

**RÔLES CRÉATEURS DES CONTEXTES  
DANS LES PARCOURS  
INTERPRÉTATIFS  
DES PASSAGES  
Christine Chollier  
Université de Reims**

On rappellera tout d'abord deux des hypothèses posées en sémantique des textes. La première concerne le rôle créateur des contextes au cours de l'interprétation. La pratique interprétative incite à rapporter les problèmes à leur contexte : voisinage (syntagme, période) ; autres passages du texte, élus pour assimilation ou dissimilation ; passages d'autres textes choisis comme interprétants externes. Cette contextualisation permet de valider des traits inhérents ou d'actualiser par propagation des traits afférents. Elle transforme l'interprétation en une activité (DOING) préalable à tout résultat (DONE). Cette activité caractérise les difficultés sans les éluder et évalue la plausibilité des solutions.

La seconde hypothèse suggère qu'une œuvre comprend des séquences inégales d'un point de vue qualitatif comme quantitatif. Les moments forts du texte sont des « passages », au sens où une partie de l'œuvre passe par eux, puisque formes et fonds réguliers sont susceptibles d'y subir des modifications, voire des ruptures<sup>1</sup>.

Le but de cet article est de croiser ces deux hypothèses pour les mettre à l'épreuve d'un texte ou de plusieurs textes : de suivre une typologie des rôles créateurs des contextes afin de souligner la fonction du passage et de justifier la plausibilité d'un parcours interprétatif. C'est pourquoi on examinera d'abord comment peut jouer le contexte microsémantique avant d'élargir aux paliers mésosémantique et macrosémantique. Puis un corpus générique fournira un autre contexte, qu'un intertexte viendra compléter. L'analyse sera faite principalement sur un roman dystopique de la Canadienne Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, publié en 1985.

---

<sup>1</sup> Voir Canon-Roger, Françoise et Christine Chollier. *Des Genres aux Textes. Essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise.*

## **1. Le contexte (microsémantique) au sens linguistique : plusieurs types de contextualité**

Le contexte se voit accorder un rôle créateur car il autorise à actualiser certains traits par propagation et à en virtualiser d'autres. Si l'on considère deux signes 1 et 2, en notant Sa le signifiant et Sé le signifié, les parcours se décrivent en trois combinaisons possibles :

### **1.1 Un seul signe**

#### **1.1.1 Du signifiant au signifié**

La sémosis traditionnelle associe un signifié à un signifiant. Le sens peut s'établir du Sa<sub>1</sub> vers le Sé<sub>1</sub> : il s'agit du modèle classique, qui veut que ce qu'on entend fasse venir quelque chose à l'esprit, ou encore qui relie un signifiant (graphique ou sonore) et un « concept ». Soit, par exemple, 'chair' → /seat/.

#### **1.1.2 Du signifié au signifiant**

Le sens peut aussi se construire en allant du Sé<sub>1</sub> vers le Sa<sub>1</sub> : on entend alors ce qu'on attendait. C'est ce qui se passe lorsqu'un contexte comme celui d'une énumération d'éléments d'une classe permet à l'interprète d'anticiper ce qu'il va entendre. Ainsi, dans une liste de type /fruit/, on s'attendra à trouver 'pomme', 'poire', 'abricot', etc.

Les deux parcours décrits ci-dessus concernent donc un seul et même signe. Or, comme le second exemple le laisse déjà deviner, parler du contexte invite à examiner les passages qui prennent place entre deux signes différents. Dans un premier temps, il convient de décrire l'influence entre signifiés de deux signes différents ou entre signifiants de deux signes différents, c'est-à-dire de changer de signe sans changer de plan. Dans un second, de changer non seulement de signe (S1 – S2) mais aussi de plan du langage (Sé – Sa).

### **1.2 De signe à signe**

#### **1.2.1 Du Signifié<sub>1</sub> au Signifié<sub>2</sub>**

Lorsque le sens du Sé<sub>1</sub> influe sur le Sé<sub>2</sub>, ce peut être pour introduire une différence ou une ressemblance (différenciation ou afférence par propagation de sème). Dans l'exemple suivant, la suite 1. « poor little rich boy » (Dos Passos, *The Big Money*) n'est pas aussi contradictoire qu'elle pourrait le paraître (/poor/ s'opposant à /rich/). On sait en effet qu'en anglais, l'ordre des adjectifs n'est pas indifférent ; le plus important se trouve immédiatement à gauche du substantif. Alors, une fois le contexte élargi à la section biographique consacrée à W. R. Hearst, voire à toutes les biographies dédiées au magnat, on peut inférer que 'rich' a pour sème inhérent

/wealth/ qui neutralise le trait inhérent /poverty/ de 'poor'. La construction du sens se poursuit en trouvant dans ce contexte élargi de quoi actualiser le sème afférent /pity/ à partir de 'little' pour le propager sur 'poor' qui ne s'oppose plus à 'rich'. On laissera pour l'instant de côté le traitement dialogique de l'ironie dans la suite étudiée. On écartera également la question de la délimitation du contexte pour se concentrer ici sur son rôle d'interprétant dans l'activité interprétative.

### 1.2.2 Du Signifiant<sub>1</sub> vers le Signifiant<sub>2</sub>

Inversement, le sens peut surgir de l'action d'un signifiant sur un autre, soit aller de Sa<sub>1</sub> vers Sa<sub>2</sub>. Autrement dit, un signifiant peut subir une modification phonétique contextuelle ; le cas de figure se présente dans les jeux d'assonances, d'allitérations, d'allophonies, de rimes où un signifiant graphique ou phonique influe sur la lecture d'un second signifiant.

Prenons un premier exemple. Dans *The Handmaid's Tale*, l'énonciatrice fictive raconte qu'elle a assisté à une naissance d'un genre particulier. Une servante, Janine, alias Ofwarren, accouche d'un enfant entre les jambes de l'épouse légitime du Commandant : 2. « her [the wife's] skinny legs come down on either side, like the arms of an eccentric chair » (135). Ce siège est excentrique parce qu'il a été conçu pour ces accouchements à deux (« the Birthing Stool »). Mais la suite « eccentric chair » appelle « electric chair », et ce pour plusieurs types de raisons. D'abord, les similitudes graphiques et sonores (les initiales et finales de l'adjectif) jouent le rôle d'amorce : comme dans un calembour, le signifiant de 'eccentric' (Sa<sub>1</sub>) se voit substituer le Sa<sub>2</sub> 'electric' pour des raisons de glissement phonique. Cette substitution se trouve encouragée par la collocation formée grâce au lexème 'chair' qui entre dans une lexie figée « electric chair », laquelle semble plus « naturelle » que « eccentric chair ». L'explication serait ténue si le contexte ne confirmait le jeu de mots. Quelques pages avant, une réflexion sur le mot 'chair' avait évoqué /death/ : « I sit in the chair and think about the word *chair*. It can also mean the leader of a meeting. It can also mean a mode of execution. It is the first syllable in *charity*. It is the French word for flesh. None of these facts has any connection with the others » (120). L'isotopie //death// se voit donc renforcée d'une nouvelle occurrence puisque 'chair' + 'execution' donne 'electric chair', signifiant absent du texte mais signifié activé lors de la lecture et signifiant actualisé par 'eccentric chair'. L'influence de Sa<sub>1</sub> (eccentric) sur Sa<sub>2</sub> (electric) s'est donc doublée d'une action de Sé<sub>2</sub> (electric chair) sur Sa<sub>1</sub> (eccentric chair).

Cette isotopie //death// est entrelacée à //birth// dans le premier contexte « attente » (malgré le déni de « connexion ») comme dans le contexte formé par la séquence « naissance » : « What will Ofwarren give birth to ? A baby, as we all hope ? Or something else, an Unbaby [...]

The chances are one in four [...] Death-watch (122) [...] a girl, poor thing, but so far so good, at least there's nothing wrong with it, that can be seen, hands, feet, eyes [...] it isn't crying much, it stops » (136). On apprendra plus tard que le bébé était "a shredder", c'est-à-dire qu'il n'était pas bon pour le service, et donc qu'il était voué à être détruit comme le papier par les machines éponymes.

L'entrelacs de //life// et //death// prend plusieurs formes dans le roman de Margaret Atwood. Les fleurs ont le langage qu'on veut bien leur prêter. Dans *The Handmaid's Tale*, les tulipes rouges prennent un sens différent de celui des jonquilles ou des pissenlits : 3. « the tulips are opening their cups, spilling out colour. The tulips are red, a darker crimson towards the stem, as if they had been cut and are beginning to heal there » (22). Si 'cut' peut se justifier dans un contexte //flowers//, que penser de 'heal'? Le trait /liquid/ inhérent à 'spilling out' se propage à la couleur rouge tout comme /wound/ inhérent à 'heal' permet d'actualiser /blood/ par afférence sur 'red', 'crimson'. Or plus loin, la vision du Mur des condamnés justifie un nouveau rapprochement métaphorique entre //flower// et //body// :

4. on one bag, there's blood, which has seeped through the white cloth, where the mouth must have been. It makes another mouth, a small red one, like the mouths painted with thick brushes by kindergarten children. A child's idea of a smile. This smile of blood is what fixes the attention, finally (42) [...] I look at the one red smile. The red of the smile is the same as the red of the tulips in Serena Joy's garden, towards the base of the flowers where they are beginning to heal. The red is the same but there is no connection. The **tulips** are not **tulips of blood**, the red smiles are not flowers, neither thing makes a comment on the other. [...] I put a lot of effort into making such distinctions. (43. Nous soulignons)

La prononciation nord-américaine de Sa<sub>1</sub> tulips [tu:lɪps] influence ici encore un signifiant voisin Sa<sub>2</sub> qui, bien qu'orthographié 'tulips', se transforme en 'two lips'. Cette modification est préparée ou renforcée par la connexion préalable des deux isotopies //flower// et //body// grâce à plusieurs facteurs :

- la forme commune /wound/, ou /red/ + /liquid/ + /heal/ ;
- l'inclusion des sémèmes 'smile' et 'lip' dans un taxème //mouth// ;
- la superposition suivante :

*The red of the smile is the same as the red of the tulips* qui se réécrit : 'smile' = 'two lips' = 'tulips'

*The tulips are not tulips of blood*, qui se lit : The tulips are not two lips of blood

*the red smiles are not flowers*, qui se glose : the two lips are not tulips.

On notera que la connexion est niée après avoir été établie dans l'univers de la protagoniste narratrice, ce qui ne l'empêche pas de fonctionner dans le parcours interprétatif. Au temps

d'attente interminable du personnage est attachée l'évasion par le souvenir, par le récit, par ce qu'on appelle les associations d'idées, et qui sont comme ci-dessus des opérations sémantiques. A défaut de transformer le factuel, on agit sur la langue, tout en essayant de rester conscient de leur autonomie relative.

Un peu plus loin, les tulipes ne sont plus blessées mais sexuées<sup>2</sup> :

5. The tulips along the border are redder than ever, opening, **no longer winecups but chalices**; thrusting themselves up, to what end? They are, after all, **empty**. When they are old they turn themselves inside out, then explode slowly, the petals thrown out like shards. (55. Nous soulignons)

Associées à Serena, l'épouse du Commandant, donc à un corps féminin, les tulipes changent de formule sémantique : toujours rouges mais des calices qui perdent le trait /sacred/ relevant de 'winecups' pour se réduire à des matrices vides<sup>3</sup>. On mesure la portée de ce discours dans une société totalitaire sous-tendue par une idéologie qui consiste à repeupler l'humanité en réduisant les femmes en âge de procréer à leur fonction reproductrice.

6. Even at her [Serena's] age she still feels the urge to wreath herself in flowers. No use for you, I think at her, my face unmoving, you can't use them any more, you're withered. They're **the genital organs of plants**. I read that somewhere, once. (91. Nous soulignons)

Dans un premier temps, l'interprète établit les connexions explicites entre Serena et l'une de ces plantes, donc entre l'humain de sexe féminin et le végétal. 'They' et 'them' ne pouvant renvoyer qu'au seul pluriel 'flowers', les fleurs sont désignées comme les organes génitaux des plantes. Le verbe transitif 'wreath' voit son sème inhérent /circle/ virtualisé par propagation de /old/ trait inhérent de 'withered'. Sous cette pression, c'est le sème afférent socialement normé /death/ qui est actualisé dans 'wreath'. Sous prétexte de favoriser la vie, c'est la mort qui surgit, comme dans ce processus de culture intensive qui s'apparente à une castration :

7. The tulips have had their moment and are done, shedding their petals one by one, like teeth. One day I came upon Serena Joy, kneeling ... She was snipping off the seed pods with a pair of shears... she was aiming, positioning the blades of the shears, then cutting with a convulsive jerk of the hands. Was it the arthritis, creeping up? Or some blitzkrieg, some kamikaze, committed on the swelling genitalia of the

---

<sup>2</sup> Ces descriptions sexuées des fleurs évoquent les tableaux de Georgia O'Keeffe, en particulier *Light Iris*, *Poppy*, *Red Canna*.

<sup>3</sup> Pour 'chalice', le Merriam-Webster Dictionary propose les deux sens suivants :

1: a drinking cup : goblet ; *especially* : the eucharistic cup;

2: the cup-shaped interior of a flower.

flowers? The fruiting body. To cut off the seed pods is supposed to make the bulb store energy. 160-1

Une exception notable à ce changement de forme: celle rattachée à Luke, le mari disparu, jamais revu depuis l'arrestation, imaginé blessé :

8. He [Luke] looks ten years older, twenty, he's bent like an old man, his eyes are pouted, small purple veins have burst in his cheeks, there's a scar, no, a wound, it isn't healed yet, the colour of tulips, near the stem end, down the left side of his face where the flesh split recently. The body is so easily damaged, so easily discarded of... 114-115

Les blessures qui auraient pu lui être infligées sont rouges comme les tulipes, comparant de référence.

### 1.3 De signe à signe et de plan à plan

Un troisième type de relation entre signes est établi lorsqu'on change à la fois de signe et de plan, c'est-à-dire quand le passage a lieu non seulement d'un signe à l'autre mais aussi de signifié à signifiant, ou vice-versa.

#### 1.3.1 Du Signifiant<sub>1</sub> vers le Signifié<sub>2</sub>

Si le sens se construit en partant du Sa<sub>1</sub> pour aller vers le Sé<sub>2</sub>, le parcours désambiguïse un signifié par le signifiant voisin. Dans la suite ci-dessous, la lexie « loose woman » s'interprète habituellement comme « having many sexual adventures », soit sur une isotopie morale //bad// :

9. Moira was out there somewhere. She was at large, or dead. What would she do? The thought of what she would do expanded till it filled the room. At any moment there might be a shattering explosion, the glass of windows would fall inwards, the doors would swing open... Moira had power now, she'd been set loose, she'd set herself loose. She was now **a loose woman**. 143 (Nous soulignons)

Le contexte 'She' donc /animate/ permet d'éliminer certains sens répertoriés par les dictionnaires, notamment ceux qui s'appliqueraient à /inanimate/<sup>4</sup>. La sélection de /bad/ est

<sup>4</sup> Après élimination, on élit les sens soulignés en gras :

Définitions du Merriam-Webster online Dictionary ([Merriam-Webster Online Dictionary](http://www.merriam-webster.com/dictionary/loose), 2009).

Merriam-Webster Online. 4 May 2009 <http://www.merriam-webster.com/dictionary/loose>

1 a: not rigidly fastened or securely attached **b** (1): having worked partly free from attachments <a loose tooth> (2): having relative freedom of movement **c**: produced freely and accompanied by raising of mucus <a loose cough> **d**: not tight-fitting

2 a: free from a state of confinement, restraint, or obligation <a lion loose in the streets> <spend loose funds wisely> **b**: not brought together in a bundle, container, or binding **c**: *archaic*: disconnected, detached

3 a: not dense, close, or compact in structure or arrangement **b**: not solid: watery <loose stools>

validée par l'emploi d'une lexie figée "a loose woman", exemple récurrent des articles "loose" dans les dictionnaires, et par un contexte élargi où Moira est définie comme lesbienne et féministe : « she'd decided to prefer women [...] (180) There was a time when we didn't hug, after she'd told me about being gay (181) ». Cependant les traits /lesbian/ et /feminist/ sont valables dans tous les univers à tout moment. On ne comprend pas pourquoi /bad/ s'appliquerait plus particulièrement à la situation contemporaine de l'énonciation représentée ('now'). L'interprète est donc incité à dissimiler les intervalles temporels : 'now' ('loose') implique 'before' (not 'loose'). De surcroît, si le trait moral /bad/ est associé à la doxa collective de Gilead, il ne peut non plus relever de la doxa de la narratrice, amie de Moira. Il nous faut procéder aussi à une dissimulation d'univers. Moira est « a loose woman » /bad/ dans l'univers de Gilead. Dans celui d'Offred, le signifiant *loose* des formes verbales 'set loose' et 'set herself loose', avec progression notable de ces formes verbales du passif vers l'actif, assimile la lexie : il autorise<sup>5</sup> à virtualiser /bad/ pour activer /free/. La lexie est donc défigée par un contexte qui autorise à effectuer des dissimulations d'intervalles temporels et d'univers.

### 1.3.2 Du Signifié<sub>1</sub> vers le Signifiant<sub>2</sub>

Enfin, il arrive que le sens se construise à partir du Sé<sub>1</sub> pour aller vers le Sa<sub>2</sub> : ce parcours attribue une signification au signifiant voisin. Le titre d'un film de Woody Allen servira d'exemple simple : « Vicky, Cristina, Barcelona ». L'isotopie //woman// est induite par la récurrence du trait dans les deux premiers lexèmes. Par assimilation, favorisée par la rime en [a], ce trait isotopant est propagé au troisième lexème.

Les relations constitutives de sens vont donc aussi bien de signifié en signifié et de signifié en signifiant, voire de signifiant en signifiant, que du signifiant vers le signifié. Cela dit, elles

---

4 a: lacking in restraint or power of restraint <a loose tongue> b: **lacking moral restraint : unchaste c: overactive ; specifically** : marked by frequent voiding especially of watery stools <loose bowels>

5 a: not tightly drawn or stretched : **slack b:** being flexible or relaxed <stay loose>

6 a: lacking in precision, exactness, or care <loose brushwork> <loose usage> **b:** permitting freedom of interpretation  
Ou du Longman Dictionary of Contemporary English (Longman Group Ltd 1978) :

1. **not fastened, tied up, shut up, free from control : the animals broke loose & left the field ; I have one hand loose but the other is tied.**

2. not bound together, as with string or in a box : I bought these sweets loose.

3. not firmly fixed; not tight; not strong : This pole is coming loose and will fall over ; a loose button.

4. (of clothes) not fitting tightly, esp. because too big.

5. made of parts that are not tight together : a loose weave/soil.

6. not exact : That word has many loose meanings. He is a loose thinker.

7. **having many sexual adventures : a loose woman /loose living**

8. not well controlled : she has a loose tongue and will tell everybody.

9. careless, awkward, or not exact : Loose play lost them the match.

10. allowing waste matter to flow naturally, or more than is natural.

11. not given a fixed purpose : loose money/loose change.

<sup>5</sup> Cette construction est renforcée par le contexte 'at large' /free/.

consistent pour une grande part en un réseau entre signifiés avec les signifiants pour interprétants.

## 2. Le contexte mésosémantique et les opérations de construction du sens qu'il permet

François Rastier a été amené à préciser la nature des sèmes et celle des opérations qu'ils subissent au cours des parcours interprétatifs. Le tableau suivant est repris de *Sémantique interprétative* (1996, 81).

		En contexte	
		actualisation	virtualisation
en langue	inhérence	1.	3.
	afférence	2.	4.

Un sème inhérent est hérité du type (comme /noir/ pour 'corbeau'). Un trait afférent est dû aux contextes linguistique ou socialement normé. Ainsi, un sème générique ou spécifique (inhérent ou afférent) peut être actualisé ou neutralisé en contexte pour les besoins de l'interprétation.

Nous avons déjà rencontré des opérations de virtualisation :

### 2.1 Virtualisation d'un sème inhérent par un sème inhérent

Dans 1. « Poor little rich boy », le trait /poverty/ inhérent à 'poor' a été neutralisé par le sème /wealth/ inhérent à 'rich'.

### 2.2 Virtualisation d'un sème afférent par un sème inhérent

Dans l'exemple 5. « The tulips along the border are redder than ever, opening, **no longer winecups but chalices**; thrusting themselves up, to what end? They are, after all, **empty**. », le trait /sacred/ afférent à 'winecups' est neutralisé par /past/ inhérent à 'no longer' et par /empty/.

### 2.3 Actualisation d'un sème inhérent par un sème inhérent

10. Where the weeds that grew green from the graves of its roses

Now lie dead (Swinburne, « A Forsaken Garden », v. 7-8)

Ici, le sème /terminatif/ inhérent à 'dead' et à 'graves' est aussi actualisé sur le prétérit 'grew'.



#### 2.4 Actualisation d'un sème afférent par un sème inhérent

Dans l'exemple suivant, une première isotopie, //food//, est induite par la récurrence du trait inhérent à 'bread', 'hunger', et afférent à 'warmth' :

11. Or I would help Rita to make the bread, sinking my hands into that soft resistant warmth which is so much like flesh. I hunger to touch something, other than cloth or wood. I hunger to commit the act of touch.

But even if I were to ask, even if I were to violate decorum to that extent, Rita would not allow it. 21

Une seconde isotopie, //body//, se détecte par indexation du trait inhérent à 'hands', 'flesh', 'touch' et afférent à 'warmth'. La connexion de 'warmth' = | 'dough' | à 'flesh' relie les deux fonds //food// et //body// grâce aux traits spécifiques communs /soft/ /resistant/ /warm/. Cette comparaison de la pâte à pain à la chair sera reprise inversée plus loin, le contexte du Mur des condamnés fournissant d'autres interprétants comme 'dough-faced angels' (41), 'a new batch' (42), 'sacks of flour and dough' (42).

Sous pression du contexte //body//, le sème /transgression/ inhérent à 'violate' permet d'actualiser rétroactivement le trait /sin/ afférent à 'touch' et /desire/ afférent à 'hunger' par propagation. Cette afférence est confortée par le contexte élargi qui traite de la prohibition du plaisir charnel mais de la résilience du désir :

12. As long as we do this, butter our skin to keep it soft, we can believe that we will some day get out, that we will be touched again, in love or desire. 107

He [Nick] puts his hand on my arm, pulls me against him, his mouth on mine, what else comes from such denial? [...] I want to reach up, taste his skin, he makes me hungry. His fingers move, feeling my arm under the night-gown sleeve, as if his hand won't listen to reason. It's so good to be touched by someone, to be felt so greedily, to feel so greedy. 109-110

Certes, la connexion du désir et de la faim, c'est-à-dire des isotopies //sex// et //food//, est devenue doxa. Cependant, remarquons comment le concret (la fabrication du pain) subit un processus d'abstraction initié par le substantif 'warmth' alors que le désir est tiré vers le sensuel.

#### 2.5 Actualisation d'un sème afférent par un sème afférent

Dans 1. « poor little rich boy », /pity/ sème afférent à 'little' permet à son tour d'actualiser le même trait dans 'poor'.

Au palier mésosémantique, les opérations de virtualisation et d'actualisation montrent que le sens n'est ni caché, ni latent, ni profond. C'est un moment stabilisé d'un parcours qui tient compte des signifiés et des relations qu'ils entretiennent sur leur droite comme sur leur gauche. Ce modèle plat du signe et de la signification se fonde sur l'activité interprétative qui est la rencontre d'un texte et d'un interprète situé.

Au palier textuel, l'interprétation consiste pour une bonne part, comme nous allons le voir, à établir des fonds et des formes sémantiques, à repérer des changements de fonds ou des connexions de fonds, à construire des formes et leurs métamorphoses par addition ou déletion de traits, voire à tenir compte de leur destruction, à faire varier les rapports entre fonds et formes, en tenant compte par exemple des remaniements induits par les métaphores qui translatent, ou transposent une forme sur un autre fond (soit la forme /soft/ /resistant/ /warm/ sur le fond //body//).

### **3. Lieux de passage et inégalités qualitatives au palier macrosémantique**

Rapportés respectivement aux quatre composantes sémantiques qui entrent en interaction dans les textes<sup>6</sup>, les fonds sont susceptibles de changer d'isotopie, de passer à une autre séquence narrative, de varier le ton ou de modifier le rythme. Croisées aux mêmes composantes, les transformations de formes peuvent faire évoluer les thèmes, les rôles et les acteurs, les foyers (selon les « points de vue »), les successions. Il convient alors de tenir compte des transpositions de fonds comme des métamorphoses qui correspondent à des moments singuliers dans les parcours interprétatifs des textes. Les moments de transformation de ces formes sont des passages privilégiés par l'analyse car une grande part du sens global du texte s'y trouve modifiée. On propose maintenant d'examiner certains de ces « passages » dans le roman de Margaret Atwood.

*The Handmaid's Tale* est une dystopie. Le réalisme empirique du texte sert à décrire un régime totalitaire installé sur le territoire nord-américain après un coup d'État, et symboliquement centré sur ce qui était auparavant l'Université de Harvard à Cambridge, Mass. Le projet de la nouvelle « république » de Gilead consiste à repeupler l'humanité devenue infertile en réduisant les jeunes femmes à leur fonction reproductrice. A la division entre hommes et femmes se superpose une hiérarchie sociale très précise fondée sur la division du travail. En haut de la pyramide sociale se trouvent les Commandants auxquels des « servantes » doivent prêter leur utérus, la stérilité du couple étant attribuée aux épouses. Si le réalisme empirique fournit noms propres, même

---

<sup>6</sup> Respectivement, c'est-à-dire thématique, dialectique, dialogique et tactique. Pour une définition de ces composantes sémantiques, voir *Sens et textualité* (Livre Premier, Chapitre IV).

rebaptisés, détermination, personnages individualisés et socialement situés, le temps phénoménologique prend une place beaucoup plus importante que le temps cosmologique et historique. En effet, le temps linguistique mêle plusieurs strates temporelles, du présent de l'énonciation, au passé récent et aux souvenirs lointains. Ces entrelacs sont placés dans l'univers d'une énonciatrice rebaptisée Offred (puisqu'appartenant à Fred). Une partie non moins fictionnelle intitulée Historical Notes, centrée sur le discours d'un historien spécialiste de la période et placée dans un intervalle plus reculé (2195), apprend que le texte précédent est censé être une reconstruction effectuée à partir de fragments de récit enregistrés par Offred pendant sa captivité et avant son enlèvement par des forces spéciales dont il n'est pas dit s'il s'agit de la police du régime ou de résistants déguisés. Le tissu de récit et de souvenirs est donc fonction des libertés censées se présenter à Offred et du travail « aléatoire » de reconstruction du puzzle produit par deux historiens (314). Le foyer énonciatif est donc situé de manière précise mais ce qui caractérise son discours est le pointillisme ou l'impressionnisme.

Les trois « passages » proposés à l'étude de détail en 3.1 peuvent d'abord être mis en regard des trois citations placées en exergue dans l'épigraphe. La première est un extrait de la Bible, *Genesis, 30 : 1-3*. Il s'agit des versets où Rachel propose sa servante Bilhah à Jacob pour atténuer sa colère de ne pas avoir d'enfant. Elle éclaire le programme de Gilead, celui d'une réalisation littérale, collective et institutionnelle de l'épisode biblique. Elle entretient donc avec le reste du texte une relation thématique et dialectique.

La deuxième citation provient de « A Modest Proposal » de Jonathan Swift (1729), satire dans laquelle un énonciateur fictif propose de manger les jeunes enfants irlandais et énumère tous les avantages de cette solution en temps de famine et d'extrême pauvreté. Les constructions de l'excès suggèrent qu'un seuil a été dépassé par le foyer énonciatif. Elles incitent à chercher d'autres normes. Le texte associe en effet l'énonciateur au sauvage cannibale, figure repoussoir socialement normée. Il construit aussi par défaut un autre univers normatif auquel mesurer les précédents. Le rapport entre cette citation et le texte dystopique est d'ordre générique : Gilead essaie de mettre en pratique une proposition aussi dangereuse, quoiqu'inverse, que celle du locuteur de Swift. Notre deuxième passage opérera une subversion satirique et critique de la doxa de Gilead.

La troisième et dernière citation du paratexte est présentée comme un proverbe Sufi (« In the desert there is no sign that says, 'Thou shalt not eat stones' »). En suggérant qu'il est inutile d'interdire à l'être humain de faire ce qu'il ne ferait pas de bon sens, l'auteur du roman semble exprimer sa foi dans l'être humain.

Ces trois citations donnent son rythme au texte romanesque qui se révèle être : la description d'un régime totalitaire fondamentaliste qui incite à l'autocensure ; une subversion satirique de la doxa, comprise ici comme discours officiel, par l'activité langagière attribuée à l'énonciatrice ; une narration du changement de rôle de la protagoniste, soit la subversion de ce régime par le détournement des scénarios imposés. Les trois passages élus pour étude en 3.1 montreront l'évolution de l'itinéraire assigné à la protagoniste énonciatrice, depuis la répression intériorisée jusqu'à la prise de risque, en passant par une étape langagière intermédiaire : la satire du sacré. Autrement dit, l'actrice principale part du statut de patiente pour finir agente de son destin. Dans cette partie, nous partirons du palier macrosémantique (celui du texte étudié) pour élargir le contexte au corpus générique, voire à un intertexte spécifique.

### 3.1 Le contexte interne : du syntagme au texte

#### 3.1.1 régime totalitaire et autocensure

Devant le Mur des condamnés exhibés pour servir d'exemples, Offred est supposée ressentir une certaine confusion :

13. What I feel towards them is blankness. What I feel is that I must not feel. What I feel is partly relief, because none of these men is Luke. 43

La symétrie syntaxique des trois phrases (P1, P2, P3) incite à attribuer le même sens à toutes les occurrences du verbe 'feel'. P1, P2 et P3 présentent la même construction : *P sujet + copule BE + GN attribut* forme emphatique ramenée à *I feel something* ou *my feeling is something*. Pourtant P2 présente deux occurrences de 'feel' qu'on peut gloser : *I feel that I must not feel*.

Les options consistent alors :

- soit à actualiser le sème inhérent /affect/ en raison du contexte créé par P1 et P3. Alors, P2 est une phrase du type *je sais qu'on ne sait jamais*.
- soit à tenir compte de l'aspect intransitif de la seconde occurrence et actualiser le sens 4 du Merriam-Webster Dictionary et le sens 7 du Longman Dictionary<sup>7</sup>. P2 se lit alors :

---

<sup>7</sup> Merriam-Webster Online Dictionary :

*transitive verb*

1 a: to handle or touch in order to examine, test, or explore some quality b: to perceive by a physical sensation coming from discrete end organs (as of the skin or muscles)

2 a: to undergo passive experience of b: to have one's sensibilities markedly affected by

3: to ascertain by cautious trial —usually used with *out*

4 a: to be aware of by instinct or inference b: believe, think <say what you really *feel*>

*intransitive verb*

1 a: to receive or be able to receive a tactile sensation b: to search for something by using the sense of touch

What I feel is that I must not show sympathy or pity. Cette absence de compassion ou de pitié éclaire 'blankness' de P1.

Ainsi, le discours assigné au foyer énonciatif présente de fausses tautologies. Au lieu de piétiner, il procède par glissements de sens et fausses répétitions. Il progresse par avancées et reculs successifs comme l'état psychologique et le cours d'action qui sont attribués à la protagoniste.

Le trait régulier //self-censorship// appartient à la première phase d'Offred, celui de la victime qui apprend les règles essentielles de survie. Les passages suivants correspondent à des évolutions importantes de l'acteur principal, celles où, malgré l'autocensure, la subversion s'applique tantôt au discours, tantôt au cours d'action.

### 3.1.2 la subversion du sacré (de la doxa)

Offred est une servante attribuée à un couple sans enfant. Son rôle officiel se limite strictement à prêter son corps au Commandant une fois par mois lors d'une cérémonie publique à laquelle tous les membres du foyer sont conviés, l'épouse la première. Lors de l'une de ces longues et interminables attentes de rituel (ici, la prière, qui sera suivie de la Cérémonie), les pensées suivantes sont prêtées à Offred :

14. I wait, for the household to assemble. *Household*: that is what we are. The Commander is the head of the household. The house is what he holds. To have and to hold, till death do us part.  
The hold of a ship. Hollow. (91)

Une première isotopie générique est induite par récurrence du trait //domestic//, inhérent à 'household', 'house' et afférent à 'assemble', 'Commander' et au syntagme figé *till death do us part*<sup>8</sup>.

---

2 a: to be conscious of an inward impression, state of mind, or physical condition b: to have a marked sentiment or opinion <*feels* strongly about it>

3: seem <it *feels* like spring today>

4: to have sympathy or pity <I *feel* for you>

Longman dictionary:

1. to get knowledge of by touching with the fingers :
2. to experience touch or mvt
3. **to experience a condition of the mind or body : "Are you feeling better?" / "Do you feel hungry yet?"**
4. to seem to oneself to be
5. to believe, esp. for the moment
6. to give (a sensation) : how does it feel to ? Your feet feel cold.
7. **intr. To (be able to) experience sensations : "she doesn't say much but she feels."**
8. tr. To suffer because of
9. to search with the fingers rather than the eyes

<sup>8</sup> Le syntagme *till death do us part* est une reprise satirique du discours attribué plus tôt à Serena Joy, l'épouse mettant en garde la rivale potentielle à son arrivée : « As for my husband, she said, he's just that. My husband. I want that to

Néanmoins on s’interroge sur la présence de l’alinéa suivant — *The hold of a ship. Hollow* — qui ne peut se relier à la suite (*Cora comes in first, then Rita...*). Sauf à l’expliquer par un glissement du verbe ‘hold’ au substantif ‘hold’, donc à convoquer uniquement les signifiants sans passer par les signifiés.

Or une seconde isotopie, //maritime//, se détecte par indexation des contenus lexicalisés par ‘hold’ et ‘ship’. Pour construire le sens, le parcours interprétatif comprend deux types d’opération : la mise en relation de sémèmes lexicalisés sur des isotopies différentes après identification de leurs sèmes spécifiques communs ; la réécriture sur une isotopie de sémèmes non lexicalisés. Ainsi, le premier tableau correspond à la première étape ; le second à la seconde opération :

//DOMESTIC/ /	‘household’	‘Commander’	‘house’	
//MARITIME//			‘ship’	‘hold’
sèmes spécifiques communs	/group of people/ + / contained/	/head/	/shelter/ /owned/	/container/ /empty/

- les sèmes de ‘household’ procèdent de la définition donnée par le texte : ‘assemble’ et ‘we’ produisent /people/. Ajoutons que ‘house’ peut s’employer dans le sens de ‘household’.
- ceux de ‘Commander’ s’obtiennent aussi grâce à la définition procurée.

Avant réécriture, la première isotopie inclut deux sémèmes pour lequel le trait isotopant est inhérent, un pour lequel il est afférent. La seconde isotopie est moins dense : deux sémèmes pour lequel le trait isotopant est inhérent. Les réécritures sont suggérées par les définitions qui ont fourni les sèmes communs :

//DOMESTIC/ /	‘household’	‘Commander’	‘house’	‘matrix’
//MARITIME//	‘crew’	‘captain’	ship	‘hold’
sèmes spécifiques communs	/group of people/ + / contained/	/head/	/shelter/ /owned/	/container/ /empty/

---

be perfectly clear. Till death do us part. It’s final. » (26) Cette reprise-là, écho très sérieux de la formule rituelle prononcée lors de la cérémonie du mariage, se voit donc ici transposée dans le discours d’Offred avec un décalage très ironique qui ne sera pas l’objet de notre commentaire.

La réécriture de | 'matrix' | est confortée par le contexte élargi qui fournit les traits /container/ et /empty/ :

15. Now the flesh arranges itself differently. I'm a cloud, congealed around **a central object, the shape of a pear**, which is hard and more real than I am and glows red within its translucent wrapping. Inside it is a space, huge as the sky at night and dark and curved like that, though black-red rather than black. Pinpoints of light swell, sparkle, burst and shrivel within it, countless as stars. Every month there is a moon, gigantic, round, heavy, an omen. It transits, pauses, continues on and passes out of sight, and I see despair coming towards me like famine. To feel that **empty**, again, again. I listen to my heart, wave upon wave, salty and red, continuing on and on, marking time. 84 (Nous soulignons)

16. We are **containers**, it's only the **insides of our bodies** that are important. 107 (Nous soulignons)

Associée à la seule Janine, la molécule de la matrice perd /empty/ et gagne /full/ :

17. The room smells too... The smell is of our own flesh, an organic smell, sweat and a tinge of iron, from the blood on the sheet, and another smell, more animal, that's coming, it must be, from Janine: a smell of dens, of inhabited caves, the smell of the plaid blanket on the bed when the cat gave birth on it, once, before she was spayed. Smell of **matrix**. 133 (Nous soulignons)

La sacralisation de la matrice vide réapparaît, liée cette fois au souvenir attaché au centre de rééducation des jeunes femmes :

18. What we prayed for was emptiness, so we would be worthy to be filled : with grace, with love, with self-denial, semen and babies.  
Oh God, King of the universe, thank you for not creating me a man.  
Oh God, obliterate me. Make me fruitful. Mortify my flesh, that I may be multiplied.  
**Let me be fulfilled...**  
Some of them would get carried away with this. The ecstasy of abasement. Some of them would moan and cry. 204 (Nous soulignons)

La distance ironique qui relève du dernier alinéa jette une lumière rétrospective sur la formation inhabituelle : *Let me be fulfilled...* Si 'fulfilled' se comprend dans le contexte de la prière (to fulfill a wish, Let my wish be fulfilled, May You fulfill my wish...), le passif BE + PP du verbe est étrange lorsqu'appliqué à un sujet animé. Dans le contexte /container/ + /empty/, la forme se réécrit : *Let me be filled full*. Sa transformation en *fulfilled* introduit un décalage, un jeu, où se coule la subversion langagière.

La connexion du domestique, isotopie dominante (par le critère quantitatif d'indexation des sèmes), au maritime pourrait s'inscrire dans un projet de promotion si l'évaluation flatteuse de la

seconde isotopie s'étendait à la première. Or la comparaison, si elle va bien du domaine le plus prosaïque vers le plus poétique, est ramenée au trivial par la cale vide. La sape de l'élévation du sens contribue à l'effet satirique du discours. De plus, cette connexion du domestique au maritime est une inversion du lien topique déclaré entre les bateaux et les corps. Allongée sur le lit conjugal, en attente d'imprégnation, Offred ferme les yeux, détachant le corps de l'esprit ("One detaches oneself. One describes" (104-105 ch 16) "existing apart from the body" (169 ch 26)) :

19. What I could see, if I were to open my eyes, would be the large white canopy of Serena Joy's outsized colonial-style four-poster bed, [...]; only the canopy, which manages to suggest at one and the same time, by the gauziness of its fabric and its heavy downward curve, both ethereality and matter.  
Or the sail of a ship. **Big-bellied sails, they used to say, in poems.** Bellying.  
**Propelled forward by a swollen belly.** 104 (Nous soulignons)

L'incise *they used to say, in poems* attire l'attention sur l'emploi métaphorique topique du corps humain dans les descriptions de bateaux. Mais la topique compare le maritime au domestique, le navire au corps. Parce qu'alors le corps humain est sacré, l'isotopie comparante est la mieux évaluée. C'est pourquoi elle participe à la promotion du maritime, isotopie comparée. Or le discours d'Offred p. 91 inverse le processus puisque l'isotopie comparée est //domestic// et qu'elle est connectée à l'isotopie 2 //maritime//, non pas pour bénéficier d'une évaluation supérieure mais pour être rabattue sur le creux et le vide.

Le passage de la maisonnée au navire, de la matrice féminine à la cale est sous-tendu par le sémème 'vessel' qui est à l'interface de deux sens :

- container of liquid ; lorsqu'un sème afférent contextuel /sacred/ lui est propagé, l'emploi 1a de Merriam-Webster<sup>9</sup> passe à 1b ;
- a ship ;

Ce passage de 1a à 1b fait partie de la doxa collective de Gilead :

20. It's good food, though bland. Healthy food. You have to get your vitamins and minerals, said Aunt Lydia coyly. You must be a **worthy vessel**. No coffee or tea though, no alcohol. 75 (Nous soulignons)

---

<sup>9</sup> Vessel : Middle English, from Anglo-French, from Late Latin *vascellum*, diminutive of Latin *vas* vase, vessel

Date: 14th century

1 a: a container (as a cask, bottle, kettle, cup, or bowl) for holding something **b**: a person into whom some quality (as grace) is infused <a child of light, a true *vessel* of the Lord — H. J. Laski>

2: a watercraft bigger than a rowboat ; *especially* : ship

3 a: a tube or canal (as an artery) in which a body fluid is contained and conveyed or circulated **b**: a conducting tube in the xylem of a vascular plant formed by the fusion and loss of end walls of a series of cells



Si le contexte /liquid/ justifie l'emploi 1a, 'worthy' active /sacred/ emploi 1b qui est afférent à 'vessel'. Mais là aussi, le recyclage du sens imprimé au discours d'Offred introduit de sérieux remaniements :

21. It's forbidden for us to be alone with the Commanders. We are for breeding purposes: we aren't concubines, geisha girls, courtesans. On the contrary: everything possible has been done to remove us from that category. There is supposed to be nothing entertaining about us, no room is to be permitted for the flowering of secret lusts; no special favours are to be wheedled, by them or us, there are to be no footholds for love. We are **two-legged wombs**, that's all: **sacred vessels, ambulatory chalices**. 146 (Nous soulignons)

Si dans certains contextes, le trait socialement normé /sacred/, afférent par exemple à 'love', est propagé à 'vessel', l'adjectif 'ambulatory' /mobile/ trouve davantage d'occurrences lorsqu'il est corrélé à un animé comme 'vessel' qu'à un inanimé de type 'chalice'. On pourrait alors poser l'hypothèse d'une hypallage, trope qui échange deux formes entre deux fonds : 'ambulatory' passerait de 'vessel' à 'chalice' ; 'sacred' de 'chalice' à 'vessel'. Dans ce cas, l'hypallage diviserait ce que la métaphore relie et unirait ce que la métaphore tient séparé. En détruisant des formes pour en proposer d'autres, grotesques celles-là, elle contribuerait à la critique de la doxa officielle.

Or se pose le problème du sens à attribuer à 'vessel' ici. L'hypothèse de la double hypallage est abandonnée car le contexte 'womb' + 'chalice' semble favoriser /container/ plutôt que /ship/. Alors, 'wombs', 'vessels' et 'chalices', bien que distribués sur des isotopies différentes, sont connectés par le trait commun /container/ ; les adjectifs 'two-legged' et 'ambulatory' désacralisent ce que 'sacred' semble installer en leur cœur. En appliquant la forme /animate/ inhérente à 'two-legged' et à 'ambulatory' à un inanimé /container/, le discours tire le sacré des uns vers le grotesque des autres.

Le grotesque n'épargne pas Offred. Vers la fin de son histoire, avant son exfiltration, la séparation du corps réifié et de l'esprit est remplacée par une reddition totale et sans condition, psychologique et physique, qui équivaut à l'abjection :

22. Dear God, I think, I will do anything you like. Now that you've let me off, I'll obliterate myself, if that's what you really want; I'll **empty** myself, truly, become a **chalice**. ...

I want to keep on living, in any form. I resign my body freely, to the uses of others. They can do what they like with me. I am **object**. 298 (Nous soulignons)

Pourtant, avant cet état d'abjection, Offred s'était vu attribuer un nouveau rôle. Au milieu du roman, place de choix pour une rupture de forme ou une modification de cette forme, une

nouvelle séquence est signalée : « something has changed, now, tonight. Circumstances have altered » (153). Quelque chose a changé dans l'interaction des personnages, en particulier celle qui prend place entre la servante et le Commandant.

23. I don't love the Commander or anything like it, but he's of interest to me, he occupies space, he is more than a shadow.  
And I for him. To him I'm no longer merely a usable body. To him I'm not just **a boat with no cargo, a chalice with no wine in it, an oven – to be crude – minus the bun.** To him I am not merely empty. 172 (Nous soulignons)

Ici, les métaphores régulières sont niées, quel que soit leur registre :

métaphore 1 : /poetic/ : a boat with no cargo ;

métaphore 2 : /sacred/ : a chalice with no wine in it ;

métaphore 3 : /crude/ : an oven [...] minus the bun.

Est réitérée la dévalorisation figurée par le cheminement du registre élevé au registre vulgaire en passant par le sacré mais cette dégradation est désormais niée dans le foyer énonciatif. Il convient d'examiner la cause de cette négation.

### 3.1.3 Le rétablissement de l'échange : « something to trade, at last » (141)

Au milieu du roman la perception de sa situation attribuée à la protagoniste narratrice inclut quelque chose de nouveau : le changement de rôle assigné à Offred (par le Commandant) affecte toutes les composantes sémantiques du texte : tactique, dialogique, dialectique, thématique.

Cette modification est manifestée tactiquement par l'introduction de « suspense », c'est-à-dire de retard dans une chaîne d'informations dont les maillons sont espacés. D'abord, on apprend qu'Offred est invitée à se rendre dans le bureau du Commandant (« summoned » 110) ; puis un très court paragraphe indépendant des autres (« out of the blue ») introduit le thème du baiser :

24. I want you to kiss me, said the Commander.  
Well, of course something came before that. Such requests never come flying out of the blue. 145

L'histoire du baiser resurgit p. 149 (“I want you to kiss me.”) et p. 150. Entre ces mentions, on aura appris que les soirées sont passées à jouer au Scrabble (processus réitéré).

La séquence, placée sous le signe de l'itération, est censée couvrir quelques soirées (« The second evening... » 163 ; « On the third night... » 166 ; « On the fourth evening... » 167), puis quelques soirées par semaine (« I visit the Commander two or three nights a week... » 162 ; « When the night for the Ceremony came round again, two or three weeks later... » 169). L'anisochronie entre le nombre de pages dédiées à ces soirées et les quelques heures concernées

renforce le côté dramatique de ces scènes marquées par le mystère et le secret : « I still haven't discovered what the terms are, what I will be able to ask for, in exchange » (149).

Si les états et les processus décrits sont toujours placés dans l'univers dialogique d'Offred, une incertitude plane sur leur statut factuel, possible, contrefactuel. Certains scénarios, même marqués du sceau de l'éventualité (« I think about how I could approach the Commander, to kiss him... » 150), sont balayés : “In fact I don't think about anything of the kind. [...] As I said, this is a reconstruction.” (150)

Ce sont sans doute les transformations dialectiques et thématiques qui sont les plus saillantes. Les premières permettent d'induire un nouveau type d'interaction entre les acteurs puisque le Commandant n'est plus celui qui impose mais celui qui demande :

25. “I want...” he says.

I try not to lean forward. Yes? Yes yes? What, then? What does he want? But I won't give it away, this eagerness of mine. It's a bargaining session, things are about to be exchanged. She who does not hesitate is lost. I'm not giving anything away: selling only. 148

Le contexte 'want' (deux occurrences) suggère d'actualiser /transmission/ sur la première occurrence de la lexie 'give away'. Or le COD thématisé « this eagerness of mine » incite à virtualiser /transmission/. Doublement mis en relief par thématisation et par extension de 'it' + str OF + PRONOM POSSESSIF (*this eagerness which is my eagerness, this eagerness which belongs to me*), ce nouveau contexte fortement souligné permet d'actualiser /sentiment/ donc /betrayal/, partant de virtualiser /transmission/<sup>10</sup>.

Qu'en est-il de la seconde occurrence « I'm not giving anything away » ? “selling only” inhibe /betrayal/ et réactive /transmission/. La précision apportée substitue la transmission double, c'est-à-dire l'échange, à la transmission simple. La proximité des deux occurrences

---

<sup>10</sup> Le contexte élargi comprend souvent ce sens de /betrayal/. Voici un relevé succinct des occurrences de 'give stg away' :

give anything away 43

give us away 85 = betray

He can't give me away. Nor I him... mirrors 109

To gain... We are fencing... I'm prompting him. 193-4

give something away (fear) = a betrayal of myself 195

His guilt (the previous girl's suicide) = what I have on him = transaction, asks to be told 198

give yourself away 247, 294

betrayal and guilt 275

Do I give myself away? 283

On rappellera les significations relevées par le dictionnaire Merriam-Webster :

give away (*transitive verb*). Date: 14th century

1: to make a present of

2: to deliver (a bride) ceremonially to the bridegroom at a wedding

3 a: betray b: disclose, reveal

4: to give (as weight) by way of a handicap

suggère que le premier sens /betrayal/ peut être seulement virtualisé, c'est-à-dire présent sans être actualisé dans la seconde. Les occurrences répétées d'un même lexème ou d'une même lexie montrent comment progresse le récit attribué : par glissements successifs, par petits pas, avancées et retours en arrière, comme Offred est censée le faire dans l'histoire. Cette proximité de la transmission réciproque et de la trahison instaure entre la protagoniste et le Commandant un jeu trouble et dangereux. Autrement dit, ni trahison de soi, ni don de soi ; ni dévoilement d'une curiosité qui serait interprétable en termes de résistance/traîtrise, ni reddition de soi. Compte tenu de ce qui vient d'être dit sur l'échange comme nouveau mode d'interaction entre Fred et la servante, la formation singulière « of interest » (172) requiert attention. Le groupe prépositionnel élimine certains sens, et les substitutions « of importance », « of consequence » permettent d'en sélectionner d'autres. De même le contexte proche (« I don't love the Commander or anything like it, but ... ») neutralise tout sentiment allant au-delà de la curiosité humaine. Recontextualisé par l'échange, l'intérêt relève d'une prise de conscience d'une possible évolution des rôles.

Le rétablissement de l'échange<sup>11</sup>, verbal et marchand<sup>12</sup>, là où il avait été aboli<sup>13</sup> ouvre de nouvelles perspectives, si étroites soient-elles. Les sept premières grandes sections du texte montrent comment les événements publics comme le *shopping* (II) deviennent des moments de repli sur soi par peur de la censure : le mouvement est alors centripète. La section centrale, intitulée Birth Day (VIII), instaure un renversement puisque l'événement intime de la naissance est transformé en cérémonie publique. Les sections suivantes entremêlent sorties officielles lors de rituels collectifs et sorties officieuses comme l'escapade moins que romantique au club Jezebel's où les gradés et leurs partenaires commerciaux s'encanaillent pour faire face aux exigences que leur imposerait dame Nature (249). Après le repli sur soi, l'ouverture au fonctionnement collectif de Gilead devient patente : le mouvement est centrifuge (sortir pour savoir). Le basculement « something has changed » est lié à cette possibilité de marchandage ouverte avec le Commandant Fred. Figurées par les parties de Scrabble où chacun a l'impression de laisser gagner l'autre pour ne pas mettre fin au jeu de façon prématurée, les transmissions concernent les objets suivants : d'un côté, prêt de magazines féminins et de romans interdits (194), don de lotion hydratante pour les mains ; de l'autre, baiser puis relation plus intime lors de la sortie au club Jezebel's.

Or se superpose à ce premier contrat, devenu échange factuel, un second contrat proposé par l'épouse : contre une photo de sa petite fille maintenant âgée de 8 ans, Offred entamerait une liaison avec Nick, l'homme à tout faire, dans le but de fournir enfin un bébé à Serena. La servante

---

<sup>11</sup> « something to trade, at last » (141)

<sup>12</sup> « "I was in market research [...] After that I sort of branched out." » 195

<sup>13</sup> « If only we could talk to them. Something could be exchanged, we thought, some deal made, some trade-off, we still had our bodies. »<sup>14</sup>

au grand cœur est à nouveau placée entre sensation de pouvoir (sur Fred/sur Serena) et sentiment d'être piégée (« cobwebbed »), entre collusion et trahison (de soi et de l'autre membre du couple, 213-7).

On le voit, Margaret Atwood se plaît à attribuer à Offred des parodies de scénarios stéréotypés, parodies répudiées ensuite comme des reconstructions insincères. Tantôt il s'agit d'une scène de séduction où candeur et tristesse contribuent à une mièvrerie insupportable (150) ; tantôt, d'un triangle où l'Épouse (« the Wife ») est l'obstacle (« as always ») dont triomphe toujours l'amour dans les *romances* (162-3)<sup>14</sup> ; ou encore d'une épouse non compréhensive : « It was too banal to be true » (166).

Le script de la maîtresse qui vole le mari à l'épouse légitime ne se déploie pourtant pas. Pas plus que celui proposé par Serena. Chacun de ces scénarios est détourné et réécrit. Offred ne sera pas séduite par le mari, pas plus qu'elle ne le séduira. Le complice Nick sera transformé en amant. Les trois acteurs masculins qui occupent le récit d'Offred correspondent à trois types de relation différents : Luke à l'amour ; Nick au désir<sup>15</sup> ; le Commandant à l'intérêt<sup>16</sup>.

26. Each one remains unique, there is no way of joining them together. They cannot be exchanged, one for the other. They cannot replace each other. 201-202

Tout n'équivaut pas à tout. Dans l'univers d'Offred, ces partenaires ne se valent pas.

Après l'étude de passages où les formes régulières (soumission à la censure et à l'autocensure) se voient remaniées (subversion de la doxa, subversion des rôles imposés), on suggère d'étendre le contexte au corpus générique.

### 3.2 le contexte intertextuel ou le contexte élargi au corpus générique

#### 3.2.1 parodies de genres

La deuxième citation mise en exergue, celle de Swift, entre en relation avec la première qui se donne comme une solution à un problème. Elle transpose la proposition (« this proposal ») à la sphère collective contrainte. Elle établit aussi un rapport de type générique avec le texte qui suit. Certes, l'énonciateur fictif de « A Modest Proposal » cherche à résoudre un problème de surpopulation<sup>17</sup> alors que le régime de Gilead s'attaque à la baisse démographique. Néanmoins, l'inversion (TROP / PAS ASSEZ) n'occulte en rien l'exagération thématique et le dispositif

<sup>14</sup> « The Commander and I have an arrangement. [...] The difficulty is the Wife, as always. » 162

<sup>15</sup> « Nick. We look at each other. I have no rose to toss, he has no lute. But it's the same kind of hunger. » 201

<sup>16</sup> « I don't love the Commander or anything like it, but he's of interest to me, he occupies space, he is more than a shadow. » 172

<sup>17</sup> Un problème de surpopulation de pauvres, c'est-à-dire un problème de pauvreté mais transformé en problème démographique comptable dans le discours énonciatif.

dialogique propres à la satire : la construction d'un troisième « point de vue » qui vient corroborer l'un des deux foyers en lice. Dans « A Modest Proposal », la stratégie est double. D'une part, elle consiste à convoquer des témoins adeptes du cannibalisme—parmi lesquels des « Américains »—et à comparer à ces sauvages, à ces ogres, les propriétaires terriens disposés à engloutir les enfants après avoir « dévoré » la plupart des parents. D'autre part, elle laisse entrevoir les objections d'un acteur défini comme « scrupuleux » et « sage » mais aussi « humain » (« man », « wise men », « men ») mis au défi de proposer à son tour une solution<sup>18</sup>. Autrement dit, la proposition outrancière est indirectement disqualifiée par sa connexion métonymique au sauvage tandis qu'un autre foyer actoriel, virtuel celui-ci, figure un point de vue raisonnable.

De même, dans *The Handmaid's Tale*, s'affrontent Gilead et Offred. L'apparition du point de vue des résistants (Mayday) et les constructions thématiques de l'excès permettent de faire basculer la satire au profit d'Offred. Cela est d'autant plus acquis que la protagoniste correspond au foyer énonciatif, toujours enclin à attirer l'empathie du lecteur. A cet égard, le texte de Swift est plus complexe puisque c'est la proposition de l'énonciateur représenté qui doit être construite comme scandaleuse et discréditée.

Si la relation générique est forte avec le texte de Swift, elle est en revanche parodique avec le conte de fée et sa version moderne, la romance. Le début du roman est placé sous le signe de *Little Red Riding Hood* qui prête sa cape rouge à Offred et à toutes les servantes<sup>19</sup>. Les excursions autorisées sont justifiées par la quête de nourriture. Offred ne sort donc pas pour porter de la nourriture mais pour en rapporter. Le grand méchant loup ne rôde pas à l'extérieur mais il est partout : à l'intérieur du foyer ; sur le territoire de Gilead. Il n'a pas à se glisser dans le lit à la place de la mère-grand puisque le rituel veut qu'il arrive le dernier à la Cérémonie. La fugue vers Jezebel's inclut une parodie furtive de *Cinderella* : « I must be back at the house before midnight ; otherwise I'll turn into a pumpkin, or was that the coach? » (266).

Le récit des soirées qu'Offred passe à « distraire » le Commandant est rythmé, on l'a vu, par des repères chronologiques précis qui tranchent avec le traitement habituel d'un temps marqué par l'attente (« that state of suspended animation » 183) : « The second evening... » (163) ; « On the third night... » (166) ; « On the fourth evening... » (167). La succession de ces soirées, remplies par le jeu de Scrabble ou la lecture, n'est pas sans rappeler la fonction dilatoire des récits de Shéhérazade dans les *Mille et une nuits*. Mais, dystopie oblige, le danger n'est pas le même de soirée en soirée. Il est ici entropique.

---

<sup>18</sup> « After all, I am not so violently bent upon my own opinion, as to reject any offer, proposed by wise men, which shall be found equally innocent, cheap, easy, and effectual. » On notera au passage que ces propositions sont fournies par défaut à l'alinéa 29.

<sup>19</sup> Les critiques ont bien sûr noté que la coiffe (les œillères) est en revanche blanche comme celle des nonnes.

Le discours féministe attribué à Offred s'oppose tant aux excès assignés à sa mère et à Moira qu'à l'asservissement des femmes pratiqué par Gilead. Il subvertit également les histoires écrites pour les femmes en s'attaquant à leurs scénarios stéréotypés.

Ainsi, la première nuit d'Offred avec Nick fait l'objet de trois versions différentes (ch. 40). D'abord, une narration sans parole, axée sur le désir, est infirmée par l'alinéa suivant : « I made that up. It didn't happen that way » (273). Une deuxième version, qualifiée de « falsely gay sexual banter » (badinage), est invalidée de la même façon : « It didn't happen that way either » (275). La dernière version ne donne aucun détail croustillant et se concentre sur le sentiment de culpabilité vis-à-vis du mari Luke (« betrayal », « shame » 275). Pas plus que la relation avec le Commandant, qui, on l'a vu, détourne les scripts de la romance, la liaison avec Nick ne fera de concession aux clichés. Il n'y aura pas de retrouvailles avec le mari ; pas d'histoire évoluant vers l'amour avec Fred ; pas d'avenir avec Nick : le discours du Commandant (« *Love is not the point* » 232) semble s'appliquer aussi au niveau de la narration. La lecture est comme la vie à Gilead, rabattue sur la dystopie et sa fin ouverte, donc frustrante. La parodie des genres qui attribuent des rôles stéréotypés aux femmes sert à disqualifier cette lignée pour en privilégier une autre.

### 3.2.2 Transformations de textes singuliers

Si les parodies de genres servent à sortir de certaines lignées, les transformations de textes particuliers sont des contributions à la famille générique. Déclarations de l'auteur et commentaires critiques rattachent *The Handmaid's Tale* au genre de la dystopie. Les premières mentionnent volontiers une tradition allant de *La République* (Platon) à *Nineteen Eighty-Four* (Orwell) en passant par *Utopia* (Thomas More), *Gulliver's Travels* (Jonathan Swift), *Erewhon: or, Over the Range* (Samuel Butler), *News from Nowhere* (William Morris), *A Crystal Age* (W. H. Hudson), *The Time Machine* (H. G. Wells), *L'Île aux pingouins* (Anatole France), *Brave New World* (Huxley), les romans de science-fiction de John Wyndham, etc. (Atwood 1998, 20-21). Les seconds perçoivent surtout les transformations que Margaret Atwood fait subir à deux œuvres du corpus, celle d'Orwell et celle d'Huxley.

L'ouverture de *The Handmaid's Tale*, comme celle de *Nineteen Eighty-Four*, joue sur la défamiliarisation en mêlant ancien et nouveau, connu et inconnu. Son appendice final, intitulé « Historical Notes », fournit des explications sur Gilead comme « The Principles of Newspeak » en procurait sur la novlangue<sup>20</sup> mais en y introduisant une distance non dénuée d'ironie vis-à-vis des discours universitaires convenus. Le souvenir y joue aussi un rôle important puisqu'il s'agit de comparer ancien et nouveau pour disqualifier le second. Cependant l'option tactique et dialogique élue par Margaret Atwood distingue son œuvre de celle de son illustre prédécesseur. D'une part,

<sup>20</sup> C'est ce qu'Atwood appelle "the tour of the sewage system" (1998, 20).

le récit d'Orwell se termine sur la défaite de la liberté (et de Winston Smith), la victoire d'Oceania et de son régime, là où celui d'Atwood utilise la conférence projetée en l'an 2195 pour annoncer la disparition de Gilead. D'autre part, le choix d'une énonciation fictive à la première personne différencie l'œuvre d'Atwood de celle d'Orwell.

Ces deux choix fondamentaux séparent aussi *The Handmaid's Tale* de *Brave New World*. En décrivant une réaction fondamentaliste à la libéralisation des mœurs, rendue responsable de l'infertilité humaine en lieu et place de la pollution, Margaret Atwood prend le contrepied du parti-pris d'Huxley. A Gilead, la liberté sexuelle n'augmente pas en raison inverse de la liberté politique et économique ; science et technologie ne sont pas appliquées à la biologie. L'humain est toujours une fin mais cette dernière est tellement sacrée que la femme devient un moyen de l'humain. Quant à la fin ouverte, elle propose autre chose qu'une défaite dans l'amour inconditionnel porté à Big Brother ou qu'un suicide du Sauvage ne pouvant choisir entre folie utopique et vie primitive.

Le roman d'Huxley, comme celui d'Orwell, met l'accent sur l'organisation politique et ses rituels, le contrôle et la répression des citoyens par l'alliance de l'institutionnel et de la technologie, la défaite de l'amour. Tout cela caractérise également le régime de Gilead. Néanmoins le choix du foyer énonciatif imprime une direction originale au récit dystopique. L'énonciatrice d'Atwood n'est *a priori* ni une militante, ni une opposante, ni une résistante. Ses choix ne sont pas d'abord dictés par la politique ou la philosophie mais, on l'a vu, par l'amour (Luke), l'intérêt (le Commandant), le désir (Nick), l'amitié (Ofglen). Le régime ne compte aucun gagnant absolu. Même ceux qui en sont les principaux artisans s'autorisent à en transgresser les interdits. Loin de se révéler une héroïne comme la Julia de *Nineteen Eighty-Four*, Offred sombre dans l'abjection après avoir pris un risque inconsidéré avec la nouvelle Ofglen. Son exfiltration met fin à son énonciation.

Une quinzaine d'années après *The Handmaid's Tale*, Margaret Atwood publie une autre dystopie, *Oryx and Crake*. Celle-ci s'avère beaucoup plus proche, à bien des égards, des œuvres d'Orwell et d'Huxley. La science y est en effet traitée thématiquement et dialectiquement comme la religion du monde hypermoderne. L'organisation politique est mise au service de cette religion. Elle se caractérise par la ségrégation entre « pleeblands », où vit la plèbe, et « compounds » où vivent et travaillent les savants. Cependant, l'excès du plus dans la première dystopie (la sacralisation de l'utérus féminin) est devenu excès du moins dans la seconde : rien n'est sacré, surtout pas les cellules et les tissus humains (57), notamment aux yeux de ceux, traîtres modernes et invisibles, qui incitent les savants à produire à la fois de nouveaux virus et leurs antidotes (211).



Le protagoniste, Snowman, est un survivant de la pandémie virale qui s'est emparée du monde et qui a tourné à l'apocalypse. Il lui revient le rôle de remplacer Crake, génie de la manipulation cellulaire, dont les créatures ont été sorties du laboratoire où elles étaient contenues. Outre ce rôle, l'acteur principal est défini par la quête de nourriture et de soins. La fin de l'histoire le lance à la recherche d'autres hommes avec lesquels la seule interaction envisagée comme possible est le meurtre, comme agent ou comme patient. Le titre évince de manière programmatique le nom du survivant humain pour promouvoir celui du savant maléfique et celui d'une compagne déshumanisée par l'esclavage pédophile.

Comme dans *The Handmaid's Tale*, intervalles de temps passé et de temps présent alternent pour faire le portrait de Snowman depuis son enfance en tant que Jimmy jusqu'au passé apocalyptique récent dont le présent est la conséquence. Mais point de récit à la première personne cette fois. La disparition de la première personne, discours direct et monologue mis à part, entraîne de facto l'évanouissement de la deuxième personne, ce *You* indispensable à la survie d'Offred. Ce bannissement d'une narration à la première personne sied bien sûr au récit de la vie d'un survivant dont la caractéristique principale est la solitude et l'isolement.

Si la table des matières tient pour acquis le Newspeak de *Nineteen Eighty-Four*, les composantes dialectiques et thématiques actualisent *Brave New World* à l'ère du clonage factuel et de la recherche virale. L'amour, si important dans *The Handmaid's Tale*, est rendu cyclique et inévitable (166) de manière à éviter ses secrets et ses aléas (« a hormonally induced delusional state » 193). Le sexe est une solution imparfaite au problème du « transfert génétique intergénérationnel » (193). L'art, qui faisait de l'amour un de ses thèmes favoris, est réduit à un besoin biologique (167-168).

La défaite de l'homme des nombres, Crake, le scientifique qui ne croit ni en Dieu, ni en la Nature avec une majuscule (206), ne garantit pas la victoire de l'homme des mots, Jimmy. Ayant épuisé toutes les ressources naturelles, l'homme ne pourra peut-être pas relancer le cycle de la civilisation (223, 361).

L'intertextualité entre *The Scarlet Letter* et *The Handmaid's Tale* a paru si évidente que la traduction française du roman d'Atwood s'intitule : *La servante écarlate*. On peut également envisager « la romance » de Hawthorne comme le récit dystopique d'une utopie puritaine qui tourne mal. Si l'on mesure la différence entre la société puritaine du XVII<sup>e</sup> siècle et le système de Gilead à l'étendue du rouge écarlate de la lettre brodée à la totalité de la tenue vestimentaire, alors cette différence est de degré, non de nature. L'intérêt de Margaret Atwood pour le puritanisme remonte à ses études à Harvard. Il se traduit dans le paratexte par deux dédicaces. La première est adressée à Mary Webster, ayant survécu à la pendaison pour sorcellerie en 1683 : elle soulève le

problème du sort réservé aux femmes dans les régimes fondamentalistes. Gilead fait un usage non modéré de la pendaison et la servante qui a précédé Offred chez le Commandant s'est pendue dans sa chambre. La seconde dédicace, envoyée à Perry Miller qui était le professeur d'études puritaines de Margaret Atwood à Harvard, établit plus fermement le lien entre Gilead et la société du XVII<sup>e</sup> siècle. Certes, l'obsession se porte sur autre chose que l'interdit de la bâtardise dans *The Handmaid's Tale*. Elle se fixe sur l'obligation faite à la classe dirigeante de ne pas s'éteindre. Ici, la bâtardise est donc une solution technique à l'infertilité, solution prescrite. Offred n'a d'autre rôle que cette fonction reproductrice. Contrairement à Hester Prynne qui regagne une place dans la communauté par voie de repentance et à force de dignité, la servante ne peut même pas « broder » : « If only I could embroider » (ch 13, 79) ; « Faith is only a word, embroidered » (304).

### 3.2.3 Le choix d'Offred

Tout comme *Oryx and Crake* décrit un présent apocalyptique supposé coïncider avec le futur proche du lecteur contemporain – et ce afin de mieux faire la satire d'un passé fictif censé correspondre au présent de l'énonciation réelle – *The Handmaid's Tale*, quoique projeté dans un avenir proche, s'inspire de situations passées. Le contexte situationnel de l'écriture du *Conte de la servante* est clair : c'est celui du début des années 1980. L'activité télévangéliste passée de Serena Joy et la sacralisation de l'utérus féminin évoquent les croisades menées par le fondamentalisme chrétien, notamment contre l'avortement, dans l'Amérique de Ronald Reagan. Le regard critique qu'a Offred sur les actions spectaculaires des féministes extrémistes rappelle le relâchement de la lutte des femmes après les conquêtes des deux décennies précédentes. Le roman d'Atwood donne l'impression de proposer une expérience fictive de réalité au sens où il semble prolonger le scénario du monde vécu sur un mode cette fois fictif. En racontant ce qui pourrait arriver si un groupe fondamentaliste renversait un gouvernement démocratiquement élu pour prendre le pouvoir, il offre une suite possible à l'histoire contemporaine.

Toutefois d'autres histoires du passé hantent le texte d'Atwood. Offred est tatouée :

27. « I cannot avoid seeing, now, the small tattoo on my ankle. Four digits and an eye, a passport in reverse. It's supposed to guarantee that I will never be able to fade, finally, into another landscape. I am too important, too scarce, for that. I am a national resource » (75).

Ces ressources nationales, ce sont les femmes. Une organisation secrète, the Underground Femaleroad, essaie de les faire passer au Canada (93, 258-9). Elle est bien sûr calquée sur les *trails of tears*, notamment celle qui permettait aux esclaves noirs du Sud de s'échapper vers le Nord des

États-Unis (the Underground Railroad). Les Quakers qui risquent leur propre vie en y participant sont à leur façon des Justes. Les descendants de Ham sont déplacés vers le Dakota du Nord, comme les Indiens repoussés vers l'Ouest au XIXe siècle :

28. « How are they transporting that many people at once? Trains, buses? We are not shown any pictures of this. National Homeland One is in North Dakota. Lord knows what they're supposed to do, once they get there. Farm, is the theory » (94).

Les enfants de Jacob, eux, connaissent à nouveau la conversion forcée ou l'exil :

29. Because they were declared Sons of Jacob and therefore special, they were given a choice. They could convert, or emigrate to Israel. A lot of them emigrated, if you can believe the news. I saw a boatload of them, on the TV, leaning over the railings in their black coats and hats and their long beards, trying to look as Jewish as possible, in costumes fished up from the past, the women with shawls over their heads, smiling and waving, a little stiffly it's true, as if they were posing; and another shot, of the richer ones, lining up for the planes. Ofglen says some other people got out that way, by pretending to be Jewish, but it wasn't easy because of the tests they gave you and they've tightened up on that now.

You don't get hanged only for being a Jew though. You get hanged for being a noisy Jew who won't make the choice. Or for pretending to convert. That's been on the TV too: raids at night, secret hoards of Jewish things dragged out from under beds, Torahs, talliths, Mogen Davids. And the owners of them, sullen-faced, unrepentant, pushed by the Eyes against the walls of their bedrooms, while the sorrowful voice of the announcer tells us voice-over about their perfidy and ungratefulness. 210-211

On excusera la longueur de la citation. La description du navire de la déportation s'inspire des photographies et des textes relatant l'immigration de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, même si elle en inverse le sens dans l'espace. Elle poursuit en reprenant le thème des persécutions antisémites qui de manière récurrente dans l'Histoire poussent à cette « émigration » forcée.

On l'aura compris, le régime de Gilead répète et concentre les exactions commises ici ou là dans le passé en amplifiant l'ignominie connue, notamment celle de la Shoah. Les colonies où sont déportés les « inutiles » ou les « ennemis » rappellent les camps de déportation et ceux d'extermination en fonction de leur finalité :

30. In the colonies, they spend their time cleaning up. They're very clean-minded these days. Sometimes it's just bodies, after a battle. The ones in city ghettos are the worst, they're left around longer, they get rottener. This bunch doesn't like dead bodies lying around, they're afraid of plague or something. So the women in the colonies do the burning. The other colonies are worse, though, the toxic dumps and the radiation spills. They figure you've got three years maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. They don't bother to

feed you much, or give you protective clothing or anything, it's cheaper not to. Anyway they're mostly the people they want to get rid of. They say there's other colonies, not so bad, where they do agriculture: cotton and tomatoes and all that. 260

Si le trait /burning/ associé à 'bodies' et 'colonies' suffit à évoquer la politique d'extermination des Juifs par les Nazis pendant la seconde Guerre mondiale, la pertinence de ce contexte culturellement normé est renforcée par le documentaire télévisuel remémoré ainsi :

**31.** The interviews with people still alive then were in colour. The one I remember best was with a woman who had been the mistress of a man who had supervised one of the camps where they put the Jews, before they killed them. [...] From what they said, the man had been cruel and brutal. [...] He was not a monster, she said. People say he was a monster, but he was not one. [...] She did not believe he was a monster. He was not a monster, to her. Probably he had some endearing trait [...] How easy it is to invent a humanity, for anyone at all. What an available temptation. 154-155

De toutes les histoires de femmes maîtresses d'un commandant nazi, il en est une un peu plus saillante que les autres dans la littérature nord-américaine. Le récit d'Offred, reconstruit *a posteriori* par un intellectuel académique, évoque un autre récit de victime, lui aussi filtré par un narrateur masculin. Le dilemme de la captive engagée dans une relation de marchandage avec un commandant qui est à la fois un monstre et un homme rappelle la tentative d'une célèbre Catholique polonaise prénommée Sophie<sup>21</sup>. Le chantage à l'enfant exercé sur Offred (on lui promet une photographie de sa petite fille) fait écho au choix de Sophie, contrainte de sacrifier sa fille ou son fils, puis cherchant à sauver ce dernier par la politique du *Lebensborn* (366, 504-505). L'âge de la petite fille d'Offred est d'ailleurs le même que celui de la petite Eva.

Il s'agit bien sûr de *Sophie's Choice* de William Styron, publié quelques années avant *The Handmaid's Tale* (en 1979) et qui a suscité, et suscite encore, une vive polémique<sup>22</sup>. Car le documentaire télévisé ne fait pas de la maîtresse du commandant une prisonnière (155) alors qu'Offred, comme Sophie, sont des détenues. Des détenues au statut un peu particulier puisque la seconde fait office de secrétaire bilingue et que la première est devenue mère-porteuse potentielle. Comme Sophie, Offred refuse de se mettre en danger en renseignant la Résistance. Le couple formé par Offred et Ofglen est un double de celui qui réunit Sophie et Wanda. La

---

<sup>21</sup> « And her nervousness was heightened by the fact that conversation with Höss was, indeed, something she ravenously desired. Her stomach gurgled in fear – fear not of the Commandant himself but of failure of nerve, fear that she would ultimately lack the craft, the power of improvisation, the subtlety of manner, the histrionic gift, at last the beguiling *convincingness* by which she so desperately yearned to maneuver him into a vulnerable position and thus perhaps bend him to serve the modest demands of her will. » 277-8

<sup>22</sup> Notre propos n'est pas ici d'alimenter une polémique déjà bien nourrie mais d'analyser les différences entre les deux textes. Par manque de place, nous passerons aussi sur la prétention à la vraisemblance par la transformation d'un vrai nazi en personnage de roman, sur l'érotisme sado-masochiste qui fait d'Eros une compensation possible à Thanatos, du moins jusqu'au suicide final.

tentation du suicide et de l'abjection n'est étrangère à aucune protagoniste ; Wanda finit torturée et pendue à un croc de boucher (506, 584) ; Ofglen se suicide pour ne pas avoir à parler. Quant à Nick, c'est un Bronck<sup>23</sup> à la fois plus désirable et plus ambigu (résistant ou collaborateur?).

Au-delà de ces parallèles, les divergences avec le texte de Styron sont importantes. Certes, on est frappé par la ressemblance qui apparaît entre la tentative de séduction attribuée à Sophie et la possibilité de marchandage qui s'offre à Offred. Les peurs et les hésitations sont les mêmes. Mais précisément, là où Sophie espère séduire par son esprit, et non son corps, Offred, déjà contrainte de donner son corps, ne concède rien :

32. I knew that I must use every bit of *intelligence* that I had, every bit of *wit*, ... in order to get what I wanted out of Höss... I have made this – *comment dit-on, féture...* crack ! – crack in the mask already and now I must move further on because time was of *l'essence*. [...] I must move quickly if I was to – yes ? I will say it ? *seduce* Höss, even if it make me sick sometime when I think of it, hoping that somehow I could seduce him with my mind rather than my body. Hoping I would not have to use my body if I could prove to him these other things. *Sophie's Choice* 282

25. "I want..." he says. I try not to lean forward. Yes? Yes yes? What, then? What does he want? But I won't give it away, this eagerness of mine. It's a bargaining session, things are about to be exchanged. She who does not hesitate is lost. I'm not giving anything away: selling only. *The Handmaid's Tale* 148

La première s'adresse à l'irrationnel ; la seconde au rationnel. L'interaction placée dans le monde du possible de Sophie est la séduction, intellectuelle de surcroît ; celle attribuée à Offred est l'échange entre co-contractants. Cette délicate question de l'interaction est résolue chez Styron par l'échec du plan de séduction ; chez Atwood par la contrainte institutionnelle de la reproduction, assortie à une tripartition love/interest/desire entre les trois personnages masculins. Si le Commandant Fred est transformé en partenaire dans l'échange, c'est que mettre les bourreaux dans la catégorie des monstres revient à éluder la question de la responsabilité humaine et celle de la banalité du mal qu'Hannah Arendt a développée dans son œuvre<sup>24</sup>. La monstruosité de Höss, comme celle de Fred, est issue du banal et de la technicité. Ce qui ne l'empêche pas, au contraire, de se trouver une justification dans la mystique. On rappellera au passage que Rudolf Höss a réellement existé et que Styron l'a transformé en personnage dans son roman. C'est lui qui découvrit l'usage que l'on pouvait faire du gaz Zyklon B. C'est également lui qui imagina le fonctionnement des fours crématoires.

---

<sup>23</sup> « Within this simple being, superficially servile and obliging, there beat the heart of a patriot who had shown that he could be counted upon for certain missions [...] Bronck was so secure in his role as the submissive, harmless drudge that from Höss's viewpoint he could only be beyond suspicion – and therein lay both the beauty and the crucial nature of his function as an underground operative and go-between. » 479

<sup>24</sup> Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Viking, 1963.

Comme on l'a vu plus haut, la tentation d'humaniser le bourreau est problématisée dans le souvenir qu'a Offred du documentaire télévisé. Le lecteur est donc averti de cette facilité. De plus, le dogme l'emporte clairement chez le Commandant Fred, malgré les regrets : « You can't make an omelette without breaking eggs [...] We thought we could do better [...] Better never means better for everyone. It always means worse, for some » (222). Dans *Sophie's Choice*, c'est le bourreau qui, aveugle à sa propre monstruosité, pose la question de son humanité : « 'Do you think I am some kind of monster ?' » (349). Il nous est soudain donné accès à un univers dans lequel la victime se voit taxée de porter une accusation injuste et le tortionnaire, en butte à l'incompréhension généralisée<sup>25</sup>, disculpé de tout le reste. Certes, la réponse à la question posée se trouve dans la promesse non tenue par Höss lui-même : « 'Höss never sent me any message like he said he would [...] What a filthy liar' » (505). Mais dans l'univers de la Catholique polonaise, l'heure est encore au problème moral, donc à l'apolitisme. Sophie est définie par sa soumission répétée aux figures paternelles (son père, Dürrfeld, Höss, Nathan) : c'est pourquoi on a pu dire qu'elle n'avait pas de moi (Daniel Thomières). La victimisation du peuple se double ainsi subrepticement de sa culpabilisation. Celle de l'opresseur va de pair avec l'incrimination des victimes. Or la condamnation de l'horreur est associée à Nathan, personnage excessif et malade, ce qui la banalise et la dévalorise. Les scènes érotiques assurent une diversion qui fait croire qu'Eros peut racheter Thanatos, voire s'en repaître. On émet alors sur le roman de Styron les mêmes réserves que celles adressées à une certaine littérature de la Shoah (Charlotte Lacoste). L'œuvre de Margaret Atwood semble en revanche exempte de ces défauts.

L'étude d'un intertexte requis après construction d'interprétants internes et externes (l'entour du texte, notamment le moment de son écriture et de sa publication) montre que le contexte déborde le sous-genre pour s'étendre au genre tout entier (ici, le roman). Le genre est donc bien le niveau le plus pertinent pour l'étude des textes. Si la délimitation *du contexte* pose un problème de définition aux linguistes, la diversité *des contextes* permet aux sémanticiens d'objectiver les parcours et d'en évaluer la plausibilité.

---

<sup>25</sup> Victime de ses victimes, de Dürrfeld, directeur d'IG Farben, et d'une hiérarchie qui le mute brutalement malgré le zèle déployé.

Bibliographie :

- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. Viking, 1963.
- Atwood, Margaret. (1985) *The Handmaid's Tale*. London: Vintage, 1996.  
(1998) "The Handmaid's Tale : a Feminist Dystopia?" Address delivered in Rennes, Nov. 17, 1998. in *Lire Margaret Atwood. The Handmaid's Tale* (dir. Marta Dvorak). Coll. Interférences. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1999. 17-30  
(2003) Oryx & Crake. New York : Anchor Books, 2004.
- Canon-Roger, Françoise et Christine Chollier. *Des Genres aux Textes. Essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise*. Arras : Artois Presses Université, 2008. 356 p.
- Lacoste, Charlotte. (2009) «Un cas de manipulation narrative : *Les Bienveillantes*», *Texto !* [En ligne], URL : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2133>.
- Longman Dictionary of Contemporary English, Longman Group Ltd: 1978.
- Merriam-Webster Online Dictionary. 2009.
- Rastier, François. (1987) *Sémantique interprétative*. Paris : Presses Universitaires de France, deuxième édition augmentée, 1996 ; troisième édition, 2009.  
*Sens et textualité*. Paris : Hachette, 1989. [traduction anglaise : *Meaning and Textuality*. Toronto: Toronto University Press, 1997. Rééd. française pdf, décembre 2002 : <http://www.revue-texto.net>].  
*Arts et sciences du texte*. Paris : PUF, 2001.  
« Parcours de production et d'interprétation – pour une conception unifiée dans une sémiotique de l'action » in *Parcours énonciatifs et parcours interprétatifs. Théories et applications*. Paris et Gap : Ophrys, 2003. 221-242.  
« Croc de boucher et Rose mystique – Enjeux présents du pathos sur l'extermination ». *Texto ! Textes et cultures* [<http://www.revue-texto.net>], XII, 2, Avril 2007, 1-27.
- Styron, William. (1979) *Sophie's Choice*. London: Vintage Classics, 2004.
- Textes, Contextes*. *Revue Pratiques*. Metz, juin 2006.
- Thomières, Daniel. « Déplacements dans *Sophie's Choice* de William Styron : du texte de la valeur à la valeur du texte ». A paraître.