

Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe

Christiane Lahaie

Volume 7, numéro 2, 1994

Représentations

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057793ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057793ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lahaie, C. (1994). Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe. *Recherches féministes*, 7(2), 81–94. <https://doi.org/10.7202/057793ar>

Résumé de l'article

L'adaptation d'un roman pour le cinéma n'est jamais chose facile. Et que dire du roman féministe dont les structures narratives se voient souvent investies d'un message subversif, inscrit à même la narration, ou la non-narration de la protagoniste ? La difficulté provient-elle du médium filmique et de ses limites, ou du discours dominant dont il est entaché et qui a tendance à faire de la femme un objet de la narration au masculin ? Les analyses de *Laura Laurde* Suzanne Jacob et de son adaptation au cinéma par Brigitte Sauriol, ainsi que celles du roman *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood et du film de Volker Schlöndorff devraient nous permettre de vérifier l'hypothèse voulant que Laura Laur et Offred, femmes exceptionnelles de ces romans, aient été diminuées lors de leur passage du côté du grand écran.

Alice s'en va au cinéma, ou comment museler le roman féministe¹

Christiane Lahaie

Adapter, c'est traduire et traduire, c'est trahir. Voilà un air connu, surtout en ce qui concerne l'adaptation de textes littéraires pour le cinéma. Bien sûr, le médium a ses exigences, mais il a aussi des pratiques inscrites à même son histoire, des codes auxquels on échappe difficilement et des conventions desquelles on ne peut se soustraire en toute impunité. Aussi, lorsque la réalisatrice québécoise Brigitte Sauriol a adapté *Laura Laur* de Suzanne Jacob pour le grand écran² et que Volker Schlöndorff, réalisateur allemand, a fait de même pour *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood³, l'entreprise paraissait pour le moins risquée. Fallait-il opter pour le « film féministe »⁴ ou pour le « film de femmes »⁵ ? Comment adapter deux romans si clairement féministes, dans leur forme encore plus que dans leur propos, pour une médiatisation aussi prédéterminée que le cinéma « grand courant », cinéma qui, comme le confirme Françoise Audé (1981 : 14) dans le cas des personnages féminins, « réitère et accentue les normes de leur conditionnement » et où « [l]es femmes y sont séduisantes et séductrices, amantes, épouses et mères » ? C'est pourtant le défi qu'ont relevé les deux cinéastes et, malheureusement ou heureusement, le succès auprès du grand public n'était pas au rendez-vous.

Selon toute vraisemblance, Laura et Offred, ces deux étonnantes femmes issues d'univers romanesques troublants et qui s'affichent en nette rupture par rapport à leur société respective, n'offrent qu'un attrait mitigé une fois portées à l'écran. On a eu beau raconter des péripéties semblables et tenter d'exploiter une gamme d'émotions similaires à ce qu'on trouve dans les œuvres d'origine, rien n'y fait. Un élément semble avoir échappé à la réalisatrice et au réalisateur en cause : les enjeux sociaux fondamentaux dont Laura et Offred se font les porte-parole se cachent derrière le type d'acte de narration dont elles font l'objet, de même qu'à travers le point de vue choisi pour les observer. Leur rébellion ne suffit pas à les rendre exceptionnelles; ce qui les démarque, c'est l'impossibilité de tout narrateur et de toute narratrice de les situer précisément dans l'espace (celui de la « société des hommes ») ou dans le temps (dans l'historique de cette « société des hommes »). Ainsi, il y a fort à parier que représenter ces femmes dans toute leur complexité aurait nécessité de nombreuses entorses

1. Le présent article est constitué de versions remaniées de deux communications prononcées en avril 1992 et novembre 1993 : Lahaie (1992, 1993).

2. Voir, dans la filmographie, *Laura Laur* (1989).

3. Voir, dans la filmographie, *The Handmaid's Tale* (1990).

4. Selon Nadeau (1992), le film féministe exploiterait des thèmes et une esthétique filmiques propres à rompre le carcan dans lequel on enferme généralement les femmes, c'est-à-dire la soumission et la séduction (par exemple, *A Winter Tan* de Jackie Burroughs et Louise Clark).

5. Toujours selon Nadeau (1992), le « film de femmes » met en vedette des protagonistes féminines, mais l'intrigue leur prête des attitudes souvent attribuées aux hommes (la violence) et exploite une esthétique susceptible de les décrire comme objets du désir masculin (par exemple, *Thelma et Louise* de Ridley Scott).

aux méthodes d'adaptation cinématographique habituelles. En outre, négliger d'entreprendre une telle démarche filmique ne pouvait-il pas compromettre, voire annuler, la marginalité de Laura et d'Offred ? Tous les choix narratifs courants, destinés à rendre un film plus « accessible », ne relèvent-ils pas surtout d'une pratique cinématographique dominante où la femme se voit reléguée au rang d'objet de la narration, incapable d'assumer la relation de sa propre histoire et condamnée à n'apparaître qu'à travers les yeux d'hommes qui lui imposent une image prédéterminée, celle d'un être soumis et désirable ? La question peut paraître banale, la réponse, évidente. Et pourtant⁶...

Laura Laur, ou mieux vaut se taire quand personne n'écoute

Cinq narrateurs ont la parole, à tour de rôle, et tentent de raconter l'histoire de Laura Laur, une jeune femme étrange dont le comportement libertin et farouche les déroutent. Il y a d'abord Jean, le frère de Laura, puis Gilles, un amant. Viennent ensuite les témoignages de Pascal, un autre amant, et de Serge, le second frère de Laura. Enfin, un narrateur omniscient relate les préparatifs du père et de la mère de Laura, juste avant d'assister aux funérailles de leur fille. De Laura, on sait qu'elle s'est avortée elle-même à l'adolescence, qu'elle s'est mariée, puis séparée, et que, après une vie passablement dissolue, elle s'est suicidée en avalant du poison. Le moindre de ses exploits est rapporté, mais ses motivations restent secrètes. Un seul élément manque donc à l'appel : qui était Laura Laur ?

Femme déroutante et insaisissable, dont le comportement oscille entre la gravité la plus prenante et l'insouciance la plus candide, Laura Laur confond tous les membres de son entourage, hommes autant que femmes. D'une part, elle provoque ces messieurs par ses mœurs libres et les attire par son indépendance manifeste. Si elle couche volontiers avec tout un chacun, elle ne demande rien en retour. Elle garde un apparent contrôle sur tout ce qui la touche, et la mort ne l'effraie pas. Rien à voir avec les héroïnes timorées d'antan. D'autre part, elle inquiète plus d'une femme puisqu'elle remet en question toutes les valeurs dont on les nourrit depuis l'enfance. En un mot comme en cent : Laura Laur dérange. Néanmoins, ce qui dérange, ce ne sont pas tant ses comportements, qu'on pourrait assimiler facilement à ceux d'une simple provocatrice, mais son refus d'assumer la narration de sa propre histoire, de sorte que son point de vue reste

6. Plusieurs réflexions ont porté sur la notion de « regard masculin » au cinéma. Nous pensons particulièrement aux travaux de Kaplan (1983), de Mulvey (1988) et de De Lauretis (1984). Toutefois, leurs travaux s'inspirent de la psychanalyse et de certains concepts psychanalytiques comme la scopophilie (plaisir de regarder) ou le fétichisme. Bien que nous ayons dû faire appel, de près ou de loin, à la notion de point de vue au cinéma, nous avons préféré adopter une perspective narratologique où les instances de narration et leur activité respective se voient modifiées ou non selon le médium utilisé. De même, de nombreuses publications traitent des enjeux de la parole et du temps dans *The Handmaid's Tale*; certaines sont même citées dans le présent article. Aussi, nous ne reprendrons pas le débat entourant la notion de *gender* que le roman d'Atwood (1985) a suscité. Nous nous contenterons d'expliquer en quoi l'adaptation de l'œuvre pour le cinéma a neutralisé la démarche féministe visée par son manque de linéarité temporelle.

inconnu. C'est, en tout cas, la technique que préconise Jacob pour conférer à son personnage son caractère hors normes et sur laquelle nous nous attarderons. Par la suite, nous verrons en quoi le film de Sauriol évacue ce traitement pour inscrire Laura dans une dynamique cinématographique relativement conventionnelle, où elle perd toute autonomie.

Dans *Laura Laur*, Jacob déploie un certain nombre de stratégies narratives susceptibles de renforcer la portée féministe de son œuvre. Ce roman met en scène une femme vivant selon ses propres règles, règles qui ne correspondent en rien à celles de la société qui l'a vue naître. Pour mieux appuyer cette volonté de marginalisation, Laura Laur ne parle que rarement (quand elle le fait, elle demeure sibylline) et ne devient jamais narratrice. Certes, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un personnage féminin n'ait pas voix au chapitre. Nous proposons toutefois une lecture différente du silence de Laura : parce qu'elle s'exprime souvent à mots couverts et qu'elle refuse de se livrer par les voies narratives « normales », elle confirme sa non-appartenance à une collectivité donnée. Son silence ne lui est donc pas imposé par un tiers. Il s'agirait plutôt d'une forme de discipline que Laura se donnerait à elle-même, à savoir, à quoi bon s'exprimer quand personne n'écoute ? En revanche, ses frères Jean et Serge, ses amants Gilles et Pascal, prennent tour à tour la narration à leur compte, faisant de *Laura Laur* un récit polyphonique, un amalgame de voix masculines⁷ dont le point de vue reste limité.

On pourrait parler de paradoxe du seul fait que, même si Laura n'exerce jamais un pouvoir de narration, elle n'en demeure pas moins l'axe central autour duquel tournent toutes les activités narratrices du roman : elle est l'objet principal du récit. Le narrateur initial, son frère Jean, qui se décrit comme un faible car il « parle lentement » (Jacob 1983 : 7), fait figure de narrateur mystifié et ponctue son discours de références constantes à Laura et à son influence : « Je fonds doucement au cœur d'une chaîne de montagnes. Laur aimait bien cette image pour parler de moi » (Jacob 1983 : 7), puis conclut : « Tout ce que je dis vient de Laur » (Jacob 1983 : 10). Anticonformiste, féministe avant la lettre, Laura use ainsi d'économie verbale pour mettre en avant ses convictions et contester l'autorité patriarcale : « J'ai dit "celui" qui pardonne. Tu remarques ? Je te dis ça parce que je sais que tu seras un homme comme Moïse⁸. Moi, je serai une femme. Mais je me débrouillerai » (Jacob 1983 : 19). Jean reste toutefois conscient de son rôle de narrateur du silence, de celui qui ne raconte que ce qu'il sait, et, en définitive, il ne sait rien, sinon que Laura lui échappe, puisque « [t]out s'est perdu au fur et à mesure qu'il neigeait dans la neige, et rien ne s'est inscrit » (Jacob 1983 : 39).

Une instance de narration omnisciente vient ensuite introduire le second personnage-narrateur. Désarçonné et démuni devant cette femme qui le trouble profondément, Gilles Fèvre n'arrive à révéler de Laura que ce qu'elle aura dévoilé

7. Il est intéressant de noter que les frères de Laura se posent en témoins de la vie de Laura et s'expriment par l'entremise du « je », alors que les amants de celle-ci sont narrés à la troisième personne, par une instance omnisciente qui n'hésite pas à entrer dans leurs pensées les plus secrètes afin de mieux les dépeindre, eux, et de mettre l'accent sur leur incapacité à saisir le mystère de Laura. Ce n'est donc qu'à la remorque de cette instance de narration supérieure qu'ils peuvent enfin assumer le « je » de leur narration propre.

8. Moïse est le surnom que Laura donne à son père.

elle-même. Homme bafoué dans ses pulsions sexuelles par une épouse qui s'est orientée vers d'autres centres d'intérêt, Fèvre recherche chez Laura une gratification physique et morale qui pourra lui rendre son statut dominant. Toutefois, les propos ambigus de Laura, son mutisme et sa sexualité active viennent bousculer les habitudes que Gilles a acquises au contact de la bonne société. Lorsque Laura lui rétorque : « Je crois que tu crois ce que tu crois » (Jacob 1983 : 78), affichant du coup sa négation des vérités toutes faites, il renonce à une communication verbale entre elle et lui et se rabat sur ce qu'il prétend pouvoir posséder de Laura : un corps, une image. Narrateur occasionnel, presque accidentel, Gilles se pose en témoin de sa propre aliénation par rapport à l'univers de Laura, un univers au sein duquel il n'a d'autre choix que de se taire.

Pascal, troisième narrateur témoin de l'histoire de Laura, lui aussi amené par une narration omnisciente, personnifie un type d'homme à la fois éloigné et proche de celui de Gilles. Alors que ce dernier avoue son impuissance à comprendre Laura, Pascal inclut volontiers la jeune femme dans la relation de son histoire personnelle, sans se douter que Laura constitue un miroir capable de lui renvoyer un reflet peu flatteur de sa propre personnalité : « Bébé⁹ lui donnait de quoi s'émouvoir même si elle aurait dû être plus petite encore pour lui plaire tout à fait [...] Il craignait d'avoir affaire à une folle, à une droguée, ou à une femme mariée » (Jacob 1983 : 106-107). Àuprès de lui, Laura ne mentionne que brièvement la mort d'une enfant qu'elle aurait eue, et s'endort en temps opportun, au moment où Pascal lui demande : « tu vas me la raconter ton histoire ? » (Jacob 1983 : 123). Quand survient une confrontation entre Pascal et Gilles, une rencontre que le hasard (et Laura) provoque, on constate que les deux hommes observent tacitement le silence narratif imposé par la discrétion de Laura. Comme s'ils ne voulaient pas admettre qu'ils n'ont pas su maîtriser la fougue de Laura, Gilles et Pascal s'en tiennent à une contemplation commune, et forcément impuissante, des photos de Laura. Or, un cliché de cette femme ne suffit pas à la définir, à la circonscrire, à la mater : « Non, elle n'était pas dans le film. Non, ce n'était pas ainsi, elle. Elle, c'était un regard » (Jacob 1983 : 86). Laura n'est donc pas qu'un objet à regarder, mais un sujet regardant, un être à part entière.

Serge, second frère de Laura et grand défenseur des bonnes mœurs catholiques, s'accapare la dernière partie importante de la narration par l'entremise d'un « je » ambivalent, coincé entre son besoin de pureté morale et sa volonté de s'affranchir de modèles sociaux monolithiques. Son témoignage quant à la conduite de Laura est entaché de ces convictions à la fois rassurantes et étouffantes. À travers les échos de cette voix étranglée, l'avortement de Laura est décrit comme un geste que renie l'Église à grands renforts de condamnation. De même, Serge dit ce qu'il sait du mariage raté de Laura, en étalant son ignorance à l'égard des véritables tenants et aboutissants de cette union, avortée elle aussi. Enfin, parce que Serge se confie à son psychanalyste, sa narration s'en trouve indigne de confiance, biaisée et, elle aussi, à peine plus révélatrice que le silence le plus strict.

Ainsi, Jacob réussit un apparent tour de force : transformer les gestes d'une protagoniste silencieuse en éloquent discours féministe. Parce qu'elle se

9. Est-il nécessaire d'en dire plus sur ce que ce surnom dénote chez son utilisateur ?

taît, Laura Laur en dit plus long que n'importe quel narrateur présent dans le roman, car ses actes, pour inacceptables qu'ils paraissent, ne sont jamais expliqués. Ses motivations demeurent sa seule propriété; nul n'a d'emprise sur son destin. Les efforts de quatre narrateurs masculins, sortes d'incarnation du discours patriarcal, n'arrivent pas à cerner ni son passé, ni son présent, ni son avenir.

Si le pouvoir de la Laura romanesque repose sur son « effacement », comment la faire vivre au cinéma, là où les personnages se doivent de « trahir » leurs motivations, leurs interrogations, leur impuissance? Si ces mêmes personnages refusent d'agir, de parler ou de narrer, si l'on tente de mettre en images le silence narratif à travers la passivité ou l'indécision de l'un ou l'autre des protagonistes, ne va-t-on pas précisément à l'encontre de la pratique filmique habituelle, où l'action prime sur le jeu narratif? Si l'on y regarde de plus près, c'est ce que semble suggérer Sauriol dans son adaptation de *Laura Laur*, où des hommes, désormais dotés de l'œil impudique de la caméra, parviennent à dresser un portrait assez « complet » de Laura. Quant à savoir si le portrait est fidèle, cela reste à vérifier.

Dans la version filmique du roman de Jacob, la voix *off* de Serge, en train de se confier à son psychanalyste, amorce l'action¹⁰. Déjà, on assiste à la mise en place obligatoire des multiples instances de narration du cinéma. Parmi celles-ci, et mis à part les personnages, on compte la méganarration filmique, responsable de la réalisation, les *monstrations* filmique et profilmique¹¹ ainsi que la narration filmographique (montage image/son). Lorsque des images défilent, organisées selon les règles consacrées de cet art principalement hollywoodien, elles prennent en charge le récit de Laura, la condamnant au rôle parlant tant honni et propulsant ses narrateurs aux rangs de personnages, principal dans le cas de Gilles, secondaires dans les autres cas. Quant à la voix *off*, elle se tait, rendue obsolète par l'efficacité apparente d'un œil mécanique. D'ailleurs, la caméra de Sauriol ne manque pas de montrer dans le moindre détail les attraits physiques de Laura, attraits dont on parle finalement très peu dans le roman.

Ainsi, la pratique filmique courante oblige Laura à vivre « en direct » à l'écran et non plus par l'entremise d'un discours incertain ou d'une voix éteinte. Elle existe, pose des gestes, pleure et crie, de sorte que ce qui prime ne soit plus l'impossibilité pour un narrateur externe de la raconter, mais bien le caractère rebelle et capricieux d'une femme aux mœurs libres. Les interventions filmiques de Laura ne sont pas le fruit d'une narration lacunaire ou d'un silence imposé à ses narrateurs par son propre refus de se livrer; nous ne la percevons plus à travers la lunette déformante d'un homme dépassé par les événements. Nous sommes plutôt placés devant notre propre jugement, un jugement somme toute conditionné, à la fois par une mise en scène voulant que Laur se montre obstinée

10. Sauriol a d'ailleurs éliminé le personnage de Jean.

11. Dans *Du littéraire au filmique. Système du récit* (1988), Gaudreault parle de *monstration* et non de narration quand il fait référence à l'activité strictement mécanique de la caméra en train de montrer. La monstration filmique désigne ainsi tout ce qui concerne la prise de vue : angles de vision, mouvements de caméra, cadrages, etc. Quant à la monstration profilmique, elle comprend tous les éléments de mise en scène, de la gestuelle jusqu'à la prise de son, en passant par l'éclairage, les décors et les costumes. En ce sens, Gaudreault emprunte les termes « filmique » et « profilmique » à Gunning (1986).

ou même déséquilibrée et par des prises de vue plus promptes à faire valoir les courbes corporelles du personnage que ses convictions profondes¹². Ainsi, dans le roman de Jacob, une scène qui a lieu dans un bar de danseuses nues expose les difficultés qu'éprouve Gilles à exercer ses activités voyeuristes coutumières en présence d'une Laura impassible. Pendant que la Laura filmique s'érige en complice d'une danseuse qui se trémousse consciencieusement, son compagnon du moment apparaît comme un gentleman forcé de fréquenter un lieu où, normalement, il n'aurait jamais mis les pieds. De même, lorsque Laura déclare : « j'aime la vitesse parce qu'elle tue », nous croyons, en tant que spectatrices et spectateurs désinformés, que cet énoncé dénote des tendances suicidaires et non un choix politique tout à fait lucide, soit celui de rester en marge d'une société, au point de choisir le moment même de sa propre mort.

Enfin, par son utilisation stratégique de la voix et du point de vue, l'œuvre de Jacob fait de Laura le personnage central de ce casse-tête auquel il manque constamment des morceaux. Dans le récit filmique, Gilles Fèvre occupe la majorité du temps d'écran; il devient le protagoniste du film et, par conséquent, on n'y raconte plus l'histoire de Laura, mais celle d'un homme aux prises avec le démon du midi.

Du statut de « narrateurs silencieux », les personnages de Laura Laur deviennent donc plus bavards au moment de leur incursion du côté de la narrativité filmique. Leur narration devient action, se transforme en gestes, en négations et en faiblesses, prêtant ainsi vie à Laura, une Laura qui, au lieu de refuser les possibilités de la narration au « je » romanesque, prend possession de l'écran et accepte de l'habiter. Ses actes ont perdu les couleurs du mystère pour revêtir celles de la plus pure délinquance. Désormais cataloguée, Laura a été défigurée et, dans une certaine mesure, défaite par les armes du cinéma commercial. La Laura filmique ne jouit désormais plus de la faculté de se taire pour mieux faire parler les autres : on la voit agir, et c'est déjà trop. Puisqu'elle peut se mouvoir à même l'espace filmique, c'est qu'elle y a sa place, une place qu'elle a toujours refusé d'occuper dans le récit littéraire.

***The Handmaid's Tale*, ou le message d'une servante qui voit rouge**

Le récit d'Offred, narratrice principale et protagoniste du roman d'Atwood, affiche une temporalité¹³ éclatée qui vient, en quelque sorte, briser la notion même de déterminisme historique, ce qui lui prête son caractère à la fois inquiétant et subversif. L'adaptation de Schlöndorff exclut un tel traitement de la temporalité narrative au profit d'un récit linéaire, tout en s'assurant que l'espace

12. Par ailleurs, il est dommage que Sauriol ait omis un passage clé du roman de Jacob dans lequel Laura tente d'assister à une projection de film. La jeune femme doit bientôt quitter la salle : elle n'entend pas la trame sonore et ne comprend pas les images. Jacob suggère ici la non-appartenance de Laura à la société qui l'entoure et, surtout, son incapacité à saisir le sens du discours patriarcal véhiculé par le cinéma commercial.

13. Lorsque nous parlons de temporalité narrative, nous nous référons aux travaux de Genette (1972) et de nombreux autres narratologues au sujet des rapports entre le temps d'une histoire et la chronologie plus ou moins linéaire qu'on choisit pour la raconter.

dans lequel évolue la Servante écarlate se voit représenté en même temps que banalisé.

Nous traiterons d'abord des structures temporelles déployées dans le roman d'Atwood, structures qui sous-tendent et renforcent sa thématique dystopique¹⁴, pour analyser ensuite le film de Schlöndorff afin de montrer que, dans le passage de l'écrit à l'écran, la portée intrinsèque de la temporalité narrative plutôt complexe du roman ainsi que le rôle subversif joué par sa protagoniste se voient dilués par l'institution d'une nouvelle temporalité, plus linéaire et plus précise.

Le roman *The Handmaid's Tale* se présente comme la transcription d'enregistrements sur magnétocassette d'une chronique datant de la fin du XX^e siècle; c'est du moins à cette conclusion qu'arrive le professeur James Darcy Pieixoto, conférencier de l'an 2195 et dont les « Notes historiques » essaient d'authentifier le récit de la Servante écarlate tout en le situant plus ou moins précisément dans le temps¹⁵. Cette dernière jouit du statut de « Servante », c'est-à-dire de procréatrice officielle dans un monde postnucléaire où chacun occupe un rang précis de la hiérarchie sociale. Les « Commandants » ont le statut le plus élevé et les « Marthas », le plus bas (on ne parlera pas ici des « déchets » que cette même société envoie dans les « colonies »). Très tôt, il apparaît évident qu'Offred, à l'instar de Laura Laur, incarne un véritable paradoxe : on la vénère parce qu'elle est une des rares à pouvoir donner la vie; on l'écrase sous le fardeau de sa responsabilité sociale. Offred ne dispose d'aucune liberté, reste constamment dorlotée et soumise aux lois impitoyables de sa fertilité. Où qu'elle se trouve, elle n'échappe pas à son devoir : « The Republic of Gilead [...] knows no bounds. Gilead is within you »¹⁶ (Atwood 1985 : 33)¹⁷. Ainsi, le Giléad d'Atwood se présente comme un lieu indéfini et symbolique, un espace mental et métaphorique bien plus qu'un espace physique.

Le récit d'Offred s'effectue en narration ultérieure, mais ce qui importe davantage, c'est son utilisation signifiante des temps de verbes. D'une part, Offred s'exprime au présent de l'indicatif lorsqu'elle agit comme chroniqueuse de

14. La dystopie s'oppose à l'utopie en ce qu'elle présente, non pas un monde idéal, mais un monde de cauchemar. L'oppression, le totalitarisme et le contrôle de la reproduction humaine sont pratiquement des lieux communs de ce type de fiction spéculative.

15. Dans le corps de notre analyse, nous ne tiendrons pas compte de ces notes puisqu'elles n'interviennent que séparément et *a posteriori* dans le récit qui nous occupe.

16. « La République de Giléad [...] ne connaît pas de frontières. Giléad est en vous » (Atwood 1987 : 38).

17. Étant donné l'importance qu'Atwood accorde au langage dans le roman à l'étude ici, j'ai travaillé à partir de la version originale (anglaise) du roman et du film. La traduction de passages de ces œuvres ne servirait donc pas à illustrer mon propos qui se fonde sur des jeux de mots ou des indices langagiers que seule la version anglaise peut garantir. Je pense par exemple au nom d'Offred qui, en anglais, ressemble à *offered* (offerte) ou à *offred* (une couleur rouge un peu délavée). La version française parle d'une certaine Defred; on constate rapidement tout ce qui a été perdu à l'étape de la traduction.

son temps, un temps qui constituerait notre futur imminent¹⁸. Ces passages du roman sont assortis de monologues prononcés la nuit et dans lesquels elle se confie à une lectrice ou à un lecteur hypothétiques :

The night is mine, my own time, to do as I will, as long as I am quiet [...] I lie, then, inside the room, under the plaster eye in the ceiling, behind white curtains, between the sheets, neatly as they, and step sideways out of my own time. Out of time. Though this is time, nor am I out of it. But night is my time out. Where should I go?¹⁹

Atwood 1985 : 47

D'autre part, *Offred* relate des événements au passé simple ou au passé indéfini, sortes de retours en arrière racontant ce que l'on suppose antérieur au récit premier²⁰ et qui décriraient la situation existant alors : « Once I had a garden. I can remember the smell of the turned earth, [...] the dry rustle of seeds through the fingers. Time could pass more swiftly that way »²¹ (Atwood 1985 : 22). Cette narration renvoie à une époque que l'on pourrait situer aux alentours des années 1970 et 1980; Offred y mentionne, entre autres, un festival Humphrey Bogart et ses études à l'université, deux réalités tangibles pour tout narrataire²² contemporain ou toute narratrice contemporaine.

L'emploi de deux temps de verbes qui s'opposent semble classique et devrait assurer une certaine emprise sur le temps, qu'il s'agisse du temps du récit ou du temps de l'histoire. Or il n'en est rien.

Si l'on exclut les indices fournis par les temps de verbes, la narration d'*Offred* fait montre d'une totale absence de repères temporels précis. Pire encore, elle use d'une technique narrative que nous pourrions appeler « brouillage temporel »²³, à défaut d'une meilleure expression : un événement est narré au passé puis au présent, ou vice versa, comme si la narratrice elle-même était incapable de situer ce qu'elle raconte dans le temps. Tenue dans l'ignorance de beaucoup de choses (par exemple, qui de ses proches vit toujours ou est mort), elle n'arrive qu'à spéculer sur ce qu'est son présent. Ainsi,

18. Le futur proche constitue l'apanage le plus fréquent du récit de science-fiction puisque, comme le mentionne Eizyckman (1985 : 215), « [l]e futur proche s'avère à l'évidence beaucoup plus maniable qu'un avenir incommensurablement reculé car il n'a pas à proposer de rupture trop marquée avec le présent du lecteur ».

19. « La nuit m'appartient, c'est mon temps à moi, je peux en faire ce que je veux, pourvu que je reste tranquille [...] Je suis donc couchée à l'intérieur de la chambre sous l'œil en plâtre du plafond, derrière les rideaux blancs, entre les draps, aussi lisse qu'eux, et je fais un pas de côté pour sortir de ce temps qui m'appartient. Sortir du temps. Pourtant c'est bien ceci le temps et je ne suis pas à l'extérieur. Mais la nuit est mon heure de sortie. Où irai-je ? » (Atwood 1987 : 51).

20. Le récit premier, tel que défini par Genette (1972), est constitué du récit initial de toute narration. Toutes les anachronies subséquentes seront définies par rapport à la temporalité de ce premier récit.

21. « J'ai eu un jardin, autrefois. Je me rappelle l'odeur de la terre retournée, [...] le bruissement sec des graines filant entre les doigts. Le temps pouvait passer plus vite ainsi » (Atwood 1987 : 23).

22. Selon Genette, le ou la narrataire est le ou la destinataire de la narration, donc l'interlocuteur ou l'interlocutrice, le lecteur ou la lectrice.

23. Il ne s'agirait pas, à proprement parler, de la syllepse de Genette (1972), soit un segment dépourvu de toute temporalité.

songe-t-elle, devant des pendus accrochés au Mur où l'on exécute les hors-la-loi :

« What we are supposed to feel towards these bodies is hatred and scorn. This isn't what I feel. These bodies are time travellers, anachronisms. They've come from the past [...] What I feel is partly relief, because none of these men is Luke. Luke wasn't a doctor. Isn't »²⁴

Atwood 1985 : 43

ou encore : « [Moira] was still my oldest friend. Is »²⁵ (Atwood 1985 : 181) et « Night falls. Or has fallen »²⁶ (Atwood 1985 : 201). Combinée à l'absence de repères temporels sûrs, cette technique brise la linéarité du récit : le temps de l'histoire, un temps raconté, demeure incertain. Tout se passe comme si l'évolution obéissait à un schéma aléatoire et non pas logique, sans compter qu'Offred invite son auditoire éventuel à prendre conscience de la subjectivité de son témoignage en disant « [t]his is a reconstruction »²⁷ (Atwood 1985 : 144), dotant l'ensemble de son récit d'un caractère ambigu, tant dans son authenticité que dans sa temporalité.

Dans son article « Post-Modernism and Feminist Science Fiction », Roberts (1990 : 138) mentionne que plusieurs récits de science-fiction écrits par des femmes dans les années 1980 mettent l'accent sur l'utilisation subversive du langage, afin de contester l'idéologie patriarcale et le déterminisme historique dont il serait chargé. Le pouvoir passerait par la maîtrise du temps, et la maîtrise du temps, par la réappropriation du langage (Roberts 1990 : 144). Par un tel usage de la temporalité narrative, Offred tient les brides de sa destinée puisqu'elle arrive à reprendre possession du temps.

De plus, parce qu'il est « délinéarisé », le temps tel qu'il est raconté dans la dystopie d'Atwood s'apparente à un pendule. C'est tout au moins ce qu'explique Ketterer (1992 : 152) : « Le portrait que dresse Atwood des changements historiques dans *The Handmaid's Tale* permet l'émergence d'une série de mouvements de balancier [...] ainsi que les effets d'une vision cyclique de l'histoire »²⁸. Il ajoute (1992 : 153) : « Le futur décrit par Atwood n'était sûrement pas conçu comme une extrapolation directe de notre présent, mais bien comme un mouvement de balancier qui ferait en sorte d'éloigner le féminisme des années 1980 »²⁹, suggérant ainsi le côté prémonitoire de l'œuvre d'Atwood en ce qu'elle décrit le *backlash* auquel se heurte actuellement tout le mouvement féministe. Ainsi, en éliminant la notion de déterminisme historique,

24. « Ce que nous sommes supposés ressentir envers ces corps c'est de la haine et du mépris. Ce n'est pas ce que j'éprouve. Les corps pendus au Mur sont des voyageurs du temps, des anachronismes. Ils sont venus du passé [...] Ce que je ressens est en partie du soulagement, car aucun de ces hommes n'est Luke. Luke n'était pas médecin. N'est pas médecin » (Atwood 1987 : 47).

25. « [Moira] était toujours ma plus vieille amie. Elle l'est » (Atwood 1987 : 206).

26. « La nuit tombe. Ou est tombée » (Atwood 1987 : 229).

27. « [c]eci est une reconstitution » (Atwood 1987 : 162).

28. Notre traduction : « Atwood's vision of historical change in *The Handmaid's Tale* appears to allow for both a series of pendulum swings and [...] the effects of cyclical history ».

29. Notre traduction : « The future Atwood describes was surely not conceived as a direct extrapolation from our present but as a pendulum swing away from 1980s feminism ».

tout contrôle de l'histoire serait perdu et, par conséquent, le futur deviendrait beaucoup plus menaçant puisqu'il serait imprévisible, du moins pour les dirigeants en place. Offred exerce le seul pouvoir qui soit à sa portée : celui d'arrêter le temps, et arrêter le temps peut vouloir dire, ultimement, refuser de procréer.

Devenue créature filmique, Offred perd toutefois ce pouvoir caché sur le temps puisque, de narratrice toute puissante, elle devient actrice, mais une actrice qui subit plus qu'elle ne les transcende les aléas de son époque³⁰. Faite prisonnière, puis soumise à des coïts répétés avec un Commandant stérile, elle n'a comme seule ressource que son corps, un corps qu'elle finit par offrir à un rebelle, fertile cette fois, en espérant devenir mère et connaître de meilleurs jours.

En effet, l'adaptation de Schlöndorff s'avère des plus conventionnelles sous le rapport de la temporalité narrative. On a pourtant droit, comme entrée en matière et sous forme de titres en surimpression, à l'incipit suivant sous la forme d'une mention écrite : « Once upon a time in the recent future a country went wrong. The country was called The Republic of Gilead ». L'expression « Once upon a time », référence obligée au passé, ne poserait pas de problème si on ne l'avait apposée à « in the recent future ». Cette mention suggère que Harold Pinter, scénariste du film, était conscient du jeu temporel et surtout langagier auquel s'était prêtée Atwood à travers la narration d'Offred. En outre, le dialogue contient une brève tentative de brouillage temporel, et ce, durant une partie de scrabble opposant le Commandant à Offred. Il dit : « You're a librarian », et elle répond : « Was ». Cette technique littéraire doit son efficacité à son caractère répétitif ; le film n'en fait usage qu'une seule fois, à même le déroulement trop rapide de l'intrigue, ce qui ne suffit pas à la rendre convaincante.

On dit souvent que le cinéma ne fait état d'un quelconque « langage » qu'une fois le règne de l'image établi, une image irréductible qui inscrit le temps de façon précise. Ici, ce sont des images d'un espace « futur » dont la représentation tangible l'établit hors de tout doute comme proche de notre présent, et même, de notre passé. Il s'agirait d'un « passé cinématographique » : plusieurs films ont présenté des scènes où des individus achètent des denrées à l'aide de tickets de rationnement, ou encore, des plans d'autobus aux fenêtres aveugles, circulant dans un ghetto, etc. Dans *L'écran du temps*, Menil (1991 : 66) circonscrit bien cette problématique du temps de l'image « en ce que celle-ci porte les stigmates de son âge ». L'image inscrit donc le temps dans un lieu donné, visible, appréhendé sans équivoque, ce qui éliminerait toute possibilité d'ambiguïté quant à la temporalité de l'histoire, par l'intermédiaire du récit qu'on en fait. Tout espace et tout objet qu'il contient deviennent identifiables : le drapeau des États-Unis sur la limousine du Commandant, l'autre drapeau à ses côtés, celui de Giléad. Sur ce drapeau figure un soleil (symbole mâle par excellence) avec, en son centre, une pyramide dotée d'un œil ouvert rappelant celui de Big Brother. Aussi, la majorité de l'espace architectural du film (décors, éclairages) met en place un futur si rapproché qu'il

30. Mentionnons au passage le fait étonnant que le vrai nom d'Offred soit June dans le roman. On voit tout de suite le caractère temporel de ce nom et l'indice voulant que *The Handmaid's Tale* soit une métaphorisation du temps. Dans le film, le véritable nom d'Offred est Kate.

en devient presque contemporain, qu'il s'agisse de la maison du Commandant, de ses jardins, des rues de la ville ou des édifices. Et que dire du cliché que Serena Joy tend à Offred : une photo de sa fille Jill prise à l'aide d'un polaroid ? Ce que l'espace créé par Schlöndorff représente donc est davantage un « présent » aliénant qu'un futur, quel qu'il soit, sans compter que cette aliénation découle surtout des situations mises en images et en sons, et non du « montage » apparemment aléatoire des segments narratifs à temporalité floue d'Offred, narratrice du roman.

En ce qui a trait à la temporalité narrative proprement dite, le film de Schlöndorff rétablit à peu près complètement la chronologie des événements, éliminant un récit éclaté, voire cyclique, au profit de la continuité et du déterminisme historique. Seule la scène initiale où Kate essaie de s'enfuir avec son mari et sa fille devient par la suite un retour en arrière récurrent composé d'images mentales issues d'une mémoire constamment à la recherche de ses origines. Cette anachronie ne suffit toutefois pas à brouiller la temporalité du récit filmique, pas plus qu'on ne dérouté les narrateurs filmiques contemporains aguerris en leur refusant toute marque de ponctuation cinématographique (fondu au noir, fondu enchaîné, etc), une esthétique à laquelle on les a habitués.

The Handmaid's Tale comporte cependant un aspect fort intéressant quant à sa temporalité. Celui-ci n'est pas un effet de montage, mais de la mise en cadre : il s'agit de celle de la médiatisation du passé. Sous forme d'images vidéo, on montre un autre temps, encore là, tout à fait identifiable : manifestations pro et anti-avortement, marche des mouvements noirs et homosexuels, etc. C'est également ainsi qu'on nous révèle le passé de Serena Joy comme chanteuse de *gospel*. Après sa mort, de la main d'Offred, le Commandant deviendra lui aussi image vidéo, donc image du passé.

Le film de Schlöndorff, par sa linéarité narrative, de même qu'à cause de ses espaces représentés comme « contemporains », instaure une intrigue qui, bien qu'elle soit intéressante, s'avère surtout rassurante. Non seulement l'histoire, dans un rapport causal donné, a-t-elle évolué logiquement vers Giléad, mais Mayday, une organisation rebelle, veille à la restauration d'un ordre supposément nouveau. Offred, redevenue Kate et qu'on a emmenée dans un endroit sûr, se dit : « My child will be born in a different world ». Non seulement le futur est-il évoqué, mais le changement (lire « retour à ce qui existait avant ») semble inévitable : la femme a été et restera ce qu'elle doit être, c'est-à-dire d'abord et avant tout une procréatrice.

Cinéma de femmes ou cinéma féministe ?

On pourrait croire que le cinéma empêche toute subversion narrative. Si le roman de Jacob réussit à assurer la primauté du discours et des voix qui, au bout du compte, se contentent du silence, le film de Sauriol doit se plier aux exigences du récit filmique commercial, un récit où l'action prime et transmute tout narrateur en acteur. Ce récit où on n'a pas le droit de se taire, où l'instance de narration, quelle qu'elle soit, donne à voir, à entendre et à savoir, ne saurait ainsi se faire le véhicule du silence narratif. Offred, que le roman d'Atwood présente comme une grande prêtresse de la temporalité prête à tout fracasser, même l'histoire et sa continuité, reprend sa place d'objet de la narration filmique. Quelque part, au fil du temps, nous avons perdu une femme qui s'était

émancipée à force de maîtriser l'histoire et retrouvé une créature que l'histoire maîtrise toujours.

Pour sa part, Menil (1991 : 72-73) ne semble pas croire à la possibilité d'un brouillage de la temporalité filmique :

L'image ne possède pas non plus ce pouvoir de néantisation dont bénéficie le langage [...] Multiplieraient-elles alors les artifices rhétoriques (fondu-enchaîné, filtres divers, fermetures à l'iris, flou, etc.), leur ingéniosité serait de toute manière combattue par cette vertu qu'aurait singulièrement l'image, de ne pouvoir scander qu'un présent immédiat, oublieux de son passé, ignorant de son devenir, et dont la seule modalité narrative serait l'affirmation.

Nous maintenons toutefois que ce postulat reste discutable : l'image exerce un grand pouvoir de suggestion et ne sait pas qu'affirmer. Tout est question de cadrage, d'éclairage, de montage. S'il est vrai que le cinéma conventionnel préfère les actes et les paroles pour « trahir » l'intériorité des personnages, nous croyons que Sauriol aurait pu exiger de la Laura filmique une présence beaucoup plus discrète ainsi qu'une attitude beaucoup plus déroutée de la part des hommes qui la côtoient. Un film comme *The White Room* de Patricia Rozema réussit fort bien à créer un climat de mystère autour d'une femme qui se révèle finalement complexe, à la fois forte et vulnérable, cruelle et douce, généreuse et égoïste.

Nous croyons aussi que Schlöndorff aurait pu faire d'autres choix susceptibles de créer une temporalité incertaine, entre autres, par l'utilisation du plan à appréhension décalée³¹ et produire des effets de sens comparables à ceux d'Atwood dans son roman. Ce qui fait problème n'est pas tant le cinéma que le cinéma « dans les normes » qui cherche un public rompu à des schèmes filmiques séculaires tels que la linéarité du récit et le déterminisme historique, renforcés par la présence de personnages monolithiques, coincés dans des rôles convenus où, généralement, la femme propose et l'homme dispose.

Dans son article intitulé « Are you talking to me ? Les enjeux du *women's cinema* pour un regard féministe », Nadeau précise que (1992 : 185) :

si le *women's cinema* [cinéma féministe] consiste à répondre à des pratiques cinématographiques qui veulent inscrire la femme comme sujet tant de la représentation qu'en tant que spectatrice, les *women's films* [films de femmes] consacrent, quant à eux, des tactiques qui, tout en faisant des femmes les héroïnes de leur film, ne contestent nullement l'inscription traditionnelle du mode de regard propre à une production cinématographique commerciale et dominante.

À la lumière de cette citation, il paraît clair que Sauriol et Schlöndorff ont fait du cinéma de femmes à partir d'œuvres féministes, alors qu'ils auraient dû pencher du côté du cinéma féministe où une pratique filmique renouvelée aurait permis une représentation plus adéquate de Laura Laur et d'Offred. La pluralité des points de vue, tant féminins que masculins, la non-linéarité du récit, des personnages à la psychologie plus nuancée ainsi qu'un occasionnel

31. Selon Menil (1991 : 94), qui cite Noël Burch, les plans à appréhension décalée se définissent comme « ceux qui se présentent de telle manière qu'il est impossible de les identifier simultanément à leur perception, faute de se situer d'eux-mêmes par rapport à leur contexte ».

commentaire *off* exprimant une volonté de distanciation proche du documentaire constitueraient autant de façons d'ouvrir le filmique à tous les possibles et de briser le moule cinématographique dans lequel on aimerait couler toutes les femmes, qu'elles soient réelles ou imaginaires.

Christiane Lahaie
Université Laval

RÉFÉRENCES

- ATWOOD, Margaret
1985 *The Handmaid's Tale*. Toronto, McClelland & Stewart.
1987 *La servante écarlate*. Paris, Robert Laffont (traduction de Sylviane Rué).
- AUDÉ, Françoise
1981 *Ciné-modèles, cinéma d'elles. Situations de la femme dans le cinéma français 1956-1979*. Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Cinéma vivant ».
- BAL, Mieke
1977 *Narratologie. Les instances du récit*. Paris, Klincksieck.
- DE LAURETIS, Teresa
1984 *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- EIZYCKMAN, Boris
1985 « D'une modalité temporelle des récits de S.F. », in Gilbert Hottois (dir.), *Science-fiction et fiction spéculative*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles : 205-227.
- GAUDREAU, André
1988 *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris, Méridiens/Klincksieck.
- GAUDREAU, André et François Jost
1990 *Cinéma et récit II. Le récit cinématographique*. Paris, Nathan, coll. « Nathan-Université ».
- GENETTE, Gérard
1972 *Figures III*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GUNNING, Tom
1986 *D.W. Griffith and the Narrator-System: Narrative Structure and Industry Organization in Biograph Films, 1908-1909*, thèse de doctorat, New York, New York University.
- JACOB, Suzanne
1983 *Laura Laur*. Paris, Seuil.
- KAPLAN, Ann E.
1983 *Women and Film. Both Sides of the Camera*. New York et Londres, Methuen.
- KETTERER, David
1992 *Canadian Science Fiction and Fantasy*. Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.

LAHAIE, Christiane

1992 « Pour une narration du silence : *Laura Laur* de Suzanne Jacob et Brigitte Sauriol », communication présentée au colloque « Women Writers », avril, Wichita, Wichita State University.

1993 « Temps raconté – espace représenté dans *The Handmaid's Tale* », communication présentée au 13^e colloque de l'Association québécoise d'études cinématographiques, novembre, Montréal.

MENIL, Alain

1991 *L'écran du temps*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Regards et écoutes ».

MULVEY, Laura

1988 « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in Constance Penley (dir.), *Feminism and Film Theory*. New York, Routledge : 57-68.

MURPHY, Patrick D.

1990 « Reducing the Dystopian Distance : Pseudo-Documentary Framing in Near-Future Fiction », *Science Fiction Studies*, 17, 50, Part 1 : 25-40.

NADEAU, Chantal

1992 « Are you talking to me ? Les enjeux du *women's cinema* pour un regard féministe », *Cinémas*, 2, 2-3 : 171-191.

ROBERTS, Robin

1990 « Post-Modernism and Feminist Science Fiction », *Science Fiction Studies*, 17, 51, Part 2 : 136-152.

FILMOGRAPHIE

Laura Laur (1989) : Long-métrage canadien, réalisation de Brigitte Sauriol, scénario de Brigitte Sauriol d'après le roman de Suzanne Jacob (1983), 110 minutes, avec Paula de Vasconcelos, Dominique Briand et André Lacoste.

The Handmaid's Tale (1990) : Long-métrage américano-allemand, réalisation de Volker Schlöndorff, scénario de Harold Pinter d'après le roman de Margaret Atwood (1985), 108 minutes, avec Natasha Richardson, Faye Dunaway, Aidan Quinn et Robert Duvall.