fin » – l’instauration du régime giléadien à la suite d’un coup d’État – est, à leurs yeux, comparable à l’arrivée à la cité promise, à la Jérusalem céleste. Pour Offred et les femmes qui peuplent son récit, toutefois, ce coup d’état provoque l’apocalypse. Les femmes de Gilead sont en situation de crise : le pire, l’impensable est survenu. Ces femmes se retrouvent ainsi au cœur d’un évènement apocalyptique dont la forme est celle d’un régime politique nouvellement établi.

3.2 *The Handmaid’s Tale* en quelques mots

The Handmaid’s Tale raconte principalement la vie d’une jeune femme, dont le prénom réel¹⁸³ ne nous est jamais révélé¹⁸⁴, au sein du régime dystopique giléadien. Nous apprenons à la fin du roman que le récit de cette femme a été reconstitué, plusieurs centaines d’années après sa rédaction, par un tiers parti. Cet aspect est important pour la suite de notre analyse. La protagoniste est l’une des nombreuses femmes victimes d’un coup d’État organisé par une faction d’hommes dont le but est d’instaurer un régime dit traditionnel où les hommes mènent tandis que les rares femmes restées fécondes sont chargées du devoir d’enfanter. Lors d’une guerre dont les contours restent vagues¹⁸⁵, ces hommes ont établi un territoire – Gilead. Avec Gilead, ils tentent d’éliminer tous les référents de la culture d’antan afin d’aménager la leur, misogyne et autoritaire. À Gilead, chaque femme occupe une fonction bien définie : nous y trouvons

¹⁸² Cette peur du féminin et des féminismes est inhérente à l’œuvre, mais n’y est pas explorée en détail. Atwood s’y attarde plus longuement dans *The Testaments*, la suite au roman paru en 2019.

¹⁸³ Les servantes doivent prendre le sobriquet de leur Commandant. Le Commandant auquel est assignée la diariste se nomme Fred, dont son nom : Offred.

¹⁸⁴ « My name isn’t Offred, I have another name, which nobody uses now because it’s forbidden. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I’ll come back to dig up one day. », Margaret Atwood, *The Handmaid’s Tale*, 1985, Toronto, Seal Books, p. 104.

¹⁸⁵ « This is the heart of Gilead, where the war cannot intrude except on television. », *Ibid.*, p. 29.

les Épouses (« Wives »)¹⁸⁶, les Tantes (« Aunts »)¹⁸⁷, les « Marthas »¹⁸⁸ et les servantes, dites « Handmaids ». Offred, la narratrice-diariste du roman, est Handmaid, catégorie qui souligne sa fertilité. La majorité des femmes giléadiennes sont infécondes; le rôle des Handmaids est de procréer avec le Commandant auquel la servante a été assignée. L'enfant appartient, dès sa conception, au Commandant et à sa Femme; sa naissance doit garantir la continuation du régime giléadien. L'adaptation et la résistance d'Offred au régime giléadien et à son impératif biologique qu'il véhicule constituent la trame principale du roman.

Le roman est presque entièrement diaristique¹⁸⁹ : il prend la forme du journal intime¹⁹⁰ d'Offred. Le récit d'Offred a été enregistré sur cassette plutôt que couché sur papier : « It's a story I'm telling, in my head, as I go along. Tell, rather than write, because I have nothing to write with and writing is in any case forbidden¹⁹¹ ». Son récit est une transcription écrite des cassettes retrouvées quelque temps après le déroulement des événements. Selon l'orateur qui discute du texte « The Handmaid's Tale » dans la section « Historical Notes », plusieurs détails auraient été altérés lors de la retranscription. Il est notamment impossible de confirmer l'existence réelle d'Offred. Suite à cette révélation, la véracité de son récit est remise en question. La découverte

¹⁸⁶ Ces femmes sont mariées aux Commandants. Ce statut leur accorde un pouvoir considérable au sein de la société giléadienne. Leur rôle est de soutenir l'image de l'union parfaite entre mari et femme.

¹⁸⁷ Elles sont chargées de l'éducation des jeunes femmes (tâches dites traditionnellement féminines, soit la couture et les « bonnes manières ») et assurent le fonctionnement général des activités pour femmes. Certaines d'entre elles détiennent assez d'influence au sein du régime, et il leur est permis de lire quelques textes bibliques, activité autrement illégale.

¹⁸⁸ Le terme « Martha » a sans doute été choisi en référence à Martha Stewart, femme d'affaire américaine reconnue mondialement pour sa revue dédiée au travail domestique, *Martha Stewart Living*. Chez Atwood, ces femmes éponymes sont celles qui se chargent de la cuisine, du ménage et de tout autre tâche relative à la maison.

¹⁸⁹ La section « Historical Notes » n'est pas diaristique.

¹⁹⁰ Nous employons un champ lexical propre à l'écriture et à la diaristique lorsqu'il est question du récit d'Offred. Ce choix reflète le caractère narratif et personnel de son récit, bien que celui-ci n'ait pas été mis sur papier par la diariste.

¹⁹¹ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 50.

des cassettes intervient à même le récit qui le précède. Ainsi, face à cette parole trafiquée, nous, lectrices et lecteurs, sommes obligé.es de réévaluer la lecture du récit que nous venons de terminer.

3.3 Imposer une vie

Du point de vue des dominants, l'époque de l'intrigue principale¹⁹² du roman est postapocalyptique. Ainsi, le roman s'accorde aux règles du genre : les référents du monde pré-giléadien sont effacés. Plutôt que de disparaître lentement et de devenir vestiges, ces référents sont subitement annihilés ou resignifiés afin de mieux servir les individus en position d'autorité : « To suppress individuality and maintain the regime, Gilead re-writes history [...] and leaves only gossip (with its combination of accuracy, slippage, and disinformation) as an independent source of knowledge¹⁹³ ». Aux yeux des Commandants, conserver des traces du monde d'antan rendrait plus accessible l'idée de la révolte, car celle-ci était déjà présente dans le féminisme ambiant du temps d'avant. Lors d'une conversation avec Aunt Lydia dans *The Testaments* (la suite de *The Handmaid's Tale* parue en 2019), le Commandant Judd (un Commandant que connaît Offred dans *The Handmaid's Tale*) rend cette logique manifeste :

He continued: “We have seen the results of too much laxity, too much hunger for material luxuries, and the absence of meaningful structures in that lead to a balanced and stable society. Our birth rate, for various reasons, but most significantly through the selfish choices of women – is in free fall. You do agree that human beings are at their most unhappy when in the midst of chaos? That rules and boundaries promote stability and thus happiness?”¹⁹⁴

¹⁹² Nous qualifions de « temps principal » le récit diaristique d'Offred qui constitue la plus grande partie de l'œuvre.

¹⁹³ Peter G. Stillman, S. Anne Johnson, *op cit.*, p. 72.

¹⁹⁴ Margaret Atwood, *The Testaments*, 2019, Toronto, McClelland & Stewart, p. 174.

Pour les hommes au pouvoir, ce « chaos » est la conséquence inévitable de la montée du féminisme. La structure dystopique qu’instaurent, et dont bénéficient les dominants, se bâtit à partir d’un oubli collectif sans cesse renforcé (l’interdiction d’écrire ou de lire, mais aussi la quasi-impossibilité de rassemblement entre femmes) et que les personnages féminins sont chargés d’entretenir¹⁹⁵.

Lors d’un rassemblement de Handmaids, Aunt Lydia, une des seules femmes détenant une position d’autorité, dit que ces dernières appartiennent à une « transitional generation¹⁹⁶ » pour qui il sera toujours difficile d’accepter le régime giléadien. Ces femmes se souviennent du monde d’avant, mais pour « the ones that come after you [Handmaids] », affirme Aunt Lydia, « it will be easier. They will accept their duties with willing hearts¹⁹⁷ ». Autrement dit, l’unique façon d’empêcher le règne des nouveaux référents (décrétés par le régime) est de se remémorer la forme de l’ancien monde et de se creuser, au sein de cette vie imposée, un temps à part. Nous nous attarderons ici aux diverses manières dont le régime dystopique est renforcé ainsi qu’aux moyens qu’emploie Offred afin d’y échapper.

3.3.1 Une (re)sémiotisation régulée

Tout comme l’acte reproductif, les déplacements quotidiens des Handmaids sont dictés par le régime et sont aussi de nature productive. Les Handmaids ont le droit de sortir seulement si elles se rendent au marché pour faire les courses, ou si elles se joignent à d’autres Handmaids dans le cadre d’un évènement obligatoire, comme la naissance d’un enfant (dit « Birthing Ceremony ») et la mise à mort d’un traître (pendu.e au grand mur érigé au centre de l’espace où circulent les Handmaids, les

¹⁹⁵ Ce phénomène est sous-entendu dans *The Handmaid’s Tale*, mais il est confirmé dans *The Testaments*. Dans ce dernier, il nous est révélé que certaines des Tantes (notamment, Lydia) furent réellement en charge des archives historiques documentant le monde révolu.

¹⁹⁶ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 147.

¹⁹⁷ *Idem.*

traîtres peuvent être presque n'importe qui : des médecins « faiseurs d'anges », des femmes infidèles, etc.). De plus, la présence des Handmaids dans l'espace public sert à produire un effet sur autrui : elles représentent un futur prospère et sécuritaire. La perte d'agentivité est dite nécessaire. Gilead véhicule cette idée en tant qu'utopique: « There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom *to* and freedom *from*. In the days of anarchy, it was freedom *to*. Now you are being given freedom *from*¹⁹⁸ ». L'accent est mis sur l'idée d'une rupture apocalyptique : il y a un temps de l'avant et un temps de l'après. L'un est immoral, l'autre moral. La logique giléadienne renforce l'idée selon laquelle la rupture temporelle était nécessaire, question de faire valoir l'autorité « protectrice » des hommes. Gilead fait du coup d'État orchestré par une faction d'hommes misogynes un récit bénéficiant les femmes qui, dans le temps de l'avant, vivaient « in the midst of chaos », comme le soutient le Commandant Judd, et qui, maintenant, tirent avantage d'un quotidien réglé spécifiquement pour elles.

Les mœurs giléadiennes dictent le désir des Handmaids; elles doivent vouloir, à tout prix, être enceintes. Dans son ouvrage intitulé *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, Anne Balsamo dit des femmes enceintes qu'elles sont « the material sign of the Reproductive Woman, [and] cannot easily avoid the scrutiny of a fascinated gaze¹⁹⁹ ». Le regard des autres sur elles façonne les Handmaids, et les fige dans un rôle qui est imposé par son signe matériel, soit le ventre enflé d'une femme enceinte²⁰⁰ :

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 31. Nous soulignons.

¹⁹⁹ Anne Balsamo, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, 1996, Durham, Duke University Press, p.80.

²⁰⁰ L'absence du signe matériel (le ventre enflé) renforce d'autant plus le rôle strict des Handmaids : s'il s'écoule trop de temps entre l'arrivée d'une Handmaid dans son unité familiale et sa grossesse, la Handmaid court le risque de perdre son poste. De plus, elle court le risque d'être expulsée de Gilead et qualifiée de « Unwoman »; soit, quelqu'une qui ne correspond plus aux signes de la féminité qui lui fut assignée.

One [Handmaid] is vastly pregnant; her belly, under her loose garments, swells triumphantly. [...] our fingers itch to touch her. She's a magic presence to us, an object of envy and desire, we covet her²⁰¹.

Toutefois, si l'accent est placé sur ce signe de fertilité, d'autres signes et symboles sont éradiqués. C'est le cas, entre autres, de la parole écrite.

Les Commandants font disparaître l'écriture de la sphère publique. Il est interdit d'écrire ou de lire, les œuvres littéraires, hormis la Bible, sont détruites ou cachées et inaccessibles pour la majorité²⁰². La quasi-disparition de l'écriture est une question de pouvoir et de contrôle. Le remplacement de l'écriture par des pictogrammes en est l'illustration : « You can see [...] where the lettering was painted out, when they decided that even the names of shops were too much temptation for us. Now places are known by their signs alone²⁰³ ». Offred distingue néanmoins les caractères délavés sur une affiche, consciente de leur disparition orchestrée. Ainsi, elle décide de vivre au sein de ces interstices, au cœur de la disparition : elle se donne le devoir de résister à cette dégradation de son monde et de ses repères. Elle refuse de s'intégrer au décor giléadien – « The door to my room – not *my* room, I refuse to say *my* – is not locked²⁰⁴. », « I never looked good in red, it's not *my* color²⁰⁵. » – et choisit plutôt de se consacrer à la construction d'un espace intime.

Le refus d'Offred instaure à même le récit un hors-temps, recensé dans les sections intitulées « Night ». Ces sections, chacune comportant plusieurs chapitres, forment la moitié du roman, mais ne se suivent pas. Elles servent de battement narratif

²⁰¹ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 32-33.

²⁰² Seulement les Commandants et quelques Tantes peuvent accéder à la collection de textes qu'ont préservé le régime.

²⁰³ *Ibid.*, p. 31.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 9. L'auteure souligne.

²⁰⁵ *Idem.* Nous soulignons.

et permettent à Offred d'établir un lieu où elle peut se dire. Le premier chapitre du roman se déroule dans ce hors-temps qu'est la nuit. Offred, couchée « in what had once been the gymnasium²⁰⁶ », se remémore le passé proche. Nicole Sparling Barco dit de ce gymnase qu'il est ce lieu

that problematizes what will come, because this space that has been the site of sport, leisure and recreation can no longer be understood in the same way – instead, it requires a new vocabulary that only our narrator can provide us with²⁰⁷.

Avec Sparling Barco, nous soutenons que cet acte commémoratif sert ainsi à resignifier le présent dystopique d'Offred, car il oblige l'incorporation du passé dans le présent. Les souvenirs d'antan agissent dans le présent dystopique et freine l'érosion des référents telle qu'entamée par le régime giléadien. Ces scènes nocturnes sont ainsi un espace liminal. Dans ces sections, Atwood évoque souvent un imaginaire de la pénombre, une « semidarkness [where] we could stretch out our arms, when the Aunts weren't looking, and touch each other's hands across space²⁰⁸ ». Ici, Offred et les autres Handmaids peuvent témoigner de celles qu'elles étaient avant, et imaginer aussi un futur différent: « We learned to lipread, our heads flat on the bed, turned sideways, watching each other's mouths. In this way we exchanged names, from bed to bed: Alma. Janine. Dolores. Moira. June²⁰⁹ ».

Il est important de noter qu'Offred n'accède à cet espace que lorsqu'elle est allongée dans son lit, seule dans sa chambre. Marguerite Duras dit de l'état entre le sommeil et l'éveil – ce qu'elle nomme le « non-sommeil » – qu'il est « comme une

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁰⁷ Nicole Sparling Barco, « Deauthorizing Anthropologies and “Authenticating” Landscapes in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Diamela Eltit's *El cuarto mundo* », *Canadian Review of Comparative Literature*, 2011, p. 365.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 4.

²⁰⁹ *Idem.*

interruption dans la vie quotidienne²¹⁰ ». Autrement dit, il constitue un lieu tiers au sein duquel les règles diurnes ne s'appliquent plus. C'est depuis cette position de l'entre-deux qu'Offred résiste à la resémiotisation régulée du régime giléadien :

The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don't move. As long as I lie still. The difference between *lie* and *lay*. Lay is always passive. Even men used to say, I'd like to get laid. Though sometimes they said, I'd like to lay her. All this is pure speculation. I don't really know what men used to say. I only have their words for it²¹¹.

En soutenant – de manière sardonique – qu'elle ne possède que les mots des hommes (« I only have their words for it. ») pour rendre compte du passé, Offred témoigne de la nécessité d'un changement de paradigme plus fort encore que celui ayant permis l'aménagement de Gilead. Le jeu de mots tend vers une resignification de la langue et de l'univers qu'Offred elle-même souhaite établir.

3.3.2 Décréter le corps féminin

Dissimulé sous l'uniforme rouge et informe qu'elles doivent porter, le corps des Handmaids est néanmoins sans cesse scruté. Tandis que les Commandants contrôlent Gilead depuis leurs bureaux²¹², et que leurs Femmes règnent au sein de leurs jardins²¹³, les Handmaids déambulent sous les yeux de tous et toutes. Leur présence docile est la preuve du pouvoir qu'exerce Gilead. Les lois vestimentaires en place font partie de ce calcul. Les habits que doivent revêtir les Handmaids les rendent simultanément

²¹⁰ Témoignage de Marguerite Duras recueilli par Michèle Manceaux, *Éloge de l'insomnie*, 1985, Paris, Hachette, p. 32-33.

²¹¹ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 46.

²¹² « I raise my hand, knock, on the door of this forbidden room where I have never been, where women do not go. [...] What is on the other side is a normal life. I should say: what is on the other side looks like a normal life. There is a desk, of course, with a Computalk on it [...]. » *Ibid.*, p. 171.

²¹³ « This garden is the domain of the Commander's Wife. », « Many of the Wives have such gardens, it's something for them to order and maintain and care for. », *Ibid.*, p. 14.

invisibles et hypervisibles, paradoxe qui se prête à l'interprétation de l'espace public giléadien comme lieu punitif :

I get up out of the chair, advance my feet into the sunlight, in their red shoes, flat-heeled to save the spine and not for dancing. The red gloves are lying on the bed. I pick them up, pull them onto my hands, finger by finger. Everything except for the wings around my face is red: the color of blood which defines us. The skirt is ankle-length, full, gathered to a flat yoke that extends over my breasts, the sleeves are full²¹⁴.

Les vêtements sont modestes; leur intention est de cacher le corps. Ils uniformisent et rendent anonymes les femmes afin de diriger le regard vers le signe matériel qu'est le ventre. L'habit informe occulte les formes féminines : les hanches, les seins, etc. Ainsi, le port de cet habit privilégie une déshumanisation par l'interprétation du corps féminin sous le seul signe de la reproduction.

3.3.3 Démultiplier le corps féminin

La déshumanisation des Handmaids leur confère, paradoxalement, un certain pouvoir. Bien qu'elles soient « doubly enslaved, first, by the patriarchy that developed and then implemented the caste system of Gilead, and second, by the matriarchal system instrumental to this new social order²¹⁵ », les Handmaids savent efficacement naviguer ce nouveau climat social; leur oppression double sert à les invisibiliser. Chaque Handmaid se confond avec une autre. Aux yeux des Commandants qui se servent d'elles comme utérus ambulants, elles sont facilement remplaçables. Nous les imaginons comme une masse informe et indistincte, à l'image du « red shroud »²¹⁶ qu'évoque Offred lorsqu'elle décrit son habit²¹⁷. À partir de leur invisibilité et de leur

²¹⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

²¹⁵ Alanna A. Callaway, « Women disunited: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as a critique of feminism », *Mémoire de maîtrise*, 2008, San José, San José State University, p. 61.

²¹⁶ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 27.

²¹⁷ En anglais le mot « shroud » est à double sens. En tant qu'adjectif il sert à décrire quelque chose qui enveloppe ou qui dissimule un objet ou un corps, tandis qu'en tant que nom il désigne le vêtement dont

devoir exigé par l'état, ces femmes sont libres de se dire, en secret, et « by the uncertain light of the lanterns²¹⁸ », de découvrir une nouvelle conception de soi.

Une Handmaid n'est presque jamais seule. En ville, elles se promènent à deux (« Doubled, I walk the street²¹⁹ ».) et se surveillent l'une l'autre. Elles doivent être d'apparence timide et pieuse – dévier de la norme prescrite par le régime peut entraîner des conséquences désastreuses. L'identité d'une Handmaid fluctue en accord avec celle qui lui sert de double: « I think of Ofglen as a woman for whom every act is done for show. [...] But that is what I must look like to her as well. How can it be otherwise²²⁰ ? » Elles se réfléchissent l'une l'autre, et c'est à partir de cette ressemblance qu'elles apprivoisent leurs différences. L'utilisation de la première personne du singulier (« I ») lorsqu'Offred décrit ses déambulations aux côtés d'Ofglen (« Doubled, I walk the street²²¹ ».) rend compte d'une démultiplication de soi. À partir d'une image dédoublée d'un soi qui n'existe qu'en tant qu'élément reproducteur, Offred arrive à *se* dire. La performance qu'elle doit soutenir au quotidien rend possible l'émergence, la nuit, d'un « je » diaritique qui transmet aux lectrices et aux lecteurs le récit de sa vie.

Le corps d'une Handmaid ne lui appartient pas; c'est là la règle d'or de Gilead. Toutefois, le corps biologique s'autorégule. Chaque mois, Offred redoute l'arrivée de ses menstruations: « I watch [...] fearfully, for when it comes it means failure. I have failed once again to fulfill the expectations of others, which have become my own²²² ».

on couvre un mort lors de l'enterrement. Atwood emploie ici le mot dans les deux sens: les habits que portent les Handmaids cachent et dissimulent leurs corps *car* elles sont aux yeux de la société giléadienne déjà mortes. Leur statut leur confère une mort précoce, celle-ci soit en lien à des complications liées à la grossesse et à l'enfantement ou à leur bannissement de Gilead, faute d'être jugée infertile.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²²⁰ *Ibid.*, p. 40.

²²¹ *Ibid.*, p. 29. Nous soulignons.

²²² *Ibid.*, p. 91.

Son corps rejette mensuellement les désirs de Gilead. Dans cette optique, son corps existe en tant que signe de fertilité – « a cloud, congealed around a central object, the shape of a pear, which is hard and more real than I am [...] »²²³ –, ainsi qu'en tant qu'outil de résistance. Le corps se définit en dehors de ce qui est attendu de lui; il s'oppose à l'érosion du soi souhaité par le régime giléadien. Toutefois, la relation entre Offred et son corps est trouble – les désirs des autres se sont intégrés à la perception qu'elle a d'elle-même. Nous avançons qu'une redéfinition de soi est entreprise par Offred par l'entremise de deux actes : d'une part, par son acte d'écriture, d'autre part, par l'entremêlement de son corps avec celui d'autrui.

Lors du processus d'enfantement avec un Commandant, son Épouse est présente elle aussi. La servante (ici, Offred), quant à elle, sert de corps intermédiaire, de réceptacle. On nomme cette scène « The Ceremony », question d'éviter de parler de sexe. Le déroulement est simple : Offred se couche dans le lit, sur le dos²²⁴, et au-dessus d'elle, entre ses jambes, se place le Commandant qui doit la pénétrer. Offred est allongée entre les jambes de l'Épouse, sa tête posée sur son pubis, – dans le cas d'Offred, l'Épouse se nomme Serena Joy. Personne ne se dévêt; les deux femmes soulèvent leurs jupes et l'homme défait sa braguette. Tandis qu'il pénètre Offred, le Commandant pose son regard uniquement sur le visage de Serena Joy. Cet acte rend compte d'un dédoublement des corps féminins: « My arms are raised; she [Serena Joy] holds my hands, each of mine in each of hers. This is supposed to signify that we are one flesh, one being²²⁵ ». Une femme en remplace une autre, mais la présence d'Offred

²²³ *Idem*.

²²⁴ « I lie on my back, fully clothed. », décrit la narratrice. Il est intéressant de noter l'utilisation de la phrase (voir, du mantra) « I lie », autrement seulement évoqué dans les sections intitulées « Night », lorsque Offred est seule dans son lit. Comme nous l'avons précédemment souligné, l'acte d'être couché n'est pas passif. Au contraire, il rend compte de la liberté qu'offre la nuit. L'emploi de la phrase « I lie » dans le contexte de la cérémonie d'enfantement est donc aussi un acte de résistance. Offred fait sienne cette situation autrement hautement déshumanisante. *Ibid.*, p. 151.

²²⁵ *Ibid.*, p. 115.

est nécessaire, tandis que celle de Serena Joy ne l'est pas. Cette position donne à la première un pouvoir contextuel : si les femmes sont perçues en tant que corps collectif au service de Gilead, ce sont les Handmaids qui assurent la continuité du régime. Lors de la cérémonie, Offred quitte son corps : « One detaches oneself. One describes²²⁶ ». Depuis sa position couchée, où son corps joue le rôle d'une autre, elle acquiert une forme de liberté : celle de la nuit, de la solitude d'où surgit le « je » diaristique qui existe en dehors du présent établi par Gilead.

Idéalement, l'acte cérémonial culmine avec la grossesse de la Handmaid. L'enfantement subséquent est célébré pendant « the Birth Day ». Lors de l'évènement fatidique, plusieurs femmes et Handmaids se regroupent autour de l'élue. Ensemble, elles psalmodient en chœur : « “Breathe, breathe,” we chant, as we have been taught. “Hold, hold. Expel, expel, expel.”²²⁷ » Tout comme lors de l'acte sexuel, l'Épouse du Commandant fait semblant ; elle enjambe la Handmaid²²⁸ et joue le rôle de celle qui accouche. Toutefois, à la différence de l'acte sexuel où le confort de l'Épouse du Commandant est primordial, le « Birth Day » privilégie le confort de celle qui enfante : il faut avant tout mettre au monde un enfant sain. Celle qui enfante n'est pas seule. Les autres Handmaids l'entourent et se joignent à elle, ressentant elles aussi les douleurs de l'accouchement :

It's coming, it's coming, like a bugle, like a call to arms, like a wall falling,
we can feel it like a heavy stone moving down, pulled down inside of us,
we think we will burst. We grip each other's hands, we are no longer
single²²⁹.

²²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²²⁷ *Ibid.*, p. 154.

²²⁸ « She scrambles onto the Birthing Stool, sits on the seat behind and above Janine, so that Janine is framed by her: her skinny legs come down on either side, like the arms of an eccentric chair. », *Ibid.*, p. 157.

²²⁹ *Idem.*

Elles s'amalgament en un corps massif et monstrueux. Cette fusion des unes avec les autres leur permet, le temps d'un moment, d'exister à l'extérieur de la temporalité instaurée par le régime giléadien : « We smile too, we are one smile, tears run down our cheeks, we are so happy. Our happiness is part memory²³⁰ ». L'acte de mise au monde est partagé : l'extase ressentie leur permet de se déplacer, de s'imaginer autres. Qualifier l'évènement de « call to arms » renvoie à la fois à un imaginaire de la résistance et de la multiplicité. La collectivisation du corps féminin est l'une des armes utilisées par Gilead; toutefois, dans ce contexte, ce sont elles qui contrôlent leur corps. Ensemble, elles peuvent se rappeler celles qu'elles étaient auparavant, et se permettre de reconnaître la violence que leur a infligée le régime giléadien.

Dans sa rédaction diaristique, Offred interpelle la figure de sa mère, une féministe engagée: « Can you hear me? You wanted a women's culture. Well, there is one. It isn't what you meant, but it exists²³¹ ». Le ton d'Offred est pessimiste, mais nous pensons qu'il y a dans ses paroles un potentiel révolutionnaire. Cette culture des femmes permet d'imaginer un temps postapocalyptique pour elles, et non seulement un temps postapocalyptique pour un infâme groupe d'hommes dominants. Ce potentiel révolutionnaire est criant dans l'écriture d'Offred. En début de roman, la diariste décrit les « ailes²³² » de sa coiffe qui obscurcissent son visage et obstruent sa vue. De celles-ci, elle dit qu'elles lui ont permis de voir le monde « in gasps²³³ ». Cette perspective limitée octroie à Offred un fort pouvoir imaginaire. Elle complète le tableau de ce que

²³⁰ *Ibid.*, p. 158.

²³¹ *Ibid.*, p. 159.

²³² « The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing, but also from being seen. » *Ibid.*, p.9.

²³³ *Ibid.*, p. 38. Nous soulignons.

lui cachent les ailes en l'inventant. Plus tard, la diariste se remémore²³⁴ le temps précédant immédiatement le régime :

We lived as usual, by ignoring. [...] Nothing changes instantaneously [...] There were stories in the newspapers, of course, corpses in ditches or the woods, bludgeoned to death or mutilated, interfered with, as they used to say, but they were about other women, and the men who did such things were other men. [...] We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edges of print. It gave us more freedom. We lived in the *gaps* between the stories²³⁵.

La ressemblance sonore entre « gasps » et « gaps » est à souligner : elle rend compte d'une vie liminaire et fragmentaire, des interstices dont il faut faire testament. C'est là que le récit d'Offred s'écrit.

3.4 Des actes clandestins

L'acte d'écriture auquel s'adonne Offred en secret lui permet de (re)composer son récit de soi. Par l'entremise de son journal, dont nous allons explorer les modalités particulières, la diariste existe à travers les blancs (« gaps ») qui trouent son vécu.

3.4.1 Écrire la fuite

Nous n'avons pas accès au texte original²³⁶ d'Offred. Ce qui nous est présenté est une reconstruction agencée par un groupe d'universitaires plus de deux cents ans après les événements décrits. Toutefois, leur Offred remaniée est elle-même consciente du pouvoir transformateur et performatif de l'acte d'écriture : « I compose myself. My self is a thing I must now compose, as one composes a speech. What I must present is

²³⁴ Ceci a lieu lors d'une section intitulée « Night ».

²³⁵ *Ibid.*, p. 70. Nous soulignons.

²³⁶ Sa forme transformée est le document « The Handmaid's Tale » en soi. Sa forme originale est tel que narré sur l'ensemble des cassettes retrouvées plusieurs années plus tard.

a made thing, not something born²³⁷ ». Le journal est un lieu qui permet de fuir. Pour la diariste, il est davantage un refuge du quotidien opprimant; elle s’y réinvente. Pour les chercheurs, il est une découverte scientifique qui divulgue un passé plutôt inconnu. Ils étudient le journal à partir de leur présent, et voient en lui le reflet de leurs accomplissements : ils ont (à leurs yeux) réussi à se défaire de la logique misogyne qui avait servi de socle au régime giléadien. L’existence du témoignage (quoique manipulé) d’Offred rend compte d’un désir de résistance. Le contenu du journal sous-entend les risques soupesés par la narratrice lors de son enregistrement : il était interdit de révéler les secrets de Gilead; le faire faisait d’elle une traître, et signait sa mort. Quitter Gilead fait de celle qui fuit une « Unwoman », une non-femme; car, celle qui ne joue pas le rôle attendu d’elle n’est pas une femme. En quittant Gilead, ainsi qu’en rédigeant son récit, Offred cesse d’être femme. Pensées en simultanément, la fuite et l’écriture octroient à Offred l’une des plus grandes libertés et l’ultime résistance face au régime giléadien: le fait de choisir comment, si c’est même possible, exister en tant que femme, et sous quelles conditions.

Le journal d’Offred, comme toute œuvre diaristique intime, est subjectif. Il est ainsi impossible pour les chercheurs, convoqués dans le roman, d’attester de sa véracité²³⁸. Offred avoue mentir : « I made that up. Here’s how it happened. [...] It didn’t happen that way either. I’m not sure how it happened; not exactly. All I can hope for is a reconstruction [...]»²³⁹ Le mensonge est un outil qui permet à Offred de faire valoir sa propre réalité. Ainsi, nous soutenons avec Susan Watkins que la résistance d’Offred est ancrée dans ce rendre-flou des contours de la réalité : « [...] [Offred] is capable of writing and authorship : her narrative takes pleasure in its own rhetorical

²³⁷ *Ibid.*, p. 82.

²³⁸ L’ironie est, qu’en tant que lectrices et lecteurs, il nous est impossible de savoir quelles parties du récit d’Offred sont « siennes » et quelles sont celles qui furent ajoutées ou modifiées par les chercheurs. Évidemment, le roman est conçu ainsi, il n’existe donc pas de version « autre », le lectorat doit prendre en compte les thèmes de la reconstruction et du remaniement.

²³⁹ *Ibid.*, p. 330.

abilities²⁴⁰. » Selon nous, l'utilisation avouée du mensonge est l'image du « I lie » souvent répété dans les sections « Night », où la phrase évoque la position allongée de la narratrice. De son lit, Offred se remémore autant le passé que le présent; elle est libre de modeler l'un et l'autre à travers son récit. Traduite, la phrase « I lie » veut aussi dire « je mens ». Les deux utilisations du « I lie » ouvrent à Offred des lieux pour être et se dire en dehors des contraintes giléadiennes. À partir de ces espaces, Offred peut orchestrer sa propre fin; elle peut déjouer la logique apocalyptique de Gilead et s'aventurer en territoire postapocalyptique : « If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it²⁴¹ ».

La fuite que rédige (mentalement) Offred lors de ses nuits solitaires se traduit en une action tangible en fin de roman : son écriture lui confère un pouvoir d'agir. Elle s'échappe de Gilead – ou du moins, elle essaye de s'échapper. Le récit « *The Handmaid's Tale* » est à fin ouverte: « The van waits in the driveway, its double doors stand open. [...] Whether this is my end or my new beginning I have no way of knowing²⁴² ». Ce ressenti est de nature apocalyptique : Offred perçoit dans sa fugue les signes de la fin à venir ainsi que la possibilité d'un renouveau. La réalité qu'habite Offred doit se clore, sinon sa mort sera imminente. Concrètement, sa fuite est possible, car « Mayday », une faction de résistant.es souhaitant renverser Gilead de l'intérieur, l'orchestre²⁴³. Au final, l'existence du manuscrit intitulé « *The Handmaid's Tale* » est la preuve qu'Offred a survécu.

²⁴⁰ Susan Watkins, *op cit.*, p. 20

²⁴¹ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 50.

²⁴² *Ibid.*, p. 368.

²⁴³ *Ibid.*, p. 366.

La fuite d'Offred est un acte de survivance²⁴⁴. Celle qui survit n'est pas celle qu'elle était avant de subir le régime. Cette dernière n'existe plus: « He [Nick] calls me by my real name. Why should this mean anything²⁴⁵? » Son « vrai » nom a si peu d'importance que la diariste ne nous le dévoile pas : « Offred, in her refusal to reveal her name and by offering multiple versions of the same story, resists verification and a singular interpretation of her “tale” [...]»²⁴⁶ » Tout change autour d'Offred. La diariste se retrouve encore une fois dans cet espace clair-obscur, où les contours sont flous : « And so I step up, into the darkness within; or else the light²⁴⁷ ». Cette image de l'entre-deux évoque le glissement paradigmatique propre aux récits postapocalyptiques. Les signes mutent, l'ombre et la lumière se confondent. Le récit d'Offred (« *The Handmaid's Tale* ») s'achève suite à sa fuite; un temps postapocalyptique s'érige à sa place.

3.4.2 Un accouchement

L'acte diaristique intime est une mise au monde d'un soi qui n'existe qu'à travers l'écriture. Dans le contexte du régime giléadien, ceci équivaut à une naissance clandestine : comme dans beaucoup d'œuvres mettant en scène des sociétés dystopiques, l'individualité y est éradiquée. Gilead aliène les Handmaids au sein de

²⁴⁴ Cette interprétation ne fait pas l'unanimité. Dans « Suicide as Apocalypse in *The Handmaid's Tale* », Patricia A. Stapleton rejette cette compréhension de la fuite d'Offred, y voyant plutôt un suicide orchestré qui octroie à la diariste le pouvoir d'agir que lui refuse Gilead. Stapleton dit de la prépondérance du suicide dans les littératures postapocalyptiques qu'elle n'est pas inhabituelle, car « In the chaotic and disorienting environment of a fictional new world order, characters often opt out. » Pour cette dernière, le choix qu'a fait Offred de se donner la mort (Stapleton soutient qu'Offred se suicide en fin de récit) « [...] is a revelation; it allows Offred the power to stop the story when she – and no one else – has decided. » Cela dit, nous soutenons le contraire, car l'agentivité d'Offred est centrale à sa survie suite à la fin du récit *The Handmaid's Tale*. En survivant, Offred devient autre : celle qui représente la malléabilité d'un nouveau monde, son symbole. Sa fuite laisse lieu à l'interprétation de multiples futures plus optimistes. Patricia A. Stapleton, « Suicide as Apocalypse in *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's Apocalypses*, dir. Karma Waltonen, 2015, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, p. 29

²⁴⁵ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 366.

²⁴⁶ Nicole Sparling Barco, *op cit.*, p. 368.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 368.

leurs propres corps – en ce sens, l’acte diaristique en est un de réappropriation et de recomposition. La mise en scène d’un « je » résistant permet à Offred de s’enfuir de Gilead. Suite à sa fugue, celle-ci donne naissance non pas à un enfant, comme le souhaite Gilead, mais au récit enregistré qui deviendra « *The Handmaid’s Tale* ». Ce récit remplace la femme qui a survécu au quotidien giléadien et la superpose à celles qui ont survécu (ou non) au régime : par le biais de son récit, Offred engendre une communauté de semblables. Ceci est appuyé par le travail des chercheurs : ils ne sont pas absolument certains que le récit est celui d’une seule femme²⁴⁸. Nous ne connaissons pas le sort qu’a subi la diariste suite à son entrée dans le véhicule²⁴⁹ à la fin du roman: « I have given myself over into the hands of strangers, because it can’t be helped²⁵⁰ ». Le récit d’Offred circule longtemps après la chute du régime giléadien. Les chercheurs se penchant sur son étude en 2195, ainsi que nous, lectrices et lecteurs, somment ces étrangers que nomme Offred et qui lisent le récit. Notre lecture agit sur le texte, et atteste de la continuation d’un temps postapocalyptique.

3.4.3 « Unfortunately, this trail led nowhere »

À la fin du roman, l’identité de la diariste demeure inconnue, tout comme celles de certains personnages qu’elle décrit. Par exemple, il nous est révélé que le nom « Serena Joy » est fictif. L’hypothèse soutenue par les universitaires est qu’Offred l’aurait qualifié ainsi « somewhat malicious[ly]²⁵¹ », car elle n’était ni joyeuse ni sereine. Nous avançons qu’Offred a décidé de la nommer ainsi afin que Serena Joy tombe dans l’oubli. En modifiant son nom dans son récit, la diariste condamne cette

²⁴⁸ « The voice is a woman’s, and, according to our voice-print experts, the same one throughout. », *Ibid.*, p. 375.

²⁴⁹ L’amant d’Offred, Nick, lui confirme qu’il s’agit d’une ruse de la part du Mayday. Mais, la narratrice ne sait pas à qui appartient le camion, qui de l’extérieur semble appartenir aux « Eyes ».

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 368.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 385.

dernière à rester figée dans le rôle qu'Offred lui a assigné. Les traces qu'il reste d'elle sont sans origine; elle ne sera jamais que celle dépeinte par Offred.

Le destin de Serena Joy, tel que présenté par Offred, réfléchit les concepts de la trace et de la preuve. Dans le cadre de la conférence universitaire mise en scène dans le roman, les chercheurs s'attardent longuement à la vérification des faits historiques. Ils se servent du récit d'Offred à titre de document historiographique et non à titre de texte subjectif et personnel. Ils cherchent plutôt à déterrer les véritables identités des personnes influentes de Gilead : « Judd's wife's name was Bambi Mae, and Waterford's was Thelma²⁵² ». Les chercheurs se lamentent de la qualité personnelle du récit : « She [Offred] could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter or a spy²⁵³. », « We hoped to be able to trace and locate the descendants of the hypothetical occupants [...] Unfortunately, this trail led nowhere²⁵⁴ ». Ainsi, même dans le cadre de son étude en tant que document historique important, le récit subjectif d'une femme est dénigré : son témoignage ne suffit pas. Toutefois, nous soutenons que ce que lègue le récit d'Offred est l'idée d'une continuation régénérante, selon les termes de Donna Haraway²⁵⁵. Offred a survécu aux horreurs de Gilead, et ce grâce à sa prise de parole diaristique, dont le document « *The Handmaid's Tale* » est le testament. Offred se positionne à l'encontre du modèle essentialiste de Gilead; elle n'a pas dû enfanter (biologiquement) afin de continuer à exister. Le récit d'Offred intervient au sein d'un futur qui s'éloigne du barbarisme giléadien.

²⁵² *Idem.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 386.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 377.

²⁵⁵ Donna Haraway, *op cit.*

3.5 Diaristique et résistance

L'acte diaristique est un processus transformateur. La diariste est changée par ce qu'elle écrit, et ce qu'elle écrit touche celles et ceux qui la lisent. La diffusion du récit mène aussi à sa manipulation; les interprétations du texte par autrui le transforment. Nous allons ici nous attarder aux enjeux d'adaptation du récit d'Offred en nous penchant d'abord sur l'idée d'un texte original, et en examinant, ensuite, la section « Historical Notes ».

3.5.1 Un récit trafiqué

Le récit d'Offred est dissimulé dans des cassettes comportant des enregistrements musicaux variés – « with varying proportions of music to spoken word²⁵⁶ ». Selon les chercheurs, les cassettes ainsi que leur contenu musical sont d'époque pré-giléadienne; la narratrice aurait choisi d'y insérer son récit par subterfuge. Par l'entremise des cassettes sélectionnées – entre autres celles intitulées « 'Elvis Presley's Golden Years' », « 'Boy George Takes It Off' », « 'Twisted Sister at Carnegie Hall'²⁵⁷ » –, la diariste entremêle littéralement son récit à celui de l'imaginaire culturel populaire d'une époque précédant la sienne. Ceci sert à souligner la marginalité de sa position. Son récit passe à l'histoire, mais il est caché et difficilement accessible.

Les cassettes²⁵⁸ sont désordonnées : « [...] the tapes were arranged in no particular order, being loose at the bottom of the locker; nor were they numbered²⁵⁹ ». L'ordre du récit a donc été décidé par les responsables de sa transcription: « [...] all such arrangements are based on some guesswork and are to be regarded as approximate,

²⁵⁶ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 374.

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ Ils en retrouvent trente au total, au fond d'un casier dans un édifice abandonné, mais ne peuvent savoir s'il leur en manque.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 375.

pending further research²⁶⁰ ». Le récit d'Offred est un texte trafiqué par autrui : les chercheurs s'en emparent aux fins d'une recherche, mais aussi pour en tirer un certain capital social : les études giléadiennes sont, en 2195, fétichisées²⁶¹. Les universitaires s'immiscent ainsi dans le récit d'Offred et se dépeignent en tant que sauveteurs. Toutefois, cet acte moralisateur ne ternit pas l'acte féministe qu'est celui d'Offred parce que le roman d'Atwood est construit de façon à ne pas nous donner accès au récit « original » de l'héroïne. L'acte féministe d'Offred réside dans sa survivance et dans le désir de transmettre son récit.

Le titre de la conférence dont fait l'objet « *The Handmaid's Tale* » – « *Problems of Authentication in The Handmaid's Tale* » – implique l'absence d'une narratrice fixe. Offred est exclue de son propre récit : les chercheurs priorisent l'exploration de l'univers qu'elle décrit. Toutefois, la manipulation du récit permet au texte d'être sans cesse réactualisé. Ceci se pense en lien avec l'idée de la régénération : Offred existe au-delà du « je » qu'elle a mis sur papier. La découverte et l'interprétation subséquente de son récit par autrui la rend plurielle et la libère de l'impératif biologique imposé par Gilead.

3.5.2 Regard posé sur la section « Historical Notes »

La section intitulée « Historical Notes » sert d'addendum paratextuel. Sa présence favorise la compréhension du récit en tant que document historique, imposant une certaine distance et témoignant d'un désir d'objectivité de la part des chercheurs. Nous soulignons la présence d'un lectorat fictif afin d'en tirer des comparaisons avec le lectorat réel ; l'impact du roman d'Atwood sur notre imaginaire collectif est à penser en parallèle à l'impact du récit d'Offred sur l'univers romanesque. Comme Atwood,

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ « It appears that certain periods of history quickly become, both for other societies and for those that follow them, the stuff of not especially edifying legend and the occasion for a good deal of hypocritical self-congratulation. » *Ibid.*, p. 375-376.

dont la carrière est en soi « [an] effort to bear witness [to the earth and its species] through her writing²⁶² », l'ambition diaristique d'Offred est de témoigner de sa vie, de laisser une trace. Aux yeux des universitaires mis en scène par Atwood, le sort qu'ont subi les Handmaids est barbare, presque impensable. Les codes de la littérature dystopique renforcent ce point de vue : son contexte souligne la déchéance de la société²⁶³.

Cette ultime section du roman met en scène un colloque universitaire qui se déroule en 2195. La présentation qui porte sur le récit d'Offred est décrite comme « a *partial transcript* of the proceedings of the Twelfth Symposium on Gileadean Studies²⁶⁴ ». Ceci signale que le texte (« Historical Notes ») est lui-même un texte transcrit d'un discours oral et soutient l'hypothèse selon laquelle l'objet matériel du livre imite un document historique à fonction éducative. Ce qui renvoie aux deux lectorats visés par le roman – le fictif et le réel. Nous y voyons l'enjeu presque pédagogique d'Atwood : l'auteure cherche à nous faire comprendre son pari romanesque. Le lectorat fictif se rend aisément à l'évidence – la situation qu'a vécue Offred est affreuse, et elle ne se reproduira jamais, car il est impossible de s'imaginer que, déjà, elle a eu lieu. En ce qui concerne le lectorat réel, il est appelé à s'identifier au lectorat fictif, et à interroger son propre présent. En déployant la pensée de Patrick Murphy, Karen F. Stein se penche sur les enjeux propres au lectorat d'un roman d'anticipation tel celui d'Atwood :

If the dystopian world is too far removed from ours, our reading may lead to “cathartic reduction of anxiety”, with no impulse to act in our world. [...] To reduce this distance, and introduce a “discomforting” reading, the

²⁶² Karma Waltonen, « Introduction », dans *Margaret Atwood's Apocalypses*, 2015, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, p. xvi.

²⁶³ Celle d'Atwood en 1985, mais aussi la nôtre, en 2021.

²⁶⁴ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 37. Nous soulignons.

author employs a framing device [...] “to prompt readers to change the world.”²⁶⁵

Le procédé consiste à encadrer le journal au moyen d’un paratexte fictif. Cette tactique permet un rapprochement entre lectrices et lecteurs fictif.ves et réel.les.

Le journal d’Offred n’est pas l’unique texte en son genre – on raconte qu’il existe plusieurs trouvailles semblables, soit un corpus collectif : « You²⁶⁶ are doubtless familiar, for instance, with the item known as “The A.B Memoirs”, located in a garage in a suburb of Seattle, and with the “Diary of P.”, excavated by accident [...]»²⁶⁷ Ces femmes dont les récits ont été perdus constituent un corpus d’étude ainsi qu’un corps collectif, fantomatique. L’excavation des œuvres rend criante l’absence de ces corps marqués par la violence que détaillent les textes retrouvés. Le récit d’Offred, « The Handmaid’s Tale », fait partie de ce corpus, malgré les transformations qu’il a subies aux mains des chercheurs qui s’en sont emparés. Ces transformations rendent possible la circulation du récit dans le domaine public, ce qui lui permet de vivre au-delà de sa fin et de devenir proprement postapocalyptique.

3.5.3 Pour un savoir postapocalyptique féministe

Le monde a beaucoup changé entre les événements vécus par Offred et le colloque en 2195. Entre autres, il existe désormais un « Department of Caucasian Anthropology²⁶⁸ », ce qui implique (potentiellement) une fin de l’hégémonie blanche, c’est-à-dire une fin du monde, car ceci suppose une réécriture de référents culturels et sociétaux. À première vue, le tout semble utopique. Toutefois, la citation mise en

²⁶⁵ Karen F. Stein, *op cit.*, p. 59.

²⁶⁶ Le locuteur s’adresse au public universitaire, toutes et tous aussi spécialistes des études giléadiennes.

²⁶⁷ Margaret Atwood, *op cit.*, 1985, p. 374.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 371.

exergue de la fameuse « modeste proposition ²⁶⁹ » de Jonathan Swift nous rappelle l'enjeu satirique du roman.

Dans son texte polémique, Swift propose comme solution à la famine irlandaise que les plus démunis (qui ont le plus d'enfants à nourrir) vendent leurs enfants aux plus fortunés. La référence swiftienne est à penser en parallèle au récit d'Offred : les deux mettent en scène des solutions satiriques liées à la surpopulation et au sous-peuplement²⁷⁰. Mais la référence est aussi à considérer en lien avec la section « Historical Notes », car elle souligne l'ironie de l'utopie mise en scène. En 2195, la parité des genres semble atteinte, le racisme a disparu; pour le public universitaire, les événements vécus par Offred sont ainsi ahurissants. En 2020, année de rédaction de ce mémoire, de tels événements sont tout aussi inconcevables – jamais de telles horreurs ne pourraient à *cette échelle* toucher des femmes qui sont à l'image de la diariste : blanches, nord-américaines et instruites. L'invisibilisation et l'uniformisation des femmes giléadiennes au sein du roman représentent celle, réelle, des femmes moins privilégiées : des femmes racisées, pauvres et peu éduquées. Comme Swift, Atwood pointe du doigt un enjeu sociétal flagrant et en tisse un portrait satirique afin de dénoncer un deux poids deux mesures : ce qui est inacceptable, voire inconcevable, pour les femmes blanches est la réalité des femmes racisées²⁷¹. Toutefois, l'inclusion

²⁶⁹ Jonathan Swift, « Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d'être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public », 2005 [1729], Paris, Minuit.

²⁷⁰ Dans les deux textes, ce sont des groupes marginalisés qui sont condamnés pour les problèmes de surpopulation et de sous-peuplement. Chez Swift, la surpopulation est la faute des gens pauvres : ils seraient toutes et tous plus riches s'ils n'avaient pas autant d'enfants à nourrir! Chez Atwood, ce sont les femmes qui sont coupables : de façon allégorique, il est sous-entendu que la liberté que leur a procuré la montée du féminisme a eu un effet nocif sur leur fertilité.

²⁷¹ Dans une chronique publiée en 2017, Atwood a soutenu que « One of my rules [lors de l'écriture de *The Handmaid's Tale*] was that I could not put any events into the book that had not already happened. », Margaret Atwood, « Margaret Atwood on what *The Handmaid's Tale* Means in the Age of Trump », *The New York Times*, en ligne, < <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html> >, consulté le 17 septembre 2021.

de la section « Historical Notes » témoigne d'un optimisme inhérent à l'œuvre : il rend compte de l'existence d'un temps postapocalyptique...

La découverte et l'étude du récit d'Offred font preuve d'un changement de paradigme en cours. La (ré)interprétation du récit par les chercheurs l'actualise et le contextualise au sein de leur époque. Dans l'univers romanesque autant que dans notre réalité, l'objet matériel du livre circule, il est lu. S'opère alors un glissement paradigmatique vers un temps postapocalyptique – ces lectures du récit agissent sur les deux univers et ouvrent sur de nouvelles façons de concevoir l'histoire d'Offred²⁷². Le récit prend de nouvelles formes, et de ces formes naît la possibilité d'une réelle résistance, autant au sein de l'univers romanesque qu'à l'extérieur :

The ending of the book – Atwood's blunt question²⁷³ following the general approval of Pieixoto's [le conférencier principal] paper – should take us as readers right back to our present; we should [...] be driven to implore them [le public universitaire] to respond to the Handmaid's story, to learn from it, to question Pieixoto's interpretation of it, and to feel, judge with thoughtfulness, and act²⁷⁴.

Dans ce contexte, un temps postapocalyptique contient l'idée d'un récit dont la fin est inaccessible, car toujours en train d'être retravaillée, relue, repensée. L'appel au lectorat en excipit témoigne du besoin d'imaginer le dépassement du récit d'Offred, et d'imaginer un avenir autre, en dehors des normes prescrites autant par Gilead que par Pieixoto.

²⁷² Une de ses lectures et en soi la série télévisée. Selon Giovanini, « [...] we find in the show a form of resistance through communication that presumes an interested other. », Valerie Giovanini, *op cit.*, p. 94.

²⁷³ Pieixoto termine sa conférence et demande au public s'ils ont des questions (« Are there any questions? »). Le roman se termine ainsi.

²⁷⁴ Peter G. Stillman, S. Anne Johnson, *op cit.*, p. 82.

CONCLUSION

*At the end of the world /
Or the last thing I see /
You are never coming home /
Could I? Should I?*²⁷⁵

My Chemical Romance

L'objectif de ce mémoire était d'étudier les enjeux de la forme diaristique dans les récits postapocalyptiques. Pour ce faire, nous nous sommes penché sur deux romans postapocalyptiques diaristiques contemporains: *Into the Forest* de Jean Hegland et *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood. Ayant toutes deux une jeune femme comme narratrice-diariste, ces œuvres nous ont permis d'interroger les liens entre identité de genre, écriture et survivance, dans un contexte de fin du monde. Nous avons pu explorer les dispositifs par l'entremise desquels les protagonistes ont amorcé l'aménagement d'un monde où leurs besoins et leurs désirs – en tant que femmes, et en tant qu'individus capables de se définir à l'extérieur de la féminité prescrite par un régime hétéropatriarcal – sont mis de l'avant.

Un recensement des théories concernant l'Apocalypse (et l'apocalypse, 'a' minuscule) a souligné la différence entre la conception de Frank Kermode²⁷⁶ et celle des fictions post/apocalyptiques contemporaines où l'apocalypse est un conflit relié à l'intrigue du roman et non un outil permettant d'assigner un sens à la vie dans la

²⁷⁵ My Chemical Romance, *Three Cheers for Sweet Revenge*, 2004, Los Angeles, Reprise.

²⁷⁶ Frank Kermode, *op cit.*

perspective d'une mort à venir. Dans ces œuvres contemporaines, l'apocalypse est un événement qu'il faut surmonter. L'apocalypse est un événement concret qui transforme le paysage et la vie quotidienne, les rendant méconnaissables. Là où l'Apocalypse kermodienne rassure (l'horizon qu'est la Fin rend linéaire une vie qui ne l'était pas d'emblée), un contexte postapocalyptique déstabilise puisqu'il n'y a pas de fin en vue.

Ce contexte déstabilisant était notre point de départ : comment est-ce possible de continuer de vivre sa vie lors d'une perte quasi totale des repères du monde connu? La réponse que nous fournissent les romans d'Hegland et d'Atwood est l'acte d'écriture. Écrire permet aux narratrices-diaristes de faire sens d'un contexte autrement incompréhensible.

Le premier chapitre de ce mémoire a porté sur les notions d'apocalypse et de postapocalypse. Penser le passage de l'apocalypse vers la postapocalypse en terme de glissement paradigmatique nous a permis d'interroger les nouvelles manières de fabriquer du sens mises en scène dans les romans étudiés. En pensant le territoire (postapocalyptique) et le journal (dans lesquels écrivent les narratrices-diaristes) comme des palimpsestes – le premier est jonché de ruines et le deuxième s'écrit dans une langue ruinée au sens où les référents ont disparu –, nous avons pu étudier les traces du monde préapocalyptique dans l'univers postapocalyptique. Nous avons observé comment le premier déteint sur le deuxième, comment la désémotisation de l'univers intervient dans le quotidien des actantes diaristes et comment ces dernières agissent sur l'univers postapocalyptique par le biais de leur acte d'écriture.

Le deuxième chapitre s'est intéressé au roman *Into the Forest* de Jean Hegland. Nous y avons étudié les effets ravageurs de plusieurs apocalypses (autant intimes que globales) telles que vécues par les sœurs protagonistes. Par la plume de la narratrice-diariste Nell, nous avons observé comment celle-ci a (re)construit sa vie de manière à ce qu'elle ait du sens et mérite d'être vécue plutôt qu'uniquement écrite. Pour cette

diariste, l'acte d'écriture est un moyen d'imaginer un autre avenir. Nous avons vu comment l'écriture, chez Hegland, sert de tremplin; elle permet à Nell de se dire au sein même de son quotidien transformé, et de tendre, ainsi, vers des formes de « storytell[ing] and storykeep[ing]²⁷⁷ » autres que l'écriture. Nous empruntons à Donna Haraway le concept de régénérescence afin de penser les changements s'opérant chez les protagonistes suite aux glissements paradigmatiques. Nous avons voulu montrer que les survivantes s'érigent à même les décombres de celles qu'elles étaient avant, afin de continuer à vivre au-delà de la fin du monde.

Dans le troisième chapitre, nous avons abordé *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood. Chez Atwood, l'aménagement d'une temporalité postapocalyptique par et pour les hommes provoque un événement apocalyptique pour les femmes : la cité promise par les premiers est l'enfer des deuxièmes. De ce cadre temporel subjectif, il nous a paru possible de tendre vers une lecture optimiste du roman. L'insertion d'un épilogue qui se déroule deux-cents ans après les événements narrés par Offred permet d'explorer la suite du récit « *The Handmaid's Tale* ». En le (re)situant dans un corpus d'œuvres diaristiques semblables (au sein de la diégèse) – « “The A.B Memoirs”, located in a garage in a suburb of Seattle, and with the “Diary of P.”, excavated by accident [...]»²⁷⁸ – nous avons pu établir les contours d'un vécu féminin qui nous informe quant au passé de ces femmes autant qu'il informe la possibilité d'un avenir tenant en compte leurs désirs tels que transmis dans les journaux intimes.

Dans *The Handmaid's Tale*, tout comme dans *Into the Forest*, au centre de l'œuvre se trouve l'objet matériel qu'est le journal. Pour Nell, son journal devait d'abord être un cahier d'école. Offred, qui n'a pas accès au matériel d'écriture, enregistre son récit sur des cassettes. Chez Atwood, la découverte (littérale) du récit est

²⁷⁷ Jean Hegland, *op cit.*, p. 240.

²⁷⁸ Margaret Atwood, 1985, *op cit.*, p. 374.

indispensable à la structure du roman – l’enregistrement d’Offred est transcrit et remanié par des chercheurs universitaires afin d’en permettre l’étude et la distribution. Chez Hegland, le sort du cahier est plus ambigu : Nell n’arrive pas à jeter au feu ses écrits, même après avoir pris la décision d’aller vivre en forêt avec sa soeur et d’abandonner une vie qui ressemblerait trop à celle du temps d’avant. Il est sous-entendu que le cahier de Nell – et donc, le roman d’Hegland en tant que tel – prendra la forme d’un document historique dont s’inspirera la diariste pour raconter des histoires au petit Burl. Dans les deux romans, le récit consigné dans le journal circule et sera transformé au fil des lectures. La lecture du récit suscite un engagement de la part de celles et ceux qui s’y intéressent; son interprétation continue assure sa survivance.

Plusieurs études ont été menées sur la structure des œuvres postapocalyptiques et sur l’utilisation des tropes typiques aux fictions d’anticipation et aux littératures de genre, mais peu a été dit sur le caractère souvent optimiste des récits de survivance postapocalyptique – surtout ceux écrits par des femmes, et ayant des femmes comme protagonistes. À la fin des romans, nous ne savons pas ce qu’advient d’Offred et de Nell: peut-être que la première a été retrouvée par des agents giléadiens immédiatement après sa fuite, peut-être que la deuxième ne réussit pas à vivre en forêt comme elle en rêvait; peut-être qu’elles meurent toutes les deux de façon tragique. Nous n’en savons rien, et cette fin-là ne nous importe pas. Ce qui importe est ce qui déjoue l’idée de finalité, et qui nous permet, lectrices et lecteurs, d’interroger notre propre réalité en nous donnant le droit d’imaginer un monde à la hauteur de nos désirs et de nos ambitions. Eva, Nell et Offred survivent, elles résistent à la mort, s’adaptent. Une lecture optimiste des romans d’Hegland et d’Atwood nous incite à avoir confiance en l’avenir, imaginer des communautés réparatrices et un monde où des femmes comme Eva, Nell, Offred... seraient libérées.

BIBLIOGRAPHIE

- Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, 1985, Toronto, Seal Books, 402 p.
- Atwood, Margaret, « Margaret Atwood on what *The Handmaid's Tale* Means in the Age of Trump », *The New York Times*, en ligne, < <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html> >, consulté le 17 septembre 2021.
- Atwood, Margaret, *The Testaments*, 2019, Toronto, McClelland & Stewart, 419 p.
- Auger, Manon, *Les journaux intimes et personnels au Québec : Poétique d'un genre littéraire incertain*, 2017, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 370 p.
- Balsamo, Anne, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women*, 1996, Durham, Duke University Press, 232 p.
- Berger, James, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, 1999, Minneapolis, University of Minnesota Press, 278 p.
- Bergeron, Patrick et Joseph Josy Lévy, « Apocalypses et fins du monde » *Frontières*, N. 25, 2013.
- Butler, Judith, « Critically Queer ». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, vol. 1, 1993.
- Callaway, Alanna A., « Women disunited: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as a critique of feminism », Mémoire de maîtrise, 2008, San José, San José State University.

- Ciccarelli, Alessandra, « Les sociologies du quotidien et la mélancolie », *Sociétés*, vol. no 86, no. 4, 2004.
- Collins, Suzanne, *The Hunger Games*, 2008, New York, Scholastic, 374 p.
- Cranny-Francis, Anne, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, 1990, New York, St-Martins, 228 p.
- David, Sophia, « Eco-fiction: Bringing Climate Change into the Imagination », Thèse de doctorat, 2016, Exeter, University of Exeter.
- Dellamora, Richard, *Apocalyptic Overtures. Sexual Politics and the Sense of An Ending*, 1994, New Brunswick, Rutgers University Press, 242 p.
- Delvaux, Martine, *Le boys club*, 2019, Montréal, Éditions du remue-ménage, 232 p.
- Doyle, Briohny « The Posatapocalyptic Imagination », *Thesis Eleven*, vol. 131 no. 1, 2015.
- Gaudet-Labine, Isabelle, *Nous rêvions de robots*, 2017, La peuplade, 108 p.
- Germanà, Monica, *Apocalyptic Discourse in Contemporary Culture: Post-Millennial Perspectives on the End of the World*, 2014, New York, Routledge, 276 p.
- Gervais, Bertrand, « En quête de signes: de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Sociétés* vol. 84, no. 2, 2004 [1999]
- Gervais, Bertrand, *L'imaginaire de la fin : logiques de l'imaginaire, tome III*, 2009, Montréal, Quartanier, 240 p.
- Giovanini, Valerie, «An Army of Me: Representations of Intersubjectivity, Relational Ethics, and Political Resistance in *The Handmaid's Tale* », *Free Associations: Psychoanalysis and Culture, Media, Groups, Politics*, N. 75, 2019.
- Godspeed You! Black Emperor, *f# a# ∞*, 1997, Montréal, Constellation Records.

- Gusdorf, Georges *Les écritures du moi*, 1991, Paris, Odile Jacob, 432 p.
- Haraway, Donna, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » dans *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, 1991, London, Free Association Books, p. 149-181.
- Heffernen, Teresa, *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism and the Twentieth-Century Novel*, 2008, Toronto, University of Toronto Press, 224 p.
- Hegland, Jean, *Into the Forest*, 1996, New York, Bantam, 241 p.
- Hensel, Marcus et Asa Simon Mittman, *Classic Readings on Monster Theory: Demonstrate Volume 1*, 2018, Amsterdam, Amsterdam University Press, 136 p.
- Hicks, Heather J., *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-first Century: Modernity Beyond Salvage*, 2016, Londres, Palgrave Macmillan, 208 p.
- Hulan, Michelle, « “We Require Regeneration Not Rebirth”: Cyborg Regeneration in Feminist Science and Speculative Fiction ». Mémoire de maîtrise, 2019, Ottawa, University of Ottawa.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, 1967, Oxford, Oxford University Press, 150 p.
- Manceaux, Michèle, *Éloge de l'insomnie*, 1985, Paris, Hachette, 289 p.
- Martini, Connor, « Post-Apocalyptic Historicism: The Archimedean Survivor », *Academia*, en ligne, <https://www.academia.edu/36543876/PostApocalyptic_Historicism_The_Archimedean_Survivor>, consulté le 19 décembre 2019.
- Mayer, Sophie, « Girl Power: Back to the Future of Feminist Science Fiction with *Into the Forest and Arrival* », *Film Quarterly*, vol. 70 n. 3, 2017, p. 32-42.
- Melzer, Patricia, *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, 2006, Austin, University of Texas Press, 325 p.

- My Chemical Romance, *Three Cheers for Sweet Revenge*, 2004, Los Angeles, Reprise.
- Sareen Nowakowski, Anjali, « 5 ways “The Handmaid’s Tale” is reality », *The Lily*, en ligne, < <https://www.thelily.com/5-ways-the-handmaids-tale-is-reality/>>, consulté le 23 octobre 2020.
- Sparling Barco, Nicole, « Deauthorizing Anthropologies and “Authenticating” Landscapes in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* and Diamela Eltit’s *El cuarto mundo* », *Canadian Review of Comparative Literature*, 2011.
- Pitetti, Connor, « Uses of the End of the World: Apocalypse and Postapocalypse as Narrative Modes », *Science Fiction Studies*, 2017, vol. 44, N. 3.
- Rosen, Elizabeth K., *Apocalyptic Transformation. Apocalypse and the Postmodern Imagination*, 2008, Lanham, Lexington Books, 240 p.
- Stein, Karen F., « Margaret Atwood’s Modest Proposal », *University of Toronto Quarterly*, No. 2, vol. 61, 1992.
- Stillman, Peter G. et S. Anne Johnson, « Identity, Complicity, and Resistance in Margaret Atwoods’s *The Handmaid’s Tale* », *Utopian Studies*, N. 2, vol. 5, 1994.
- Tanner, Laura E., *Intimate Violence: Reading Rape and Torture in Twentieth Century Fiction*, 1994, Bloomington, Indiana University Press, 155 p.
- Thaler, Danielle et Alain Jean-Bart, « De Télémaque à Marie-Lune: enjeux et limites du roman destiné aux adolescents », dans *Les enjeux du roman pour adolescent*, 2002, Paris, L’Harmattan.
- Smart, Patricia, *De Marie de l’Incarnation à Nelly Arcan : se dire, se faire par l’écriture intime*, 2014, Montréal, Boréal, 432 p.
- Swift, Jonathan, « Modeste proposition pour empêcher les enfants des pauvres d’être à la charge de leurs parents ou de leur pays et pour les rendre utiles au public », 2005 [1729], Paris, Minuit, 37 p.

Walton, Jo, « Who reads cosy catastrophes? », *Tordotcom*, en ligne, <<https://www.tor.com/2009/10/14/who-read-cosy-catastrophes/>>, consulté le 5 juillet 2019.

Waltonen, Karma, dir., *Margaret Atwood's Apocalypses*, 2015, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 115 p.

Watkins, Susan, *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*, 2020, London, Palgrave Macmillan, 220 p.