

« Au-delà de la notion d’apocalypse : enjeux de régénérescence et de continuité dans *Into the Forest* de Jean Hegland »

Fanny Blanchet

Pour citer cet article :

Blanchet, Fanny. 2019. « Au-delà de la notion d’apocalypse : enjeux de régénérescence et de continuité dans *Into the Forest* de Jean Hegland », *Postures*, Dossier « Récits eschatologiques : un point final pour l’humanité? », n°30, En ligne
<<http://revuepostures.com/fr/articles/blanchet-30>> (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l’équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Au-delà de la notion d'apocalypse : enjeux de régénérescence et de continuité dans *Into the Forest* de Jean Hegland

Fanny Blanchet

Le récit postapocalyptique contemporain, dont il sera question au fil de cet article, n'est pas un récit eschatologique de style convenu. Dans ces textes, la fin du monde a déjà eu lieu; il devient alors possible de mettre en valeur ses ravages et leurs potentialités subversives. En étudiant *Into the Forest* (1996¹), roman phare de l'Américaine Jean Hegland, cet article souhaite explorer les diverses configurations des nouvelles subjectivités construites à partir et au sein d'un cadre catastrophique. Afin d'y parvenir, il nous faudra d'abord réévaluer notre façon de concevoir le temps postapocalyptique, puis penser les effets de celui-ci sur les sujets qui y sont soumis. Une fois ces réflexions faites, les travaux de Donna Haraway sur la figure du cyborg (1991[1984]) nous permettront enfin d'envisager la logique postapocalyptique comme un processus libérateur.

Au fil de cet article, nous penserons le cadre postapocalyptique tel une continuation mutante du récit apocalyptique, c'est-à-dire une excroissance temporelle et non un point fixe qui inaugurerait une nouvelle ère. Nous avons fait le choix d'épeler « postapocalyptique » sans trait d'union afin d'illustrer cette temporalité fluide. En nous appuyant sur les travaux de Briohny Doyle, chercheuse spécialiste des fictions postapocalyptiques, nous souhaitons aussi « deliberately eschew the hyphen to indicate that postapocalypse is not separate to but contains the desire of apocalypse while stretching beyond into an altogether different narrative space » (2015, 101). L'espace narratif convoqué par Doyle nous servira ici de terrain de jeu. La fluidité de ses contours nous permettra d'imaginer une fluidité semblable chez les personnages d'Hegland.

¹ Ce roman diaristique de Jean Hegland met en scène la vie quotidienne de deux sœurs – Eva et Nell – suite à un événement apocalyptique dont nous ne connaissons ni la cause ni les répercussions globales. Rédigé par le personnage de Nell, le journal-roman détaille la survie, à la fois joyeuse et pénible, de la fratrie et sa (re)découverte de soi dans un monde vidé de ses repères habituels.

Le cadre postapocalyptique

Frank Kermode, penseur phare des littératures apocalyptiques, conçoit l'Apocalypse² en tant que processus de création de sens. Il voit, dans ces récits d'une Fin souhaitée, un désir d'encadrement :

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 need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. (1968, 7)

Pour Kermode, l'Apocalypse est un évènement qui imprègne de sens une vie; il permet à ceux et celles qui la prédisent et qui l'attendent de concevoir leur vécu comme une œuvre narrative. L'emploi de l'Apocalypse rend linéaire une vie qui ne l'est pas d'emblée. Un contexte postapocalyptique contredit en soi ce besoin de limpidité : comment se dire et comment concevoir sa vie lorsque nous dépassons ce qui semblait être la fin? Le sujet postapocalyptique doit alors se raconter, se réinventer, selon de nouveaux cadres : c'est ce que propose d'ailleurs Hegland avec ses deux protagonistes, sur lesquelles il importe de nous pencher.

Eva et Nell sortent à peine de l'adolescence – la première est âgée de dix-huit ans, la deuxième en a dix-sept – lorsqu'elles se retrouvent seules (mais ensemble) dans un monde en décrépitude. Leur réflexe premier est de se fondre l'une dans l'autre, du moins jusqu'à ce que l'impossibilité de cette union soit apparente : « We clung together for a long second and then we both leapt back. These days our bodies carry our sorrows as though they were bowls brimming with water. » (Hegland 1996, 6) Eva et Nell ne savent plus comment se situer, se penser – individuellement ou en tant que sœurs – suite au bouleversement de leurs vies. Elles sont transformées par les évènements apocalyptiques et ne savent pas encore comment mesurer l'ampleur de ces changements quant à leur propre identité.

Un monde en dissolution

Ni tout à fait une fin, ni tout à fait un renouveau, l'état-lieu postapocalyptique s'agence en un territoire de vestiges rappelant par sa déchéance son âge d'or. Habitant ces décombres, Eva et Nell ne savent que faire sauf imiter le quotidien qui était précédemment le leur. En

² Les travaux de Frank Kermode portant sur les littératures eschatologiques ont comme point de départ l'Apocalypse tirée du Nouveau Testament, d'où l'emploi de la majuscule.

début de roman, le quotidien des deux sœurs est préservé par un ancrage dans le passé, soit par l'entretien d'une routine performative 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 insoutenable. 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." » (33) Le corps, lui aussi, peine à se soumettre à cette temporalité en flux. Le corps d'Eva se dégrade dans son incapacité à perpétuer le cadre du monde préapocalyptique : la routine est inaccessible. Le temps postapocalyptique ne se plie pas aux désirs de structure et d'encadrement d'Eva. Elle est dans l'impossibilité de faire valoir le processus répétitif d'une performance de soi. Les gestes avec lesquels elle construisait auparavant son identité ne sont plus accessibles. La musique avec laquelle Eva conjugait ses routines n'est plus à portée de main; l'évènement apocalyptique résulte en une perte d'électricité généralisée et Eva ne peut faire jouer les disques qui dictaient auparavant ses mouvements. Ainsi, son incapacité à danser est en partie due à l'économie d'essence à laquelle doivent (ou pensent devoir) se plier les deux sœurs. En faisant un inventaire des items trouvés dans la maison, elles découvrent un bidon plein d'essence, trouvaille qui 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 time. (98)

Les sœurs possèdent une génératrice à essence, relique inutile jusqu'à ce qu'elles tombent sur 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." » (104) Il est aussi possible de voir dans les nouveaux mouvements d'Eva, régis par cette consonance dichotomique, une référence à la conception kermodienne du temps apocalyptique : « *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 plot. » (Kermode 1968, 44-45, l'auteur souligne) En suivant une logique kermodienne, 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 complètement, 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] [...] » (Hegland 1996, 25). La crainte de l'inconnu met fin à leur performance d'une normalité quotidienne. Le fait qu'elles cèdent à leur peur et, par conséquent, qu'elles se barricadent dans la maison, témoigne du fait qu'elles sont conscientes du glissement temporel ayant eu lieu, même si elles ne veulent pas (encore) (s')en rendre compte. L'instant où la réalité de leur situation s'impose – ce « threat of darkness » indicatif d'une terminologie apocalyptique – signale un effritement sémiotique. L'arrivée de la noirceur participe à l'échec performatif dans l'optique où son avènement rend impossible la répétition qui constitue l'acte performatif en soi.

Le glissement paradigmatique vers un temps sémiotiquement différent de son prédécesseur se poursuit de façon plus concrète dans les marges du carnet de Nell. Celle-ci ne date jamais ses entrées de journal, abandonnant dès le début du récit cette convention qui informerait ses lecteurs et lectrices du temps écoulé depuis l'évènement apocalyptique. Les seuls indicateurs temporels communiqués apparaissent quand Nell fait part des conditions météorologiques ou d'un jour de fête quelconque. Nell se perd dans cette temporalité clivée et indéfinie : « The days creep by. I think we're somewhere in the middle of April, but I have lost track of time. » (150) Dans ce contexte, le calendrier s'avère obsolète et impossible à maintenir. Le passage du temps ne peut plus être appréhendé de la même façon : « I try to match the blank squares of my calendar against the days we have endured, I can figure no way to sort them out. » (150) Le quotidien d'Eva et de Nell est bouleversé, elles ne peuvent établir un cadre organisationnel qui régirait leurs existences. Le glissement entre le temps apocalyptique et le temps postapocalyptique devient ainsi cette chose qu'elles subissent, car incapables d'instaurer une logique linéaire à même leurs vies : « We breathe and another night arrives, so I suppose time continues. » (150) Bertrand Gervais verbalise cette expérience du temps en postulant « [qu'e]ntre deux temps organisés, il n'y a que du vide, ou, pour être plus précis, du non-

sémiotisé » (2009, 29). Le monde autour des deux sœurs se désagrège en un non-temps – ce non-sémiotisé auquel Gervais fait référence. Par conséquent, elles ne peuvent demeurer celles qu’elles étaient avant la catastrophe, car les référents manquent, ils sont annihilés ou transformés par l’évènement apocalyptique. Les lieux familiers tombent en désuétude; bien qu’elles l’habitent, leur maison d’enfance se détériore, elle aussi incapable de soutenir sa forme d’antan.

Bientôt, le temps ne sera représenté au sein du roman que par les détails que fournit Nell quant aux périodes de semences et aux saisons de récolte : « It must be almost June by now, though that’s only the roughest of guesses. These days we spend all of our time in the garden. » (Hegland 1996, 160) Ce retour aux méthodes désuètes, antérieures à la modernité technologique, signale l’arrivée d’une nouvelle perception du quotidien qui ressemble à un retour en arrière mais qui ne l’est pas, qui ne peut l’être dans un contexte postapocalyptique. Suite à leur consommation minutieuse et hyper rationnée de la nourriture accumulée avant l’évènement apocalyptique, les sœurs – difficilement, n’ayant que très peu d’expérience – sèment leurs propres graines. Le tout peut paraître idyllique et ainsi relever de ce qui est communément appelé un « cosy catastrophe³ » – c’est-à-dire une situation postapocalyptique culminant en un retour aux valeurs « authentiques » et « naturelles » d’un monde prémoderne. Mais ce « retour aux sources » rêvé se révèle faux et inaccessible, car Eva se fait violer par un étranger tandis qu’elle coupe du bois, tout près du jardin (142). La réalité du viol fait voler en éclats l’illusion idyllique et pousse les sœurs à interroger leur mode de vie monotone.

Une écriture en devenir

La mise en place d’une narration diaristique intime engendre en soi de nouvelles subjectivités par le biais de l’acte d’écriture. Le sujet énonciateur se construit à partir de ce « je » transposé, acte octroyant un déplacement et une certaine (ré)invention de soi (Gusdorf 1991). Le rapport qu’entretient Nell avec l’acte d’écriture atteste de cette mise en scène de soi. Ce geste est si déstabilisant qu’en début de récit, elle ne s’y reconnaît pas :

It’s strange, writing these first words, like leaning down into the

³ 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.

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 own. (Hegland 1996, 1)

Cet incipit correspond dans la diégèse aux premiers mots que nous lisons et qui sont aussi les premiers inscrits dans ce cahier qu’a offert Eva à sa sœur. Ces mots annoncent les transformations à venir, déjà entamées. L’étrangeté que souligne Nell est celle qui est propre à l’état postapocalyptique, celui d’un monde placé devant une impasse. La diariste est déconcertée face à ce cahier, dont cette « wilderness of blank pages seems almost more threat than gift » (1). D’emblée, Nell pense utiliser ce journal comme matériel scolaire, son but précédant les événements ayant été d’étudier à la prestigieuse université Harvard. Seulement, Eva lui propose d’en faire une autre utilisation : « *You could write about now, Eva said, about this time.* » (1, l’auteure souligne) La narratrice suit les conseils de sa sœur, mettant de côté ses rêves universitaires lorsqu’elle se rend compte que peu importe le sujet des études entamées – « from economics to meteorology, from anatomy to geography to history » (1) – toutes la ramènent de façon circulaire au moment présent, « to now, to here, today » (1). Ainsi, bien qu’elle attende le retour à sa vie antérieure, Nell, par sa venue à l’écriture, se lance dans un processus de renouveau et de (re)création. Elle tente de décrire la décrépitude postapocalyptique autant qu’elle s’y confond.

En fin de roman, Nell et Eva décident d’incendier la maison qu’ont bâtie leurs défunts parents et d’entamer une nouvelle vie dans la forêt (d’où le titre, *Into the forest*⁴). 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 door » (240)), 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 pages. » (241) La fin du roman d’Hegland est ouverte et par conséquent, optimiste. En fuyant en forêt, Nell souhaite emporter avec elle son récit, le mettre à l’épreuve et le transformer. En tant que dépositaire (« storykeeper » (241)) et en tant que conteuse (« storyteller » (241)) Nell promet de raconter ce qui est à venir, ce

⁴ Le titre atteste en soi d’une nature transitoire et incertaine. En fin de roman, les sœurs s’apprêtent 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 régénératrice, infinie.

qu'Eva et elle bâtissent à même les ruines d'un monde pas tout à fait disparu. En excipit, Nell écrit : « Soon we three⁵ will cross the clearing and enter the forest for good » (241), annonçant ainsi non une fin, mais un renouveau.

Réfutations et continuités

Into the Forest s'articule autour d'une logique de la régénérescence plutôt qu'autour d'une logique de la renaissance. Les personnages d'Hegland ne souhaitent pas reproduire et reconstruire le monde d'antan, surtout suite à l'éclatement de l'illusion de leur mode de vie idyllique et prémoderne. À cet effet, il nous paraît pertinent de concevoir les deux sœurs dans la perspective des cyborgs de Donna Haraway. Emblématique d'un féminisme queer, le cyborg d'Haraway est un être construit de toute pièce, mais qui est simultanément organique (1991 [1984]). Il est une figure de l'entre-deux, d'une mutation résiliente. Dans le cadre de cette analyse, nous pensons la figure du cyborg tel un être qui, dans un premier temps, subit le temps non-sémiotisé – ce que font Eva et Nell quand elles refusent de changer leur quotidien, bien que tout ce qui le concerne tombe en ruine autour d'elles – et dans un deuxième temps, l'habite, s'ouvre à cette continuité perpétuelle. La difficulté de dire la rupture entre un temps apocalyptique et un temps postapocalyptique est ce qui rend le récit mutant. 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. Les refus d'un récit et d'un corps délimitables sont les véritables fondements du roman d'Hegland; c'est ce dont se libèrent les protagonistes, ce qu'elles peuvent (en fin de roman) manipuler à leur gré – par l'entremise de l'écriture et par leur refus d'une performance du genre. Haraway décrit le phénomène ainsi :

[...] [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 gender. (181)

La survivance d'Eva et Nell témoigne de leur résilience. Toutefois, l'idée de

⁵ La troisième personne ici mentionnée est Burl, l'enfant d'Eva. Nous y reviendrons dans la suite de cet article.

régénérescence telle qu'avancée par Haraway est ce qui permet à cette résilience de se transformer en acte de résistance. Du fait de sa nébulosité, le temps postapocalyptique accorde aux sujets y étant soumis la possibilité d'un remaniement du monde. Mais, c'est par le biais de leurs propres transformations au sein de ce cadre qu'Eva et Nell adhèrent à une logique de régénérescence.

Dans le roman d'Hegland, plusieurs problématiques démontrent cette continuité en excroissance promue par Haraway. Parmi les exemples les plus importants, nous trouvons ceux de l'inceste et de sa superposition à la continuité que constitue la maternité, le tout s'érigeant contre la culture du viol. Vers la fin du roman, Eva subit un viol et devient enceinte. Le violeur est un homme inconnu, qui tombe par hasard sur Eva: « The sun was bright, warm. There was a breeze. She never heard him coming, never felt his presence until he was almost next to her⁶. » (Hegland 1996, 142) N'ayant recours à aucune aide médicale, Eva ne peut que garder l'enfant. Le viol est traumatique pour la jeune fille, au même titre que la grossesse qui le suit et qui résulte en l'ultime déformation de son corps de danseuse. Ce corps idéal devient maintenant une relique, un non-lieu. Avant le viol, Eva commençait à s'ouvrir aux possibilités d'une vie en dehors des normes calquées du monde préapocalyptique, mais, à sa suite, elle se retire de la vie quotidienne, démontrant de façon tangible que le processus de régénération n'est pas linéaire. Eva se recroqueville au fond d'elle-même et, pour la première fois depuis ces premiers moments où les sœurs refusaient d'accepter la réalité d'une situation postapocalyptique, Eva arrête de se positionner au sein de ce temps glissant et régénératif. Les journées passent, monotones et figées, jusqu'à ce qu'Eva s'effondre entièrement, à la suite de quoi Nell et Eva font l'amour. Cet acte tendre redonne à Eva le contrôle de son corps, lui octroie un plaisir jusqu'alors terni – par le viol, certes mais aussi par le traumatisme accompagnant le changement du corps par la grossesse et par les conditions du contexte postapocalyptique. Nell se remémore, lors de l'écriture du journal, les pensées entretenues envers sa sœur lors de l'acte amoureux : « *I love you, my hands said. Remember this is yours, they told her. This body is yours. [...] claim it again* » (160, l'auteure

⁶ Il est aussi intéressant de noter que cet homme (et tout autre homme que rencontrent les sœurs au cours du roman) souhaite s'aventurer vers une ville (« [...] he was headed north to friends in Grantsville [...] », (142-143)) où, semblerait-il, la vie se poursuit comme avant. Tandis que nos protagonistes féminines bénéficient (après un long processus d'adaptation) d'une certaine liberté accordée par les événements, les hommes semblent vouloir à tout prix réintégrer la vie préapocalyptique, vie où, comme de raison, ils détenaient le pouvoir.

souligne). Dans le contexte de l'œuvre, la mise en scène d'une relation incestueuse devient la réfutation d'une sexualité hétéropatriarcale dans l'optique où elle représente un amour guérissant, ou du moins, un amour qui entame le processus de guérison. L'inceste sert de démarcation finale entre le monde d'antan et le monde qui se régénère : le glissement temporel accorde à l'acte incestueux une signification autre, séparée du tabou qui l'accompagnait dans la logique préapocalyptique. Le viol qu'a subi Eva reste partie intégrante de sa personne, mais le fait de recevoir cet amour physique purifie en quelque sorte son corps qu'elle percevait comme souillé : « 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 [...] cried out, I knew that something precious had been redeemed. » (160) Dans cet espace-temps postapocalyptique, la continuité n'est pas régie par la logique reproductive de la (re)naissance, mais plutôt par celle de la (sur)vie, de la guérison et de la régénérescence.

Vers la fin du roman, Eva enfante. L'évènement est catalysant : « 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.* » (213, l'auteure souligne) Nell évoque ici une réalité concrète – les sœurs ne possèdent pas le matériel nécessaire afin de mettre au monde un enfant. Mais surtout, ce témoignage rend compte du besoin de changement qui habite les deux sœurs : il n'est plus possible ni souhaitable pour elles de se concevoir à l'image du monde préapocalyptique. Elles décident d'élever l'enfant ensemble, suite à leur décision d'abandonner pour de bon la maison familiale, ce lieu où elles ont vécu jusqu'à présent. Ce lieu même qui restreint aussi leur relation dans un cadre strict. Elles se réjouissent de la présence du petit Burl, dont le nom signifie « broussin » en anglais, 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 et de continuité. Burl intervient dans la relation d'Eva et Nell, la métamorphosant en quelque chose d'extérieur à la définition sororale. La reproduction s'avère une problématique dépassée – Burl est l'enfant des deux sœurs, conçu à l'image du cyborg d'Haraway et remettant en question des idées reçues sur la filiation. Son existence témoigne de la mise à mort de ce qu'Haraway nomme la matrice reproductive (« reproductive matrix » (1991 [1984], 181)), conception essentialiste « [which] reproduces oppressive constructions of the maternal by limiting reproduction to the womb » (Hulan 2019, 5).

Into the Forest s'érige ainsi contre la conception qu'une fin apocalyptique doit signifier une perte. Dès que la fin prédite est dépassée, l'histoire devient autre – les règles d'un récit linéaire kermodien ne s'appliquent plus. Le glissement entre apocalypse et postapocalypse est riche en potentialités, s'ouvrant en une brèche de matière non-sémiotisée permettant aux actantes d'établir (et de s'établir dans) de nouvelles formes, de nouvelles institutions et de nouvelles façons d'être au monde.

Bibliographie

Doyle, Briohny. 2015. « The Postapocalyptic Imagination ». *Thesis Eleven* vol. 131, no 1 : 99-113.

Gervais, Bertrand. 2004 [1999]. « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique ». *Sociétés* vol. 84, no 2 : 13-26.

———. 2009. *L'imaginaire de la fin : logiques de l'imaginaire. Tome III*. Montréal : Quartanier.

Gusdorf, Georges. 1991. *Les écritures du moi*. Paris : Odile Jacob.

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

Hegland, Jean. 1996. *Into the Forest*. New York : Bantam.

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

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