



HAL
open science

Distorsion de la réalité, manipulation et jeux de pouvoirs dans le roman de Margaret Atwood *The Handmaid's Tale*: le guide thématique d'Offred pour survivre

Clément Duclos

► To cite this version:

Clément Duclos. Distorsion de la réalité, manipulation et jeux de pouvoirs dans le roman de Margaret Atwood *The Handmaid's Tale*: le guide thématique d'Offred pour survivre. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02174831

HAL Id: dumas-02174831

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02174831>

Submitted on 5 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



UNIVERSITÉ
CAEN
NORMANDIE

UNIVERSITE de CAEN NORMANDIE
U.F.R. LANGUES VIVANTES ETRANGERES
MASTER LLCER, Parcours Etudes Culturelles

MEMOIRE DE MASTER 2,

Présenté par :

Clément DUCLOS

Distortion of Reality, Manipulation and Power: Offred's Thematic Guide for Survival in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale.

Distorsion de la réalité, manipulation et jeux de pouvoirs dans le roman de Margaret Atwood The Handmaid's Tale : le guide thématique d'Offred pour survivre.

Directrice du Mémoire : Mme Lorie-Anne Rainville

ANNEE UNIVERSITAIRE 2018-2019

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Lorie-Anne Rainville-Duech, pour sa disponibilité, ses précieux conseils de lecture qui ont contribué à alimenter ma réflexion mais aussi pour ses recommandations pratiques, tant sur la rédaction en langue anglaise que sur la méthodologie du mémoire.

Je remercie également mes camarades de promotion pour leur soutien et leurs conseils et plus particulièrement mes amis sans qui ces deux années de recherche n'auraient pas été aussi stimulantes.

Table des matières

Introduction.....	1
I. Distorsion de la réalité	7
A. Imposition d'une nouvelle culture.....	7
B. La Manipulation de la réalité.....	17
C. Un système construit entre le passé et le présent	27
II. Formes d'oppression personnelles au quotidien : le cas d'Offred	38
A. La Sphère privée d'Offred : reflet de sa condition	38
B. Processus de déshumanisation.....	48
C. Offred et la domination masculine	58
III. Corps et esprits : outils de survie.....	70
A. Langage et survie	70
B. Résistance et Communauté	80
C. Corps et sentiments	90
Conclusion	102
Bibliographie.....	107
A. Oeuvres de Margaret Atwood	107
B. Essais critiques et monographies sur <i>The Handmaid's Tale</i>	109
C. Autres	112
Annexes	114

Introduction

De la Genèse d'un projet à la création d'un mythe populaire

All fictions begin with the question *What if...?* The *What if* ? varies from book to book [...] to which the novel is the answer. The *what if* for *The Handmaid's Tale* could be formulated: What if it *can* happen here? What kind of "it" would it be? [...] Or *what if* you wanted to take over the United States and set up a totalitarian government, the lust for power being what it is? How would you go about it? (Atwood, 2005 : 98)

Au début des années 1980, postée dans son appartement à Berlin Ouest à l'heure où la capitale allemande est encore scindée en deux par le Mur, Margaret Atwood se surprend à imaginer une société américaine dominée par le totalitarisme. Dès lors, de nombreuses questions se posent : sous quelle forme se présenterait un tel régime totalitaire ? Quelle doctrine adopterait-il pour qu'une importante partie de la population américaine le soutienne ? A partir de ces interrogations, Atwood observe d'un point de vue différent les événements qui se déroulent à ce moment précis aux Etats-Unis, et tout particulièrement la présidence de Ronald Reagan qui est élu en 1981. Partisan de la « Révolution conservatrice » et membre important de la « *Second New Right* », les idéologies de Reagan s'établissent en opposition aux révolutions sociales et sexuelles des années 1970 qui ont notamment permis la légalisation de l'utilisation de la pilule contraceptive pour tous les citoyens américains, indépendamment de leur situation familiale, en 1972 et de l'avortement en 1973. Dès lors, le Président Reagan prend, par exemple, position en faveur du *Human Life Amendment*, dont l'objectif est de revenir sur la légalisation de l'avortement et de certaines pilules contraceptives, et contre l'*Equal Right Amendment*, une proposition d'amendement dont le but était de garantir l'égalité des droits de chacun, et ainsi abroger toutes distinctions légales entre les sexes concernant des sujets tels que le divorce, l'emploi ou l'hébergement (ERA).

C'est donc à partir de ces observations que Margaret Atwood décide d'écrire *The Handmaid's Tale*, publié en 1985, qui met en scène la vie d'Offred sous la République de Galaad, une théocratie dont l'idéal est de recouvrir le mode de vie des puritains. Un choix de trame narrative qui est très certainement influencé par les études poursuivies par Atwood à l'Université d'Harvard, mais aussi par son héritage puritain, en témoignent les dédicaces à Perry Miller et Mary Webster. En effet, Perry Miller était son professeur de « Littérature des puritains américains » quand elle étudiait au Radcliffe College, une antenne de l'Université d'Harvard réservée aux femmes, et c'est notamment grâce à ce cours qu'elle enrichit ses connaissances

sur le XVII^{ème} siècle et sur les puritains et leur rapport à la religion. D'autre part, Perry Miller est une figure importante dans la carrière d'Atwood puisque c'est durant son cours qu'elle prend conscience de l'importance d'affirmer une littérature canadienne, chose qu'elle entreprendra avec la publication de *Survival : A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) ou avec *Wilderness Tips* (1991) :

[Harvard University] was the place where I started thinking seriously about Canada as having a shape and a culture of its own. Partly because I was studying the literature of the American Puritans, which was not notable for its purely literary values – if one can study this in a university, I thought, why not Canadian literature? (Atwood, « A Conversation with Margaret Atwood », *The Ontario Review* 9, dans Howells, 2006 : 15)

Quant à Mary Webster, l'ancêtre de Margaret Atwood, elle a été jugée pour sorcellerie par les puritains de son époque et fut condamnée à la pendaison, un épisode qui s'est toutefois déroulé avant l'invention de la pendaison avec chute, une méthode qui permet une rupture des vertèbres cervicales et de la moelle épinière. Dès lors, Mary Webster a survécu à sa condamnation et, à cause de la *double jeopardy* (ou la « double incrimination ») qui interdit qu'une personne soit condamnée deux fois pour le même crime, elle a pu vivre encore quatorze années. A propos de son choix d'avoir dédié son œuvre à Mary Webster, Atwood affirme d'ailleurs : « I felt that if I was going to stick my neck out by writing this book, I'd better dedicate it to someone with a very tough neck. » (Atwood, 2005 : 97)

De ce fait, Atwood choisit la Bible comme texte fondateur de la République de Galaad, un texte à partir duquel toutes les lois sont censées découler, et souligne plus particulièrement l'importance de trois versets de la Genèse qu'elle met en épigraphe :

And when Rachel saw that she bare [sic] Jacob no children, Rachel envied her sister; and said unto Jacob, Give me children, or else I die.

And Jacob's anger was kindled against Rachel; and he said, Am I in God's stead, who hath withheld from thee the fruit of the womb?

And she said, Behold my maid Bilhah, go in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her. (Genesis. 30:1-3 dans Atwood, 1985 : 7)

C'est effectivement basé sur ces trois versets que les dirigeants de Galaad trouvent la solution au problème de l'infertilité grandissante, principalement due à des catastrophes nucléaires et chimiques, et qui menace la pérennité de la société nord-américaine. Ainsi, à l'image du couple biblique que forment Jacob et Rachel, les théocrates galaadiens enlèvent les femmes fertiles et

non-mariées (les seconds mariages n'étant plus reconnus) et les affectent au sein de couples éminents dont la femme, maintenant devenue une Epouse, est stérile. Dès lors, une fois par mois durant les Cérémonies, la Servante (ou *Handmaid* dans la version originale), dont le nom est directement influencé par le statut de Bilhal, est dans l'obligation d'avoir un rapport sexuel avec son Commandant tandis qu'elle doit, littéralement, enfanter sur les genoux de l'Epouse.

Pourtant, bien que *The Handmaid's Tale* soit un roman profondément ancré dans l'époque à laquelle il a été écrit, de nombreux auteurs et journalistes déclarent que les sujets qui y sont traités n'en restent pas moins très contemporains, en témoigne l'abondance de titres d'articles de presse faisant le rapprochement entre l'univers de *The Handmaid's Tale* et l'époque actuelle : Jennifer Keishin Armstrong de la *BBC* écrit, par exemple : « *Why The Handmaid's Tale is so relevant today* » tandis que Shivaune Field rédige pour le magazine *Forbes* un article intitulé : « *Author Margaret Atwood On Why The Handmaid's Tale Resonates In 2018.* » Dès lors, pourquoi *The Handmaid's Tale* est-il encore cruellement d'actualité ? D'une part parce que Margaret Atwood a fait le choix d'écrire une *speculative fiction*, un roman d'anticipation, plutôt qu'une œuvre de science-fiction :

I define science fiction as fiction in which things that happen are not possible today – that depend, for instance, on advanced space travel, time travel, the discovery of green monsters on other planets or galaxies [...] But, in *The Handmaid's Tale*, nothing happens that the human race has not already done at some time in the past, or that it is doing now. (Atwood, 2005 : 92)

De ce fait, aucun élément de la diégèse n'a été purement imaginé, ce qui permet d'insister sur l'aspect crédible et vraisemblable du récit. Par exemple, Atwood a été tout particulièrement influencée par les agissements de Nicolae Ceausescu, Président de la Roumanie entre 1965 et 1989, qui, pour lutter contre la baisse de natalité dans son pays, avait interdit l'avortement, mis en place une « police gynécologique » et obligeait les citoyennes en âge de procréer à avoir au moins cinq enfants sous peine de sanctions économiques (Bran, Chemin). D'autre part, c'est avec l'élection de Donald Trump à la tête des Etats-Unis en 2017, lieu où se déroule l'intrigue du roman, que les angoisses du passé se solidifient : l'univers dystopique de *The Handmaid's Tale* paraît maintenant, et plus que jamais, possible. En effet, les idéologies de l'administration Trump se construisent en adéquation avec celles des dirigeants de la République de Galaad à l'image, entre autres, de ses politiques anti-gay ou de sa haine de l'Autre. Mais ce sont surtout les attaques contre les droits fondamentaux des femmes, et notamment contre le droit à l'avortement, qui font que notre réalité ne cesse d'avancer en direction de l'univers terrifiant de

cette fiction, en témoigne l'adoption par l'Etat de l'Alabama en mai 2019 d'un texte de loi interdisant l'avortement, sauf en cas d'urgence vitale pour la mère ou d'anomalie létale du fœtus. Nulle exception ne pourra d'ailleurs être faite, même si l'enfant est le fruit d'un viol ou d'une relation incestueuse (AFP et AP). Finalement, de part et d'autre du monde et face aux incertitudes concernant l'avenir des droits humains, nombreux sont ceux et celles qui protestent vêtus de l'uniforme rouge des Servantes pour dénoncer les politiques répressives des gouvernements qui tentent de réduire le corps féminin au silence. Ainsi, comme fut son ambition première, *The Handmaid's Tale* agit dorénavant, et plus que jamais, comme un outil de rébellion et de résistance.

Présentation de la problématique et du plan

Les sujets traités dans *The Handmaid's Tale* étant encore cruellement d'actualité, l'analyse que je fais de ce roman se doit de l'être aussi. De ce fait, la notion de pouvoir occupe une place centrale dans ce travail de recherche, à l'image de la place qu'elle occupe quotidiennement dans nos rapports à l'Autre car, comme l'indique Atwood, celui-ci s'infiltré dans chaque facette dont notre société est constituée :

Power is our environment. We live surrounded by it: it pervades everything we are and do, invisible and soundless, like air... [...] So many of the things we do in what we sadly think of as our personal lives are simply duplications of the external world of power games, power struggles. (Atwood, « Notes on *Power Politics* » dans Howells, 2006 : 43)

C'est la raison pour laquelle le concept de pouvoir est la pierre angulaire de la question soulevée par ce mémoire : « Jeux de pouvoir dans *The Handmaid's Tale* : l'injuste répartition du pouvoir à Galaad et les stratégies d'Offred pour assurer sa survie malgré sa liberté limitée. » Et bien que certains universitaires aient déjà considéré la notion de pouvoir dans leurs analyses, à l'image de Glenn Deer ou d'Hilde Staels¹, beaucoup d'entre eux se sont limités à l'analyse de la manière dont Offred, en tant que femme, subit l'autorité des dirigeants de Galaad et des personnages masculins. Pourtant, selon Atwood, Galaad étant un régime totalitaire à part entière, les rapports

¹ Voir Glenn Deer : « *The Handmaid's Tale*, Dystopia and the Paradoxes of Power », *Postmodern Canadian Fiction and the Rhetoric of Authority*, McGill-Queen's University Press, 1994, et Hilde Staels : « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Resistance through Narrating », *English Studies* 76, no. 5 (September 1995), Swets & Zeitlinger, 1995.

entre les différents personnages ne peuvent se résumer à la simple dichotomie qui oppose les hommes aux femmes :

Some people mistakenly think that the society in *The Handmaid's Tale* is one in which all men gave power, and all women don't. That is not true, because it is a true totalitarianism: therefore a true hierarchy. Those at the top have power, those at the bottom, don't. The women at the top have different kinds of power from the men at the top, but they have power nonetheless, and some of the power they have is power over other women. Like Serena Joy, like the Aunts... (Atwood, *Margaret Atwood: The Essential Guide* dans Howells, 2006 : 53)

De ce fait, le caractère totalitaire de la République de Galaad ne nous permet plus seulement de considérer Offred comme la victime de forces qui la dépassent (bien qu'elle reste profondément impuissante), mais peut aussi être présentée comme un personnage qui affirme, de temps à autre, sa domination sur autrui. *A contrario*, certaines figures masculines qui se situent tout en bas de la hiérarchie, à l'image des Gardiens ou de Nick, subissent à la fois la domination des Commandants et celle des femmes puissantes. L'objectif de ce travail de recherche est donc d'analyser comment chaque personnage, hommes et femmes confondus, exerce un pouvoir ou est la victime du pouvoir d'autrui. Et puisqu'Atwood affirme que « *power is our environment* », je m'intéresserai aux formes de pouvoir dites symboliques (qui n'apparaissent donc pas comme telles) et notamment au langage, à l'architecture ou encore à la nourriture. Finalement, j'étudierai aussi la réaction d'Offred face aux tentatives d'aliénation du gouvernement et les stratégies qu'elle met en place pour pouvoir continuer à vivre et rester mentalement saine.

Pour ce faire, la première partie de ce mémoire se concentre sur les stratégies employées par le gouvernement afin d'aliéner ses citoyens. Il est important de préciser que le régime de Galaad étant un régime dystopique et totalitaire ordinaire, certains parallèles seront établis avec d'autres dystopies, et tout particulièrement avec *1984* de George Orwell et, dans une moindre mesure, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury², pour venir enrichir ce travail. Dès lors, nous analyserons, dans un premier temps, la manière dont les théocrates tentent de défamiliariser la population grâce à l'imposition de nouvelles formes d'expression et de nouvelles traditions,

² Ces deux œuvres ont, en effet, grandement influencé Margaret Atwood durant la rédaction de *The Handmaid's Tale*, en témoigne sa déclaration au site internet *lithub.com* en 2018 : « my interest in dystopian literature, an interest that began with the adolescent reading of Orwell's *1984*, Huxley's *Brave New World* and Bradbury's *Fahrenheit 451*, and continued through my period of graduate work at Harvard in the early 1960s. », voir <<https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/>>

pour ensuite venir nous attarder sur leur désir de réécrire l'Histoire et de falsifier la réalité afin de légitimer leur pouvoir. Enfin, nous aborderons le concept du palimpseste en traitant, entre autres, de la manière dont l'architecture et les paysages pré-galaadiens ont été modifiés pour favoriser la défamiliarisation des personnages et de leurs souvenirs.

Quant à la deuxième partie, elle se focalise tout particulièrement sur le personnage d'Offred et sur les formes d'oppression qu'elle subit au quotidien. Dès lors, nous commencerons par procéder à l'analyse de l'environnement qui entoure la narratrice, à l'image de la pièce dans laquelle elle vit, du jardin qui cerne la maison ou encore de la nourriture qu'elle ingurgite, en tant que métaphore de sa condition de Servante opprimée. Ensuite, nous verrons par quels moyens les Servantes sont redéfinies et déshumanisées par le nouveau gouvernement qui les désigne, notamment, à travers l'utilisation de métaphores animalisantes et infantilissantes, pour finalement terminer par une étude de la relation qu'Offred entretient avec les personnages masculins.

Enfin, la dernière partie de ce travail de recherche aborde le thème de la reconquête des corps et des esprits par les opprimés qui viennent s'en servir comme outils de survie. Ainsi, nous débuterons par l'analyse du rapport qu'Offred entretient avec le langage, elle qui a le pouvoir de narrer sa propre version des faits. Puis, nous continuerons par une étude des liens qui s'établissent entre les personnages et qui favorisent la création d'alliances et de réseaux de résistance contre le gouvernement. Finalement, nous terminerons en expliquant pourquoi le pouvoir du corps et des relations sexuelles et amoureuses dans une société où l'amour est précisément proscrit est particulièrement dangereux pour le régime.

I. Distorsion de la réalité

A. Imposition d'une nouvelle culture

La défamiliarisation à Galaad

Dès les premiers chapitres de *The Handmaid's Tale*, le lecteur découvre, à travers le regard et les commentaires d'Offred, l'univers de la République de Galaad. Mais contrairement aux autres dystopies qui s'évertuent à instaurer un sentiment d'étrangéité dès le début de leur diégèse, à l'exemple de *1984* de George Orwell dont l'intrigue commence par cette curieuse déclaration : « It was a bright cold day in April, and the clocks were striking thirteen » (Orwell : 3) et dont le second segment fait basculer le récit dans un monde peu familier puisque l'expression *thirteen o'clock* ne s'emploie pas en anglais, il semblerait, à première vue, que rien n'ait vraiment changé à Galaad. En effet, la chambre d'Offred regorge d'objets communs tels qu'une chaise, une table ou encore une lampe et les extérieurs ne semblent pas non plus avoir été profondément modifiés mais sont restés conformes à l'architecture américaine : « The lawns are tidy, the façades are gracious, in good repair ; they're like the beautiful pictures they used to print in the magazines about homes and gardens and interior decoration. » (33) Cependant, selon Amin Malak, la création d'une impression de familiarité chez le lecteur n'est pas anodine, elle est, au contraire, nécessaire au caractère préventif de la dystopie :

The emphasis of the work is not on horror for its own sake, but on forewarning. Similarly, while dystopias contain elements of the fantastic [...] the aim is neither to distort reality beyond recognition nor to provide an escapist world for the reader, but « to allow certain tendencies in modern society to spin forward without the brake of sentiment and humaneness. » (Malak : 5)

Par ailleurs, les caractéristiques du personnage d'Offred renforcent cette impression de familiarité et permettent une fois de plus au lecteur de pouvoir s'identifier à l'œuvre. Ainsi, la narratrice est présentée comme une jeune Américaine d'une trentaine d'années qui est à la fois mère de famille et femme active. Loin de se considérer comme une héroïne à part entière, Offred choisit de se présenter comme un être humain, de mettre à la fois en avant ses faiblesses et ses forces, pour venir toucher un maximum de lecteurs. C'est pour cette raison qu'elle n'hésite pas à partager ses moments de gloire mais aussi ses moments d'ultime détresse, en témoigne sa réaction après avoir pris connaissance du suicide d'Ofgen : « I resign my body freely, to the

use of others. They can do what they like with me. I am abject. I feel, for the first time, their true power. » (298)

Pourtant, plus le récit s'étend, plus les repères d'Offred et, par extension, ceux du lecteur, s'écroulent : bien que l'architecture d'origine ait été maintenue, les rues sont étrangement vides : « There is the same absence of people, the same air of being asleep. The street is almost like a museum » (33), et même si le statut d'Offred favorise l'identification, l'uniforme rouge muni d'ailes blanches qu'elle porte semble bien loin des habitudes vestimentaires occidentales. Ainsi, à l'image des formalistes russes au XX^{ème} siècle, Margaret Atwood tente de « défamiliariser » son lecteur, un acte défini par Chklovski comme étant : « l'extraction de la chose de l'automatisme de la perception » (Chklovski dans Aucouturier : 61). De ce fait, à travers l'univers défamiliarisé de *The Handmaid's Tale*, Atwood s'efforce de faire prendre conscience à son lecteur du danger de la montée grandissante d'un conservatisme dur aux Etats-Unis, représenté par Ronald Reagan, et qui menace tout particulièrement les libertés fondamentales des femmes. Dès lors, il est possible de lire le personnage d'Offred comme la métaphore du citoyen Américain qui a automatisé ses perceptions, qui est donc dans l'impossibilité d'ouvrir les yeux sur la réalité qui l'entoure, et pour qui il est trop tard pour agir ; une attitude qui, selon Chklovski, peut avoir de terribles conséquences : « C'est ainsi que la vie se perd, réduite à néant. L'automatisation dévore les choses, le costume, les meubles, votre femme et la peur de la guerre. » (Chklovski dans Aucouturier : 59) D'ailleurs, la narratrice avouera clairement sa passivité face à la prise du pouvoir des dirigeants de Galaad et à l'instauration de politiques répressives, celles qui l'ont notamment conduite à devenir une Servante : « We lived, as usual, by ignoring. Ignoring isn't the same as ignorance, you have to work at it. » (66) Enfin, un seul personnage semble s'offusquer des politiques aberrantes du nouveau régime et refuse de prendre la liberté pour acquis : la mère d'Offred. Cette dernière n'hésite pas à rappeler à sa fille et à son gendre le combat mené par les femmes par le passé :

You don't know what we had to go through, just to get you where you are. Look at him, slicing up the carrots. Don't you know how many women's lives, how many women's *bodies*, the tanks had to roll over just to get that far? (131)

Des alertes malheureusement vaines, mais qui prendront tout leur sens une fois la République de Galaad instaurée.

De plus, la dystopie est étymologiquement liée au phénomène de la défamiliarisation. En effet, le mot « dystopie » est l'addition du préfixe *dys-*, signifiant le mal et l'anormal, accolé au

mot « utopie ». Ce dernier est lui-même dérivé du Grec *ou*, désignant quelque chose qui n'existe pas, et de *topos*, le lieu. Ainsi, la dystopie est littéralement « un lieu imaginaire où le mal et l'anormal règnent » (« Dystopia »). Dès lors, pour créer une nouvelle société à partir d'un lieu qui existe bel et bien, les responsables de la République de Galaad doivent faire *tabula rasa* de cette réalité, une méthode qui est intimement liée aux stratégies colonialistes d'imposition de la culture dominante car, comme l'indique Aleida Assmann : « the conqueror has to create a *tabula rasa* before he can engrave it with the tale of his own glory. » (Assmann : 291) Ainsi, pour inscrire à jamais leur gloire et leur supériorité dans l'Histoire à la manière des colons prenant possession de la terre des autochtones, les dirigeants galaadiens ont, tout d'abord, décidé de renommer le territoire qu'ils occupent, un acte de défamiliarisation nécessaire selon Ashcroft : « [The] geometry of colonialism operates through the constant imposition of the feeling of disorder, placelessness and unreality. » (Ashcroft : 89) De ce fait, les Etats-Unis ont laissé place à la République de Galaad, un nom qui n'est pas choisi par hasard puisque c'est un terme biblique qui désigne une région montagneuse aujourd'hui située en Jordanie. Dans la Genèse, ce territoire est présenté comme riche et généreux où les habitants peuvent profiter de pains, d'aromates et de baumes :

Ils s'assirent ensuite pour manger. Ayant levé les yeux, ils virent une caravane d'Ismaélites venant de Galaad ; leurs chameaux étaient chargés d'aromates, de baume et de myrrhe, qu'ils transportaient en Egypte. (Genèse. 37 : 25)

De ce fait, en s'appropriant le terme « Galaad », le nouveau régime expose d'une part son lien évident avec la religion mais insinue aussi que les Etats-Unis ont échoué à protéger et à subvenir aux besoins de leurs citoyens. Les nouveaux leaders se voient alors dotés d'une sorte de *Manifest Destiny* contemporaine dont la mission divine est de sauver la civilisation américaine de la stérilité grandissante et qui menace l'espèce humaine. Cependant, cette dénomination est vivement critiquée par certains personnages, notamment par Moira qui affirme : « There is a Bomb in Gilead » (230), remplaçant le fameux « baume de Galaad » aux propriétés médicinales exceptionnelles par une « bombe », instrument de destruction et de souffrance par définition.

Enfin, le nouveau gouvernement poursuit sa politique de *tabula rasa* en imposant de nouvelles institutions et de nouveaux statuts issus de la réorganisation et de la hiérarchisation de la société. Pour désigner ces nouveautés, de nombreux néologismes ont été créés : le roman est donc ponctué de mots tels que *Compuchek*, *Birthmobile* ou *Unwomen*. Ainsi, le mot *Birthmobile*, mot-valise composé du mot *birth* accolé à la forme tronquée d'*automobile*, désigne la voiture dans laquelle les Servantes sont conduites vers le lieu où une autre Servante

est sur le point d'accoucher. De plus, il est important de noter que chaque indicateur culturel de la civilisation pré-galaadienne, et tout particulièrement les traditions, a été soigneusement effacé durant le processus de *tabula rasa* typique du colonialisme : de ce fait, fêter le *4th of July* ou *Thanksgiving* n'est plus d'actualité mais, au contraire, est devenu un crime passible de sanctions. C'est pourquoi de nouvelles traditions sont instaurées comme les *Particutions* ou les *Prayvaganzas* qui désignent respectivement des exécutions publiques et des mariages forcés de masse. Mais, bien que ces coutumes soient nouvelles, elles n'en restent pas moins basées sur le langage pré-galaadien : par exemple, le mot-valise *Particution* est composé de la forme tronquée de *participation* accolée à la forme tronquée d'*execution*. Dès lors, le gouvernement se réapproprie des concepts familiers pour terroriser ses citoyens en mettant en place des traditions auxquelles personne ne souhaite prendre part, une stratégie qui peut être reliée à la notion d'« *Unheimliche* » de Sigmund Freud. En effet, Freud définit l'« *Unheimliche* », ou l'inquiétante étrangeté, comme une « sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. » (Freud : 1) Ainsi, en vue d'aliéner leurs citoyens, les dirigeants de la République de Galaad ne semblent pas seulement les défamiliariser, mais ils se réapproprient et manipulent un langage déjà connu pour soumettre encore un peu plus la population à leur autorité.

Langue et Pouvoir

Toutefois, le phénomène de la défamiliarisation ne se cantonne pas seulement à l'environnement et à la culture, il est aussi omniprésent dans le langage. En effet, selon Chris Ferns, l'aliénation des citoyens par la standardisation du langage est essentielle aux dirigeants de régimes totalitaires puisque cela leur permet d'affirmer leur domination : « The standardization and impoverishment of language is an essential prerequisite for an extension of the State's control of individual thought. » (Ferns : 379) C'est pour cette raison qu'à Galaad les formes de salutation ont été modifiées : les Servantes se voient dorénavant dans l'obligation de se saluer selon les nouvelles règles mises en place. L'ancien « bonjour » laisse donc place à « *Blessed be the fruit* », qui se doit d'être répondu par « *May the Lord open* », une réponse préétablie qui prie le Seigneur d'autoriser l'ouverture du « fruit » des Servantes pour y accueillir la vie. Ces changements ne permettent pas uniquement de repérer et de punir les dissidents qui refusent de se conformer aux nouvelles règles, mais aussi d'intégrer ces nouvelles expressions dans l'habitus linguistique de ses locuteurs, une notion définie par Bourdieu comme étant l'ensemble des dispositions socialement façonnées « qui impliquent une certaine propension à

parler et à dire des choses déterminées. » (Bourdieu : 60) Ces dispositions, qui sont acquises par l'éducation ou l'origine sociale, sont dites « durables » puisqu'elles « perdurent tout au long de l'existence des individus. » (Bourdieu : 25) Dès lors, parvenir à modifier l'habitus linguistique d'une personne revient à lui faire renier son histoire et son identité. Offred l'a d'ailleurs appris à ses dépens : alors qu'elle avait pour habitude de mépriser les échanges de banalités dans la société pré-galaadienne : « How I used to despise such talk » (21), Offred a pris conscience de la liberté que ces échanges représentaient, et s'invente même des dialogues avec les autres membres de la maisonnée pour pallier son isolement :

[Rita, Cora and I] would talk, about aches and pains, illnesses, our feet, our backs, all the different kinds of mischief that our bodies, like unruly children, can get up to. We would nod our heads as punctuation to each other's voices, signaling that yes, we know all about it. *I know what you mean*, we'd say. (20)

L'emploi répété de « *we* » et de « *us* » met d'autant plus en évidence le fait qu'Offred souhaite, par-dessus tout, faire partie d'une communauté avec qui elle pourrait partager ses pensées et ses impressions, un sentiment d'appartenance que la simplification du langage et des échanges rend véritablement impossible.

Mais si dans cette société passée sous silence seules les nouvelles expressions préétablies par les leaders masculins prévalent, certaines tournures de la période pré-galaadienne subsistent. C'est notamment lorsqu'Offred se présente à son rendez-vous médical qu'elle est directement confrontée à ces mêmes tournures. En effet, en plus de la saluer d'un « How are we getting along ? » (70) et non pas par le *Blessed be the fruit* requis, le médecin poursuit son discours en ajoutant : « Today or tomorrow would do it, why waste it? It'd only take a minute, *honey*. » (71, c'est nous qui soulignons) L'emploi de ces formules venues du passé, qu'Offred qualifie même de « some tic of speech from the other time » (70), est loin d'être anodin : plus un personnage aura tendance à désobéir aux règles linguistiques imposées par Galaad, moins celui-ci sera en faveur du régime. De ce fait, le médecin s'avère être un rebelle, un homme à contre-courant des idéologies de Galaad qui clame à haute voix son désaccord avec le parti et qui affirme, par exemple, à propos du rôle de Servante d'Offred : « I hate to see what they put you through. » (71) Plus tard, il soutiendra même que les hommes peuvent être potentiellement stériles, une condition qui ne touche officiellement que les femmes selon le gouvernement. Dès lors, soupçonnant le Commandant d'Offred d'être stérile, il lui propose son aide pour lui éviter un transfert vers les Colonies : « I could help you. I've helped others. » (70) D'autre part, bien qu'elles n'utilisent pas d'anciennes expressions maintenant

interdites, la relation qu'Ofglen et Offred entretiennent avec les nouvelles formules de salutation laisse transparaître leur désaccord avec la République de Galaad. En effet, les deux Servantes refusent de se saluer conformément à la doctrine : « We don't bother much with the formalities any more when we greet each other; we smile and move off, in tandems. » (174) Une affirmation qui peut être interprétée comme un indice annonçant la future entente entre les deux Servantes puisque c'est dans ce même chapitre qu'Ofglen révélera à Offred l'existence de l'organisation rebelle *Mayday*.

Cependant, le langage n'est pas seulement modifié, il est aussi limité. En effet, chez Atwood, la simplification du langage passe par sa réduction à l'extrême, une qualité nécessaire aux régimes totalitaires selon Michael Greene : « Like any totalitarian system or any fundamentalist philosophy, Gilead's authority, its attraction, and its injustice, derive from a radical simplification of social possibility and human truth. » (Greene : para.2) C'est la raison pour laquelle les dialogues sont peu nombreux et plutôt pauvres : il faut, par exemple, attendre le chapitre trois pour assister au premier dialogue du roman, une discussion constituée de seulement deux répliques, dont un « All right » de la narratrice. (21) De ce fait, le gouvernement ne cible pas uniquement l'habitus linguistique mais aussi *l'hexis* corporelle de ses citoyens, un concept que Bourdieu définit comme étant l'influence d'une « certaine organisation du corps et de son déploiement dans le monde » sur la manière de communiquer (Bourdieu : 25). Ainsi, *l'hexis* corporelle transparaît par exemple dans la manière de se tenir ou de rire. L'attitude et les postures adoptées par les différents personnages sont donc intimement liées à leur capacité à s'exprimer librement. C'est pourquoi, pendant la Cérémonie par exemple, la position de chaque membre de la maisonnée est cruciale : elle agit comme le reflet du fonctionnement interne de la République de Galaad, une réalité dont Offred est pleinement consciente : « The posture of the body is important, here and now : minor discomforts are instructive. » (89) Le Commandant Fred prend donc place au centre du salon dans son fauteuil de cuir pour venir dominer la scène, tous les regards sont braqués sur lui : « We watch him : every inch, every flicker. » (98) Quant à la narratrice, elle s'agenouille tête baissée aux pieds de Serena pour attirer un minimum d'attention car comme le répétait Tante Lydia au Red Centre : « To be seen – to be *seen* – is to be – her voice trembled – penetrated. » (39) Enfin en s'appuyant sur Offred comme sur un vulgaire meuble, la position de Serena semblerait, à première vue, lui conférer du pouvoir. Pourtant il n'en est rien : celle qui faisait de nombreux discours avant Galaad est elle aussi devenue la victime des nouvelles politiques du gouvernement. Maintenant devenue « speechless » (56), Serena pleure à chaque Cérémonie, moment où, sans se lamenter, elle doit

supporter de voir son mari avoir une relation sexuelle avec une autre femme : « Serena has begun to cry. (...) She always does this, the night of the Ceremony. » (101)

Enfin, bien qu'Offred soit consciente des stratégies employées par le nouveau gouvernement pour aliéner ses citoyens, et notamment son désir de défamiliariser linguistiquement les individus, elle n'en est pas pour autant immunisée. Ainsi, c'est lorsqu'elle croise et décrit un groupe de touristes japonais que l'importance de son endoctrinement transparaît :

It's been a long time since I've seen skirts that short on women. The skirts reach just below the knee and the legs come out from them, nearly naked in their thin stockings, blatant, the high-heeled shoes with their straps attached to the feet (...) Their heads are uncovered and their hair too is exposed (38)

La description d'Offred insiste sur la nudité et la vulgarité de l'accoutrement de ces japonaises, un jugement qui transparaît par l'emploi des expressions « *that short* », « *nearly naked* » ou encore « *exposed* ». D'ailleurs, Offred avoue qu'à la vue de ces touristes elle est à la fois « *fascinated, but also repelled.* » (38) Or, en prêtant plus ample attention à cette description, aucun élément ne viendrait normalement choquer une jeune femme nord-américaine de cette époque : les japonaises portent des jupes relativement longues avec des collants. C'est donc une narratrice défamiliarisée et aliénée qui prend la parole : défamiliarisée puisqu'elle avoue avoir déjà porté ce genre de vêtements dans la société pré-galaadienne : « *Then I think : I used to dress like that. That was freedom.* » (38), et aliénée parce qu'elle adopte naturellement la vision du monde défendue par les dirigeants de Galaad : « *It has taken so little time to change our minds, about things like this.* » (38) Finalement, cette scène se termine sur une ultime victoire du gouvernement : alors que l'interprète du groupe de touristes demande à Offred si sa nouvelle vie la rend heureuse, cette dernière répond : « *Yes, we are very happy.* » (39) Loin d'être sincère, cette affirmation traduit plutôt le climat de menace et de paranoïa que le nouveau régime est parvenu à instaurer et qui condamne les citoyens à s'auto-réprimer de peur d'être exécutés.

La redéfinition des identités

Pour que la défamiliarisation et l'aliénation des personnages s'ancrent au plus profond de leur être, le gouvernement s'évertue aussi à redéfinir leur identité. De ce fait, les définitions de la femme et de la féminité changent sous la République de Galaad où, comme l'explique

Offred, tout est affaire de dichotomie : « Where I am is not a prison but a privilege, as Aunt Lydia said, who was in love with either/or. » (18). En effet, la société galaadienne est extrêmement manichéenne et ne laisse place à aucun contraste, à aucun « entre-deux », un caractère qui va inévitablement de pair avec la simplification du langage. C'est pourquoi, concernant le genre, soit l'on est une femme, soit l'on est un homme car comme l'affirme LeBihan : « Biological division is either/or whether it be gender or fertility. Gender ambiguity, bisexuality or plurality of sexuality are forbidden. » (LeBihan : 102) Les femmes à Galaad sont donc définies comme étant l'opposé des hommes, celles qui les complètent et, quant à ceux et celles qui vont à l'encontre de cette dichotomie à l'image des homosexuel(le)s, ils sont appelés *gender traitors*, des « traîtres du genre », et sont condamnés à la pendaison. Par ailleurs, selon Roberta Rubenstein, le concept de fertilité est un élément très important dans la nouvelle définition de la féminité : « Gilead is a place where women are explicitly defined according to their potential fertility. » (Rubenstein : 12) Dès lors, toute femme stérile ou ayant fait le choix de ne pas avoir d'enfant est considérée comme une « defeated wom[a]n » selon Tante Lydia. (56) Ainsi, la stérilité de Serena Joy, qui fait partie intégrante de son identité puisque sa vie est construite autour de l'arrivée d'un potentiel bébé, est très souvent mentionnée par le biais de métaphores. Par exemple, la présence de fleurs séchées dans le salon, une pièce décrite comme étant « Serena Joy's territory » (97), sous-entend que son jardin intérieur est inhabitable, que sa fleur, symbole ultime de la fécondité, restera fanée à jamais. Le temps qui passe, la vieillesse et l'infécondité sont aussi, pour les femmes moins haut placées, des menaces sérieuses et dangereuses : par exemple, dès que les Servantes subissent trois affectations sans résultat, elles sont déportées vers les Colonies où elles sont ensuite qualifiées de *Unwomen*, de « non-femmes ». Enfin, le vieillissement est synonyme de faiblesse et de déclin pour les Marthas, ce qui peut justifier une future déportation : « The Marthas don't want to be forced to retire, because who knows where they go? You don't see that many old women around any more. » (163)

La femme galaadienne n'est pas seulement construite en opposition aux hommes mais aussi en opposition à la femme pré-galaadienne. C'est pourquoi, dès leur formation au Red Center, les Servantes subissent les insultes perpétuelles des Tantes envers les femmes américaines. Celles-ci sont, par exemple, considérées comme les responsables de la chute du taux de natalité :

That was the excuse they used, says Aunt Lydia. They said there was no sense in breeding. Aunt Lydia's nostrils narrow: such wickedness. They were lazy women, she says. They were sluts. (123)

Cette idée que les femmes étaient des êtres superficiels et désinvoltes qui, à cause de l'émancipation féminine, avaient perdu toute forme de pureté et de dignité revient souvent dans la bouche des leaders de Galaad, et tout particulièrement dans celle de Tante Lydia qui affirme : « at that time men and women tried each other on, casually, like suits, rejecting whatever did not fit. » (61) Dans cet extrait, il est important de remarquer que la femme pré-galaadienne est assimilée aux hommes, ce qui est contraire aux idéologies du nouveau gouvernement dont les fondements sont basés sur la dichotomie homme/femme. Ainsi, à l'image de la punition infligée par Dieu aux femmes, notamment avec l'imposition de la douleur de l'accouchement : « J'augmenterai la souffrance de tes grossesses, tu enfanteras avec douleur » (Genèse. 3 : 16), le nouveau gouvernement condamne lui aussi les femmes à cause de leur prétendue frivolité passée. Dès lors, leur chair doit être entièrement couverte pour ne plus tenter les hommes, elles doivent être astreintes à la vie domestique et, de ce fait, privées d'épanouissement intellectuel... Enfin, le passé des futures Servantes est lui aussi critiqué et diabolisé, notamment avec les séances de *Testifying* durant lesquelles les jeunes femmes doivent témoigner haut et fort de leurs erreurs commises par le passé, une manière de mettre en évidence leur statut de femmes américaines impures. Ainsi, c'est lors d'une de ces séances que Janine relate son viol : « It's Janine, telling about how she was gang-raped at fourteen and had an abortion. She told the same story last week. » (81) Ce témoignage est ensuite repris et manipulé par les Tantes qui rejettent la cause du viol sur la vie désinvolte et impure que Janine menait : « Why did God allow such a terrible thing to happen? Teach her a *lesson*. Teach her a *lesson*. Teach her a *lesson*. » (82)

Cependant, le nouveau gouvernement ne se contente pas uniquement de diaboliser le passé des femmes, il s'attaque aussi à leur identité individuelle. Ainsi, les leaders de Galaad s'accaparent le droit de renommer ses citoyens, et plus particulièrement les Servantes qui sont « étiquetées » en fonction du nom de leur Commandant, tels des biens matériels ou, d'après Amin Malak, des « possessed articles » (Malak : 6). La désignation Offred est donc l'addition du préfixe anglais d'appartenance *Of* et du prénom du Commandant Fred ; Offred est donc, littéralement, « celle qui appartient à Fred ». Pourtant, d'après Roberta Rubenstein, un autre sens se cache derrière ce nom : la narratrice n'est pas seulement *Of* Fred, elle est aussi *offered*, un terme qui désigne à la fois « être offert sexuellement », mais aussi « être sacrifié pour le bien

de l'avenir de la communauté », deux sens qui correspondent aussi à la nouvelle fonction de la narratrice à Galaad (Rubenstein : 13). De plus, le nom des Servantes change automatiquement selon le Commandant qui leur est attribué, un acte qui, en plus de détruire l'identité d'une personne en l'assimilant à une autre qui la domine, permet aussi de désindividualiser les Servantes entre elles. En effet, lorsqu'Ofglen disparaît du jour au lendemain, elle est immédiatement remplacée par une nouvelle Ofglen : « wherever she is, is no longer Ofglen. I never did know her real name. That is how you can get lost, in a sea of names. It wouldn't be easy to find her, now. » (295) De cette manière, le gouvernement peut facilement se débarrasser des rebelles sans qu'ils ne puissent être retrouvés un jour. Enfin, il est important de noter que les Epouses sont également renommées puisqu'elles sont, en règle générale, désignées à travers le nom de leur mari. Ainsi, jamais le vrai nom de « l'Epouse de Warren » ne sera mentionné au sein du récit, elle sera uniquement nommée comme étant : « This Commander's Wife, the Wife of Warren. » (126)

L'annihilation de l'identité personnelle des Servantes passe aussi par leur désindividualisation physique, ces dernières devenant alors des entités interchangeables. Ainsi, le choix des vêtements n'étant plus possible, les Servantes doivent revêtir un uniforme rouge muni d'ailes blanches placées autour du visage de manière à ne laisser apparaître aucun signe ni trait distinctif (voir appendice, Fig.1). Elles deviennent alors, selon Offred, des « nondescript wom[e]n. » (28) De plus, contrairement aux autres strates de la population, les Servantes sont obligées d'affronter le monde extérieur en binôme, une stratégie qui permet au gouvernement de garder perpétuellement un œil sur ses citoyens mais aussi de créer un sentiment de méfiance entre les Servantes, en témoigne l'attitude qu'adopte Offred envers Ofglen avant d'apprendre son implication dans le réseau *Mayday* :

The truth is that she is my spy, as I am hers. [...] During these walks she has never said anything that was not strictly orthodox, but then, neither have I. She may be a real believer [...] I can't take the risk. (29)

Ainsi, une Servante n'est jamais vue seule en dehors de la maison, elle est toujours appréhendée avec sa partenaire ou au milieu d'autres Servantes pour les occasions telles que les *Particutions* ou les naissances, la communauté primant sur l'individualité. C'est pourquoi Offred fait souvent référence à Ofglen comme étant son double : « Doubled, I walk the street. » (33) ou encore « Ofglen and I [...] we're used to each other. Siamese twins. » (174) Loin d'être une manière d'exposer les différentes alternatives qui se présentent aux personnages

pour leurs choix futurs³, la notion de double reflète ici l'impossibilité de fuir sa condition et d'agir à l'encontre du gouvernement, sous peine d'être exécuté. Il est à noter que les Servantes ne sont pas les seules dans ce cas, chaque strate de la société ayant son propre uniforme. Les Epouses portent, par exemple, des robes bleues tandis que les Marthas sont vêtues de robes vertes. D'ailleurs, les corps sont devenus si interchangeables qu'il suffit d'endosser l'uniforme d'une autre catégorie de la population pour se faire passer pour l'un de ses membres. Ainsi, c'est en arborant la cape bleue de Serena qu'Offred parvient à tromper les Gardiens pour rejoindre *Jezebel's* (244), tout comme il suffit à Moira de voler l'uniforme marron de Tante Elizabeth et d'adopter son attitude pour parvenir à s'échapper du Red Center : « I couldn't believe how easy it was to get out of the Centre. In that brown outfit I just walked right through. » (256)

La défamiliarisation linguistique et identitaire n'est toutefois pas suffisante pour que les dirigeants du nouveau régime puissent asseoir pleinement leur domination sur les citoyens. Ils doivent aussi légitimer leur pouvoir, le rendre incontestable, et ainsi éviter des soulèvements et des révoltes. Une légitimité notamment rendue possible par la manipulation de la réalité et de l'Histoire.

B. La Manipulation de la réalité

La réécriture de l'Histoire

Manipuler l'Histoire et ses événements est une démarche essentielle aux responsables de Galaad pour légitimer leur domination, c'est même, selon Aleida Assmann, l'une des principales fonctions de la mémoire politique : « « Legitimization » is the immediate concern of official or political memory. » (Assmann : 128) De ce fait, cette stratégie n'est pas propre à *The Handmaid's Tale*, mais est un élément constitutif de la dystopie que l'on peut notamment retrouver dans *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, dans lequel le Capitaine Beaty révèle à Guy Montag la raison officielle pour laquelle les « *firemen* » brûlent les livres, objets désormais illégaux. Il explique alors que leurs agissements se basent sur un règlement datant de 1790 rédigé par Benjamin Franklin : « rule-book of the Firemen Of America: « Established, 1790, to burn English-influenced books in the Colonies. First Fireman: Benjamin Franklin » »

³ Susan Gillman et Robert Patten écrivent : « Doubles thus (...) become ways of expressing the spectrum of possibilities for character and of enacting alternative futures for the protagonist. » (444); voir Gillman, Patten, « Dickens: Doubles: Twain: Twins. » *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 39, no. 4, 1985, pp. 441–458.

(Bradbury : 47-48). Or cette justification s'avère fautive, elle n'est que la manipulation d'un fait réel : Benjamin Franklin a effectivement créé en 1736 l'*Union Fire Company*, la première brigade de sapeur-pompier du continent Américain, non pas pour brûler des livres mais, au contraire, pour éteindre des incendies. La manipulation de faits réels est aussi au cœur de l'œuvre de George Orwell *1984*. En effet, le gouvernement envoie, chaque jour, des extraits de journaux à Winston Smith pour qu'il les réécrive afin que tout ce qui a été écrit corresponde parfaitement avec les politiques en place. De ce fait, toute remise en question du Parti est véritablement impossible et infondée. D'ailleurs, comme l'explique Michèle Lacombe, cette méthode est caractéristique des régimes totalitaires : « [totalitarian states] attempt to erase awareness of a multiple and subjective past through the institution of a single, approved version of history. » (Lacombe : 96) C'est la raison pour laquelle les dirigeants du Parti ordonnent à Winston Smith de modifier, par exemple, le nom des ennemis d'*Oceania* en fonction des alliances qui changent constamment. De retour à Galaad, la manipulation des faits est, quant à elle, employée dès l'accession des responsables au pouvoir, elle-même basée sur un mensonge : alors que l'assassinat du Président et des membres du Congrès, autrement appelé le « President's Day Massacre » (319), a été commandité par les futurs leaders de Galaad, ces derniers ont rejeté la faute sur les islamistes fanatiques. C'est grâce à cette manigance qu'ils ont pu suspendre la Constitution et renforcer la censure pour des, soi-disant, « security reasons » (183), et ainsi supprimer toute opposition politique et idéologique.

Cependant, à Galaad, la diabolisation du passé s'applique tout particulièrement au Red Centre sous l'autorité des Tantes : celles-ci n'attaquent pas seulement le statut de la femme pré-galaadienne comme nous l'avons mentionné, mais elles s'efforcent aussi de manipuler la vision du monde dans lequel les futures Servantes vivaient. Ainsi, les Tantes opposent un passé soi-disant « corrompu » à un présent « idéal » pour pouvoir vanter plus facilement les mérites de la nouvelle République, en témoigne la déclaration de Tante Lydia : « Women were not protected back then » (34), qui met en évidence la protection qu'offre dorénavant Galaad à ses citoyennes. Elle poursuit son discours en énumérant une liste de règles implicites que les femmes se devaient de suivre pour s'éviter des ennuis : ne pas ouvrir aux inconnus, ne pas se retourner lorsque l'on se fait siffler... Dès lors, Galaad, telle une utopie féminine où la menace masculine ne pèse plus sur le quotidien des femmes, est présentée en opposition à l'époque pré-galaadienne. Un monde idyllique qui, selon Tante Lydia, n'est rendu possible que grâce à l'attribution forcée d'une femme ou d'une Servante à chaque homme : « This way they all get a man, nobody's left

out. » (231) Par conséquent tout ce qui, selon le gouvernement, a trait à la coquetterie et la séduction n'est plus toléré et est considéré comme un gage de stupidité et de vanité :

The spectacles women used to make of themselves. Oiling themselves like roast meat on a spit, and bare backs and shoulders, on the street, in public, and legs, not even stockings on them, no wonder those things used to happen. (65)

De plus, les Tantes poursuivent leur processus de démonisation du passé en diffusant de vieux films pornographiques dans lesquels les actrices sont humiliées et abusées pour témoigner de l'hostilité du monde pré-galaadien envers les femmes : « Sometimes the movie she showed would be an old porno film [...] Women kneeling, sucking penises or guns, women tied up or chained or with dog collars around their necks. » (128) Présentés comme des miroirs de la vie réelle, ces films, scrupuleusement choisis pour leur violence, permettent aux Tantes de confronter deux époques diamétralement opposées : celle où les femmes sont rabaissées par opposition à celle où elles sont respectées, Tante Lydia ajoute ainsi à la fin du visionnage : « You see what things used to be like ? That was what they thought of women, *then*. » (128, c'est nous qui soulignons).

Toutefois, ces manipulations de l'Histoire, exercées dans le but de changer le jugement des Servantes concernant la société pré-galaadienne, s'accompagnent aussi d'une manipulation du présent. Celle-ci est particulièrement évidente pendant la première Cérémonie, lorsque Serena Joy autorise les membres de la maisonnée à regarder les informations à la télévision. Le lecteur apprend alors que le régime est en guerre aux quatre coins du pays : à la fois aux Appalaches en train d'attaquer un groupe de baptistes, mais aussi à Detroit et à la frontière canadienne afin de traquer les derniers Quakers. Il est important pour le gouvernement de faire croire à ses habitants que la terreur règne en dehors de ses frontières : cela leur permet de présenter Galaad comme un lieu où les citoyens sont en sécurité et où il fait bon vivre par opposition aux territoires extérieurs où le danger et l'hostilité prédominent. Dès lors, tout désir de fuir ou de lutter est une fois encore supprimé chez le citoyen galaadien. Pourtant, que les informations communiquées à la télévision soient véridiques ou non, Offred tente d'en dégager un sens : « Who knows if any of it is true? It could be old clips, it could be faked. But I watch it anyway, hoping to be able to read beneath it. Any news, now, is better than none. » (92) Offred ne remet pas seulement en cause l'information en elle-même, mais aussi l'authenticité du présentateur qu'elle soupçonne d'être un acteur : celui-ci apparaît à première vue comme quelqu'un de doux, une sorte d'« idéal grandfather » (93), mais la narratrice prend conscience qu'il est lui aussi un outil de propagande utilisé par le gouvernement : « What he's telling us,

his level smile implies, is for our own good. Everything will be all right soon. I promise. There will be peace. You must trust. » (93) D'ailleurs, le profil du présentateur n'est pas sans rappeler la figure de Ronald Reagan, dont les politiques et les idéologies sont les cibles d'Atwood. En effet, le président Américain était lui aussi acteur et était connu pour « ses talents d'orateur » et pour « sa bonne maîtrise des médias » (Melandri).

Enfin, bien qu'Offred soit pleinement consciente des stratégies mises en place par le gouvernement pour aliéner ses citoyens, celles-ci sont bien souvent efficaces. En effet, alors que Tante Lydia rappelle continuellement aux Servantes qu'il existe plusieurs types de libertés : « Freedom to and freedom from. In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from » (34), Offred tend parfois à approuver les bienfaits de cette nouvelle conception de la liberté. Par exemple, elle remarque avec satisfaction et naïveté que les hommes s'en prennent moins aux femmes à Galaad que dans la précédente société : « Now we walk along the same street, in red pairs, and no man shouts obscenities at us, speaks to us, touches us. » (34) Le nouveau gouvernement tente effectivement de légitimer ses politiques répressives en invoquant son souhait d'instaurer un climat de sécurité dans la vie de ses citoyens, une stratégie qui semble fonctionner puisque, comme l'indique Offred concernant le Red Centre : « Already we were losing the taste for freedom, already we were finding these walls secure. » (143) Mais ce sentiment de sécurité ne se limite pas seulement aux murs du Red Centre, les barrières qui entourent Galaad sont elles aussi perçues comme une forme de protection qui empêche l'intrusion de menaces extérieures. Finalement, même si Offred est partiellement aliénée, elle n'en reste pas moins saine d'esprit, contrairement au personnage de Janine qui représente la Servante endoctrinée par excellence : ayant succombé aux pressions de Galaad, Janine n'a plus la force psychologique de lutter contre les puissances qui la dominent. C'est d'ailleurs pourquoi elle est souvent comparée à des figures sans vie, passives ou même pathétiques, Offred la décrit, par exemple, comme « a puppy that's been kicked too often, by too many people, at random » (139) ou comme « a doll, an old one that's been pillaged and discarded, in some corner, akimbo » (134), voire même comme une personne qui n'a plus la faculté de penser : « [She] stares out the window. Breathes in and out. Caresses her swollen breasts. Thinks of nothing. » (125)

Annihilation du passé et création d'un présent éternel

Comme l'explique George Orwell dans *1984*, l'altération du passé et des souvenirs est nécessaire aux régimes totalitaires pour deux raisons majeures : premièrement, il est important de défamiliariser la population de son passé pour qu'aucune comparaison ne puisse être établie entre les conditions de vie présentes et celles passées : « the Party member, like the proletarian, tolerates present-day conditions partly because he has no standards of comparison. » (Orwell : 242) C'est aussi la raison pour laquelle les échanges internationaux de personnes ou de cultures sont quasiment inexistantes dans l'univers dystopique : le régime se doit de détruire les potentiels soupçons de l'existence d'un monde meilleur qui pourraient venir pervertir la pensée de ses citoyens. Dans un second temps, la manipulation du passé, et plus particulièrement de l'archive en règle générale, est indispensable à la justification des actes du régime. En effet, comme l'exprime l'un des fidèles de Big Brother : « to change one's mind, or even one's policy, is a confession of weakness. » (Orwell : 243) Par conséquent, modifier l'archive en vue d'éviter toute contradiction entre les nouvelles et les anciennes politiques est un moyen d'anticiper les critiques qui pourraient mettre à mal le régime, un argument que Jacques Derrida défend lui aussi : « There is no political power without control over the archive, if not of memory. » (Derrida dans Assmann : 123) Ainsi, la République de Galaad ne déroge pas à la règle et, de ce fait, les concepts d'archive et de mémoire y sont étroitement liés. En effet, l'archive étant quasi inexistante ou inaccessible à la majorité de la population, c'est la mémoire individuelle qui agit telle une sorte d'archive de l'ancien monde. Et puisque l'archive est hors d'atteinte, les régimes totalitaires ont tendance, selon Aleida Assmann, à mettre en avant la *functional memory*, c'est-à-dire la mémoire sélective, normative, collective et tournée vers l'avenir, plutôt que leur *storage memory* qui est, au contraire, une mémoire ancrée dans le passé, décrite comme étant « [the] memory of past memories. » (Assmann : 124) En effet, dans le monde créé par Atwood, les responsables demandent aux différents protagonistes de sacrifier leur passé et, dans le cas des Servantes leur présent, dans le but de construire un avenir, selon eux, solide et florissant :

For the generations that come after, Aunt Lydia said, it will be so much better. The women will live in harmony together, all in one family; you will be like daughters to them (...)
Your daughters will have greater freedom. (172)

D'autre part, il est possible de remarquer que le rejet du passé s'accompagne souvent de la destruction de livres. En effet, ces derniers, en plus de permettre une forme d'épanouissement mental qui pourrait être à l'origine de rébellions ou de soulèvements, sont aussi les produits d'un monde passé dont Galaad souhaite annihiler le souvenir. Ainsi, comme l'indique John

Milton, s'en prendre à la littérature revient à s'attaquer à une forme d'immortalité : « Anyone who attacks books ends not in the slaying of an elemental life, but strikes at that ethereal fifth essence, that breath of reason itself, slays an immortality rather than a life. » (John Milton, « Aeropagitica » dans Assmann : 149) C'est pourquoi la destruction d'une ou plusieurs œuvres littéraires peut être considérée comme une tentative d'annihilation du passé en vue d'inscrire l'actuel dans un éternel présent. Qui plus est, le caractère sacré des livres pourrait venir concurrencer les sources sur lesquelles le gouvernement base sa légitimité ou, dans notre cas, discréditer le mot biblique. C'est la raison pour laquelle de nombreux récits dystopiques mettent en scène la destruction de livre, et notamment *Fahrenheit 451* dont l'intrigue se concentre sur le personnage de Guy Montag, un « fireman », dont le métier est de trouver et brûler des livres, désormais considérés comme des bombes à retardement qui menacent l'ordre et la paix : « Coloured people don't like *Little Black Sambo*. Burn it. White people don't feel good about *Uncle Tom's Cabin*. Burn it. [...] Serenity, Montag. Peace, Montag. » (Bradbury : 78) Loin d'être imaginaires, ces actes sont terriblement réalistes et ne sont pas sans rappeler certains moments tragiques de l'Histoire, comme les autodafés allemands de 1933 durant lesquels les Nazis ont brûlé des œuvres considérées comme « antiallemandes » produites par des écrivains juifs, marxistes ou encore pacifistes. Toutefois, les livres ne sont pas forcément détruits à Galaad, ils peuvent être isolés ou enfermés pour éviter que les citoyens puissent les consulter, ce qui est d'ailleurs le cas de la Bible du Commandant Fred, qui est enfermée dans un petit coffre. D'ailleurs, une partie de la politique du gouvernement se base sur le fait de faire croire aux habitants que tous les livres et, plus globalement, toute trace écrite provenant de la période pré-galaadienne, n'existent plus, ce qui explique la réaction d'Offred lorsqu'elle apprend que certains magazines féminins existent encore : « I thought such magazines had all been destroyed, but here was one, left over, in a Commander's private study, where you'd least expect to find such a thing. » (164) Pourtant, garder de telles traces du passé peut déchaîner les passions de ceux qui sont susceptible de les trouver et, dès lors, mettre le régime en péril car comme Offred l'affirme : « The real promise in [these magazines] was immortality » (165), une immortalité représentée par l'infini des combinaisons vestimentaires, des modes de vie ou des pratiques sexuelles présentées dans ces magazines qui contrastent sérieusement avec l'atmosphère figée nécessaire aux régimes totalitaires.

Pour renforcer l'impression de vivre dans une société figée, les dirigeants de Galaad s'efforcent d'inscrire le temps dans un état de paralysie, notamment par la création d'un éternel présent. C'est pourquoi le récit est narré au présent, un choix curieux puisque l'on apprend

qu'Offred en est à son troisième transfert et que les cassettes audio sur lesquelles le récit est basé ont probablement été enregistrées après sa fuite. L'une des fonctions possibles de ce choix serait donc d'insister sur le caractère figé de la vie d'Offred, de la décrire comme une routine dont il est impossible de s'échapper. La narratrice affirme d'ailleurs que sa condition ne peut être comparée à celle d'une prisonnière : alors qu'un détenu doit purger une peine d'une durée bien précise, Offred ignore la date à laquelle elle sera libérée ou si elle le sera un jour : « this isn't like a jail sentence ; there's no time here that can be done and finish with. » (209) Grâce à cette stratégie, il est plus facile pour le gouvernement de distordre le rapport que ses citoyens entretiennent avec le temps, ce qui leur permet de les défamiliariser de leur passé plus efficacement, en témoigne la déclaration d'Offred : « it seems now like a decade, an era » (60) quand elle fait référence à son aventure avec Luke alors qu'il était encore marié. Et bien que s'accrocher au passé soit tentant pour les personnages, à trop s'y attacher il existe un risque de lâcher prise face aux attaques du gouvernement, à l'image de Janine qui ne parvient pas à se libérer de ses souvenirs au point de perdre la raison. En effet, au Red Centre, Moira est contrainte de la gifler pour lui faire prendre conscience que son ancienne vie de serveuse n'est plus d'actualité et qu'elle doit se forcer à l'oublier : « Moira slapped her across the face (...) Get right back here! You can't stay *there*, you aren't *there* any more. That's all gone. » (228) Il est important de remarquer ici l'emploi de « *there* », d'ailleurs mis en italique par Atwood, qui objective le passé grâce à la création d'un fossé temporel qui oppose passé et présent. Enfin, il est à noter que les personnages n'ont d'accès ni à la date ni à l'heure et doivent faire preuve d'inventivité pour garder une certaine notion du temps qui passe, c'est pourquoi Offred choisit de se fier à la Lune : « But I tell time by the Moon. » (209) Ici, la Lune ne fait pas seulement référence à l'astre, mais aussi au cycle menstruel d'Offred qu'elle compare à plusieurs reprises à une Lune :

Every month there is a new 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. (84)

Dès lors, ses menstruations lui permettent à la fois d'appréhender le temps passé à Galaad mais aussi d'en savoir un peu plus sur son avenir, puisque la présence ou l'absence de règles chez les Servantes décide de leur futur.

Falsification de la Bible et justification du pouvoir

Afin de se hisser à la tête du pays sans craindre d'opposition politique, les responsables de Galaad avaient besoin de légitimer leur pouvoir et leurs actions, et c'est notamment grâce à des justifications religieuses que la nouvelle République a réussi à s'implanter. La Bible devient alors le texte fondateur de Galaad et la vérité en est réduite à une unique perspective : le mot biblique. De ce fait, de nombreuses allusions à la Bible sont présentes dans le récit comme, par exemple, l'extrait de la Genèse qui met en scène Jacob et Rachel que l'on peut retrouver à la fois dans le paratexte, aux côtés d'un proverbe Sufi et d'une citation de Jonathan Swift, mais aussi dans la diégèse, lorsque le Commandant le mentionne durant la Cérémonie (99). Alors que cet extrait est correctement cité par les leaders de Galaad, d'autres extraits bibliques sont modifiés et adaptés à la situation pour légitimer certains actes, un argument défendu par Dominick Grace : « The Gileadeans combine a belief in the authoritative power of a text to determine truth with the power of those who control the text to alter it to suit their needs. » (Grace : 160) En effet, la phrase « *Blessed are the silent* » (100), censée faire partie des Béatitudes, a été ajoutée par Tante Lydia pour encourager ses apprenantes à se taire. Il est d'ailleurs intéressant de savoir que cette nouvelle Béatitude remplace : « *Blessed are those who hunger and thirst for righteousness* » (Matthew. 5 : 6) qui aurait pu être interprétée par les Servantes comme un appel à revendiquer leurs droits fondamentaux. Cependant, bien qu'Offred devine le stratagème des dirigeants : « I knew they made that up, I knew it was wrong, and they left things out too, but there was no way of checking » (100), il est dorénavant impossible pour elle, et pour les Servantes en règle générale, de prouver qu'il y a manipulation de la Bible puisque celle-ci est conservée sous clef dans un coffret, un acte non anodin selon Assmann puisque les « *coffers and jewelry have an emblematic link to memory. The coffer is associated with collecting, containing, and preserving.* » (Assmann : 109) Dès lors, isoler les textes fondateurs de Galaad permet de préserver et de protéger le régime de ses détracteurs : les rebelles n'ont alors d'autres choix que de se soumettre au silence imposé par Galaad.

Les effets de la falsification de la vérité et de l'utilisation de la Bible sont particulièrement visibles durant la *Participation*. En effet, dans cet extrait, un ex-Gardien est accusé par Tante Lydia d'avoir violé une Servante : « *this crime involved two of you and took place at gunpoint. It was also brutal. I will not offend your ears with any details, except to say that one woman was pregnant and the baby died.* » (290) L'utilisation de la paralipse, le fait d'évoquer quelque chose après avoir annoncé que l'on ne va pas en parler, met l'accent sur la perversité de Tante Lydia qui, en s'attaquant à ce que les Servantes ont de plus précieux, i.e.

leur capacité à procréer, souhaite les rendre furieuses et ainsi leur faire perdre la raison. De ce fait, la peine capitale est requise contre le Gardien, une sentence basée sur un passage du Deutéronome :

Mais si c'est dans les champs que cet homme rencontre la jeune femme fiancée, lui fait violence et couche avec elle, l'homme qui aura couché avec elle sera seul puni de mort.
(Deutéronome. 22 :25)

Grâce à cet extrait, les leaders de Galaad légitiment le recours à la peine de mort sans jugement, le mot biblique devenant l'unique garant de la justice. Ainsi, les Servantes, troublées par les mensonges des Tantes et frustrées de leur condition, rejettent leur fureur envers le régime sur ce violeur présumé. Janine, la figure de la Servante aliénée par excellence, est d'ailleurs représentée avec des tâches de sang sur le visage et une mèche de cheveux à la main, symboles de sa perte de la raison durant le lynchage. Le lecteur apprendra toutefois, grâce à Ofglen, que cet homme était en fait innocent et qu'il était membre du groupe *Mayday*. Le vieux Testament devient alors complice du régime qui, hypocrite envers sa propre foi, en oublie même l'un des principaux Commandements : « Tu ne porteras point de faux témoignage contre ton prochain. » (*Exode*. 20 : 16)

La foi chrétienne des responsables de Galaad est effectivement illusoire et n'est, en vérité, qu'utilisée pour assouvir leur pouvoir sur une population manipulée. Les dirigeants mentent même sur l'exactitude du statut de Galaad dans la Bible : ce n'est pas seulement un lieu où les pains et les baumes foisonnent, mais c'est aussi, selon le Livre d'Osée, une « ville de malfaiteurs » qui « porte des traces de sang. » (Osée. 6 : 8) Là encore l'information est choisie, filtrée et isolée du grand public pour éviter toute forme d'objection. Dans cette société où les dirigeants se rejoignent dans un bordel pour décider de l'avenir de la communauté et où les Epouses ont souvent recours au marché noir pour consommer des produits désormais illicites, la piété n'est que façade. Cependant, d'après Martin Kuester, c'est le magasin *Soul Scrolls* qui est la parodie ultime de la tradition catholique, dont le principe est d'imprimer, selon les commandes, des prières qui sont ensuite lues par des machines (Kuester : 140). Différents types de prières existent : celles pour la santé, la richesse, pour un décès, une naissance ou encore un péché. Offred précise que les Epouses commandent souvent des prières puisque c'est « a sign of piety and faithfulness to the regime » (176) mais aussi parce que cela aide la carrière de leur mari. Ainsi, à Galaad, prier devient une façon de symboliser son accord avec le parti pour ensuite bénéficier d'une promotion matérielle, ce qui est en totale contradiction avec la vie d'austérité requise par l'Eglise, un phénomène qui n'est pas sans rappeler le commerce des

indulgences de l'Église catholique qui permettait d'acheter la rémission partielle ou totale d'un péché. Enfin, les puissants de Galaad ne sont pas les seuls à mentir sur leur foi. Alors que ces derniers trompent pour dominer, les Servantes mentent pour rester en vie : ne pas dissimuler son incroyance revient à remettre en cause le régime. C'est pourquoi, lorsqu'Offred révèle ses pensées infidèles à Ofglen, cette dernière répond : « « I thought you were a true believer, » Ofglen says. « I thought you were, » I say. « You were always so stinking pious. » » (177)

Finalement, Offred aussi se servira du mot biblique, non pas pour dominer la population, mais pour contrecarrer le régime qui s'empresse de l'aliéner. En effet, tout au long du récit, Offred s'amuse à parodier la Bible et son utilisation par le gouvernement, un phénomène qui selon Gérard Genette consiste à « reprendre un texte connu et lui donner une signification nouvelle, si possible en jouant sur les mots. » (Genette : 24) Le mot biblique perd donc sa dimension sacrée, il est profané puis transformé en une sorte d'offensive mentale contre Galaad. N'ayant plus le droit d'exprimer ses opinions à haute voix, cette forme d'attaque devient l'un des seuls moyens pour Offred de critiquer le régime. C'est ainsi que le cantique chrétien « Amazing Grace » est détourné par la narratrice qui vient l'adapter à sa situation :

*Amazing Grace, how sweet the sound
 Could save a wretch like me,
 Who once was lost, but now am found,
 Was bound, but now am free. (64)*

En reprenant les propos du gouvernement qui insistent sur le caractère frivole de la femme pré-galaadienne, qui était « perdue » et « enchaînée », Offred dénonce la fausse libération (ou la fausse « Amazing Grace ») promise par les nouveaux leaders. De plus, en remplaçant le pronom « *that* » par le conditionnel « *could* », Offred suppose que sa rémission et sa transformation en idéal galaadien sont encore loin et qu'elle se prépare à une bataille mentale et acharnée pour résister aux attaques du gouvernement. D'autre part, la narratrice parodie aussi le *Pater Noster* et l'adapte à sa situation (voir appendice, Fig.2) : de ce fait, Offred ne prie pas pour son pain quotidien mais souhaite au contraire ne pas s'étouffer avec (204), et ne demande pas à Dieu qu'il lui pardonne ses péchés mais plutôt qu'il utilise son temps pour protéger les autres. Enfin, une critique majeure dirigée contre le gouvernement se dissimule derrière ce qui semblerait être un simple appel à l'aide. Alors que la prière devrait se poursuivre ainsi : « Thy will be done in earth, as it is in heaven » (Matthew. 6 : 10), Offred commente ce verset et remet en cause le respect du mot biblique par les leaders de Galaad : « I don't believe for an instant that what's going on out there is what You meant. » (204) Dès lors, la puissance divine est remise en

question par les ambitions des leaders de Galaad qui se servent de leur foi illusoire et de l'autorité du mot biblique pour dominer le reste de la population.

Cependant, la République de Galaad étant un régime relativement récent, il est important pour ses dirigeants de détruire tout vestige physique et encore visible de la société pré-galaadienne pour éviter qu'un sentiment de nostalgie de l'ancien monde ne se développe chez les citoyens et mette à mal l'avenir du régime.

C. Un système construit entre le passé et le présent

Architecture et Mémoire

Les dirigeants de Galaad ne manipulent pas seulement la mémoire de ses citoyens mais, comme l'explique Glenn Deer, ils s'efforcent aussi de modifier le monde tangible, et plus particulièrement l'architecture : « the social world - its architecture, commodities, semiology - is open to systematic rational analysis : historical and political meanings are embedded everywhere. » (Deer : 101) Dès lors l'analyse de l'architecture galaadienne est nécessaire pour deux raisons : dans un premier temps il subsiste à Galaad des traces matérielles du passé qui n'ont pas encore été entièrement détruites, contrairement à d'autres univers dystopiques comme *1984* où, selon Winston Smith : « One could not learn history from architecture [anymore]. Statues, inscriptions, memorial stones, the names of streets – anything that might throw light upon the past had been systematically altered. » (Orwell : 112) Le régime n'étant en place que depuis trois ans, les principales modifications entamées par le nouveau gouvernement sont encore en suspens. De ce fait, il est possible de comprendre le fonctionnement de la République de Galaad, ses méthodes d'implantation et ses priorités à travers l'analyse de ses transformations architecturales inachevées. De plus, dans *Cultural Memory and Western Civilization*, Assmann fait le rapprochement entre l'architecture et la mémoire lorsqu'elle affirme que certains bâtiments, comme les théâtres, les monuments ou les bibliothèques, peuvent être considérés comme des représentations matérielles de la mémoire : « An exemplary fusion of memory and architecture can be found in temples of fame, memorial theatres, and libraries. » (Assmann : 147) Dès lors, dans une société passée sous silence où les personnages ne peuvent communiquer librement sous peine de sanctions, analyser la mémoire, et notamment la mémoire collective, à travers l'architecture peut s'avérer révélateur, car comme le déclare J. G. Herder : « When people fall silent, the stones will cry out. » (Herder dans Assmann : 281)

Ainsi, c'est en revenant du centre-ville qu'Offred et Ofglen s'arrêtent devant l'un des premiers lieux du récit où le passé et le présent se heurtent : une petite église. Tandis que les deux Servantes observent ce bâtiment, Offred précise que le nouveau gouvernement n'a ni modifié ni détruit l'église puisque, d'après elle : « It's only the more recent history that offends them. » (41) Il est donc nécessaire de se demander pourquoi la République de Galaad, qui s'efforce d'objectiver et de diaboliser le passé, ne ressent pas le besoin immédiat de réécrire le passé lointain. Tout d'abord, cette église n'est plus utilisée en tant que telle mais abrite désormais un musée dans lequel il est possible de contempler des tableaux de femmes vêtues de longues robes sombres et d'hommes aux airs graves. Ces modèles, tout droit venus du passé, représentent l'idéal galaadien de retour aux valeurs puritaines qui se caractérise notamment par le mode de vie dépourvu de vanité que Tante Lydia promet : « If you have a lot of things, said Aunt Lydia, you get too attached to this material world and you forget about spiritual values. You must cultivate poverty of spirit. » (73) Mettre ces représentations en avant permet aussi au gouvernement de justifier son pouvoir en consolidant le lien entre ses politiques actuelles et un passé qui ne craignait pas la menace de la stérilité. D'autre part, l'utilisation de l'église comme moyen de propagande est comparable à l'emploi de l'église Saint Martin par les dirigeants d'*Oceania* dans *1984*, car comme l'affirme Winston : « [St Martin's Church] was a museum used for propaganda displays of various kinds – scale models of rocket bombs and Floating Fortresses, waxwork tableaux illustrating enemy atrocities, and the like. » (Orwell : 113) Enfin, d'autres portraits, semblables à ceux exposés dans l'église, peuvent être retrouvés tout au long du récit, à l'image de deux portraits de femmes vêtues de noir disposés de part et d'autre de la cheminée dans le salon de Serena Joy. D'après Offred, le but caché de Serena est de faire passer ces deux vieilles dames pour ses ancêtres et ainsi laisser entendre que sa famille a toujours respecté les valeurs morales les plus strictes depuis des générations. En d'autres termes, elle applique à son échelle ce que le gouvernement s'efforce d'appliquer à l'échelle du pays : légitimer ses actes en manipulant le passé ou en se créant sa propre histoire.

Pourtant, c'est le Mur qui est l'exemple typique du palimpseste architectural dans *The Handmaid's Tale* puisque le passé et le présent s'y affrontent sur deux plans : l'un est symbolique et l'autre esthétique. En effet, de nombreuses modifications ont été apportées au bâtiment pour qu'il reflète sa nouvelle utilité : alors que cette ancienne université, qui datait de plus de cent ans était « handsome » selon Offred (41), son entrée est dorénavant gardée par des sentinelles tandis que ses murs sont entourés de fils barbelés et surplombés de débris de verre. Cependant, ces changements physiques sont aussi une manière métaphorique de retranscrire la

corruption et l'immoralité du pouvoir en place : il ne faut pas oublier que cette ancienne université est maintenant devenue le quartier général des *Eyes* et l'endroit où les cadavres des dissidents sont exposés à titre d'exemple au reste de la population. On peut notamment y trouver des rebelles, mais aussi des individus dont le mode de vie va à l'encontre des principes de Galaad comme des homosexuels, des juifs ou même des médecins qui pratiquent (ou pratiquaient) l'avortement. Offred décrit ces corps pendus comme des « time travelers » et des « anachronisms » (43), des vestiges d'une civilisation passée que le gouvernement présent souhaite détruire à tout prix. D'autre part, il était important pour les dirigeants de transformer l'ancienne université, ce lieu symbole de sagesse et de liberté de penser, en un lieu prônant l'intolérance et tout ce que le genre humain a de plus atroce pour imposer plus aisément son régime totalitaire. D'ailleurs, le nouveau gouvernement ne se contente pas seulement d'annihiler toute forme de libre arbitre pour les générations futures, mais il s'efforce aussi de modifier le regard des personnages concernant l'Université en tant qu'institution, une stratégie qui semble fonctionner car comme l'indique Offred :

We used to be able to walk freely there, when it was a university. We still go in there once in a while, for Women's Salvagings. [...] We aren't allowed inside the buildings any more; but who would want to go in? Those buildings belong to the Eyes. (175)

En effet, la réaction de la narratrice est exactement celle que le nouveau gouvernement voulait susciter : alors qu'Offred se fait une image positive de l'université pré-galaadienne, toute envie d'y retourner au moment d'énonciation a disparu : y être conduit est maintenant de très mauvais augure et abouti principalement sur une mort certaine ou sur un *Salvaging* à venir.

Mais à trop objectiver le passé et à détruire toute forme de vestige qui pourrait venir déranger ou contredire le gouvernement, ce dernier se doit de bâtir ses propres monuments autour desquels une mémoire culturelle et collective pourrait se développer. Cette dernière constituerait en effet une base solide sur laquelle les dirigeants de Galaad pourraient consolider leur pouvoir car comme l'indique Assmann : « [e]ven if places themselves have no innate faculty of memory, they are of prime importance for the construction of cultural memory. » (Assmann : 282) Il est donc possible d'analyser le Mur comme étant un mémorial de la guerre qui oppose la République de Galaad aux rebelles. Du point de vue des leaders, le Mur peut être considéré comme un lieu dont le but est de remémorer au peuple la perversité du passé dans l'optique d'éviter de futures confrontations. Le Mur aurait donc une fonction expiatoire : à la fois pour les victimes dont le salut de l'âme est assuré par la mort mais aussi pour ceux qui l'observent et dont les pensées contestataires s'évaporent face à la peur de se retrouver un jour

pendu au Mur. Cette démarche diabolique est d'ailleurs très efficace sur Offred qui, à plusieurs reprises, mentionne sa peur d'être exécutée par le gouvernement : « I'll say anything they like, I'll incriminate anyone. It's true, the first scream, whimper even, and I'll turn to jelly, I'll end up hanging from a hook on the Wall. » (297) Enfin, le Mur pourrait aussi être considéré comme un lieu de mémoire, ce qu'Assmann définit comme étant un lieu « where [...] terrible suffering has been endured. Bloodstained episodes of persecution, ignominy, defeat, and death have a prominent position in the mythical, national, and historical memory. » (Assmann: 312) De ce fait, le lieu de mémoire, en tant que partie intégrante de la mémoire collective, a le pouvoir de rassembler les citoyens autour d'événements gravés éternellement dans l'Histoire. En effet, le Mur restera à jamais marqué par le sang de ses victimes et, selon le point de vue, pourra être vénéré comme l'emblème de la toute-puissance de Galaad, ou vu comme le vestige d'une époque sinistre de l'Histoire.

Superposition des réalités et critique du passé

En choisissant d'ouvrir son roman sur un flashback, Atwood fournit un indice à son lecteur quant à l'importance du passé dans l'œuvre et à la nécessité d'accorder une attention particulière aux souvenirs d'Offred. Ainsi, durant ce flashback, deux réalités s'entrechoquent : le moment présent confronte un passé lointain. Alors qu'Offred se situe avec d'autres futures Servantes dans le Red Centre, elle se remémore les événements maintenant révolus qui se déroulaient dans cet ancien gymnase quand elle était étudiante. Tous les sens de la narratrice sont mis à contribution : bien que des années se soient écoulées après qu'Offred ait fréquenté ce gymnase pour la première fois, elle peut encore y sentir les odeurs de transpiration, de parfum et de sexe mises en avant par une allitération en <s> : « I could smell, faintly like an afterimage, the pungent *scent of sweat, shot through with the sweet taint of chewing-gum.* » (13) De plus, d'après Madone Miner, lorsque le passé et le présent se superposent dans une même scène l'accent est mis sur leurs points communs et leur étroite connexion : de ce fait, les « dances » (13) qui avaient lieu par le passé faisaient référence à des relations sexuelles, contrairement à celles qui ont lieu présentement et qui font référence aux viols des Servantes (Miner : 23). Un autre élément important vient aussi relier ces deux réalités : l'incertitude concernant l'avenir. En effet, tandis que les étudiants doivent choisir une perspective d'avenir professionnel, les Servantes attendent patiemment que le gouvernement se charge de leur futur. Ces superpositions de souvenirs peuvent d'ailleurs être considérées comme des palimpsestes puisque la nouvelle réalité galaadienne vient recouvrir et remplacer un événement semblable

appartenant au passé. Cet argument peut être relié à la théorie de De Quincey qui défend que le cerveau humain est l'incarnation du palimpseste par excellence :

What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain? [...] Everlasting layers of ideas, images, feelings, have fallen upon your brain softly as light. Each succession has seemed to bury all that went before. And yet, in reality, not one has been extinguished. (De Quincey dans Assmann : 143)

L'analyse de la mémoire d'Offred comme un palimpseste est d'autant plus signifiante et représentative de l'état mental de la narratrice que la République de Galaad s'évertue à faire disparaître les souvenirs de ses citoyens.

D'autre part, certains universitaires comme Christine Evain affirment que *The Handmaid's Tale* utilise le « fondu », un type de flashback particulier, pour accentuer le lien entre deux situations éloignées dans le temps :

The « dissolve » technique [...] transfer[s] attention abruptly to a different locale and/or time-frame [this is why] a close relationship between two scenes is suggested; thus the « dissolve » technique superimposes a fade-out over a fade-in, momentarily fusing two images. (Evain : 61)

Ce « fondu » découle souvent d'un souvenir lié à un vestige du passé, que ce soit une sensation ou un objet, et qui permet au personnage d'effectuer un voyage mental dans le passé. Par exemple, Offred fait la connexion entre le torchon blanc à rayures bleues utilisé par Rita et celui qu'elle avait dans la société pré-galaadienne. De cette manière, elle insinue que la société pré-galaadienne est tout autant inégalitaire que l'actuelle puisqu'elle reléguait aussi la femme à la sphère domestique : « Dishtowels are the same as they always were. [...] For some, in some ways, things haven't changed that much. » (58) Peu avant, c'était l'odeur de la levure utilisée pour la fabrication du pain qui rappelait à Offred le temps où elle pouvait encore s'occuper de sa fille : « The kitchen smells of yeast, a nostalgic smell. [...] It smells of me, in former times, when I was a mother. » (57) Pourtant, le caractère soudain et involontaire de ces réminiscences peut s'avérer dangereux dans une société où chaque trace du passé se doit d'être oubliée. Ainsi, le champ lexical du danger est utilisé dès qu'Offred subit un « fondu » : par exemple elle ajoute, concernant l'odeur de la levure : « This is a treacherous smell, and I know I must shut I out » (57), tandis qu'avec le torchon de Rita elle précise : « These flashes of normality come at me from the side, like ambushes. » (58) En effet, l'une des stratégies qui peut être employée pour rester sain mentalement est d'oublier sa vie passée, ou du moins la laisser de côté, puisqu'à

Galaad, comme dans l'univers de *1984*, dévoiler au grand jour ses regrets d'une ancienne société c'est remettre en cause l'efficacité et la légitimité du gouvernement ; c'est, selon Orwell, être coupable de *facecrime* et donc condamnable (Orwell : 71).

C'est donc à travers les réminiscences d'Offred que le lecteur en apprend plus sur la société pré-galaadienne. Pourtant, ses souvenirs doivent être manipulés avec soin et, parfois, être remis en cause. En effet, puisqu'Offred est piégée dans un monde qui lui est à la fois familier et inconnu, elle manque de se perdre entre deux réalités qui se mélangent. C'est pourquoi elle transpose parfois les codes pré-galaadiens dans la nouvelle société. Par exemple, avant son affectation chez le Commandant Fred, Offred pensait pouvoir compter sur la protection de Serena Joy, telle une sorte de solidarité féminine naturelle, pour être respectée dans sa nouvelle maison, mais cette valeur n'est malheureusement plus d'actualité à Galaad : « I wanted then to turn her into an older sister, a motherly figure, someone who would understand and protect me. » (26) De plus, suite aux efforts du gouvernement pour l'aliéner, Offred peut parfois avoir une représentation fautive, voire stéréotypée du passé. Ainsi, lorsque la narratrice remarque à plusieurs reprises que le statut et le mode de vie des hommes sous la République de Galaad ne diffèrent pas tellement de ceux de la société pré-galaadienne, notamment lorsqu'elle affirme : « This at least hasn't changed, the way men caress good cars » (27), elle succombe à une vision stéréotypée de la société, et dans ce cas précis, de la virilité. Il est fort probable qu'Offred ait intégré la représentation et la redéfinition de la masculinité imposée par Galaad, redéfinition qui fonctionne en opposition à celle de la féminité. L'homme galaadien devient donc celui qui est contraint de commander, de porter les armes et, dans une moindre mesure, de prendre soin de la voiture, sous peine d'être coupable de trahison ou d'être relégué au statut de *gender traitor* puis exécuté. Plus tard, Offred admettra d'ailleurs avoir un regard artificiel sur la masculinité : « All of this is pure speculation. I don't really know what men used to say. » (47)

Mais bien que le présent soit en perpétuelle confrontation avec le passé, ce dernier est loin d'être présenté comme idyllique et Offred met d'ailleurs souvent son auditeur en garde : croire que la société pré-galaadienne était égalitaire et idéale, voire utopique, c'est se méprendre : « When we think of the past it's the beautiful things we pick out. We want to believe it was like that. » (40) Atwood, par les remarques adressées à Galaad à travers son personnage principal, entreprend de critiquer la société de la fin du XX^{ème} siècle (et qui est encore d'actualité), celle qui équivaut à la société pré-galaadienne. C'est pourquoi de nombreux sujets de société sont abordés comme les agressions sexuelles, l'engagement politique des

citoyens ou encore l'environnement. Ainsi, bien que le nouveau gouvernement exagère la fréquence et l'intensité des agressions sexuelles pré-galaadiennes, notamment à travers la diffusion de films pornographiques dans lesquels les actrices se font lentement couper en morceaux : « Once we had to watch a woman being slowly cut into pieces, her fingers and breasts snipped off with garden shears » (128), et même si Tante Lydia rejette la faute sur les femmes qui ont subi ces agressions, le problème n'en reste pas moins avéré. Plus tard, Offred se rappelle aussi du peu de conscience écologique des hommes et des femmes, et de leur attitude absurde concernant les problèmes environnementaux : elle mentionne notamment la multitude de sacs plastiques à usage unique qu'elle récupérait du supermarché ou l'impact des déchets toxiques déversés par les centrales et les entreprises dans la nature (122). Cependant, ce n'est pas seulement le mode de vie occidental qui est mis en cause, mais aussi la manière dont la femme occidentale est traitée. En effet, c'est bien dans la société pré-galaadienne que les femmes se sentaient obligées de porter des talons pour coller à la définition de la « féminité », des accessoires considérés par Offred comme des « delicate instruments of torture » (38), ou qu'elles étaient reléguées au statut d'« *Aged Primipara* » lorsqu'elles accouchaient pour la première fois à plus de trente ans, une situation vécue comme humiliante pour la mère d'Offred : « I caught them in the act. That's what they call you when it's your first baby over thirty, over *thirty* for godsake. » (130)

Le bureau du Commandant et la suspension du temps

De tout le récit, un seul lieu peut être considéré comme une sorte de musée, d'oasis du passé : le bureau du Commandant Fred. Alors qu'Offred est demandée en pleine nuit par son Commandant, elle est autorisée à pénétrer dans cette pièce qui lui est d'ordinaire strictement interdite. Ses premiers mots à la vue du bureau sont d'ailleurs révélateurs : « What is on the other side is normal life. » (147) En effet, les règles de Galaad ne semblent pas avoir d'influence dans cet « oasis of the forbidden » (147), c'est pourquoi la narratrice est tout particulièrement surprise de voir que des centaines de livres sont disposés sur des étagères et libres d'accès. Les nouvelles lois et habitudes linguistiques sont elles aussi rejetées, en témoigne l'attitude du Commandant qui salue Offred d'un « *Hello* » et non pas par le conventionnel « *Blessed be the fruit* ». Néanmoins, ce n'est qu'après avoir rendu plusieurs fois visite au Commandant dans son bureau que cette pièce deviendra pour Offred une sorte de sphère atemporelle, ou d'hétérotopie, dans laquelle elle pourra retrouver certains vestiges de sa vie passée. Concept créé par Michel

Foucault dans *Des espaces autres* (1967), une hétérotopie peut être définie comme une sorte de lieu hors de tous les lieux, bien que localisable, qui est « en rupture absolue avec [le] temps traditionnel. » (Foucault : 1967) En effet, c'est dans le bureau du Commandant qu'Offred pourra régulièrement lire des romans de Raymond Chandler et de Charles Dickens ou de vieux magazines de mode. Des magazines qui sont d'ailleurs en totale opposition avec le mode de vie et les habitudes vestimentaires galaadiens car, comme l'indique Offred, les modèles féminins qui y sont présentés sont : « bold, striding, confident, their arms flung out as if to claim space [...] No quailing, no clinging there, not in those capes and rough tweeds. » (165) Enfin, c'est aussi à travers cette sphère atemporelle qu'Offred utilise son emprise sur le Commandant pour retrouver des objets qui sont censés ne plus exister à Galaad et qui lui rappellent son passé, à l'image de l'huile de bain qu'elle souhaiterait avoir : « I would have liked to ask also for some bath oil, in those little coloured globules [...] that were so much like magic to me when they existed in the round glass bowl in my mother's bathroom at home. » (165)

Pourtant, parmi tous les objets appartenant au passé présents dans le bureau du Commandant, c'est le jeu de Scrabble qui est présenté comme l'allégorie de l'opposition des deux dimensions temporelles. Dans ce contexte, le Scrabble peut donc être considéré comme un « monument-relique », un terme employé par Assmann pour désigner un objet dont la fonction est de lier le passé au présent : « relic-monuments have the task of linking the events of a wonderful past to the real present. They are bridges across the gulf of oblivion, but they are also indicators of that gulf. » (Assmann : 46) En effet, la présence du jeu de Scrabble n'a pas pour but de souligner les ressemblances entre la société pré-galaadienne et la République de Galaad mais, au contraire, de mettre en évidence les effets des politiques mises en place par le nouveau gouvernement. Ainsi, jouer au Scrabble n'a plus du tout la même signification. Alors que par le passé, d'après Offred, jouer au Scrabble était réservé aux personnes âgées lorsqu'il n'y avait pas de bon programme à la télévision, y jouer sous le nouveau régime est un acte de dissidence, voire de révolte puisque les femmes, et encore moins les Servantes, n'ont pas le droit de lire :

Now of course it's something different. Now it's forbidden, for us. Now it's dangerous.
Now it's indecent. Now it's something he can't do with his Wife. Now it's desirable. Now
he's compromised himself. (149)

D'ailleurs, la répétition de « now » explicite la fracture temporelle entre l'« avant » et le « maintenant ». Et parce que le Scrabble est devenu, en quelque sorte, un fétiche interdit, le Commandant est embarrassé lorsqu'il en propose une partie à Offred, qui a elle-même envie

d'exploser de rire à l'écoute de cette invitation, elle qui s'attendait à subir des sévices bien plus abominables : « So that's what's in the forbidden room! Scrabble! I want to laugh, shriek with laughter, fall off my chair. » (148) Enfin, jouer au Scrabble avec Offred est d'autant plus dangereux pour le régime puisqu'elle recouvre, à chaque nouvelle partie, une once de liberté qui, petit à petit, lui donnera l'envie de recouvrer ses anciens droits. La narratrice épèle d'ailleurs le mot « Larynx » (149), indicateur caché du désir d'Offred de retrouver sa voix et, d'une certaine manière, de se rebeller.

A l'image de la voix que recouvre Offred dans le bureau du Commandant Waterford, il semblerait que son statut de Servante y soit aussi remis en cause. A plusieurs reprises, la narratrice agit, dans une certaine mesure, comme la femme américaine qu'elle était avant l'instauration de la nouvelle République. Ce changement de statut s'inscrit dans une idéologie bien plus importante voulant que dans cette pièce, la majorité des règles imposées par le nouveau gouvernement n'aient plus d'emprise : « Behind this particular door, taboo dissolved. » (165) Cependant, c'est uniquement à partir du quatrième rendez-vous qu'Offred se sent assez à l'aise pour laisser de côté son statut de Servante. Tandis que son uniforme n'est pas vêtu correctement et que ses chaussures sont retirées, Offred n'adopte pas non plus la posture réglementaire des Servantes : loin d'avoir le dos droit et les pieds joints bien à plat au sol, elle est affalée sur sa chaise, les genoux repliés contre la poitrine et affirme d'ailleurs : « little of that formality remains between us. » (193) C'est grâce à cette absence de formalité qu'à chaque nouvelle rencontre Offred se permet de parler un peu plus familièrement au Commandant : par exemple, c'est durant leur troisième rencontre qu'elle se permet de le critiquer ouvertement : « Jesus Christ, you ought to know. My voice was angrier than I'd intended. » (168) D'autre part, le caractère hétérotopique du bureau transparaît d'autant plus lorsque l'on apprend que Fred Waterford laisse lui aussi son statut de Commandant de côté : « As for the Commander, he's casual to a fault tonight. » (193) Cette pièce devient alors, pour les deux personnages, un non-lieu où chacun peut oublier ses obligations et ses responsabilités. Pourtant, cette utopie au sein de l'univers dystopique de Galaad se doit d'être nuancée. En effet, dès lors qu'Offred rentre pour la première fois dans le bureau, elle remarque l'attitude factice et artificielle du Commandant et précise : « The Commander is standing in front of the fireless place [...] It's such a studied pose [...] He probably decided ahead of time that he'd be standing like that when I came in. » (147) De plus, l'attention particulière qu'il accorde à Offred doit être pondérée puisque l'on apprend que la Servante précédente entretenait elle aussi une relation secrète avec lui. Finalement, l'affirmation d'Offred : « For him, I must remember, I am only a whim »

(168) doit être perçue par le lecteur comme un indice concernant la vraie nature de la relation entre les deux personnages.

Enfin, c'est aussi à travers le bureau du Commandant qu'Offred a la possibilité d'accéder à *Jezebel's*, une maison close destinée aux membres éminents de la République de Galaad et dont le nom est inspiré d'une prophétesse du Nouveau Testament qui séduisait les serviteurs du Christ pour les inciter ensuite à commettre des blasphèmes⁴. Et en effet, les prostituées de *Jezebel's* sont présentées comme la personnification des vices et perversités de l'ancien monde, notamment à travers le choix des costumes qui représentent chacun un fantasme sexuel masculin. Celles-ci n'ont pour unique but de satisfaire l'appétit sexuel naturel des hommes, non rassasiés par la monogamie imposée à Galaad comme l'affirme le Commandant Fred : « Nature demands variety, for men. It stands to reason, it's part of the procreational strategy. It's Nature's plan. » (246) Mais ce qui est frappant c'est le choix des dirigeants, parmi tous les éléments qui formaient la société pré-galaadienne, de ne garder que les maisons closes. Pour Chris Ferns, la préservation de la prostitution à Galaad, pratique normalement condamnée avec fermeté par les puritains, est une preuve de l'échec du nouveau régime car cela sous-entend que ses propres dirigeants et créateurs n'en sont pas pleinement satisfaits :

Nor are the rulers themselves immune to the memories, or indeed the desires of the past: unable to control their previously socialized lust for women as sex-objects, they recreate the brothels which their puritan revolution was meant to abolish. (Ferns : 380)

D'ailleurs le Commandant admet prendre du plaisir à faire ce voyage dans le temps, un aveu qui aurait coûté la vie à n'importe quel citoyen ordinaire : « « It's like walking into the past, » says the Commander. His voice sounds pleased, delighted even. « Don't you think? » » (247)

Afin d'exercer un pouvoir sans limite sur une population qui en est à première vue dénuée, les dirigeants de Galaad appliquent des politiques autoritaires et restrictives à ses citoyens. Ainsi, la défamiliarisation linguistique, physique et identitaire est l'une des politiques les plus importantes des théocrates : toute attache à la période pré-galaadienne doit être rompue ou diabolisée pour éviter qu'un sentiment de nostalgie et de regret de l'ancien monde ne vienne

⁴ *Louis Second Bible*, Apocalypse. 2 : 22 : « Mais ce que j'ai contre toi, c'est que tu laisses la femme Jézabel, qui se dit prophétesse, enseigner et séduire mes serviteurs, pour qu'ils se livrent à l'impudicité et qu'ils mangent des viandes sacrifiées aux idoles. »

s'interposer avec le bon fonctionnement de la nouvelle République. C'est pourquoi de nouvelles traditions sont créées, que de nouvelles formes d'expressions sont mises en place et que certains bâtiments sont détruits ou modifiés. De ce fait, puisque le présent et le passé se superposent inévitablement dans la mémoire des citoyens, les responsables de Galaad s'efforcent de créer un palimpseste à échelle humaine en se réappropriant l'univers familier avec lequel la population interagit au quotidien. Qui plus est, les dirigeants ne se limitent pas seulement à la manipulation de la réalité présente, mais s'attaquent aussi à la véridicité de l'Histoire afin de légitimer leur accession au pouvoir. Dès lors, ils falsifient et détournent le mot biblique, dorénavant devenu le mot d'autorité, pour justifier certaines pratiques abusives telles que la mise à mort par lynchage ou les exécutions sans jugement. Finalement, alors que le gouvernement s'efforce de diaboliser la relation que les citoyens entretiennent avec leur passé pour mieux établir son autorité, certains éléments, à l'image du bureau du Commandant Fred, viennent remettre l'endoctrinement de la population en question. C'est pourquoi il est important d'étudier les conséquences de ces politiques sur le personnage d'Offred, et ainsi vérifier si les méthodes d'aliénation de la République de Galaad sont réellement efficaces.

II. Formes d'oppression personnelles au quotidien : le cas d'Offred

A. La Sphère privée d'Offred : reflet de sa condition

Intimité et espace personnel

Bien qu'Offred soit souvent représentée accompagnée et en extérieur, son quotidien de Servante consiste principalement à être coupée du monde et reléguée dans sa chambre, un lieu qui, pour Roberta Rubenstein, peut être interprété comme étant la métaphore de la captivité et de l'assujettissement des Servantes à Galaad⁵ : « The physically confining rooms, walls, and other actual boundaries of the Republic of Gilead corroborate the condition of reproductive « confinement » to which the handmaids are subject. » (Rubenstein : 12) En effet, la maisonnée du Commandant forme un microcosme dans lequel chaque personnage et chaque pièce peut être analysé comme la représentation d'une condition ou d'un groupe social. Par conséquent, la chambre d'Offred agit comme le reflet de l'emprise que le gouvernement exerce sur ses Servantes : un parallèle peut effectivement être établi entre l'incapacité de la narratrice à quitter sa chambre et l'impossibilité absolue qu'elle a d'échapper à son nouveau statut. Et même si, d'après Virginia Woolf dans *A Room of One's Own*, posséder sa propre chambre est propice à l'épanouissement intellectuel et psychologique, l'espace personnel d'Offred reflète au contraire le peu d'emprise qu'elle a sur sa propre vie, une condition tout de même vivement critiquée par Woolf : « I thought how unpleasant it is to be locked out; I thought how it is worse perhaps to be locked in. » (Woolf : 19) Offred avoue d'ailleurs à plusieurs reprises à quel point être isolée du monde extérieur influe sur sa santé mentale et, à certains moments, sur le désir de mettre fin à ses jours :

I feel as if I'm talking to a wall. I wish You'd answer. I feel so alone. All alone by the telephone. Except I can't use the telephone. And if I could, who could I call? Oh God. It's no joke. Oh God oh God. How can I keep on living? (205)

Toutefois, la chambre d'Offred ne reflète pas uniquement son isolement et son emprisonnement, elle est aussi le miroir de sa condition physique. En effet, la narratrice met

⁵ Michèle Lacombe choisit quant à elle d'étudier la séquestration d'Offred en relation avec l'isolement dans leur chambre d'autres héroïnes de la littérature, et plus particulièrement avec Jane Eyre et sa *Red Room*. Voir : « The Writing on the Wall: Amputated Speech in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Wascana Review* 21:2 (Fall 1986), p.7.

parfois en évidence le lien entre sa chambre et son utérus, la viabilité de ce dernier étant, après tout, la raison pour laquelle elle est enfermée et elle affirme, par exemple : « I am like a room where things once happened and now nothing does, except the pollen of the weeds that grow up outside the window, blowing in as dust across the floor. » (114) A l'image de sa chambre dans laquelle personne ne peut entrer sauf ceux qui y sont autorisés par la doctrine galaadienne, Offred fait référence à sa vie sexuelle telle une pièce dans laquelle plus rien ne prend place, exceptée l'intrusion mensuelle du Commandant Fred, comparé ici à un parasite, qui tente de la « polliniser » vainement.

Dans un premier temps réticente à l'idée d'avoir une relation trop personnelle avec les choses qui l'entourent, en témoigne sa déclaration au début du récit : « The door of the room – not *my* room, I refuse to say *my* – is not locked » (18), Offred ne se laisse cependant pas décourager et tente de reprendre sa chambre, et donc dans une certaine mesure sa condition, en main. En effet, comme l'affirme Coral Ann Howells, la narratrice parvient à prendre, petit à petit, possession de son espace personnel : « [Offred] manages to lay claim to a surprise number of things which the system forbids: « my own time » (p.47), « my room » (p.60), « my own territory » (p.83) » (Howells, 1996 : 132) D'ailleurs, Offred profite de son isolement pour s'évader mentalement, loin des atrocités de Galaad : c'est principalement durant les sections intitulées *Nights* que la narratrice se remémore les moments passés avec son mari, sa fille ou encore avec Moira, les nuits devenant donc des moments privilégiés pour effectuer des voyages spirituels et mentaux dans le passé : « The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don't move. As long as I lie still. [...] Where should I go? » (47) De ce fait, Offred est donc parvenue à transformer cette pièce, précédemment métaphore de sa servitude, en bulle protectrice propice à son épanouissement psychologique. D'autre part, c'est lorsque la nuit s'annonce que la Lune resplendit, un astre auquel Offred se réfère souvent et dont elle semble absorber le pouvoir féminin⁶ : « in the obscured sky a moon does float, newly, a wishing moon, a silver ancient rock, a goddess, a wink. » (108) C'est d'ailleurs pour cette raison que la plupart des événements agréables se déroulent la nuit, à l'image de celle où Offred et Nick, éclairés par la Lune dans le salon de Serena, ont partagé leur premier baiser : « I haven't spoken to him since that one night, dreamscape in the moon-filled sitting room. » (190)

⁶ Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans *Le Dictionnaire des symboles* (1969 ; 1982), « Lune » : « A travers la mythologie, le folklore, les contes populaires et la poésie [la Lune] concerne la divinité de la femme et la puissance fécondante de la vie, incarnées dans les divinités de la fécondité animale et végétale. » (593)

Alors que la personnalité d'Offred s'affirme et que son désir de fuir Galaad s'avive, la narratrice apprécie de plus en plus que l'on respecte son espace, ce qui explique pourquoi elle affectionne tout particulièrement le fait que Cora toque avant de venir déposer le plateau du dîner dans sa chambre : « She knocks at the door before entering. I like her for that. It means she thinks I have some of what we used to call privacy left. » (75) Toutefois, tous les personnages ne respectent pas l'intimité d'Offred, à l'instar du Commandant qu'elle surprend dans sa chambre, une intrusion qui est d'ailleurs cruciale puisque c'est à ce moment précis que la narratrice décide de reprendre le contrôle de sa chambre, et donc de sa vie. Ainsi, il est intéressant de remarquer que, juste avant l'irruption du Commandant, Offred déclare : « I follow the dusty-pink runner down the long upstairs hallway, back to *the* room » et « near the door to *the* room where I stay » (59, c'est nous qui soulignons), en évitant soigneusement d'accoler un déterminant possessif au nom « room ». *A contrario*, l'intrusion du Commandant bouleverse tellement Offred qu'elle en oublie ses réticences à utiliser des tournures possessives : « Was he invading ? Was he in my room? I called it *mine*. » (59) D'ailleurs, la pénétration clandestine du Commandant dans l'espace d'Offred est vécue comme un viol par cette dernière : « He is violating customs, what do I do now ? » (59) En effet, en plus de soumettre Offred à sa pénétration physique lors des Cérémonies, le Commandant s'invite dans son intimité, une manière d'affirmer son autorité physique et mentale sur la narratrice. Le moment est d'autant plus outrageant pour Offred que le Commandant n'a aucun droit d'être ici, qu'il viole ouvertement les règles de bienséance de la République de Galaad : « it's the Commander, he isn't supposed to be here. » (59) Ce qui expliquerait pourquoi Offred, sur ses gardes, emploie le champ lexical de la guerre pour retracer cet épisode, d'où l'utilisation des termes « attack », « parley », « signals », ou encore, « invading ». (59)

Enfin, il est nécessaire de traiter brièvement la question de la sphère privée de Serena Joy, un personnage maintenant devenu la victime de ses précédentes idéologies. En effet, à l'image de Phyllis Schlafly, figure importante du conservatisme sous Reagan et plus particulièrement connue pour s'être opposée au *Women's Rights Movement* et à l'*Equal Rights Amendment*, Serena était une activiste politique qui militait en faveur du retour de la femme dans le cadre domestique : « She was making speeches. She was good at it. Her speeches were about the sanctity of the home, about how women should stay home. » (55) Ironie du sort, alors que le nouveau gouvernement adopte la doctrine qu'elle défendait, Serena est reconduite en marge de la société qu'elle a aidé à bâtir : stérile et âgée, elle ne correspond plus à la définition de la féminité imposée par Galaad. De plus, maintenant que les femmes n'ont plus le droit de

s'exprimer ou de lire, Serena est dans l'impossibilité de prendre part à la vie politique de son pays mais elle doit dorénavant se consacrer à des activités définies comme « féminines » tel que le jardinage ou le tricot. D'ailleurs, d'après Rose Wilson, le choix du nom « Serena Joy » est purement ironique : sa nouvelle vie galaadienne n'étant effectivement ni sereine, ni joyeuse (Wilson : 70). Au contraire, Offred la surprend à plusieurs reprises regrettant sa vie passée :

And sometimes from the front sitting room there will be the thin sound of Serena's voice, from a disc made long ago and played now with the volume low, so she won't be caught listening as she sits there knitting, remembering her own former and now amputated glory:
Hallelujah. (64)

Enfin, en ajoutant le terme « *Hallelujah* » à la fin de sa phrase, Offred accentue encore plus l'ironie de la situation de Serena : celle qui, sous couvert de religiosité et de piété, était au contraire portée par ses ambitions égoïstes et sa soif de pouvoir se retrouve dorénavant muselée, impuissante et reléguée dans son salon.

Offred et le jardin de Serena Joy

La chambre d'Offred n'est toutefois pas le seul lieu du récit à être intimement lié à sa condition physique ou mentale. En effet, les paysages devant lesquels la narratrice s'attarde peuvent aussi être analysés comme des métaphores de sa situation, une connexion mise plusieurs fois en évidence par Margaret Atwood qui, dans *Survival*, fait le lien entre les paysages et l'esprit : « Landscapes in poems are often interior landscapes; they are maps of a state of mind [...] The same tendencies can be present in the descriptive passages of novels or stories with natural settings » (Atwood, 1972 : 49), ou encore par Christine Evain qui met en avant la relation entre les paysages, le corps et l'identité :

The individual melts into the landscape in order to gain tangible proofs of his or her identity. The subject is thus mapped out as a biological entity signified by the recurring metaphors of the « body as landscape. » (Evain : 93)

De ce fait, les Servantes sont souvent comparées à des fleurs ou associées à l'univers floral, un univers considéré comme le symbole ultime de la fécondité par les dirigeants de Galaad. Ces derniers les incitent d'ailleurs à se considérer comme des graines ou des fruits en puissance, un désir qui transparait notamment dans l'emploi de la formule « *Blessed be the fruit* » (Rubenstein : 15). Déjà au Red Centre, les futures Servantes étaient invitées à agir comme des graines, une étape très importante de leur processus d'aliénation puisqu'il était nécessaire pour

les Tantes d'expliquer à ces jeunes femmes l'importance de leur nouvelle fonction galaadienne, c'est pourquoi Tante Lydia affirmait : « Some of you will fall on dry ground or thorns. Some of you are shallow-rooted (...) Think of yourselves as seeds. » (28) Pour autant, comme le précise Tante Lydia, toutes les Servantes ne sont pas destinées à fleurir car certaines, impures et immorales, sont corrompues de l'intérieur. Une redéfinition du corps féminin plutôt efficace puisqu'Offred compare à de nombreuses reprises son corps à des images botaniques et affirme, par exemple : « I stand on the corner, pretending I am a tree » (28), pour traduire le fait qu'elle est invisible aux yeux des galaadiens, ou encore : « I try to imagine him in bed with his Wife and his Handmaid, fertilizing away like mad, like a rutting salmon » (230), dont l'emploi du verbe « *fertilize* » reflète la déshumanisation du corps féminin, dorénavant associé à une terre pauvre attendant d'être fertilisée.

Pourtant, c'est le jardin qui entoure la demeure du Commandant Fred qui reflète tout particulièrement la condition des personnages féminins de la maisonnée, et plus particulièrement celles d'Offred et de Serena Joy. Le rapport entre le jardin et la féminité est mis plusieurs fois en avant dans le récit, en témoigne la déclaration d'Offred : « Then we had the irises [...] so female in shape it was a surprise they'd not long since been rooted out. » (161) Mais bien que le jardin soit avant tout un symbole de fécondité⁷, celui de Serena Joy est décrit à plusieurs reprises par Offred comme étant stérile : il est, par exemple, présenté comme « empty » (204) et hostile à toutes formes de vie : « Here and there are worms, evidence of the fertility of the soil, caught by the sun, half dead; flexible and pink, like lips. » (27) Seules des tulipes rouges semblent prospérer et s'épanouir dans ce jardin, des fleurs dont le choix de la couleur n'est pas anodin : la fertilité des tulipes est comparée à celle d'Offred, dont le rouge est la couleur de prédilection. Les tulipes rouges deviennent alors une métaphore de l'irruption d'Offred dans l'intimité sexuelle et stérile de Serena Joy ; s'ensuit alors une possible double lecture de la description du jardin :

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)

L'utilisation du mot « *chalices* » pour faire référence aux tulipes n'est pas sans rappeler la manière dont la narratrice se caractérise en tant que Servante tout au long du récit : « We are [...] ambulatory chalices » (146), « To him I'm [...] a chalice with no wine in it » (172), ou

⁷ Selon Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans *Le Dictionnaire des symboles* (1969 ; 1982), « Jardin » : dans la tradition grecque, le jardin est le symbole « d'une fécondité toujours renaissante. » (531)

encore : « I'll empty myself, truly, become a chalice. » (298) D'autre part, le fait qu'Offred précise que les tulipes sont éternellement vides fait écho aux Cérémonies qu'elle subit, durant lesquelles elle s'offre et s'ouvre, en vain, au Commandant qui est très certainement stérile. Enfin, une fois en fin de vie, les tulipes explosent lentement, une condition qui s'apparente à la mort lente et atroce que les Servantes qui n'ont pas enfanté subissent dans les Colonies.

Pour analyser en profondeur le jardin de Serena en tant que métaphore de la vie à Galaad, il est également nécessaire de s'attarder sur la manière dont il est entretenu. Ainsi, ce sont les Epouses qui s'occupent du jardin, ou qui ordonnent aux Gardiens d'en prendre soin, parce qu'elles sont, d'une part, les maîtresses de la sphère domestique, mais aussi pour garder l'illusion de posséder encore une once de pouvoir dans une société où les femmes en sont privées : « Many of the Wives have such garden, it's something for them to order and maintain and care for. » (22) De ce fait, analysé en relation avec les jeux de pouvoir galaadiens, le passage du récit où Offred surprend Serena en train de couper les graines des tulipes prend une toute autre dimension :

She was snipping off the seed pods with a pair of shears. [...] Some blitzkrieg, some kamikaze, committed on the swelling genitalia of the flowers? The fruiting body. To cut off the seed pods is supposed to make the bulb store energy. (161)

En effet, l'acte de Serena peut être interprété comme un acte de vengeance dirigé contre Offred, la seule femme féconde de la maisonnée : en voulant faire disparaître la Servante, Serena souhaite recouvrer la relation qu'elle avait avec son mari dans la société pré-galaadienne, ici représentée par le bulbe de la tulipe. A une plus grande échelle, la manière dont le gouvernement entretient la République de Galaad se reflète dans l'entretien général qu'il effectue de ses jardins qu'Offred décrit comme impeccables : « Not a dandelion in sight here, the lawns are picked clean. I long for one, just one, rubbishy and insolently random and hard to get rid of and perennially yellow at the sun. » (224) Ainsi, à l'image du nouveau régime qui exécute les rebelles, les jardiniers s'empressent de supprimer les mauvaises herbes pour éviter tout risque de contamination. En effet, il est nécessaire pour le gouvernement de présenter des pelouses tondues et sans défaut pour montrer au monde à quel point ce régime est efficace comparé à celui qui le précédait. Seul un autre pissenlit est présent dans le récit, à *Jezebel's*, lieu qui s'oppose en tous points aux idéologies puritaines galaadiennes : « There's a fountain in the middle of it, a round fountain spraying water in the shape of a dandelion gone to seed. » (246) Une présence d'autant plus provocatrice que Moira, figure rebelle ultime, s'y tient juste à côté.

Enfin, le jardin de Serena est aussi un endroit où le passé et le présent se confrontent, un lieu d'où les souvenirs émergent comme l'indique Coral Ann Howells : « [Offred] always refers to [Serena's garden] as 'our' garden. This garden is not a wilderness, though it is a place of organic natural forces which establishes a correspondence with Offred's remembered past life. » (Howells, 1996 : 140) C'est pourquoi, lorsqu'Offred contemple le jardin de Serena, ce dernier lui rappelle son propre jardin, celui qu'elle avait avant l'instauration de la République de Galaad : « I once had a garden. I can remember the smell of the turned earth, the plump shapes of bulbs held in the hands, fullness, the dry rustle of seeds through the fingers. » (22) Ce souvenir permet à Offred de se remémorer le temps où elle avait encore la possibilité d'avoir une emprise sur son propre jardin et donc, par extension, sur sa fécondité, d'avoir le pouvoir de prendre littéralement ses « bulbes en main » et ses « graines entre les doigts », un pouvoir dorénavant exercé par Serena. D'autre part, observer la nature est aussi un acte de rébellion, surtout de la part d'une Servante dont l'uniforme a été justement pensé pour lui obstruer la vue. En effet, examiner et remettre en cause la nature revient, par extension, à incriminer la République de Galaad dont le système hiérarchique repose sur la domination masculine dite « naturelle ». Ce phénomène est aussi présent dans d'autres dystopies, notamment dans le roman *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, dans lequel Clarisse, une jeune adolescente, est isolée et marginalisée pour avoir porté trop d'importance à la nature : « The psychiatrist wants to know why I go out and hike around in the forests and watch the birds and collect butterflies. » (Bradbury : 33) Elle finira d'ailleurs assassinée par le gouvernement pour avoir posé trop de questions quant à la nature du régime en place.

Identité, pouvoir et nourriture

La nourriture est également une thématique importante du roman : elle peut être à la fois décryptée comme une métaphore de la situation de celui ou celle qui la mange, mais aussi comme le miroir de la hiérarchie et des jeux de pouvoir au sein de Galaad, car comme l'affirme Emma Parker⁸ : « In [Atwood's] novels eating is employed as a metaphor for power and is used as an extremely subtle means of examining the relationship between men and women. » (Parker : 349) La portée de la nourriture est d'autant plus évidente qu'elle est au cœur de la diégèse de l'essai satirique *A Modest Proposal* (1729) de Jonathan Swift, l'un des trois

⁸ Emma Parker dédie l'entièreté de son article à l'analyse de la nourriture dans *The Handmaid's Tale*. Toutes ses interprétations ne s'inscrivent pas dans ma problématique, voir « You Are What You Eat: The Politics of Eating in the Novels of Margaret Atwood », dans *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1995), p.349-368, pour plus d'informations.

textes mis en épigraphe, et qui relate les effets tragiques des politiques britanniques sur l'Irlande, territoire qui s'effondre un peu plus chaque jour dans la pauvreté et la famine. La « modeste proposition » de Swift, qui est censée apporter une solution au problème de surpopulation en Irlande, se résume donc à cuisiner et manger les nourrissons qui ne sont, d'après lui, guère utiles à la société et pour qui d'autres personnes doivent se priver. Il écrit par exemple : « A young healthy child well nursed is at a year old a most delicious, nourishing, and wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled. » (Swift : 7) La « modeste proposition » d'Atwood est tout aussi ironique mais, contrairement à Swift, l'auteure canadienne préfère sacrifier de jeunes femmes fertiles pour remédier au problème de sous-population. De plus, Karen Stein, qui s'intéresse tout particulièrement à la relation entre *The Handmaid's Tale* et ses épigraphes, affirme qu'en mettant en exergue la satire de Swift, Atwood accentue l'importance des liens entre la nourriture, la féminité et la fertilité : « both texts establish metaphorical links between women / animals / procreation / food. » (Stein, 1996 : 133) De ce fait, Stein soutient que les différents types de nourriture donnés aux Servantes sont, d'une certaine manière, des représentations symboliques de la fertilité ou du corps féminin : elle cite notamment les exemples de la poire, de l'œuf ou encore de la poule, animal dont la fonction est d'arriver à pondre chaque jour.

L'œuf est effectivement un aliment qui revient fréquemment dans le récit, et il arrive parfois à Offred d'être représentée mangeant un œuf, un acte non anodin sachant que l'œuf est, comme Offred, un symbole de fécondité. Ainsi, c'est au chapitre dix-neuf que la narratrice s'attarde sur l'œuf présent sur son plateau de petit-déjeuner et qu'elle affirme : « In front of me is a tray (...) and another plate with an egg-cup on it, the kind that looks like a woman's torso, in a skirt. Under the skirt is the second egg, being kept warm. » (120) Loin d'uniquement permettre l'explicitation de la relation entre la femme et l'œuf, qui est ici comparé à un buste féminin, la déclaration d'Offred fait aussi référence à sa condition. En effet, la fonction d'une Servante est de procréer et donc, d'une certaine manière, de produire un œuf, une réalité dont Offred est pleinement consciente, en témoigne la mention de la viabilité de ses ovaires le jour où elle établit la liste des éléments qui la caractérisent : « I have brown hair. I stand five seven without shoes. I have trouble remembering what I used to look like. I have viable ovaries. » (153) Quant au deuxième œuf caché sous le premier, il est la métaphore de l'ironie de la situation dans laquelle Offred se trouve : même si le gouvernement lui promet qu'elle sera sauvée après avoir mis au monde son premier enfant, Offred n'en restera pas moins Servante et devra procréer encore et encore. D'ailleurs, coïncidence troublante, c'est lorsqu'Offred entame

son deuxième œuf que la sirène retentit pour l'avertir de rejoindre la *Birthmobile* et ainsi retrouver Janine qui est sur le point d'accoucher de son deuxième enfant. Et même si l'œuf est le reflet de la triste condition d'Offred, il n'en reste pas moins une source de pouvoir mystique : « I think that this is what God must look like: an egg. The life of the moon may not be on the surface, but inside. » (120) Associé à Dieu et à la Lune, l'œuf est présenté comme le garant et le porteur de la vie humaine, un facteur qui remet en cause le statut précaire accordé aux femmes à Galaad. Enfin, Offred attribue aussi à l'œuf une forte énergie sexuelle lorsqu'elle déclare : « I pick the egg out of the cup and finger it for a moment. It's warm. [...] Pleasure is an egg. » (120) Ce passage peut d'ailleurs être interprété comme une scène de masturbation féminine et, de ce fait, être relié à la théorie du « *self-ownership* » qui invoque l'importance de la réaffirmation et de la repossession du corps féminin par les femmes. En effet, selon Anne-Marie Bonifas, les principes fondamentaux du « *self-ownership* » sont « le refus d'être un objet soumis au désir masculin » et « l'idée que la procréation n'est pas le seul but du mariage, et que le seul rôle du corps féminin n'est pas d'être un instrument à produire des enfants. » (Bonifas : para.32-35) Dès lors, la recherche du plaisir solitaire est un acte particulièrement subversif à Galaad puisque ses dirigeants souhaitent précisément limiter l'acte sexuel à la procréation et ainsi transformer ses citoyennes en « *breeders* » (Bonifas : para.35).

Cependant, la nourriture n'est pas seulement une manière de traiter métaphoriquement de la condition du personnage qui la mange, elle peut aussi être employée pour tyranniser, voire opprimer, autrui. Ainsi le gouvernement joue sur la quantité de nourriture qu'il donne à ses citoyens pour les manipuler : par exemple, il est précisé qu'en plus de subir une mort lente et atroce, les personnes envoyées dans les Colonies meurent de faim : « With the Unwomen, and starve to death and Lord knows what all? » (20). De cette façon, le gouvernement entretient le mythe du manque de nourriture dans les Colonies, une autre manière d'instaurer un climat de terreur chez les anti-galaadiens. *A contrario*, le gouvernement offre généralement une plus grande quantité de nourriture aux Servantes pour qu'elles puissent être dans la meilleure des formes pour porter la vie. D'ailleurs, Emma Parker remarque que l'oppression des Servantes transparaît même dans la manière dont la nourriture leur est servie : en plus de contrôler ce qu'elles ingurgitent, le gouvernement les oblige, par exemple, à manger seules dans leur chambre (Parker : 354). D'autre part, à cause de la mélancolie et de la nostalgie ambiante, il arrive parfois à Offred de se trouver dans l'impossibilité d'avalier quoi que ce soit, à l'image du jour où Moira est punie par les Tantes pour avoir tenté de s'échapper : « I stopped eating, I couldn't eat; by this time all of us on my side of the table were staring out the window. [...]

Aunt Lydia said, Eat your dinner. » (102) Plus tard, c'est quand elle se remémorera certains moments passés avec sa fille qu'elle ne pourra rien ingurgiter : « I start to eat the food. I'm not hungry tonight. I feel sick to my stomach. But there's no place to put the food, no potted plants, and I won't chance the toilet. » (75) Un phénomène qui, selon Howells, reflète la difficulté qu'Offred a à vivre dans un système qui ne lui permet pas de s'épanouir : « [it's] the social system [that literally] 'makes her sick'. » (Howells, 1996 : 48)

Enfin, la nourriture est aussi un moyen pour les opprimés d'exercer un rapport de force contre un autre citoyen, en témoigne l'attitude d'Offred envers Rita lorsqu'elle refuse de lui révéler que des oranges sont disponibles à *Milk & Honey*, un produit que la Martha aime tout particulièrement mais maintenant devenu une denrée rare à cause de la guerre contre les troupes d'Amérique Latine (35). Pareillement, quand Moira ne pouvait plus marcher suite à la punition que les Tantes lui ont infligée, les autres Servantes se sont unies pour lui venir en aide et lui procurer du réconfort en volant des sachets de sucre à la cafétéria : « We stole extra paper packets of sugar for her, at night, handing them from bed to bed. Probably she didn't need the sugar but it was the only thing we could find to steal. To give. » (102) Dans une autre mesure, c'est aussi sa soif et sa faim de liberté qui permettent à Offred de contrecarrer les tentatives d'aliénation du gouvernement et ainsi rester mentalement saine, ce qui explique pourquoi elle utilise le champ lexical de la glotonnerie pour exprimer son désir d'en connaître plus sur le régime. Ainsi, alors qu'Ofglen entame une conversation avec Offred en affirmant que les troupes galaadiennes ont terrassé un groupe de rebelles, cette dernière déclare : « Sometimes I wish she would just shut up and let me walk in peace. But I'm ravenous for news, any kind of news; even if it's false news, it must mean something. » (29) Ce champ lexical est aussi employé dans le bureau du Commandant, et notamment durant la partie de Scrabble quand la narratrice épèle le mot « *Gorge* », un fait qui peut être interprété comme un indice fourni par Atwood pour souligner l'importance de la nourriture dans la scène (149). En effet, c'est dans ce bureau que le Commandant redonnera le goût d'apprendre à Offred, une sensation qu'elle croyait à jamais disparue. Et c'est par peur qu'on lui retire ce privilège que la narratrice dévore chaque miette de connaissance qui lui est accordée avant de s'en retourner à sa chambre : « On these occasions I read quickly, voraciously, almost skimming, trying to get as much into my head as possible before the next long starvation. If it were eating it would be the gluttony of the famished. » (194)

Quel que soit l'aspect de la nouvelle réalité dans laquelle Offred est plongée, le gouvernement s'efforce d'y exercer un pouvoir pour conditionner ses citoyens à leur nouveau

statut. Mais l'aliénation d'Offred ne se borne pas seulement à un endoctrinement indirect, elle passe aussi par sa redéfinition et sa déshumanisation symbolique.

B. Processus de déshumanisation

Le rapport de la Servante à son corps

La première étape du processus de déshumanisation des Servantes passe par l'objectification de leur corps et de leur vie sexuelle. Cette déshumanisation, d'après Mireille Quivy, s'inscrit avant toute chose dans le mot *Handmaid*, version originale du mot « Servante », qui est composé de *Hand*, qui désigne la « main » ou le fait de « tendre quelque chose », et de *Maid*, version amputée de *Maiden*, qui désigne une jeune fille potentiellement vierge. Ainsi, selon Quivy, une *Handmaid* est littéralement *a maid that is handed* ou *a maid that hands* (Quivy : 141). En effet, le rôle de la Servante est fortement ambigu à Galaad : elle est à la fois présentée comme la sauveuse de l'humanité, en d'autres termes celle qui « a l'avenir entre ses mains », mais elle est paradoxalement aliénée et violentée par le gouvernement et devient celle « qui est manipulée ». Dans cette dernière phrase, l'objectification de la Servante est d'autant plus évidente que celle-ci est littéralement devenue l'objet grammatical d'un sujet qui la domine. Cependant, en plus d'être réifiées, les Servantes sont aussi redéfinies : loin d'être des femmes ordinaires, ce sont des femmes fertiles. Elles sont, dès lors, obligées de revêtir l'uniforme rouge des Servantes, une manière de permettre à tous les citoyens de les identifier et de les définir par leur capacité à procréer selon Stein : « Colour-coded in this way, the handmaids become interchangeable, identified only by their biological function, child-bearing. » (Stein, 1991 : 271) Et parce que ces Servantes sont les garantes de l'avenir de l'humanité, leur fonction à Galaad est de mettre au monde un maximum d'enfants, ce qui explique pourquoi leur corps est marchandisé telle une ressource naturelle nationale nécessaire au bon fonctionnement de la société. C'est la raison pour laquelle les Servantes sont tatouées, à la manière des prisonniers des camps de concentration de la Seconde Guerre mondiale, pour ne pas qu'elles puissent échapper à l'emprise du gouvernement :

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)

Toutefois, c'est lorsqu'Offred se retrouve seule avec le Commandant dans une chambre d'hôtel à *Jezebel's* que son sentiment d'avoir perdu toute emprise sur son corps transparaît tout particulièrement. En effet, dans cette scène, le Commandant forme une menotte avec ses doigts autour de la cheville d'Offred, exactement là où le tatouage se trouve, de manière à lui faire comprendre que, légalement et officiellement, elle lui appartient complètement : « He stops at the foot, his fingers encircling the ankle, briefly, like a bracelet, where the tattoo is, a Braille he can read, a cattle-brand. It means ownership. » (266)

Le corps des Servantes étant dorénavant marchandisé, l'acte sexuel se doit d'être considéré comme un devoir moral sérieux qui ne laisse plus place au plaisir ou à l'orgasme : « Arousal and orgasm are no longer thought necessary; they would be a symptom of frivolity merely [...] superfluous distractions for the light-minded. Outdated. » (105) Par conséquent, toute dimension affective durant l'acte de copulation a disparu, en témoigne la manière dont Offred définit ses rapports sexuels avec son Commandant : « Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body⁹. I do not say making love, because it is not what he's doing. » (105) Et puisque les dirigeants de Galaad ne cessent de répéter aux Servantes qu'elles ne sont utiles que du fait de leur fécondité, Offred, pleinement consciente de la manière dont la société la considère, a quelques fois tendance à se définir comme un simple vagin qui attend de pouvoir porter la vie : « 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. [...] We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels. » (146) De ce fait, parce que le gouvernement n'accorde aucune attention à l'esprit d'Offred, cette dernière délaisse parfois sa vie intellectuelle pour se focaliser sur son travail de procréatrice :

I become the earth I set my ear against, for rumour of the future. [...] Each month I watch for blood, fearfully, for when it comes it means failure. I have failed once again to fulfil the expectations of others, which have become my own. (83)

Ainsi, l'endoctrinement mené par les Tantes a payé : Offred avoue, vaincue, que les préoccupations du gouvernement envers son propre corps sont finalement devenues les siennes.

Cependant, Offred est loin d'être le seul personnage à contribuer à sa propre déshumanisation. En effet, les autres membres de la maisonnée, et notamment les Marthas Cora et Rita qui considèrent Offred comme une vulgaire tâche ménagère, participent aussi à son

⁹ Selon Catharine MacKinnon, l'objectification sexuelle de la femme transparaît d'autant plus à travers l'utilisation du verbe *fuck* : « Sexual objectification is the primary process of the subjection of women [...] Man fucks woman; subject, verb, object. » (MacKinnon dans Bousson : 51)

objectification : « They're talking about me as though I can't hear. To them I'm a household chore, one among many. » (58) Rita est d'ailleurs très violente dans ses propos concernant le choix d'Offred d'avoir préféré devenir une Servante à la déportation car, selon elle, cette option est synonyme d'impureté et de bassesse d'esprit : « But the frown isn't personal : it's the red dress she disapproves of, and what it stands for. She thinks I may be catching, like a disease or any form of bad luck. » (20) Pourtant, selon Rose Wilson, c'est bien cette déportation vers les Colonies qui peut être considérée comme un acte ultime de déshumanisation : en plus de priver les Servantes de leur identité propre, le gouvernement les relègue au statut d'*Unwomen* et les dépouille ainsi de leur qualité de femme (Wilson : 69). *A contrario*, Cora est beaucoup plus compréhensive et demande même à Rita d'être plus tolérante envers Offred en invoquant qu'elle aurait, elle aussi, pu devenir une Servante si elle avait eu dix ans de moins et si on ne lui avait pas ligaturé les trompes (20). Quant aux Epouses, leur préoccupation principale est de faire en sorte que les Servantes ne deviennent rien de plus qu'un corps qui a la possibilité de porter la vie. Elles ont d'ailleurs pris une part importante dans la déshumanisation du corps des Servantes puisque ce sont elles qui ont fait voter des lois pour ne pas que ces dernières aient la possibilité de s'apprêter, et ainsi éviter qu'elles ne séduisent leurs maris : « The outside can become hard and wrinkled, for all they care, like the shell of a nut. This was a decree of the Wives, this absence of hand lotion. They don't want us to look attractive. » (107)

Finalement, ce sont les rendez-vous organisés en secret avec le Commandant qui vont chambouler la perception qu'Offred a de son propre corps : ces entrevues nocturnes lui permettent notamment de recouvrer, dans une certaine mesure, son statut pré-galaadien et participent donc activement à sa réhumanisation. C'est pourquoi la nature de la relation qu'elle entretient avec le Commandant se floute à mesure que le récit avance : dans un premier temps considérée par celui-ci comme un simple objet, Offred tend, à la fin du récit, à devenir sa maîtresse : « The fact is that I'm his mistress. » (172) Et parce qu'elle affectionne particulièrement son Commandant, Offred porte désormais une plus grande importance à l'aspect esthétique de son corps, un regard autocritique qu'elle n'avait pas éprouvé depuis son affectation :

I was conscious that my legs were hairy, in the straggly way of legs that have once been shaved but have grown back; I was conscious of my armpits too, although of course he couldn't see them. I felt uncouth. (170)

Toutefois, le processus de réhumanisation du corps d'Offred n'est pas unilatéral : le Commandant Fred commence lui aussi à prendre conscience que sa Servante est bien plus qu'un

simple utérus. Maintenant digne d'être considérée, il entame une relation érotique avec sa Servante, celui-ci prenant un certain plaisir à l'observer transgressant les règles galaadiennes : « While I read, the Commander sits and watches me doing it, without speaking but also without taking his eyes off me. This watching is a curiously sexual act, and I feel undressed while he does it. » (197) Le Commandant avoue même à Offred qu'il aimerait qu'elle ne souffre pas trop de sa condition de Servante, en témoigne sa déclaration concernant leurs entrevues : « I thought you were enjoying it », Offred rétorque alors : « You want my life to be bearable to me », et il termine par : « I do. I would prefer it. » (197) Enfin, de tels changements relationnels impliquent forcément un relâchement dans l'attitude envers l'autre, des négligences qui peuvent s'avérer dangereuses si elles sont exposées. C'est pourquoi Offred se fâche contre son amant lorsque celui-ci voulût caresser son visage durant la Cérémonie : « [Don't] try to touch me like that, when we're... when she's there [...] You could get me transfered, I said. [...] Or worse. » (171)

Démembrement métaphorique des corps et fractionnement des discours

Lorsque l'on s'attarde soigneusement sur la description des corps des personnages, il est possible de remarquer qu'ils sont très souvent représentés sous formes de parties indépendantes plutôt que décrits comme un tout, un phénomène que je nomme ici « démembrement métaphorique » et qui n'a pas échappé à Roberta Rubenstein : « Bodies in general are objectified and described in terms of parts rather than as wholes. » (Rubenstein : 13) Ces démembres métaphoriques diffèrent selon le jugement porté par la narratrice sur la personne amputée, mais aussi selon le statut de cette dernière, une Servante n'étant pas démembrée de la même manière que pourrait l'être une Epouse par exemple. Ainsi, puisqu'une Servante est définie par sa capacité à procréer, le démembrement de son corps s'effectue autour de son utérus, tout autre membre étant considéré comme inutile. Ce qui explique pourquoi, au Red Centre, les Tantes s'en prennent aux pieds et aux mains des futures Servantes pour les punir :

It was the feet they'd do, for a first offence. [...] After that the hands. They didn't care what they did to your feet and hands, even if it was permanent. Remember, said Aunt Lydia. For our purposes your feet and your hands are not essential. (102)

Et parce que seul leur utérus importe, le gouvernement estime inutile d'octroyer le droit aux Servantes de montrer leur visage en public, une décision humiliante dont Offred fait l'expérience durant son rendez-vous chez le médecin : « At neck level there's another sheet,

suspended from the ceiling. It intersects me so that the doctor will never see my face. He deals with a torso only. » (70) Aussi, les dirigeants s'en prennent, indirectement, aux visages des *Unwomen* qui, devant nettoyer des déchets hautement radioactifs sans protection, sont condamnées à perdre petit à petit des parties de leur visage : « They figure you've got three years maximum, at those, before your nose falls off and your skin pulls away like rubber gloves. » (260) Cette défiguration peut être analysée comme étant la perte ultime de leur individualité : ayant déjà perdu leur identité officielle et leur statut de femme, le visage des *Unwomen* est effectivement le seul élément qu'il leur reste pour qu'on puisse les reconnaître et les retrouver un jour. Enfin, le démembrement de Serena Joy est un peu particulier puisqu'il découle de la subjectivité de la narratrice : son corps est, en effet, présenté en opposition à celui d'Offred. Tandis que cette dernière est jeune et fertile, Serena est décrite comme une vieille femme fanée, amputée de sa beauté passée : « It's no longer a flawless cut-paper profile, her face is sinking in upon itself. » (56) Dès lors, ce portrait peu flatteur de Serena peut être interprété comme une stratégie mise en place par Offred pour se venger mentalement des personnes qui participent à sa propre déshumanisation.

A l'image des corps mis en pièce, le discours des Servantes, et plus particulièrement celui d'Offred, est lui aussi fragmenté, une connexion qui est mise en évidence à plusieurs reprises par la narratrice : « I'm sorry there is so much pain in this story. I'm sorry it's in fragments, like a body caught in crossfire or pulled apart by force. But there is nothing I can do to change it. » (279) La fragmentation du discours des opprimés est, comme l'explique Margaret Atwood dans *Second Words*, une condition nécessaire à l'omnipotence des régimes totalitaires :

The aim of all such suppression is to silent *the voice*, abolish the word, so that the only voices and words left are those of the ones in power. Elsewhere, the word itself is thought to have power; that's why so much trouble is taken to silence it. (Atwood, 1982 : 350)

C'est donc pour éviter la création d'alliances contre lui que le gouvernement empêche toute possibilité à ses citoyens d'entamer une longue conversation avec autrui. D'ailleurs, les ailes présentes autour du visage des Servantes et qui leur obstruent la vue peuvent être considérées comme l'incarnation du désir des dirigeants de Galaad d'isoler cette catégorie de la population et les obliger à toutes regarder dans la même direction : droit devant elle et, par conséquent, vers l'avenir. Et parce qu'elle ne peut plus communiquer librement, Offred affirme que le verbe « discuter » n'a désormais plus le même sens que celui pré-galaadien : « If you can call it talking, these clipped whispers, projected through the funnels of our white wings. It's more like

a telegram, a verbal semaphore. Amputated speech. » (211) Dès lors, elle tente d'appréhender le monde qui l'entoure avec des bribes d'information qu'elle recueille çà et là : « Like me, they listen at doors, no doubt, and see things even with their eyes averted. I've heard them at it sometimes, caught whiffs of their private conversations. » (21)

Ce n'est qu'une fois la nuit tombée, moment propice de la journée où Offred laisse son rôle de Servante de côté, que la narratrice a la possibilité de prendre part à des conversations. Celles-ci peuvent être aussi bien mentales, à l'image des débats qu'elle revit avec Luke, sa mère ou Moira, que réelles, notamment quand elle s'entretient secrètement avec son Commandant. Dès lors, ce dernier profite lui aussi de la nuit pour entamer des discussions normalement défendues. En effet, même si Offred profite des quelques heures passées dans le bureau du Commandant pour fuir son isolement : « Something to fill the time, at night, instead of sitting alone in my room. It's something else to think about (...) he's of interest to me, he occupies space, he is more than a shadow » (172), c'est bien le Commandant qui, avant tout, demande à sa Servante de venir s'entretenir secrètement avec lui. Des rendez-vous dont le motif est flou, jusqu'au jour où Offred l'interroge sur la raison pour laquelle il lui montre, à elle et pas à quelqu'un d'autre, les magazines *Vogue* et *Mademoiselle*. Dès lors, il lui révèle la solitude à laquelle il est désormais réduit dans cette nouvelle société : « Who else could I show it to? he said, and there it was again, sadness. » (166) Ironie du sort, c'est en déshumanisant le rapport à l'Autre et en réduisant les modes de communication à l'extrême pour asseoir sa domination que le Commandant occasionne son propre malheur : bien que son nouveau statut de membre éminent de la République de Galaad lui confère un pouvoir presque absolu, ce dernier ne parvient cependant plus à communiquer ni à comprendre sa femme : « How about your Wife? He seemed to think about that. No, he said. She wouldn't understand. Anyway, she won't talk to me much any more. We don't seem to have much in common these days. » (166) Finalement, à la fin de son récit, Offred profite également des nuits pour rejoindre Nick. Mais contrairement au Commandant, ses motivations sont floues : il est impossible de réellement savoir pourquoi il autorise Offred à venir le voir à la nuit tombée parce qu'il refuse d'échanger avec elle : « He on the other hand talks little : no more hedging or jokes. He barely asks questions. He seems indifferent to most of what I have to say. » (282) Offred met d'ailleurs quelques fois sa sincérité en doute, avançant qu'il pourrait être un membre des *Eyes* qui l'utilise pour collecter des informations : « Maybe he just likes the satisfaction of knowing something secret. Of having something on me, as they used to say. It's the kind of power you can use only once. » (191)

Finale­ment, c'est à l'oc­ca­sion du *Twelfth Symposium on Gileadean Studies*, qui prend place en l'an 2195, que le récit d'Offred est pré­sen­té au public et qu'il est une fois de plus frag­men­té. En effet, le récit, qui était initia­le­ment en­re­gis­tré sur des cas­settes audio, a dû être re­man­i­pulé par les Pro­fes­seurs Pieixoto et Wade par sou­ci de tech­no­logie mais aussi parce que les cas­settes n'étaient pas numé­ro­tées : « In addition, the tapes were arranged in no particular order, being loose at the bottom of the box; nor were they numbered. Thus it was up to Professor Wade and myself to arrange the blocks of speech in the order in which they appeared to go. » (314) De ce fait, même plusieurs siècles après sa mort, le discours d'Offred est encore dominé par une puissance masculine qui se permet de le réarranger, de le manipuler, voire de le censurer, en fonction de ses désirs. Et cette influence masculine sur le rendu final du discours d'Offred peut avoir des effets désastreux sur l'Histoire : elle peut notamment aboutir sur ce qu'Aleida Assmann nomme un « *collage* » qu'elle définit comme :

a spatial arrangement that brings (or forces) heterogeneous elements into unexpected constellations [...] it "breaks" the spine of narrative, which is the chronological sequence of events; it "disrupts" connections and casts the fragments into arbitrary patterns. (Assmann : 271)

Le risque du « *collage* » est donc de dénaturer le sens initial du discours en se méprenant sur sa chronologie et, ainsi, passer à côté d'un certain nombre de connexions qui auraient dues être mises en évidence. D'autre part, manipuler une source primaire d'information c'est aussi en manipuler sa mémoire. C'est pourquoi il est d'autant plus important de protéger le discours d'Offred que c'est un rare exemple de « contre-mémoire » :

The motif underlying counter-memory, whose bearers are the conquered and the oppressed, is the delegitimization of power that is experienced as tyrannical. It is as political as the official memory, because in both instances it is linked with a claim to power. (Assmann : 129)

Finale­ment ce n'est mal­heu­reusement pas grâce à ces deux professeurs, deux hommes qui appré­cient tout particulière­ment les blagues sexistes, que la délégitimisation du pouvoir galaadien s'accomplira pleinement : « If I may be permitted an editorial aside, allow me to say that in my opinion we must be cautious about passing moral judgement upon the Gileadeans. » (314)

Autres méthodes de déshumanisation

D'autres stratégies sont employées pour déshumaniser les corps et les esprits, et parmi elles on peut retrouver l'infantilisation qui intervient fréquemment tout au long du récit et dont les Servantes sont les premières victimes. Dès leur arrivée au Red Center, les Tantes les considèrent comme des jeunes filles gâtées et ingrates qui ne remercient pas assez la République de Galaad pour leur soi-disant traitement de faveur : « You're getting the best, you know, said Aunt Lydia. There's a war on, things are rationed. You are spoiled girls, she twinkled, as if rebuking a kitten. Naughty puss. » (99) Toutefois, loin de se limiter au Red Centre, l'infantilisation des Servantes a lieu au quotidien, en témoigne l'argument de Michèle Lacombe qui invoque qu'Offred, qui n'a plus le privilège de lire, doit reconnaître l'identité des magasins dans lesquels elle se rend via leurs enseignes et leurs couleurs, une méthode d'identification qui s'apparente à celle qu'un enfant pourrait employer (Lacombe : 7). Cette méthode était notamment utilisée par la fille d'Offred lorsqu'elle choisissait ses boules de glace en fonction de leur couleur : « I'd hold her up so she could see through the glass side of the counter, where the vats of ice cream were on display [...] She wouldn't choose by the name, though, but by the colour. » (174) D'autre part, il est important de préciser qu'Offred s'auto-infantilise à plusieurs occasions de manière à mystifier les atrocités de Galaad. Par exemple, elle pratique cette stratégie lorsqu'elle s'arrête devant le Mur : face au cadavre d'un homme dont la tête est recouverte d'un sac, Offred ne peut s'empêcher de le comparer à des figures enfantines, une manière pour elle de refuser de voir la triste réalité en face :

It's the bags over the heads that are the worst, worse than the faces themselves would be. It makes the men look like dolls on which faces have not yet been painted; like scarecrows [...] The heads are the heads of snowmen, with the coal eyes and the carrot noses fallen out. (42)

De plus, le gouvernement entreprend d'animaliser les Servantes, une autre méthode de déshumanisation mise en pratique à Galaad. Ce phénomène est particulièrement explicite au Red Centre où, dès leur arrivée, les Servantes sont apparentées à du bétail : les Tantes y utilisent notamment des *cattleprods*, des ustensiles avec des électrodes à leurs extrémités utilisés dans les fermes afin de faire avancer les bêtes, pour les menacer et les maintenir en ordre. Les futures Servantes y sont aussi conditionnées à s'auto-définir en fonction de leur appareil génital, ce qui explique pourquoi de nombreuses métaphores mettant en scène des animaux sont utilisées à des fins d'aliénation, en témoigne cette déclaration de Tante Lydia :

Think of yourselves as pearls. [...] We are hers to define, we must suffer her adjectives. I think about pearls. Pearls are congealed oyster spit. [...] All of us here will lick you into shape, says Aunt Lydia. (124)

Tanta Lydia, qui ne dissimule même plus son désir de redéfinir les futures Servantes, a ici recours à la métaphore des perles et de l'huître pour faire comprendre à ces jeunes filles à quel point elles sont précieuses. Mais cette comparaison met aussi en avant l'obéissance et la docilité des Servantes qui, comme des huîtres, doivent être fermement prises en main par le gouvernement. Cette métaphore réapparaît d'ailleurs une seconde fois lorsqu'Offred observe Nick depuis la fenêtre de sa chambre, une coïncidence qui peut être interprétée comme un indice déposé par Atwood pour faire comprendre au lecteur que Nick sera celui qui arrivera à « fertiliser » Offred :

It's Nick, I can see him now ; he's stepped off the path, onto the lawn, to breathe in the humid air which stinks of flowers, of pulpy growth, of pollen thrown into the wind in handfuls, like oyster spawn into the sea. All this prodigal breeding. (190)

D'autre part, il arrive parfois qu'Offred animalise sa propre condition de Servante, à l'instar de la comparaison qu'elle établit entre son statut et une étude menée sur des pigeons qui consistait à les entraîner pour qu'ils appuient sur un bouton avec leur bec pour recevoir un grain de maïs. Ces pigeons étaient ensuite divisés en trois groupes : certains recevant un grain par coup de bec, d'autres un grain tous les deux coups, et le troisième groupe recevaient un grain de manière aléatoire. Mais lorsque la personne en charge de l'étude arrêta de leur donner des graines, les pigeons du troisième groupe continuèrent à taper avec leur bec jusqu'à épuisement (voir appendice, Fig.3) (80). Ainsi, à la manière de l'étude menée sur le troisième groupe de pigeons, le gouvernement manipule ses Servantes en leur offrant des perspectives de liberté de manière aléatoire. De ce fait, les opprimées continuent indéfiniment d'espérer pouvoir s'évader un jour de Galaad mais sans ne jamais passer à l'acte, l'espoir devant un outil de manipulation et de pacification pour le gouvernement.

Pourtant, c'est le parallèle établi entre deux autres passages de l'œuvre étrangement similaires qui explicite au mieux l'animalisation du corps d'Offred. Le premier se déroule dans la cuisine, quand Offred revient des courses et apporte un poulet à Rita pour qu'elle prépare le repas :

She undoes the string on the chicken, and the glazed paper. She prods the chicken, flexes a wing, pokes a finger into the cavity, fishes out the giblets. The chicken lies there, headless and without feet, goose-pimpled as though shivering. (58)

Quant à la deuxième scène, elle a lieu durant l'auscultation d'Offred par son médecin :

The sheet is lifted from my skin, a draft pimples me. A cold finger, rubber-clad and jellied, slides into me, I am poked and prodded. The finger retreats, enters otherwise, withdraws. (70)

Ces deux passages, d'ailleurs assez rapprochés au sein de la diégèse, peuvent être superposés pour permettre de comparer la manière dont Offred est traitée par son médecin à la façon dont Rita prépare le poulet. Ainsi, tandis que Rita retire le papier et les ficelles du poulet, Offred est elle aussi contrainte de se déshabiller et de s'allonger sur un drap en papier jetable pour procéder à l'auscultation. De plus, l'utilisation de verbes similaires comme *prod* et *poke*, qui désignent respectivement « enfoncer un instrument pointu dans » et « enfoncer son doigt dans », mettent de nouveau en évidence la connexion entre les deux scènes : alors que Rita enfonce une fourchette dans le poulet pour le maintenir et lui retirer plus facilement les abats, le médecin sonde Offred de ses doigts pour vérifier si tout est en ordre. D'autre part, Offred subit, à la manière du poulet, une décapitation métaphorique puisqu'un drap suspendu vient lui dissimuler le visage pour éviter toute communication avec le médecin : « At neck level there's another sheet, suspended from the ceiling. It intersects me so that the doctor will never see my face. » (70) Enfin, Offred ajoute que le poulet semble frissonner de peur, des frissons qu'elle ressent aussi face à un médecin qui lui propose son aide et qui critique ouvertement le nouveau régime : « « It's too dangerous », I say. « No. I can't. The penalty is death. [...] What are the odds, is the room bugged, who's waiting just outside the door? » (71)

Enfin, Offred a parfois tendance à s'auto-déshumaniser en se désolidarisant de son propre corps afin de se protéger durant une période de troubles ou de surmonter une expérience traumatisante, un phénomène qu'Aleida Assmann appelle la « *dissociation* » :

The instinctive strategy for survival under such circumstances is splitting off. The victim of a traumatic experience separates that part of himself that cannot be accommodated, hovers above the events, and produces covering memories that can be integrated into the constitution of the self. (Assmann : 240)

Offred emploie notamment cette stratégie durant les Cérémonies, quand elle tente d'oublier le moment présent pour ne pas trop en souffrir. Ainsi, elle essaie, dans un premier temps, de

dédiaboliser l'acte sexuel en le ridiculisant : « I remember Queen Victoria's advice to her daughter. *Close your eyes and think of England*. But this is not England. I wish he would hurry up. » (105) Ce n'est que plus tard qu'elle aura l'idée de se construire une armure métaphorique qui lui permettra de se dissocier de son propre corps : « Steel yourself, my mother used to say [...] it had something to do with metal, with armour, and that's what I would do, I would steel myself. I would pretend not to be present, not in the flesh. » (169) L'expression « *to steel oneself* » est d'ailleurs utilisée une seconde fois par Offred, quand Ofglen lui demande si elle pense que Dieu écoute les *Soul Scrolls*, une question blasphématoire posée pour vérifier si Offred est vraiment une rebelle : « In the past this would have been a trivial enough remark, a kind of scholarly speculation. Right now it's treason. [...] I steel myself. « No, » I say. » (177) Finalement, c'est en déshumanisant ses relations avec autrui qu'Offred peut se focaliser sur sa santé mentale et sur son désir de quitter le pays : n'avoir aucune attache permet, en effet, de pouvoir agir sans la menace de devoir quitter quelqu'un. C'est pourquoi les entrevues secrètes avec le Commandant brouillent ses principes : « He was no longer a thing to me. That was the problem. » (170) Une humanisation excessive qui peut s'avérer dangereuse dans une société dont la doctrine interdit formellement aux Servante d'établir des relations affectives.

Redéfinie, animalisée et infantilisée, Offred parvient tout de même à tourner certaines attaques du gouvernement en sa faveur afin d'éviter de sombrer dans la folie. Pourtant, la narratrice n'en reste pas moins la victime d'un système patriarcal, un système dont l'origine remonte à la période pré-galaadienne.

C. Offred et la domination masculine

Les figures de Luke et du Commandant

Dans ce système profondément patriarcal, l'oppression d'Offred s'inscrit aussi dans les relations injustes et inégales qu'elle entretient avec les personnages masculins. Effectivement, être soumise à la République de Galaad c'est, par extension, être soumise aux hommes qui y sont aux commandes. Cependant, l'omnipotence des hommes n'est pas une création galaadienne et de nombreux indices, disséminés çà et là, laissent à penser qu'Offred était déjà sujette à la domination masculine dans la société pré-galaadienne, et notamment dans le couple qu'elle formait avec Luke. Ainsi, comme l'affirme Madone Miner, certaines scènes du récit

viennent se superposer pour mettre en évidence la connexion entre les personnages de Luke et du Commandant :

The Handmaid's Tale encourages us to read the future in light of the past, and the past in light of the future; doing so, we cannot exclude male figures from our consideration—no matter how disquieting the results of such consideration. Here, recognition of similarity between Luke and the Commander *is* disquieting. (Miner : 33)

De ce fait, les deux personnages sont présentés comme les garants du « Mot » : tandis que le Commandant Fred est celui à qui l'on a autorisé à lire le mot biblique, Luke est celui qui impose son « mot » lorsqu'il enseigne de nouvelles expressions à Offred ou quand il lui corrige ses fautes d'orthographe. Miner le décrit d'ailleurs comme étant le « word authority » du couple qui utilise ses connaissances linguistiques pour dominer (Miner : 27). C'est ainsi qu'Offred apprend, par exemple, l'origine du signal de détresse *Mayday*, maintenant devenu le nom d'un réseau de rebelles à Galaad : « Do you know what it came from? said Luke. Mayday? No, I said. It's a strange word to use for that, isn't it? [...] It's French, he said. From *M'aidez*. Help me. » (54) D'autre part, Luke et le Commandant sont aussi les deux seuls personnages du récit à avoir des notions de latin et à les utiliser pour affirmer leur prétendue supériorité intellectuelle et leur autorité sur Offred. Ainsi, la scène durant laquelle le Commandant explique à Offred la signification de la phrase latine : *Nolite te bastardes carborundorum*, « Don't let the bastards grind you down » (197), résonne avec celle où Luke lui enseigne l'origine du mot *fraternize* : « *Fraternize* means *to behave like a brother*. [...] From the Latin. He liked knowing about such details. » (21) Le latin devient donc la langue commune à ces deux figures dominantes, et permet une fraternité masculine implicite de laquelle les personnages féminins sont exclus.

D'ailleurs, c'est dans le manuel de latin du Commandant que le lecteur découvre que son attitude sexiste existait déjà bien avant l'instauration de la République de Galaad. Dès son adolescence, le Commandant, accompagné des garçons de sa classe, s'amusait à outrager les femmes et leur corps à travers la création de jeux de mots misogynes ou de pastiches d'œuvres d'art. Ainsi, une photographie de la Vénus de Milo y est profanée : le Commandant lui a dessiné une moustache, un soutien-gorge et des poils sous les aisselles. Ces altérations, loin d'être anodines, reflètent au contraire certaines mesures adoptées par les dirigeants de Galaad, à l'image de la déssexualisation du corps féminin qui est ici recouvert d'un vêtement. De plus, la Vénus de Milo étant le symbole de la femme amputée et démembrée par excellence, la présence de cette œuvre au sein de la diégèse permet, une nouvelle fois, de mettre en avant le phénomène du démembrement métaphorique des corps féminins à Galaad. D'autre part, une autre œuvre

de la mythologie romaine est présente dans ce manuel de latin et peut être reliée aux politiques galaadiennes : *The Rape of the Sabine Women* (voir appendice, Fig.IV). Selon la légende, Romulus, fondateur de Rome avec son frère Rémus, accueille toutes les personnes de sexe masculin dans sa ville fraîchement bâtie pour y agrandir la population. Cependant, la ville se trouva vite en manque de femmes. Pour pallier ce problème, Romulus invita donc les populations voisines à assister aux fêtes de Consualia (fêtes en l'honneur de Neptune) qu'il avait lui-même organisées, dans le but d'y enlever les femmes présentes, et notamment les Sabines (L'Huillier). Cet épisode de l'histoire romaine rappelle étrangement la méthode employée par les dirigeants de Galaad pour remédier au problème d'infertilité qui menace le monde occidental : enlever de jeunes femmes fertiles pour repeupler la société. Enfin, le latin, en plus d'être un langage qui exclut les femmes, est aussi utilisé par ces jeunes adolescents pour les ridiculiser, en témoigne le détournement de conjugaisons latines en jeux de mots sexistes : ainsi, « *pim pis pit, pimus pistis pants* » comprend le mot anglais *pants* tandis que la conjugaison « *Cim cis cit* » (197) est tronquée par le Commandant, sa suite logique étant le mot *cunt*.

La connexion entre Luke et le Commandant ne s'arrête cependant pas au simple usage du latin : les deux personnages semblent tous deux très attachés à l'ancien et aux vieilles choses, d'où leur fascination pour les langues mortes. Par exemple, Offred affirme à propos de Luke : « He liked old things » (182), une déclaration qui peut être mise en parallèle avec cette phrase prononcée par le Commandant : « Some of us, he said, retain an appreciation for the old things. » (166) Une fascination tout particulière pour la Rome antique et l'époque puritaine, deux civilisations patriarcales dans lesquelles les femmes étaient reléguées aux tâches domestiques et ne pouvaient prendre part à la vie politique de la communauté. Et parce qu'il est nostalgique du passé, le Commandant apprécie grandement *Jezebel's*, un endroit où les femmes portent des costumes censés représenter les fantasmes masculins d'antan et qu'il considère comme une réplique parfaite de la société pré-galaadienne : « It's like walking into the past. » (247) Mais *Jezebel's* est bien plus qu'une pâle copie sexiste du passé, c'est aussi le point de convergence entre l'oppression subie par Offred au sein du couple qu'elle formait avec Luke et du binôme qu'elle compose désormais avec son Commandant. En effet, la chambre dans laquelle Offred et le Commandant ont un rapport sexuel est la même que celle où Luke et la narratrice se voyaient pour faire l'amour lorsque celui-ci était encore marié : « I know where I am. I've been here before: with Luke, in the afternoons, a long time ago. It was a hotel, then. Now it's full of women. » (246) Bien avant d'être la maîtresse du Commandant, il ne faut pas

oublier qu'Offred était aussi celle de Luke, un autre point commun, mis en évidence par Karen Stein, qui souligne une fois encore le lien étroit entre ces deux personnages : « Offred's position in Gilead as part of a sexual triangle replicates her previous position as Luke's mistress before he divorced his first wife. » (Stein, 1991 : 272) Ainsi, alors qu'elle était encore la maîtresse de Luke, Offred mettait sa vie entre parenthèses en attendant que celui-ci consente à quitter son épouse : de cette manière, celui-ci contrôlait la vie amoureuse de la narratrice et pouvait tirer profit de ce double jeu le plus longtemps possible : « Luke was still in flight from his wife, when I was still imaginary for him. Before we were married and I solidified. » (60) Une « non-solidité », pour reprendre le terme d'Offred, qu'elle subit une fois de plus à Galaad dans ses relations avec le Commandant puisqu'il ne la considère ni comme son épouse, ni comme une Servante à part entière, mais n'hésite toutefois pas à profiter de son corps et de son esprit quand il le désire.

Enfin, Luke et le Commandant se présentent tous les deux comme des personnages qui prennent plaisir à « paterner » Offred, une manière d'infantiliser la narratrice et, ainsi, d'assouvir habilement et discrètement leur autorité¹⁰. Selon Virginia Woolf, l'affaiblissement et la fragilisation de l'image de la Femme sont des stratégies nécessaires à la domination patriarcale : à la question « Comment une portion de la population peut-elle se hisser en haut de la hiérarchie ? » elle répond :

By thinking that other people are inferior to oneself. By feeling that one has some innate superiority [...] over the people. Hence the enormous importance to a patriarch who has to conquer, who has to rule, of feeling that great numbers of people, half the human race indeed, are by nature inferior to himself. (Woolf : 27)

De ce fait, la narratrice soupçonne son mari d'avoir profité de sa vulnérabilité au moment de l'instauration des nouvelles politiques de Galaad, et notamment le jour où elle a été licenciée et où ses comptes bancaires ont été gelés, pour pouvoir dominer encore un peu plus leur couple. En effet, pour rassurer et remonter le moral de sa femme, Luke avait tenté d'amoinrir le problème en affirmant qu'il serait toujours à ses côtés pour l'aider : « It's only a job, he said, trying to soothe me. [...] Hush, he said. He was still kneeling on the floor. You know I'll always take care of you. I thought, already he's starting to patronize me. » (188) Ce *job* dont Luke parle n'est en aucun cas un simple métier, mais plutôt un symbole de liberté et d'émancipation

¹⁰ Pour plus d'informations concernant l'amour Oedipien d'Offred pour son Commandant, voir Brooks Bouson, « The Misogyny of Patriarchal Culture in *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, pp.48-50.

féminine que Galaad souhaite anéantir. Et lorsque des manifestations contre le nouveau régime ont eu lieu, Offred n'y prit pas part, préférant suivre l'avis de Luke qui lui répétait que sa famille avait besoin d'elle et, qu'au contraire, protester était signe d'égoïsme de sa part : « I didn't go on any of the marches. Luke said it would be futile and I had to think about them, my family, him and her. » (189) Que ce soit par conviction politique ou par désintéret, Offred n'avait pas d'autre choix que de suivre l'avis de son mari concernant son implication dans les protestations, car comme l'affirme Madone Miner : « [Offred] couldn't afford to lose him », littéralement (Miner : 30).

Offred et les *Historical Notes*

L'oppression d'Offred ne s'arrête cependant pas à la fin de son récit mais se poursuit dans l'annexe intitulée *Historical Notes*, dans laquelle le Professeur James Darcy Pieixoto impose lui aussi son « mot » à la narratrice. C'est lors du douzième colloque international des Etudes Galaadiennes de l'année 2195 que le Professeur Pieixoto présente le récit d'Offred réintitulé « *The Handmaid's Tale* » pour l'occasion. Il est important de préciser que le nom de l'Université dans laquelle le colloque se déroule renferme un indice pouvant éclairer le lecteur concernant la manière dont les *Historical Notes* doivent être lues. En effet, l'Université de Denay, Nunavit, se rapproche phonétiquement de l'expression « *deny none of it* », une façon de mettre le lecteur en alerte : chaque élément est soigneusement pensé et doit être analysé (Howells, 2006 : 169). Ainsi, les recherches du Professeur Pieixoto sont d'une importance capitale et une occasion non négligeable d'établir une contre-vérité de l'époque galaadienne. Trouver un témoignage direct de la vie d'une opprimée sous la République de Galaad plus d'un siècle après sa disparition est, d'une part, une découverte rarissime, mais aussi une opportunité de réécrire l'Histoire sous un autre angle : celui des opprimés. Cette approche culturelle et mémorielle rejoint celle adoptée par Aleida Assmann qui déclare que s'intéresser aux témoignages des victimes des puissances coloniales c'est permettre la réaffirmation de mythes et de traditions locaux, que les empires s'efforçaient de remplacer ou de détruire :

[recording loss] gives a platform to those who owned the land before the white settlers took possession of it, and it draws attention to the ways of life, the values, and the myths that were destroyed by colonial invasion. In this context, one might speak of a returning sense of place and its symbolic power. (Assmann : 286)

Malheureusement le Professeur Pieixoto ne parvient pas à établir cette contre-mémoire. Au contraire, il manipule et utilise sa trouvaille pour louer son travail de chercheur et se mettre en

avant, une théorie soutenue par Karen Stein : « [Pieixoto] is eager to promote his reputation and perhaps more concerned with the form of the narrative than its substance. » (Stein, 1991 : 273) Dès lors, Offred est, une fois de plus, réduite à sa valeur utilitaire : ce n'est plus son corps qui importe mais sa mémoire qui est ici exploitée afin de mettre en lumière un homme qui la domine.

Cependant, le Professeur Pieixoto ne se contente pas seulement d'utiliser le récit d'Offred pour sa propre gloire, il se permet aussi de l'éditer et de le modifier. Ces corrections du discours féminin ne sont pas sans rappeler celles exécutées par Luke et le Commandant face aux lacunes linguistiques d'Offred. D'ailleurs, comme les deux autres protagonistes masculins, Pieixoto utilise aussi des expressions d'origine étrangère dans son discours telles que « *soi-disant* » (313) qui, à l'instar du mot *Mayday*, prend ses racines dans le français, et « *post facto* » (315), une locution latine une fois encore symbole de la domination linguistique exercée sur les femmes. D'autre part, comme nous l'avons mentionné précédemment, le Professeur Pieixoto et son collègue le Professeur Wade ont réarrangé de manière hasardeuse les cassettes audio sur lesquelles le récit d'Offred est enregistré. Pourtant, en plus de fragmenter ce récit, les deux universitaires se permettent de lui donner un nouveau titre : *The Handmaid's Tale*, un fait vivement critiqué par Coral Ann Howells :

We have to remember that *The Handmaid's Tale* was Offred's transcribed speech, reassembled and edited by a male historian and not by her. He is abusing Offred as Gilead abused her, removing her authority over her own life story and renaming it. (Howells, 1996 : 108)

De ce fait, il est possible d'établir un parallèle entre l'attribution d'un titre au récit d'Offred et l'attitude de la République de Galaad envers ses citoyens. En effet, la narratrice a subi à de nombreuses reprises les redénominations du gouvernement : elle a dû à la fois se redéfinir en tant que Servante et s'habituer à changer couramment de prénom en fonction du Commandant chez qui elle était affectée. L'attribution d'un nouveau titre au récit d'Offred est d'autant plus outrageante qu'elle est basée sur un jeu de mots misogyne et malvenu : d'après Pieixoto, l'utilisation du mot « *tale* » est loin d'être anodine, elle ferait référence au sens archaïque du mot « *tail* », son homophone : « I am sure all puns were intentional, particularly that having to do with the archaic vulgar signification of the word *tail*. » (313) D'après *Merriam-Webster*, le sens archaïque et vulgaire du mot *tail* peut désigner des fesses ou une relation sexuelle (« *Tail* »). Dès lors, même longtemps après la fin du régime de Galaad, Offred subit encore les

attaques sexistes d'hommes qui s'obstinent à la définir selon corps et sa propension à avoir des rapports sexuels.

De plus, le passage d'un mode de narration féminin à un point de vue masculin met en avant les incompréhensions qui existent entre les deux sexes : il est étonnant de voir à quel point le Professeur Pieixoto interprète le récit d'Offred de la mauvaise manière. Ce phénomène, selon Michèle Lacombe, transparait même au sein du nom « Offred » : dans les *Historical Notes*, la narratrice n'est plus seulement « *Of + Fred* » ou « *Off + Red* », mais elle est aussi « *Off + Read* », et donc littéralement « mal lue » ou « mal interprétée. » (Lacombe : 7) Ainsi, au lieu de se concentrer sur le récit riche et détaillé de la Servante, Pieixoto préfère tenter vainement de découvrir la vraie identité de la narratrice et des autres personnages, des éléments qui ne sont, à première vue, pas essentiels à l'enrichissement des connaissances concernant la période galaadienne et à l'établissement d'une contre-mémoire. De plus, le Professeur critique à de nombreuses reprises Offred, invoquant son manque de professionnalisme dans le choix de ses informations :

Some of [the gaps] could have been filled by our anonymous author, had she had a different turn of mind. She could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter or a spy. What would we not give, now, for even twenty or so of printout from Waterford's private computer! (322)

L'intérêt porté par le Professeur Pieixoto sur les statistiques est, selon Dominick Grace, un nouveau point commun avec le Commandant, ce dernier affectionnant tout particulièrement les chiffres aussi : « But look at the stats, my dear. Was it really worth it, *falling in love*? Arranged marriages have always worked out just as well, if not better. » (232) (Grace : 165) Enfin, l'explication invoquée par Pieixoto concernant l'origine du choix des noms des Tantes prouve une fois encore son incompréhension vis-à-vis des figures féminines galaadiennes car, d'après lui, ils proviendraient de marques de produits féminins : « the Aunts should take names derived from commercial products available to women in the immediate pre-Gilead period. » (32) Ce choix paraît pourtant étonnant : il serait contraire à la doctrine galaadienne de choisir des noms appartenant au passé proche, un passé que le gouvernement souhaite oublier, et qui font référence à des produits dorénavant considérés comme vaniteux. Une autre théorie voudrait plutôt que les noms des Tantes proviennent de figures féminines chastes et pures de la Bible :

Lydia y est présentée comme une fervente fidèle¹¹, Elizabeth comme une femme enceinte vivant en ermite¹² et Sarah comme étant la mère d'Isaac¹³ (Howells, 1998 : 48).

Enfin, des décennies après l'effondrement de l'Empire Galaadien, il semblerait que les hommes n'aient toujours pas appris de leurs erreurs, en témoigne l'attitude du Professeur Pieixoto envers Offred ou la Professeure Crescent Moon. Par exemple, il débute sa prise de parole en stigmatisant la Professeure Crescent Moon, présidente du colloque international, en déclarant :

I am sure we all enjoyed our charming Arctic Char last night at dinner, and now we are enjoying an equally charming Arctic Chair. I use the word "enjoy" in two distinct senses, precluding, of course, the obsolete third. (312)

Le troisième sens du mot *enjoy* auquel le Professeur Pieixoto fait ici référence désigne le fait d'avoir une relation sexuelle avec une femme. Dès lors, il préfère définir la Professeure Crescent Moon selon son charme et ses attributs sexuels plutôt qu'en prenant compte son statut d'universitaire compétente et reconnue. Loin d'être personnelles, les attaques du Professeur s'adressent aux femmes en général qu'il juge faibles et impuissantes. De ce fait, il s'approprie le terme « Underground Femaleroad » pour le surnommer « Underground Frailroad » de manière à établir une connexion entre la Femme et la fragilité, et ainsi assouvir encore un peu plus sa domination masculine. (313) Ce jeu de mots permet au Professeur Pieixoto de tourner en ridicule une structure qui a permis de sauver des centaines de vies et d'insinuer qu'il aurait pu, lui aussi, survivre très facilement dans cet univers dystopique. Pourtant, l'élément le plus effrayant de ces *Historical Notes* n'est pas le fait qu'un homme fasse des blagues malvenues, il serait incorrect de généraliser l'attitude d'un personnage en venant l'appliquer à l'ensemble de la société, mais bien la réaction de l'audience face à ces blagues. En effet, après chaque jeu de mots ou remarque misogyne, l'audience rit et applaudit l'universitaire : « Limpkin describes [Frederick Judd] as a stuffed shirt, and, I quote, « somebody for whom foreplay is what you do on a golf course. » (*Laughter.*) » (319) L'indulgence et la désinvolture de l'audience face aux remarques sexistes du Professeur sont peut-être l'élément le plus pessimiste de l'œuvre d'Atwood : personne n'a appris des erreurs du passé.

¹¹ « One of those listening was a woman from the city of Thyatira named Lydia, a dealer in purple cloth. She was a worshiper of God. The Lord opened her heart to respond to Paul's message. » (Acts. 16:14)

¹² « After this his wife Elizabeth became pregnant and for five months remained in seclusion. » (Luke. 1:24)

¹³ « Sarah became pregnant and bore a son to Abraham in his old age, at the very time God had promised him. » (Genesis. 21:2)

Redéfinition de la masculinité et répression sexuelle

Bien que certaines figures masculines, à l'image du Commandant ou de Luke, soient omnipotentes et imposent leur autorité aux femmes, les hommes ordinaires n'en restent pas moins les victimes, eux aussi, du gouvernement¹⁴. De ce fait, il existe un réel désir, notamment de la part des Tantes, de diaboliser l'Homme et la masculinité en invoquant, entre autres, que ce sont des êtres faibles obsédés par le sexe. Une démonisation du personnage masculin profondément ancrée dans l'esprit d'Offred qui, lorsque Nick lui demande comment s'est passée son excursion avec Ofglen, se remémore les mises en garde de Tante Lydia :

He isn't supposed to speak to me. Of course some of them will try, said Aunt Lydia. All flesh is weak [...] They can't help it, she said, God made them that way but He did not make you that way. He made you different. (55)

Et c'est pour contrebalancer l'appétit sexuel, soi-disant insatiable, des hommes que les femmes se doivent d'être pures, couvertes et intransigeantes pour ne pas s'afficher en tentatrices, ce qui explique pourquoi la question de Nick est vécue comme une agression par Offred. D'ailleurs, lors des séances d'aliénation au Red Centre, chaque histoire contée ou film projeté par Tante Lydia met en scène un homme faisant du mal aux femmes : c'est un homme qui viole et découpe une femme dans l'un des films pornographiques et c'est un deuxième homme qui branche des électrodes à une femme enceinte pendant son accouchement : « A pregnant woman, wired up to a machine, electrodes coming out of her every which way so that she looked like a broken robot, an intravenous drip feeding into her arm. Some man with a searchlight looking up between her legs. » (124) *A contrario*, jamais une femme n'est présentée comme potentiellement dangereuse pour une autre femme, un paradoxe lorsque l'on sait que ce sont les Tantes qui sont les principales protagonistes de l'aliénation des jeunes Servantes. Cependant, les Tantes ne sont pas les seules à diaboliser et à marginaliser les hommes : déjà dans la société pré-galaadienne la mère d'Offred tenait des propos sexistes et « anti-masculinistes » : « I don't want a man around, what use are they except for ten seconds' worth of half babies. A man is just a woman's strategy for making other women » (130), et adoptait une vision stéréotypée de la masculinité : « They aren't a patch on a woman, except they're better at fixing cars and playing football, just what we need for the improvement of the human race, right? » (131)

¹⁴ Coral Ann Howells est l'une des premières critiques d'Atwood à analyser attentivement la persécution des hommes dans *The Handmaid's Tale*. Ainsi, elle écrit en 1996 : « Most men are oppressed in this society: there are male bodies hanging every day on the Wall, while homosexuals, Roman Catholic priests and Quakers of both sexes are regularly executed, and male sexual activity is severely restricted as well. » (Howells, 1996 : 95)

Ainsi, tout comme le gouvernement a redéfini la femme galaadienne et son rôle dans la société, la masculinité est elle aussi redéfinie. De ce fait, l'homme galaadien est un homme qui a des responsabilités, qui est armé et doit protéger un régime avec lequel il n'est pas forcément d'accord, il peut potentiellement avoir à exécuter d'autres citoyens mais, surtout, l'homme galaadien se doit d'être en couple avec une femme pour procréer. Une dernière obligation qui est particulièrement explicite lorsque Serena oblige Nick, son chauffeur, à faire l'amour avec Offred pour la mettre enceinte. Le corps de Nick, déshumanisé et réifié, est réduit à ses organes génitaux et à sa capacité à procréer, un phénomène qui n'est donc pas uniquement réservé aux femmes :

« I could just squirt into a bottle and you could pour it in, » he says. He doesn't smile. « There's no need to be brutal, » I say. Possibly he feels used. Possibly he wants something from me, some emotion, some acknowledgement that he too is human, is more than just a seedpod. (274)

Face à l'affliction de Nick, Offred tente de le rassurer afin de réhumaniser l'acte sexuel, elle qui connaît mieux que quiconque la souffrance de n'être définie que par son aptitude à porter la vie. De plus, durant les Cérémonies, le Commandant se voit lui aussi dans l'obligation de subir le rapport sexuel, désormais considéré comme un devoir moral : refuser d'y participer reviendrait à trahir le régime et pourrait être puni par la peine capitale. Toutefois, bien qu'Offred soit pleinement consciente de cette réalité : « This is not recreation, even for the Commander. This is serious business. The Commander, too, is doing his duty » (105), les multiples tentatives d'aliénation des Tantes, qui répétaient aux futures Servantes que les hommes sont des « sex-machines » (153), affectent son jugement et la condamnent à porter un regard stéréotypé sur la sexualité masculine :

He is preoccupied, like a man humming to himself; like a man who has other things on his mind [...] There's an impatience in his rhythm now. But isn't this everyone's wet dream, two women at once? They used to say that. Exciting, they used to say. (105)

Cette affirmation est une nouvelle preuve de l'incompréhension qui règne entre les sexes à Galaad, tous les hommes ne rêvant pas d'avoir deux femmes rien que pour eux. D'ailleurs, il paraît surprenant que le Commandant affectionne tant ce rapport sexuel sachant qu'on lui impose une partenaire qu'il ne peut pas choisir et que les deux protagonistes féminines face à lui ne prennent absolument aucun plaisir.

Cependant, la scène qui expose au mieux la répression sexuelle subie par les hommes ordinaires se déroule en dehors de la maisonnée, au moment où Offred présente son laissez-passer à deux jeunes Gardiens avant de rejoindre le centre-ville (31-32). Avant toute chose, cette scène permet à la narratrice de rapporter des informations relatives aux conditions de vie des Gardiens. Ainsi, ces derniers sont tenus, par exemple, de protéger le régime et d'attendre patiemment que le gouvernement leur attribue une femme avec qui ils pourront à leur tour procréer. Les Gardiens doivent dès lors rester vierges jusqu'au jour de leur mariage forcé, qui aura lieu durant une *Prayvaganza*, raison pour laquelle ils ne côtoient aucune femme pour le moment. Pourtant, contrairement à Offred qui doit vivre la majeure partie de la journée dans sa chambre, les Gardiens n'ont aucun moyen de s'isoler : ils sont constamment en binôme, dorment tous ensemble dans des lits de camps et sont continuellement à découvert à cause de la lumière des projecteurs braquée sur eux : « If they think of a kiss, they must then think immediately of the floodlights going on, the rifle shots. » (32) De ce fait, connaissant l'état de frustration sexuelle que ces jeunes hommes subissent, Offred profite de l'occasion pour agir sensuellement devant eux, une manière pour la narratrice d'asseoir son pouvoir sur des hommes : bien qu'opprimée, elle n'en reste pas moins puissante : « I enjoy the power; power of a dog bone, passive but there, I hope they get hard at the sight of us and have to rub themselves against the painted barriers. » (32) Et même si l'attitude d'Offred paraît, à première vue, cruelle, l'image sensuelle qu'elle dégage devient une source de fantasmes pour les Gardiens :

They will suffer, later, at night, in their regimented beds. They have no outlets now except themselves, and that's a sacrilege. There are no more magazines, no more films, no more substitutes; only me and my shadow. (32)

L'image érotique étant dorénavant censurée et considérée comme blasphématoire, seule l'attitude contestataire d'Offred concernant le décorum galaadien permet donc aux Gardiens de s'épanouir sexuellement ne serait-ce que l'espace d'un court instant.

Enfin, parmi tous les hommes, ce sont les homosexuels qui subissent le plus les tyrannies de la République de Galaad. Cet acharnement à leur rencontre peut s'expliquer pour deux raisons principales : dans un premier temps, leur amour est proscrit par la Bible, le texte sur lequel le régime se fonde : « If a man has sexual relations with a man as one does with a woman, both of them have done what is detestable. They are to be put to death; their blood will be on their own heads. » (Leviticus. 20:13) D'autre part, les rapports homosexuels sont aussi synonymes d'improductivité, deux hommes, ou deux femmes, ne pouvant pas procréer naturellement. Et il

est important de garder à l'esprit que l'ambition première de Galaad est de résoudre les problèmes d'infertilité. De ce fait, les homosexuels ne sont d'aucune utilité au gouvernement, c'est la raison pour laquelle ils sont exécutés qu'importe leur statut ou leur grade hiérarchique :

The two [other corpses] have purple placards hung around their necks: Gender Treachery. Their bodies still wear the Guardian uniforms. Caught together, they must have been, but where? A barracks, a shower? It's hard to say. (53)

Enfin, parce que les femmes et les hommes sont présentés comme complémentaires, leurs rôles sont clairement distincts. C'est pourquoi une femme qui gouverne ou un homme qui cuisine est un acte de « *gender treachery* », et leur orientation sexuelle serait remise en question. Un phénomène très similaire à la conception de la sexualité avant l'émancipation sexuelle de la seconde moitié du vingtième siècle, une réalité que la mère d'Offred tente de faire comprendre à Luke : « Cooking's my hobby, Luke would say. [...] Once upon a time you wouldn't have been allowed to have such a hobby, they'd have called you queer. » (131)

De nombreux aspects de la vie quotidienne d'Offred sont pensés et conçus par le gouvernement pour refléter sa condition, à l'image de la pièce dans laquelle elle est reléguée, métaphore de son statut de Servante. Ainsi, il est possible d'analyser l'état physique et psychologique de la narratrice à travers l'étude des paysages et des fleurs qui l'entourent ou de la nourriture qu'elle avale. Toutefois, d'autres stratégies d'aliénation mises en œuvres par les dirigeants du nouveau régime sont beaucoup moins subtiles, en témoignent les efforts déployés pour redéfinir le corps d'Offred, dorénavant concentré autour de son utérus et devenu une ressource nationale marchandisée. Non seulement réduite à sa capacité à procréer, Offred se voit privée de son droit de parole. En effet, le gouvernement s'évertue à réduire ses Servantes au silence en fragmentant leur discours, notamment grâce à l'imposition d'ailes autour de leur visage pour leur obstruer la vue et empêcher toute forme de communication. Une politique nécessaire à la recherche du pouvoir absolu pour éviter que des alliances ne se forment à l'encontre du parti. Par surcroît, dans cette société profondément patriarcale, Offred doit se plier à l'autorité masculine, pourtant déjà bien instaurée durant la période pré-galaadienne. Néanmoins, Offred parvient à tirer profit de certaines de ces politiques d'aliénation : elle se réapproprie les tentatives de déshumanisation du gouvernement en se créant une armure métaphorique pour surmonter des épreuves traumatisantes et tire profit de son isolement dans sa chambre pour s'évader mentalement du régime. Mais c'est en réappropriant son corps et son esprit qu'Offred parviendra à s'accrocher au peu de pouvoir qui lui est accordé pour venir l'utiliser contre le gouvernement.

III. Corps et esprits : outils de survie.

A. Langage et survie

Le Pouvoir de la narration

L'instauration de la République de Galaad a permis une redéfinition de la mémoire ou, tout du moins, un changement concernant la manière de penser la mémoire : maintenant que l'écriture est réservée à une infime minorité de la population, et notamment aux responsables masculins du gouvernement, les autres personnages doivent trouver des stratagèmes pour se réapproprier le droit d'inscrire leurs discours dans la postérité. Ainsi, on assiste à un vif retour à la tradition orale sous Galaad, à l'image du récit d'Offred qui est enregistré sur des cassettes audio. Dès lors, il est possible d'affirmer qu'Offred est, à l'image des aèdes grecs, une poétesse des temps modernes dont le récit permet d'inscrire les personnages et le mode de vie qu'elle met en scène dans la mémoire collective. Par conséquent, la narratrice a le pouvoir d'immortaliser les éléments qu'elle relate, car comme l'affirme Aleida Assmann à plusieurs reprises : « Poets were recognized as professional immortalizers » (Assmann : 29), et : « Greatness, glory and immortality through the memory of posterity were the priceless and exclusive gifts that only a poet could bestow on the hero. » (Assmann : 33) Ce pouvoir d'immortalisation est d'autant plus important à Galaad qu'il semblerait, d'après les déclarations du Professeur Pieixoto dans les *Historical Notes*, que la majorité des documents et des données officielles aient été complètement détruits ou perdus, raison pour laquelle le Professeur aurait aimé qu'Offred rapporte des statistiques plutôt que son histoire personnelle. De ce fait, l'oralité assume un rôle considérable dans les civilisations où l'écriture n'existe pas ou n'est pas tolérée puisque, selon Robert Wood, la connaissance et la mémoire s'y superposent : « In an oral culture, there is a homeostasis between knowledge and memory [...] it was « a time, when all man could know, was all he could remember. » » (Wood, *An Essay on the Original Genius of Homer* dans Assmann : 127) Offred est d'ailleurs consciente du rôle crucial qu'elle joue dans la défense et la postérité des personnages opprimés, c'est pourquoi elle continue son témoignage malgré la souffrance morale qu'il génère : « I don't want to be telling this story. I don't have to tell it. I don't have to tell anything, to myself or to anyone else. I could just sit here, peacefully. I could withdraw. » (237)

Une seconde méthode, cette fois-ci collective, est aussi employée pour permettre d'inscrire la mémoire dans la postérité. Le poète, dans notre cas la poétesse, n'est plus le seul à

être chargé de relater l'Histoire, mais il devient le moyen par lequel la mémoire d'autrui va pouvoir être sauvée. C'est ainsi qu'Offred conte l'histoire de Moira, une histoire qu'elle apprend, dans un premier temps, d'Alma qui l'avait auparavant apprise de Dolores (139), puis directement de la bouche de Moira le jour où elle la croise à *Jezebel's* :

This is what she says, whispers, more or less. I can't remember exactly, because I had no way of writing it down. I've filled it out for her as much as I can: we didn't have much time so she just gave the outlines. [...] I've tried to make it sound as much like her as I can. It's a way of keeping her alive. (256)

Par conséquent, Offred prête sa voix à Moira, un acte mis en évidence par l'utilisation de la première personne du singulier qui crée l'illusion d'un changement de narrateur. D'ailleurs, le rôle de la poétesse est clairement explicité puisqu'Offred déclare qu'elle offre sa voix à Moira pour l'immortaliser et la maintenir éternellement en vie, « *to keep her alive* ». Cette deuxième méthode d'immortalisation ne permet plus seulement d'inscrire le nom « Moira » dans la postérité, mais d'y inclure aussi sa personnalité grâce, entre autres, aux choix de ses mots et à ses tics de langage. Enfin, Moira se présente aussi comme la garante de la mémoire, à une moindre échelle, lorsqu'elle doit retenir la liste des membres du réseau *Mayday* le jour où elle tente de s'enfuir pour le Canada :

At last I tried to remember what I could about our mailing list. We'd destroyed it, of course, early on; or we didn't destroy it, we divided it up among us and each one of us memorized a section, and then we destroyed it. (257)

Cette stratégie n'est pas sans rappeler celle mise en place par les rebelles du roman *Fahrenheit 451* qui s'efforcent de mémoriser des ouvrages entiers pour ensuite pouvoir les retranscrire à l'écrit une fois libres, chacun devenant la personnification du livre qu'il a retenu : « We'll pass the books on to our children, by word of mouth, and let our children wait, in turn, on the other people. » (Bradbury : 196)

Cependant, le récit d'Offred ne doit pas être uniquement considéré comme un outil permettant l'immortalisation d'un discours, c'est aussi un moyen de remettre en question le canon historique. En effet, les connaissances acquises sur l'époque galaadienne devant principalement se cantonner aux travaux écrits par les hommes qui dirigeaient cette société, le récit d'Offred permet d'approcher cette vérité historique d'un second point de vue : celui d'une femme opprimée. D'ailleurs, selon Offred, établir une « histoire parallèle » est indispensable

puisque cela permet de compléter la vérité historique, un récit sans perspective étant un récit biaisé :

Perspective is necessary. Otherwise there are only two dimensions. Otherwise you live with your face squashed against a wall, everything a huge foreground, of details, close-ups [...] Your own skin like a map, a diagram of futility, crisscrossed with tiny roads that lead nowhere. » (153)

Cette idée est d'ailleurs partagée par Jill LeBihan qui défend qu'Offred est consciente de l'importance de son rôle d'historienne : « the novel constantly reiterates its uncertain, problematic relationship with the concept of a single reality, one identity, a truthful history. » (LeBihan : 96) D'autre part, il est important de noter que la narratrice ne se contente pas seulement de rapporter des paroles et des événements, mais elle « reconstruit » et « recompose » son discours à partir de souvenirs, un phénomène, qui à l'image de toute « reconstruction », est approximatif :

Remembering is basically a reconstructive process; it always starts in the present, and so inevitably at the time when the memory is recalled, there will be shifting, distortion, reevaluation, reshaping. (Assmann : 19)

Une réalité dont Offred est pleinement consciente, en témoignent les commentaires qu'elle ajoute après avoir relaté l'histoire de Moira : « It's impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances. » (144) Toutefois, d'après Dominick Grace, cette stratégie narrative qui consiste à revenir plusieurs fois sur son discours pour le corriger ou pour remettre en question son authenticité est significative. En effet, quand elle nuance ses propos en affirmant ne pas pouvoir se remémorer avec exactitude les événements passés et, par conséquent, que la fidélité des récits écrits ou oraux doit être relativisée, Offred attaque indirectement ce mot biblique prépondérant à Galaad, que personne n'ose corriger et qui impose sa propre vérité historique, fixe et incontestable (Grace : 160).

Enfin, le simple fait qu'Offred narre son histoire d'opprimée dans un régime totalitaire peut être considéré comme un acte de résistance. En effet, la narration permet à « Offred la poétesse » de se réapproprier sa langue, cette dernière étant censée être dominée et régulée par les théocrates galaadiens :

On ne devra jamais oublier que la langue, en raison de l'infinie capacité générative [...] que lui confère son pouvoir de produire à l'existence en produisant la représentation

collectivement reconnue [...] de l'existence, est sans doute le support par excellence du rêve de pouvoir absolu. (Bourdieu : 66)

Pourtant, son statut de poétesse est loin d'être sans danger car, comme l'affirme Margaret Atwood dans *Second Words*, les poètes, et plus globalement les artistes, sont les premiers à être réduits au silence par les Etats totalitaires qui souhaitent les empêcher de créer une vérité parallèle à celle imposée. Un argument qu'elle illustre avec l'exemple du Salvador : « How many poets are there in El Salvador? The answer is none. » (Atwood dans Hengen : 32) Toujours dans *Second Words*, dans le chapitre intitulé « Amnesty International : An Address », Atwood met en avant trois raisons pour lesquelles les artistes et les écrivains sont tyrannisés par les Etats totalitaires : « The writer [...] retains three attributes that power-mad regimes cannot tolerate: a human imagination, in the many forms it may take, the power to communicate, and hope. » (Atwood, 1982 : 104) Offred est effectivement à l'origine de ces trois éléments : c'est la nuit tombée qu'elle imagine ce que serait sa vie sans la République de Galaad ou qu'elle invente des destins possibles à son mari Luke, de plus, elle parvient à sauvegarder son récit plusieurs siècles après sa disparition, un récit qu'elle termine finalement par une pointe d'espoir : « Whether this is my end or a new beginning I have no way of knowing: I have given myself over into the hands of strangers, because it can't be helped. And so I step up, into the darkness within; or else the light. » (307)

La narration comme moyen de protection

Narrer son histoire ne donne pas seulement à Offred l'opportunité de remettre en question l'unique vérité imposée par la République de Galaad, cela lui permet aussi de rester mentalement saine dans un régime qui souhaite l'aliéner à tout prix, une théorie défendue par Coral Ann Howells qui déclare : « Storytelling is this woman's only possible gesture of resistance to imprisonment in silence, just as it becomes the primary means for her psychological survival. » (Howells, 1996 : 127) De ce fait, c'est grâce à la narration qu'Offred a la possibilité d'échapper momentanément aux pressions qu'elle subit au quotidien, ce qui explique pourquoi ses réminiscences et ses voyages dans le passé ont principalement lieu la nuit quand elle peut reprendre possession de son temps. D'ailleurs, Howells, à l'image d'Offred qui joue avec la polysémie des mots, emploie les différents sens du mot *reconstruction* pour faire à la fois référence au mode de narration employé par Offred et à l'effet qu'ont ces « reconstructions » sur la narratrice :

Offred's story is a 'reconstruction' in more senses than one, for not only is it her narrative of memory but it is also the means by which she manages to rehabilitate herself as an individual in Gilead (Howells, 1996 : 137)

Ainsi, la reconstruction orale du discours d'Offred lui permet, par la même occasion, de se reconstruire physiquement et psychologiquement, la narration étant désormais devenue un processus salvateur. De plus, c'est en recomposant son passé que la narratrice, à qui le gouvernement a effacé l'identité et a censuré le passé, peut retrouver une certaine emprise sur sa vie, *a sense of agency*. Offred devient effectivement la créatrice de sa propre histoire, un rôle qui, selon Assmann, est normalement réservé aux hommes : « The writing instrument itself denotes masculinity (pen = penis), whereas the writing surface is the « matrix », and the white paper is virgin – therefore, feminine. » (Assmann : 141) Loin d'être la feuille blanche passive qu'elle était durant la période pré-galaadienne : « We were the people who were not in the papers. We lived in the blank white spaces at the edges of print » (67), Offred, pourtant destinée au silence, parvient à s'imposer en tant qu'agent actif. Un exploit qui fait écho à la scène dans laquelle elle parvient à s'emparer du crayon du Commandant pour pouvoir écrire les scores du Scrabble : « The pen between my fingers is sensuous, alive almost, I can feel its power, the power of the words it contains. Pen Is Envy. » (196) Un acte subversif et loin d'être anodin puisqu'il renverse les codes « genrés » de Galaad, Offred prenant littéralement la masculinité du Commandant en main.

C'est en narrant son récit sous la forme d'un conte, le titre original de l'œuvre fait d'ailleurs littéralement référence au « Conte de la Servante », qu'Offred a la possibilité de prendre du recul face à une réalité qu'elle s'efforce de masquer. De ce fait, si la vie d'Offred n'est qu'un conte alors toutes les horreurs qu'elle subit sont fictives : « If it's only a story, it becomes less frightening. » (154) Et puisqu'elle est à la fois la créatrice et l'héroïne de ce conte, Offred a l'opportunité de reprendre sa destinée en main en influençant la suite et la fin de son histoire :

I would like to believe this is a story I'm telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance. If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending to the story, and real life will come after it. (49)

D'autre part, raconter une histoire implique un échange entre un narrateur et une audience, c'est pourquoi Offred s'adresse régulièrement à un récepteur imaginaire, une stratégie qui lui permet d'être moins coupée du monde et de mettre ses capacités mentales à contribution. De plus,

croire en un auditoire revient à croire en un monde où la République de Galaad ne règne plus, où les opprimés sont libérés et dans lequel le conte d'Offred peut être largement diffusé : « By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are. » (279) Finalement, en créant son propre conte à la manière d'un cauchemar duquel elle pense se réveiller, Offred se persuade de l'irréalité du monde dans lequel elle vit, ce qui lui permet, d'après Michèle Lacombe, de rester mentalement saine en attendant de voir poindre un avenir meilleur : « In real life, Offred survives on a day to day basis by lying to herself, by persuading herself of the unreality of her new life. » (Lacombe : 18) Une théorie qui expliquerait pourquoi Offred emploie le présent de narration alors que son récit est une reconstruction. D'ailleurs, parler de quelqu'un au passé reviendrait à insinuer que cette personne n'est plus de ce monde, une réalité potentielle qu'Offred veut à tout prix exclure de son conte, en témoigne la manière dont elle fait référence à Luke : « And he was, the loved. One. *Is*, I say. *Is, is*, only two letters you stupid shit, can't you manage to remember it, even a short word like that? » (239), ou à Moira : « She was still my oldest friend. *Is*. » (181)

De plus, la création d'un récit permet à Offred d'y dissimuler des informations relatives à son identité que seule une analyse minutieuse permet de déceler. D'après Joseph Andriano, Offred crée sa propre énigme et, d'une certaine manière, sa propre partie de Scrabble, afin de révéler sa vraie identité à son auditeur tout en se protégeant au cas où l'un des fanatiques de Galaad tomberait par hasard sur son récit (Andriano : 90). De ce fait, c'est à la fin du premier chapitre, alors qu'elle est encore au Red Centre, qu'Offred établit la liste des noms des futures Servantes avec qui elle est emprisonnée : « Alma. Janine. Dolores. Moira. June. » (14) Tandis que les quatre premiers noms sont mentionnés au moins une seconde fois dans le récit, le prénom « June » n'est au contraire cité qu'une seule fois, un élément qui, selon Brooks Bouson, impliquerait que June soit le prénom originel d'Offred (Bouson : 44). La narratrice fait toutefois souvent référence à son vrai nom mais sans jamais le mentionner :

My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day. (94)

Offred a effectivement raison de se reprendre : son prénom importe, ce n'est pas seulement une donnée matérielle, à l'image de l'exemple du numéro de téléphone, mais l'une des principales composantes d'une identité individuelle. Dès lors, renoncer à son prénom implique aussi le

reniement de son identité passée et, d'une certaine manière, la victoire des dirigeants de Galaad. Finalement, comme annoncé dans ce passage, Offred ne révélera son vrai prénom qu'à une seule occasion et à un personnage qu'elle affectionne tout particulièrement : Nick : « I tell him my real name, and feel that therefore I am known. » (282) De ce fait, le prénom d'Offred n'est plus seulement un mot qui la désigne, mais il devient un talisman immatériel offert à Nick comme preuve de la confiance aveugle qu'elle a en lui.

Enfin, la relation qu'Offred entretient avec son vrai prénom évolue en fonction de son état de santé mental. En effet, lorsque la mélancolie et le désespoir commencent à l'affecter, la narratrice se répète mentalement son prénom de manière à se rappeler qu'elle n'est pas seulement un vagin comme le gouvernement voudrait lui faire croire :

I want Luke here so badly. I want to be held and told my name. I want to be valued, in ways that I am not; I want to be more than valuable. I repeat my name, remind myself of what I once could do, how others saw me. (108)

C'est pourquoi, d'après Hilde Staels, lorsque la narratrice est seule, elle ne parle pas en tant qu'Offred mais en tant que June, ce qui lui permet de se libérer du statut d'objet (grammatical) que Galaad lui impose : « [June] is the grammatical subject and narrative agent of the tale, whereas Gilead reduced her position to that of (grammatical) object and patient. » (Staels : 118) Cependant, une fois de retour dans sa chambre après s'être entretenue secrètement et pour la première fois avec le Commandant, Offred panique et adopte une attitude fataliste concernant son sort : bien que se reclus dans ses pensées lui permette de s'échapper mentalement, s'évader physiquement de Galaad est impossible. C'est la raison pour laquelle elle affirme :

But that's where I am, there's no escaping it. Time's a trap, I'm caught in it. I must forget about my secret name and all ways back. My name is Offred now, and here is where I live. Live in the present, make the most of it, it's all you've got. (153)

Le refus d'utiliser son vrai prénom démontre ici la prise de conscience d'Offred de la triste réalité dont elle fait partie, une réalité qu'elle a rudement et vainement tenté d'oublier en se créant un conte sur lequel elle exerçait une emprise illusoire.

Jeux de mots et humour

Offred vit désormais dans une société où les femmes n'ont pas le droit de s'épanouir mentalement et intellectuellement, ces dernières n'ont, par exemple, ni accès aux études ni

même aux livres, elle tente donc de pallier ce manque en jouant avec le langage. Ainsi, c'est en ayant recours aux jeux de mots qu'Offred peut à la fois critiquer le régime qui l'opprime, mais aussi prouver qu'elle est encore capable de s'approprier une langue qu'on veut lui interdire, une théorie que Karen Stein corrobore : « In a world where language is taboo for women, the narrator finds solace in her meditation, and her play with words. » (Stein, 1991: 272) Stein affirme aussi que le caractère protestataire et rebelle du jeu de mots prend sa source dans ses origines étymologiques : l'une de ces théories voudrait que le mot *pun*, dont l'origine est encore floue, dérive du préfixe latin « *pug* » qui désigne le fait de « battre » ou de « frapper » (Stein, 1991 : 277). De ce fait, si cette théorie s'avère exacte, un *pun* voudrait littéralement qualifier le fait « d'attaquer avec des mots ». Dès lors, lorsqu'Offred affirme : « to the right, is the store where we order dresses. Some people call them *habits*, a good word for them. Habits are hard to break » (34), elle ne souhaite pas seulement se distraire intellectuellement en énumérant les différents sens du mot « *habits* », mais elle attaque les nouvelles coutumes absurdes qui imposent aux Servantes le port de vêtements rouges. Puis, c'est le Commandant qui devient la seconde cible des offensives d'Offred, notamment quand elle déclare : « *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) En effet, elle souligne l'ironie de la situation : le Commandant est présenté comme étant le maître d'une maisonnée dont le futur dépend du potentiel bébé à venir. Malheureusement celle-ci restera à jamais vide, « *hollow* », à cause de sa stérilité. Ainsi, bien que le Commandant soit présenté comme celui qui a le pouvoir de gouverner, Offred lui rappelle mentalement qu'il ne gouverne que du vide.

Toutefois, chaque jeu de mots ou trait d'esprit exprimé par Offred n'a pas forcément pour ambition d'attaquer le gouvernement ou, tout du moins, pas de manière consciente. En effet, la narratrice affirme que lister les différentes définitions d'un même mot lui permet avant tout de se calmer, c'est pourquoi elle énumère les sens de *chair* juste après avoir rêvé de Luke et de sa fille :

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. These are the kinds of litanies I use to compose myself. (120)

Bien qu'Offred déclare que les définitions qu'elle liste n'ont aucune connexion les unes avec les autres, cette affirmation se doit d'être remise en question. Par exemple, le premier sens de *chair* mis en avant par Offred désigne la personne qui préside un congrès ou un colloque, une

définition étroitement liée au personnage du Professeur Pieixoto. Ce dernier s'amuse d'ailleurs à ridiculiser Offred en énumérant, à sa manière, la liste des différentes définitions des mots *enjoy* (312) et *tail* (313) en y ajoutant une dimension misogyne. Cependant, c'est lorsqu'Offred établit la liste des sens de *job* que la connexion entre les définitions est plus explicite :

It's strange now, to think about having a job. *Job*. It's a funny word. It's a job for a man. Do a jobbies, they'd say to children, when they were being toilet-trained. Or of dogs: he did a job on the carpet. [...] The Book of Job. (182)

Ainsi, dans ce passage, le Livre de Job, qui est l'un des livres de l'Ancien Testament, est expressément apparenté à des excréments canins. Dès lors, Offred utilise la polysémie pour extérioriser son exaspération envers le Livre de Job et, par extension, envers la Bible puisque c'est l'ouvrage sur lequel les dirigeants de Galaad ont basé leur doctrine. Par conséquent, Offred exprime vulgairement et très clairement qu'elle « emmerde » le Livre de Job pour l'avoir précisément privée de *job*.

Jouer avec les différents sens des mots est aussi l'occasion pour Offred de remettre implicitement en question l'interprétation de la Bible par les dirigeants de Galaad : si un mot a plusieurs définitions alors la Bible doit pouvoir, elle aussi, être lue de différentes manières. Cet argument est mis en avant par Josph Andriano qui défend que June, en jouant avec la polysémie, a aussi pour but de mettre en pièces le mot biblique que Galaad lui impose et qui lui dicte sa vie (Andriano : 90). Cependant, d'après Chimnoy Banerjee, la qualité des jeux de mots d'Offred dépend de l'état mental dans lequel elle se trouve : si la narratrice souhaite déjouer les tentatives d'aliénation de Galaad, elle parvient à jouer avec la polysémie, en témoignent les exemples de *chair* et de *job* (Banerjee : 87). Au contraire, lorsqu'elle estime ne plus avoir la force de se battre contre le gouvernement, Offred reste passive face à la situation et se rappelle uniquement certains mots qu'elle employait dans la société pré-galaadienne. Une théorie qui expliquerait sa réaction face à Janine quand cette dernière exhibe son ventre de femme enceinte : « The pregnant woman's belly is like a huge fruit. *Humungous*, word of my childhood. » (37) En effet, envieuse de la condition de Janine qui est aussi sa clé pour ne pas être déportée vers les Colonies, Offred n'a pas la force de l'attaquer avec des jeux de mots. Pourtant, la capacité qu'a la narratrice à s'approprier sa langue est une rare exception dans le genre de la dystopie, en témoigne l'univers de *1984* dans lequel il est littéralement devenu impossible qu'un mot ait plusieurs sens afin d'éviter toute seconde interprétation des textes officiels. Ainsi, il est écrit dans l'appendice de *1984* intitulé « The Principles of Newspeak » :

The purpose of Newspeak was not only to provide a medium of expression for the world-view and mental habits proper to the devotees of Ingsoc, but to make all other modes of thought impossible. [...] This was done partly by the invention of new words, but chiefly by eliminating undesirable words and by stripping such words as remained of unorthodox meanings, and so far as possible of all secondary meanings whatever. (Orwell : 343)

Il est probable, au moment où Offred enregistre son récit, que la République de Galaad soit un régime trop récent pour avoir eu le temps de réduire massivement la langue et son vocabulaire à l'image du *Newspeak*. Cependant, après plusieurs années sans avoir eu l'opportunité de lire ou de discuter longuement avec autrui, se réapproprier un langage que le gouvernement s'évertue à défamiliariser n'en demeure pas moins un acte de rébellion.

Enfin, lors de certains moments de grande tension, il arrive à Offred d'utiliser l'humour pour tourner ces situations en dérision de manière à les dédramatiser car comme l'explique Christine Evain :

Humour is a key strategy for emotional management: humour is a compromise between emotional control through cognitive tools and emotional management. Humour allows us to put feelings in a bearable shape. Humour nuances affects without eliminating them. (Evain : 85)

Ainsi, avant l'habituelle Cérémonie, Offred tente de tourner l'évènement en ridicule pour pouvoir mieux le surmonter moralement, c'est pourquoi elle affirme, à propos de la tristesse de Serena : « The tension between her lack of control and her attempt to suppress it is horrible. It's like a fart in church. I feel, as always, the urge to laugh. » (101) Plus tard, quand Serena annonce à Offred son désir de remplacer le Commandant par Nick comme géniteur pour le futur bébé, Offred ironise une fois de plus sur la situation : « « Maybe you should try it another way. » Does she mean on all fours? « What other way? » I say. I must keep serious. » (215) Bien que l'utilisation récurrente du second degré par la narratrice paraisse, à première vue, inadaptée à l'univers dystopique, l'humour peut, au contraire, devenir un outil essentiel à la santé mentale des personnages car comme le déclare Chris Ferns :

Laughter is both an assertion of independent identity, of an alternative mode of perceiving reality, and part of a larger mechanism whereby the individual reclaims experience and endows it with a personal significance. (Ferns : 379)

En effet l'humour, et par extension le rire, apparaît comme un marqueur identitaire : se moquer du régime, de ses traditions ou de ses responsables c'est prouver que l'on a encore de l'emprise

sur soi et que l'hégémonie du gouvernement n'est qu'illusoire. Finalement, comme le suppose Doris Lessing, le rire des opprimés témoigne de l'échec des Etats totalitaires : « Laughter is a very powerful thing, and only the civilized, the liberated, the free person can laugh at herself, himself. » (Doris Lessing, *Prisons we Choose to Live Inside: The CBC Lectures* dans Lacombe : 3)

En se réappropriant un langage que le gouvernement s'est efforcé de défamiliariser, Offred revêt son statut de poétesse et remet ainsi la légitimité du nouveau régime en question. Mais ce n'est pas seule que la narratrice pourra s'opposer efficacement au gouvernement. Il lui faut donc redoubler d'efforts pour trouver des moyens discrets, mais efficaces, de s'inscrire dans une communauté de rebelles.

B. Résistance et Communauté

Le Pouvoir des opprimés

Bien qu'elle soit souvent isolée dans sa chambre et coupée du monde, Offred n'est pas seule dans sa lutte contre la République de Galaad : de nombreux personnages opprimés partagent son combat. Ainsi, c'est grâce à Ofglen qu'elle apprend l'existence du réseau *Mayday*, une organisation rebelle dont le but est de mettre le gouvernement à mal. Et même si le rôle et les actes de *Mayday* ne sont pas explicités, l'évasion d'Offred qui est potentiellement due à ce réseau mise à part, l'existence même d'une alliance contre le gouvernement est un acte de révolte. En effet, pour George Orwell, la liberté d'une personne dominée par un régime totalitaire se résume à pouvoir mourir en haïssant ce dernier : « To die hating [the government], that was freedom. » (Orwell : 323) Dès lors, *Mayday* est une preuve de l'échec de Galaad puisque ses partisans préfèrent prendre le risque d'être exécutés et de mourir mentalement « libres » plutôt que de se soumettre aux exigences du nouveau régime. C'est pourquoi la révélation d'Ofglen a un effet salvateur sur Offred : elle lui permet de reprendre espoir en l'Homme mais aussi en son propre futur : « But I can't believe it; hope is rising in me, like a sap in a tree. Blood in a wound. We have made an opening. » (178) Il est important de remarquer ici qu'Offred remplace le pronom personnel *I* par le pronom personnel *we*, un phénomène qui réapparaît plusieurs fois dans le récit. En effet, pour la première fois depuis son affectation chez le Commandant Fred et malgré son isolement physique, Offred a la preuve concrète qu'elle n'est pas seule à affronter le gouvernement. Au contraire, elle fait partie d'une importante

communauté secrète qui s'attaque et s'oppose clandestinement à Galaad : « « You can join us, » [Ofglen] says. « Us? » I say. There is an *us* then, there's a *we*. I knew it. » (177) Enfin, la révélation d'Ofglen permet à Offred de renouer avec l'espoir que Luke ait été sauvé par un groupe de résistants et qu'il soit, lui-même, devenu membre de ce groupe, une théorie que la narratrice avait exprimé dès le début de son récit :

He made contact with the others, there must be a resistance, a government in exile. Someone must be out there, taking care of things. I believe in the resistance as I believe there can be no light without shadow; or rather no shadow unless there is also light. (115)

Offred révèle d'ailleurs que c'est l'espoir de recevoir, un jour, un message de Luke qui lui donne la force de rester en vie et de se battre contre le gouvernement : « Any day there may be a message from him. [...] It's this message, which may never arrive, that keeps me alive. I believe in the message. » (116)

De plus, il existe un lien implicite et très puissant entre les Servantes puisqu'elles partagent le même statut et, de ce fait, le même rapport au monde. Cette relation est d'autant plus puissante à l'échelle de la maisonnée que la présence fantomatique de l'ancienne Servante qui s'est pendue au lustre de la chambre agit comme l'allégorie de ce lien. Ainsi, bien qu'elle ne soit pas physiquement présente, l'ancienne Offred est effectivement celle qui épaulé et qui prodigue des conseils à l'actuelle Offred grâce, entre autres, à l'inscription « *Nolite te bastardes carborundorum* », qui signifie littéralement « Don't let the bastards grind you down » (303), et que la narratrice découvre lorsqu'elle se décide à explorer minutieusement sa chambre. Le choix d'avoir inscrit une locution latine, donc dans une langue réservée aux hommes, n'est pas anodin mais, au contraire, indique que l'ancienne Servante était très proche du Commandant, le seul personnage de la maisonnée à avoir des notions de cette langue morte : « I can see why she wrote that, on the wall of the cupboard, but I also see that she must have learned it, here, in [the Commander's office]. Where else? She was never a schoolboy. » (197) Une mise en garde formulée par l'ancienne Offred pour éviter que l'actuelle Servante ne subisse le même sort. Dès lors, Offred prend conscience que l'Histoire se répète : les Servantes, tels des animaux de compagnie, sont condamnées à être des êtres influençables et remplaçables : « If your dog dies, get another one » (197). Toutefois, Offred parvient à sortir de ce cercle vicieux et n'oublie pas d'en remercier sa prédécesseure et bienfaitrice juste avant le terme de son récit :

Behind me I feel her presence, my ancestress, my double, turning in mid-air under the chandelier, in her costume of stars and feathers, a bird stopped in flight, a woman made

into an angel, waiting to be found. By me this time. How could I have believed I was alone in here? There were always two of us. (305)

Dans ce passage, les destinées respectives des deux Offred sont opposées : alors que l'ancienne s'est pendue encore vêtue du costume que le Commandant lui avait imposé suite à leur excursion à *Jezebel's*, l'actuelle Offred est, quant à elle, parvenue à échapper de peu aux vengeances de Serena et à sa probable exécution.

Pourtant, le caractère contestataire de l'inscription « *Nolite te bastardes carborundorum* » s'étend au-delà du simple message qu'il véhicule. Avant tout, il est important de souligner que la présence de cette phrase est une marque de désobéissance puisque l'acte d'écrire ou de lire pour une Servante est formellement interdit. De plus, selon Harriet Bergmann, le sens même de la locution latine importe peu : au contraire, c'est l'obscurité qui plane autour de cette phrase qui est réellement séditeuse (Bergmann : 849). En effet, puisque les régimes totalitaires s'évertuent à simplifier le langage pour simplifier le processus mental de ceux qui l'utilisent, inscrire un message qui ne peut pas être lu ou compris est en totale contradiction avec les politiques galaadiennes. Dès lors, Offred doit utiliser son pouvoir de création pour tenter d'élucider l'énigme posée par l'ancienne Offred, un défi qui lui permet de réveiller ses capacités intellectuelles et de s'échapper mentalement et brièvement du régime qui l'opprime : « It pleases me to ponder this message. It pleases me to think I'm communing with her, this unknown woman. » (62) Après tous ses efforts pour essayer de déchiffrer en vain cette inscription, Offred ne cache pas sa déception lorsque le Commandant lui révèle que « *Nolite te bastardes carborundorum* » n'est en réalité qu'une blague d'adolescent : « « That's not real Latin, » he says. « That's just a joke. » « A joke? » I say, bewildered now. It can't be only a joke. Have I risked this, made a grab at knowledge, for a mere joke? » (196) Pourtant, Michèle Lacombe est loin de considérer cette locution latine comme une simple farce : d'après elle, l'ancienne Offred est parvenue à s'approprier le Mot du Commandant et à le tourner en dérision contre lui-même (Lacombe : 13). De ce fait, l'ancienne Servante crée son propre palimpseste et parvient à donner un sens à un message qui en est originellement dénué, son Mot venant dominer le Mot masculin.

Enfin, Offred souhaite, à l'image de sa prédécesseure, laisser une trace de son passage dans cette chambre. C'est pourquoi elle s'en échappe discrètement en pleine nuit pour rejoindre le salon et y dérober son futur vestige. Ne se sentant pas prête à voler un couteau, ou tout objet pouvant servir d'arme, le choix d'Offred se porte préférablement sur une fleur séchée :

I find the daffodils, crisp at the edges where they've dried, limp towards the stems, use my fingers to pinch. I will press this, somewhere. Under the mattress. Leave it there, for the next woman, the one who comes after me, to find. (109)

Le choix de la fleur séchée n'est évidemment pas dénué de sens : une interprétation voudrait que, par le biais de cette fleur fanée, Offred révèle à sa successeuse la stérilité du Commandant, la fleur fraîche étant habituellement synonyme de fécondité. D'ailleurs, la relation entre les jonquilles fanées et l'infertilité de Serena est mise en évidence par Offred, les deux éléments étant présentés comme puants, obsolètes et bons à jeter : « The daffodils will soon be thrown out, they're beginning to smell. Along with Serena's stale fumes, the stench of her knitting. » (109) Dès lors la future Offred saura qu'il lui faudra redoubler d'efforts et de stratagèmes pour trouver un autre moyen de tomber enceinte afin d'éviter d'être déportée. Finalement, même si Nick interrompt Offred avant qu'elle n'ait eu l'opportunité de voler cette jonquille, le fait même de savoir qu'elle aurait pu dérober n'importe quel objet a un effet salvateur sur Offred : « I like this. I am doing something, on my own. The active, is it a tense? Tensed. » (108) Ce moment lui permet de prendre conscience qu'elle n'est pas seulement une entité passive qui attend que les autres agissent à sa place, mais qu'elle peut œuvrer à l'encontre de la doctrine galaadienne et qu'elle est encore capable d'avoir quelque emprise sur son futur.

Nouveaux échanges verbaux et matériels

L'instauration de la République de Galaad a inévitablement chamboulé le rapport des citoyens au langage, ce qui explique pourquoi les opprimés ont dû acquérir et inventer de nouvelles méthodes de communication. Ainsi, pour ne pas être surprises en train de discuter, les Servantes ont appris à réduire une conversation à seulement quelques mots, en témoigne celle entamée par Moira et Offred au Red Centre : « Where can we talk? said Moira. Washroom, I said. Watch the clock. End stall, two-thirty. That was all we said. » (81) Toutefois, les Servantes peuvent, à de rares occasions et seulement lors de grands rassemblements, se parler plus librement en témoigne l'exemple de la Servante qui profite du bruit ambiant durant la fête organisée pour l'accouchement de Janine pour se risquer, très rapidement, à demander à Offred si elle est à la recherche de quelqu'un : « The woman next to me says, low in my ear, « Are you looking for anyone? » » (134) Cette Servante en profite même pour demander le vrai prénom d'Offred de manière à pouvoir renseigner d'autres Servantes qui la chercheraient, mais ces dernières sont interrompues par Tante Lydia. Plus tard, à l'image de la scène de l'accouchement de Janine, les Servantes profitent du brouhaha causé par les *Prayvaganzas* pour communiquer :

« Head for the back, » Ofglen murmurs at my side. « We can talk better » [...] This is one of the places where we can exchange news more freely, pass it from one to the next. It's hard for them to single out any one of us [...] And they wouldn't want to interrupt the ceremony. (226)

Cet extrait explicite parfaitement la stratégie utilisée par les Servantes durant les grands attroupements qui consiste à tourner à leur avantage les fardeaux que leur impose Galaad. De ce fait, leur isolement des autres castes de la population leur permet de pouvoir se réunir entre elles sans risquer de se faire surprendre par une Epouse ou un Gardien et, quant à leur uniforme rouge surplombé d'ailes blanches, il leur permet de se dissimuler le visage pour ne pas être distinguées individuellement et ainsi ne pas encourir de punition.

De ce fait, la communication orale, peu discrète et donc dangereuse, a laissé place à la création d'un langage corporel qu'Offred doit apprendre à déchiffrer, une théorie défendue par Michael Greene : « In a context where speech is largely forbidden, Offred's account is filled with images of bodies – men's and women's – as semantic transmitters » (Greene : para.13). Ainsi, bien que leur vision soit obstruée par leurs ailes blanches, les Servantes instaurent tout un jeu de regards pour avoir la possibilité de communiquer secrètement entre elles, une capacité à comprendre et à appréhender le monde par à-coups qu'Offred affirme avoir acquise à Galaad : « Given our wings, our blinkers, it's hard to look up, hard to get the full view, of the sky, of anything. But we can do it [...] We have learned to see the world in gasps. » (40) Dès lors, Offred applique cette méthode dans les endroits publics côtoyés en majorité par des Servantes, là où la possibilité de rencontrer par hasard une vieille connaissance est à son paroxysme, comme cela pourrait être le cas des magasins que la narratrice fréquente pendant son *shopping* quotidien :

Nobody talks much, though there is a rustling, and the women's heads move furtively from side to side: here, shopping, is where you might see someone you know, someone you've known in the time before, or at the Red Centre. (35)

En effet, à Galaad l'essentiel est de chercher parmi la masse de visages quelqu'un que l'on pourrait potentiellement connaître et, donc, attester par le regard que cette personne est encore en vie. Offred déclare d'ailleurs que reconnaître une figure de la période pré-galaadienne lui redonne le courage nécessaire pour continuer à se battre contre le gouvernement : « Just to catch sight of a face like that is an encouragement. » (35) Qui plus est, les jeux de regards sont aussi une manière de former des alliances : c'est effectivement par le regard et non par la parole

qu'Ofglen interpelle pour la première fois Offred avant de lui avouer l'existence du réseau *Mayday* :

Now I shift my gaze. What I see is not the machines, but Ofglen, reflected in the glass of the window. She's looking straight at me. We can see into each other's eyes. This is the first time I've seen Ofglen's eyes, directly, steadily, not aslant. (176)

Cette importance accordée à l'œil et aux jeux de regards n'est pas sans rappeler l'adage biblique : « L'œil est la lumière du corps; si donc ton œil est net, tout ton corps sera éclairé » (Matthieu. 6 : 22), dont la portée correspond parfaitement au parcours d'Offred : c'est en effet grâce à la bonne utilisation de son « œil » et, par extension, de ses alliances, que son corps pourra finalement fuir Galaad.

Les opprimés n'inventent pas seulement leur propre langage corporel pour pouvoir échanger sans craindre d'être découverts, mais ils se réapproprient aussi l'acte d'écrire afin de communiquer entre eux par voie indirecte. Ainsi, à l'image de l'inscription *Nolite te bastardes carborundorum* laissée par l'ancienne Offred pour ses successeuses, d'autres messages incrustés dans le bois ou dans la pierre sont dispersés çà et là, dont un particulièrement important dans les toilettes du Red Centre :

In the paint of the washroom cubicle someone unknown had scratched: *Aunt Lydia sucks*. It was a flag waved from a hilltop in rebellion. The mere idea of Aunt Lydia doing such a thing was in itself heartening. (234)

Loin d'être une insulte gratuite, ce *Aunt Lydia sucks* est au contraire la preuve flagrante qu'une opposition existe et qu'une alliance contre les Tantes ou contre le gouvernement est possible. Par ailleurs, le recours à l'insulte n'est pas anodin : pour Bourdieu, l'insulte n'est pas seulement le phénomène « par lequel un simple particulier tente d'imposer son point de vue », mais c'est aussi un processus par lequel ce « simple particulier » va « produi[re] des nominations. » (Bourdieu : 307) De ce fait, lorsque Moira compare Tante Elizabeth à une « Christmas turkey » (256) ou quand Offred traite Janine de « whiny bitch » (125), elles s'accaparent le pouvoir de nommer, qui est normalement exclusivement réservés aux hommes. D'autre part, elles ont aussi recours à la polynomie, c'est-à-dire le fait qu'une chose ou une personne puisse avoir plusieurs noms, et remettent ainsi en question l'interprétation officielle unique du mot biblique sur lequel les dirigeants de Galaad basent leur légitimité. Enfin, comme le déclare Offred, proférer des insultes est aussi une manière d'humaniser l'ennemi, de se rappeler qu'il est, lui aussi, vulnérable :

There's something powerful in the whispering of obscenities, about those in power. There's something delightful about it, something naughty, secretive, forbidden, thrilling. It's like a spell, of sorts. It deflates them, reduces them to the common denominator. (234)

De ce fait, en critiquant mentalement les figures d'autorité, Offred se prouve qu'elle est encore en mesure d'avoir quelque emprise sur son esprit.

Finalement, à l'heure où la communication verbale est redéfinie et simplifiée, la relation entre les Galaadiens évolue inévitablement : puisqu'ils se font plus rares et qu'ils sont dangereux, les échanges verbaux sont devenus des denrées rares. De ce fait, l'échange d'information est désormais à l'origine d'échanges matériels, une réalité qui n'est pas inconnue de la narratrice : « Even now that there is no real money any more, there's still a black market. There's always a black market, there's always something that can be exchanged. » (24) Dès lors, le lecteur assiste tout au long du récit à plusieurs scènes de troc durant lesquelles l'information est au cœur de l'échange. Ainsi, pour avoir passé ses soirées avec le Commandant dans son bureau à jouer secrètement au Scrabble, Offred demande, en contrepartie, des informations concernant le quotidien de la République de Galaad :

« I would like... » I say. « I would like to know. » It sounds indecisive, stupid even, I say it without thinking. « Know what? » he says. « Whatever there is to know, » I say; but that's too flippant. « What's going on. » (198)

Ces informations permettent à la fois à Offred d'en savoir un peu plus sur la politique de Galaad, elle qui est « ravenous for news » (29), mais c'est aussi pour elle une manière d'acquérir des marchandises précieuses qu'elle pourra soit échanger, soit révéler à l'organisation *Mayday*. Enfin, parce que l'objet d'un marché est la preuve du besoin d'autrui, proposer un échange revient à affirmer son pouvoir sur celui avec qui il est effectué. Par exemple, parce que Serena Joy sait qu'Offred a une fille qu'elle n'a pas revue depuis l'instauration du nouveau régime, elle lui propose une photo de son enfant en échange d'une nuit avec Nick : « « Maybe I could get something for you, » she says. Because I have been good. « Something you want, » she adds, wheedling almost. » (216) La scène se termine peu après que Serena a donné une cigarette à Offred, une dernière manière d'assouvir sa domination sur la Servante, le don étant considéré comme une forme de « violence symbolique » par Bourdieu : « le donateur crée une obligation durable et lie le destinataire du don par une relation d'endettement personnel. » (Bourdieu : 41)

La figure de Moira

Bien qu'Offred puise sa force dans les relations qu'elle entretient avec les autres Servantes, dans les souvenirs de sa famille, ou dans les moments qu'elle passe avec Nick, c'est surtout à travers le personnage de Moira que la narratrice trouve le courage d'affronter le gouvernement. En effet, Moira semble être l'anti-galaadienne par excellence et il suffit de s'attarder sur sa description physique et psychologique pour se rendre compte que son personnage est construit en totale opposition à la femme galaadienne idéale. Ainsi, contrairement à la doctrine dichotomique galaadienne qui veut qu'un homme agisse « comme un homme » et une femme « comme une femme », Moira adopte une attitude plutôt androgyne, que ce soit dans son style vestimentaire : « She still had her other clothes on, jeans and a blue sweatshirt – her hair was short » (80), ou dans sa personnalité qu'Offred décrit comme étant « quirky, jaunty, athletic. » (62) D'autre part, le parler des femmes galaadiennes, bien qu'il soit quasi-inexistant, se doit d'être respectueux et orthodoxe et contraste fortement avec la manière dont Moira s'exprime qui se caractérise par l'emploi récurrent de mots particulièrement vulgaires comme « underwhore party » (66), « fucking » (234) ou encore « shit ». (263) Des disparités linguistiques qu'Offred met souvent en évidence : « Pantyhose gives you crotch rot, Moira used to say. Aunt Lydia would never have used an expression like *crotch rot*. » (72) Qui plus est, Moira s'est toujours affranchie des codes sociaux, à la fois dans sa sexualité puisqu'elle est ouvertement lesbienne, mais également dans ses loisirs : loin de se reléguer à la cuisine ou à l'espace domestique, elle préfère s'occuper avec des activités généralement réservées aux hommes : « It isn't too hard to do if you know how, and Moira had mechanical ability, she used to fix her own car, the minor things. » (141) Finalement, comme le suppose l'origine de son nom qui fait explicitement référence aux Moires, la personnification du Destin dans la mythologie grecque, Moira choisit de prendre son destin en main et de ne pas se laisser manipuler par les idéologies archaïques du nouveau régime, une attitude que les Tantes craignent de peur qu'elle ne pervertisse les autres Servantes : « Moira had a bad reputation. [...] She is a cunning and dangerous woman, said Aunt Lydia. » (141)

Et puisque Moira est considérée comme une héroïne par ses pairs, et tout particulièrement par la narratrice, son histoire est présentée sous la forme d'une épopée, un genre littéraire que le *Trésor de la langue française* définit comme étant un « long poème ou vaste récit en prose au style soutenu qui exalte un grand sentiment collectif souvent à travers les exploits d'un héros historique ou légendaire » et comme une « suite d'événements extraordinaires, d'actions éclatantes qui s'apparentent au merveilleux et au sublime. »

(« Epopée ») En effet, l'histoire de Moira fait dorénavant partie intégrante de la mémoire collective des Servantes, chacune la considérant comme un exemple à suivre, en témoigne la déclaration d'Offred :

Nevertheless Moira was our fantasy. We hugged her to us, she was with us in secret, a giggle; she was lava beneath the crust of daily life. In the light of Moira, the Aunts were less fearsome and more absurd. (143)

D'ailleurs, l'utilisation du terme « *fantasy* » met en évidence le caractère extraordinaire des péripéties de Moira. De plus, tout comme le genre de l'épopée qui est originellement rattaché à la tradition orale, l'aventure de Moira est oralisée : c'est la nuit et à voix basse que les Servantes se remémorent la « légende Moira » : « The story passed among us that night, in the semi-darkness, under our breath, from bed to bed. » (143) L'on apprend donc, comme pour chaque héros, que le parcours de Moira est semé d'embûches : par exemple, après une première tentative d'évasion infructueuse Moira a dû subir les châtiments corporels des Tantes qui s'en sont prises à ses pieds : « What I am seeing is Moira's feet, the way they looked after they'd brought her back. Her feet did not look like feet at all. » (102) Une punition évidemment symbolique, les pieds étant les parties du corps nécessaires à l'évasion. Bien loin de s'avouer vaincue, Moira tente une seconde fois de s'échapper : durant sa pause aux toilettes, elle démonte le système de tuyauterie pour y trouver une pique métallique avec laquelle elle menace Tante Elizabeth de lui perforer un poumon :

She had both hands on the lid when she felt something hard and sharp and possibly metallic jab into her ribs from behind. Don't move, said Moira, or I'll stick it all the way in, I know where, I'll puncture your lung. (140)

Elle n'en fera cependant rien mais déclarera à Tante Elizabeth avant de partir : « I could injure you badly so you would never feel good in your body again. I could zap you with this, or stick this thing into your eye » (142), comme pour opposer une dernière fois sa noblesse d'esprit et son héroïsme à l'inhumanité des Tantes.

Aussi, les crimes commis par des Servantes sont des éléments importants de leur mémoire collective, ils atteignent même le statut de légende ou de mythe pour certaines Servantes dont Offred qui affirme : « The crimes of others are a secret language among us. Through them we show ourselves what we might be capable of, after all. » (287) De ce fait, il arrive à Offred de s'inspirer de l'épopée de Moira et de l'adapter à sa situation pour se donner le courage nécessaire à sa survie : dès que la narratrice doit faire face à une impasse ou à un

problème, elle se demande toujours ce que Moira aurait fait à sa place, que ce soit à propos de ses rendez-vous secrets avec le Commandant : « What would she tell me, about the Commander, if she were here? » (180), ou à propos de la manière dont elle gère ses émotions : « You can't help what you feel, Moira said once, but you can help how you behave. » (202) Mais l'aventure de Moira permet surtout à Offred de prendre conscience du pouvoir qu'elle pourrait acquérir et de s'imaginer les crimes qu'elle pourrait commettre si elle avait assez de courage, en témoigne son fantasme érotico-meurtrier dirigé contre le Commandant, grandement inspiré de l'attaque de Moira contre Tante Elizabeth :

I think about how I could take the back of the toilet apart [...] I could get the sharp lever out and hide it in my sleeve [...] I could approach the Commander, to kiss him, here alone, and take off his jacket, [...] and put my arms around him and slip the lever out of from the sleeve and drive the sharp end into him suddenly, between his ribs. (150)

Cependant, ce fantasme aurait très bien pu se réaliser si Offred avait eu le cran de voler un couteau la nuit où elle a préféré voler une fleur séchée : « I should have stolen a knife from the kitchen, found some way to the sewing scissors » (305), ou si elle avait su faire bon usage du ventilateur présent dans sa chambre :

They've given me a small electric fan, which helps in this humidity. [...] If I were Moira, I'd know how to take it apart, reduce it to its cutting edges. I have no screwdriver, but if I were Moira I could do it without a screwdriver. (180)

Offred ajoutera finalement « I'm not Moira » (180), inconsciente encore du fait qu'elle est en train d'écrire sa propre épopée, *L'Épopée de la Servante*.

Enfin, Offred découvre à *Jezebel's* que Moira est, en réalité, une héroïne déchue, dorénavant obligée de se prostituer pour éviter une déportation vers les Colonies. Non seulement la narratrice remarque que le parcours de Moira n'est pas spécialement héroïque mais, aussi, que sa personnalité n'est plus si valeureuse : Moira a en effet perdu son caractère rebelle et subversif. De ce fait, le nouveau portrait qu'Offred esquisse de sa meilleure amie se dresse en totale opposition avec celui de la Moira du Red Centre : par exemple, celle qui adoptait un style vestimentaire androgyne et qui agissait de manière « masculine » se voit maintenant obligée de porter des bas-résille et des talons hauts, un uniforme qu'elle ne semble pas particulièrement détester : « Everything considered, I like this outfit better. » (261) Vaincue et résignée, Moira vante même les qualités de *Jezebel's* à Offred et l'invite à rester : « They even give you face cream. You should figure out some way of getting in here. [...] The food's

not bad and there's drink and drugs, if you want it, and we only work nights. » (261) Celle qui était, auparavant, déterminée à se battre pour sa liberté et les droits des femmes et des homosexuel(le)s se contente maintenant de crème pour le visage, une attitude fataliste qu'Offred refuse d'excuser : « She is frightening me now, because what I hear in her voice is indifference, a lack of volition. » (261) En effet, légitimer les paroles de Moira reviendrait à admettre la victoire du gouvernement et, de ce fait, remettre en question l'intérêt de tous les efforts accomplis depuis l'instauration du nouveau régime pour rester mentalement sain. Dès lors, Offred oubliera ce qui est vraiment arrivé à Moira et, reprenant son statut de poétesse, préférera terminer son récit de la manière dont elle l'aurait souhaité :

I'd like to tell a story about how Moira escaped, for good this time. Or if I couldn't tell that, I'd like to say she blew up Jezebel's, with fifty Commanders inside it. I'd like her to end with something daring and spectacular, some outrage, something that would benefit her. (262)

Enfin, que la légende soit véridique ou non importe peu, le principal étant que cette épopée reconstituée et manipulée permette aux autres opprimés de caresser l'espoir de pouvoir un jour fuir le régime.

C'est en créant leur propre langage corporel et en se forgeant une mémoire collective, basée sur les exploits des membres de leur caste, que les Servantes parviennent à mettre des réseaux de résistance en place qui leur permettront de moins souffrir au quotidien. Mais ce n'est qu'après avoir redécouvert l'importance du pouvoir des corps et des sens, notamment par la relation passionnelle qu'elle entretient avec Nick, qu'Offred pourra véritablement fuir Galaad.

C. Corps et sentiments

Le Pouvoir du corps

Conscientes du fait que le corps humain et les sens ont le pouvoir d'unir les individus, les Servantes mettent en place des stratagèmes pour établir des rapports physiques entre elles, une stratégie soutenue par Mireille Quivy qui affirme que « c'est par les sens que le corps et l'être parviendront à se retrouver. [...] Ce toucher éphémère est la condition première de la survie, le défi lancé à la république de Galaad. » (Quivy : 145) Ainsi, le toucher devient une vraie alternative à la parole, tout particulièrement au Red Centre où les futures Servantes se touchent et se tiennent la main constamment pour se donner la force de survivre : « We learned to whisper almost without sound. In the semi-darkness we could stretch out our arms, when the

Aunts weren't looking, and touch each other's hands across space. » (14) De ce fait, lorsque Moira et Offred s'isolent dans les toilettes du Centre pour pouvoir discuter plus aisément, elles terminent naturellement leur discussion en se touchant : « Two of Moira's fingers appeared, through the hole in the wall. It was only large for two fingers. I touched my own fingers to them, quickly, held on. Let go. » (101) Cependant, une fois affectée chez son Commandant et isolée dans sa chambre, Offred n'est plus en mesure de communier avec les autres Servantes, raison pour laquelle elle répète à plusieurs reprises son envie de toucher et d'être touchée : « I hunger to touch something, other than cloth or wood. I hunger to commit the act of touch. » (21) Tout aussi symbolique, l'incapacité de toucher ou de sentir le toucher d'autrui est révélateur du statut ou de l'état d'esprit du personnage. Par exemple, une fois privée de travail et son compte bancaire transféré à Luke, triste et mélancolique, Offred se voit dans l'incapacité totale de faire l'amour :

The night, after I'd lost my job, Luke wanted me to make love. Why didn't I want to? Desperation alone should have driven me. But I still felt numbed. I could hardly feel his hands on me. (191)

Mais tandis qu'Offred a perdu momentanément la capacité de toucher, la peau de Serena Joy est, au contraire, décrite comme définitivement « numb » (213), une manière de personnifier la frustration qui la ronge et la solitude à laquelle elle est réduite depuis que la doctrine de la République de Galaad l'oblige à garder le silence.

De plus, bien qu'il soit soumis à l'autorité des dirigeants de Galaad et qu'il soit considéré comme une ressource naturelle appartenant à l'Etat, le corps d'une Servante n'en reste pas moins une source de pouvoir pour sa détentrice. En effet, comme l'explique Offred, la vie de chaque membre d'une maisonnée se construit autour du corps de la Servante qui y est affectée : « It's my fault, this waste of [Rita's] time. Not mine, but my body's, if there is a difference. Even the Commander is subject to its whims. » (91) Par exemple, le jour où se tient la Cérémonie dépend inévitablement du cycle menstruel d'Offred. Toutefois, c'est lorsqu'une Servante tombe enceinte que le pouvoir de son corps se décuple et atteint son paroxysme : maintenant porteuse d'une vie que le gouvernement s'est évertué à transmettre, cette Servante peut soumettre son entourage à ses envies et à ses caprices, en témoigne l'exemple de Janine qu'Offred croise au magasin *Milk and Honey* en train de parader et d'exhiber son ventre devant les autres Servantes, un acte qui est contraire à la procédure habituelle :

A woman that's pregnant doesn't have to go out, doesn't have to go shopping. The daily walk is no longer prescribed [...] But the walk may be a whim of hers, and they humour whims, when something has gone this far and there's been no miscarriage. (36)

Cependant, exposer son ventre ainsi est bien plus qu'une opportunité éphémère de pouvoir faire plier l'autorité galaadienne, cela permet aussi d'envoyer un message d'espoir à toutes les autres Servantes : elles aussi pourront être sauvées un jour. C'est pourquoi Offred décrit Janine comme un sémaphore magique qu'il faut suivre pour accéder à la salvation : « She's a magic presence to us, an object of envy and desire, we covet her. She's a flag on a hilltop, showing us what can still be done: we too can be saved. » (36) Un soupçon d'espoir qui sera malheureusement illusoire, le bébé de Janine devant être abattu pour cause de malformation : « « It was no good, you know, » Ofglen says near the side of my head. « It was a shredder after all. » She means Janine's baby. » (226)

De plus, dans cette société où l'acte sexuel a une fonction utilitaire et où la notion de plaisir n'est plus à propos, c'est le corps féminin dans sa globalité qui s'est transformé en un objet de pouvoir. Défendu et tentateur, celui-ci est notamment devenu une source de fantasmes sexuels, en témoigne la remarque d'Offred le jour où elle croise des touristes japonais : « I can feel their bright black eyes on us, the way they lean a little forward to catch our answers, the women especially, but the men too: we are secret, forbidden, we excite them. » (39) Dès lors, les femmes ont la possibilité d'utiliser leur féminité pour manipuler d'autres personnages, principalement des hommes, une manière d'exercer un pouvoir que Tante Lydia met en avant auprès des futures Servantes qu'elle forme : « Men are sex machines [...] You must learn to manipulate them, for your own good. Lead them around by the nose; that is a metaphor. It's nature's way. It's God's device. » (153) Dès lors, cette stratégie est fréquemment employée par Offred qui, flirtant avec le Commandant Fred dans son bureau, parvient à lui soutirer des informations concernant le régime. En effet, en plus de l'embrasser à chaque nouvelle entrevue ou de se comporter comme une adolescente amoureuse à ses côtés, Offred flatte l'ego du Commandant pour le forcer à parler : « « You must be good at something, » I say. I know I'm prompting him, playing up to him, drawing him out, and I dislike myself for it, it's nauseating in fact. » (194) Néanmoins, c'est à *Jezebel's* qu'Offred fera le plus grand des sacrifices en s'offrant entièrement au Commandant en échange d'informations : « He's stroking my body now, from stem as they say to stern, catstroke along the left flank, down the left leg [...] «You said you wanted to know. » » (266) Pourtant, même si son attitude la dégoûte, Offred a besoin d'utiliser son corps pour dominer le Commandant, ne serait-ce pour l'empêcher d'être dominée

à son tour : « We are fencing, Either he talks or I will. [...] I don't want him to know too much. » (195)

Les sacrifices d'Offred ne sont heureusement pas vains puisque c'est durant l'un de ces entretiens qu'elle apprend pourquoi le Commandant l'invite dans son bureau : celui-ci souhaiterait que sa Servante ne souffre pas trop de sa condition pour éviter qu'elle ne se suicide, à l'image de la précédente Offred. Cette dernière, craignant les représailles de Serena Joy après qu'elle a découvert sa liaison avec le Commandant, s'était donné la mort. Mais son suicide était bien plus qu'une échappatoire, c'était aussi une manière de s'attaquer une toute dernière fois aux membres de sa maisonnée en les accusant implicitement d'être à l'origine de sa mort et ainsi leur donner mauvaise conscience. Une stratégie qui paie puisque Offred conserve soigneusement l'information de ce suicide pour pouvoir la réutiliser un jour contre le Commandant : « Things have changed. I have something on him, now. What I have on him is the possibility of my own death. What I have on him is his guilt. At last. » (198) D'ailleurs, parvenir à se suicider à Galaad est un acte particulièrement subversif puisque c'est une manière de clamer son désaccord avec le gouvernement et de reprendre définitivement le contrôle de sa vie. C'est pourquoi tout est mis en place pour que les citoyens, et plus particulièrement les Servantes puisqu'elles portent en elles l'avenir de la République, ne puissent pas mettre fin à leurs jours. De ce fait, la chambre d'Offred est spécialement conçue pour qu'elle ne puisse pas se suicider : le lustre auquel l'ancienne Servante s'est pendue a été retiré, les miroirs ont été enlevés et le verre de la fenêtre est incassable : « It isn't running away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those other escapes, the ones you can open in yourself, given a cutting edge. » (18) La narratrice sera tentée à plusieurs reprises de prendre exemple sur sa prédécesseure et de commettre un attentat-suicide contre le régime, un acte héroïque et brutal qui, à l'image de l'épopée de Moira, aurait pu être considéré comme un message à la fois d'insurrection et d'espoir envoyé aux autres opprimés du régime : « I could set fire to the house, for instance [...] In the meantime I could let loose clouds of smoke and die by suffocation. » (304) Finalement, elle n'en fera rien. Mais c'est Ofglen qui, démasquée, mettra fin à ses jours en se pendant, un ultime affront à la République de Galaad qui ne sera jamais parvenu à l'aliéner pleinement.

La Diabolisation de l'Autre et de l'amour

Pour remédier aux tentatives d'alliances et à l'union spirituelle et physique de ses citoyens, le nouveau gouvernement entame une politique de diabolisation de l'Autre qu'il présente comme quelqu'un en qui on ne peut avoir confiance. Et c'est en instaurant un climat de paranoïa avec, entre autres, la création d'une police politique constituée d'espions appelés les *Eyes* que les dirigeants ont pu désunir la population dès leur prise de pouvoir : « I didn't know many of the neighbours, and when we met, outside on the street, we were careful to exchange nothing more than ordinary greetings. Nobody wanted to be reported, for disloyalty. » (185) De plus, l'information étant une denrée rare et précieuse, le gouvernement récompense les citoyens qui les aident à repérer les rebelles, un marché alléchant pour ceux et celles qui approuvent ce système et qui souhaitent en profiter car comme l'affirme Professeur Pieixoto : « When power is scarce, a little of it is tempting. » (320) De ce fait, Offred admet que la menace d'être dénoncée vient principalement des Servantes plutôt que des Tantes ou des autres figures d'autorité :

Friendships were suspicious, we knew it, we avoided each other during the mealtime lineups in the cafeteria [...] The Aunts walked at the head of the line and at the end, so the only danger was from the others. Some were believers and might report us. (81)

Bien que précautionneuse quant à la nature de ses relations, Offred est pourtant confrontée à la dénonciation et à la trahison juste avant sa tentative d'évasion avec Luke, lorsqu'un voisin ou une connaissance signale leur fuite aux autorités : « The moment of betrayal is the worst, the moment when you know beyond any doubt that you've been betrayed: that some other human being has wished you that much evil. » (203) Quant à Moira, c'est probablement à cause de Janine que sa première tentative d'évasion a échoué. En effet, Tante Lydia somma Janine d'espionner ses camarades pour en savoir plus sur sa fuite : « So, Janine, said Aunt Lydia. Here is what I want you to do [...] I want you to keep your ears open. Maybe one of the others was involved. » (142) C'est finalement à cause de cette trahison que Moira ne croit plus en la notion de solidarité, une méfiance envers l'Autre malicieusement orchestrée par le gouvernement : « Camaraderie, shit, says Moira through the hole in the toilet cubicle. [...] How much you want to bet she's got Janine down on her knees? [...] I bet she's got her working away on that dried-up hairy old withered - » (234).

Toutefois, bien plus que de vouloir simplement bâtir une société basée sur la crainte et la méfiance, les dirigeants de Galaad souhaitent anéantir entièrement la notion d'Amour, une

stratégie commune à de nombreux régimes totalitaires. En effet, dans *1984* par exemple, le Ministère de l'Amour est décrit par Winston Smith comme étant « the really frightening one [...] impossible to enter...only by penetrating through a maze of barbed-wire entanglements, steel doors and hidden machine-gun nests » (Orwell : 7). L'architecture de ce ministère peut être analysée comme l'allégorie du rapport sexuel amoureux, dorénavant devenu inaccessible. Pourtant, selon Offred, l'amour était la clé de voûte de la société pré-galaadienne : « It was the central thing; it was the way you understood yourself; if it never happened to you, not ever, you would be like a mutant, a creature from outer space. » (237) Par conséquent, l'amour, en tant que sentiment éprouvé par la majorité de la population et source de réelle frustration pour les autres, devient la cible privilégiée du gouvernement qui affirme que c'est à cause de l'amour que la femme pré-galaadienne était impure et immorale, une condition qui se reflète même dans l'expression « tomber amoureux » : « *Falling in love*, we said; *I fell for him*. We were falling women. » (237) De ce fait, de nombreuses figures d'autorité mettent en garde les Servantes contre leurs pulsions amoureuses, à l'exemple du Commandant Fred qui affirme à Offred : « What did we overlook? [...] Falling in love, [Offred says]. [...] Was it really worth it, *falling in love*? Arranged marriages have always worked out just as well, if not better. » (232) Une déclaration qui fait écho à la politique de ridiculisation des sentiments amoureux menée par les Tantes qui préconise que le destin des futures Servantes s'élève bien au-delà du simple fait de tomber amoureuses : « *Love*, said Aunt Lydia with distaste. Don't let me catch you at it. No mooning and June-ing around here, girls. Wagging her finger at us. » (232) D'ailleurs, l'utilisation de l'expression « *June-ing* » met en évidence le lien étroit entre la narratrice, dont le véritable nom serait June, et l'amour, le sentiment au cœur de sa relation avec Nick et qui lui permettra finalement d'échapper à Galaad.

Quand bien même les dirigeants de la République de Galaad souhaiteraient éradiquer complètement les sentiments amoureux, la société sur laquelle ils ont bâti leur régime en est encore fortement imprégnée. De ce fait, tout au long de son récit, Offred découvre que de nombreuses traces de cet amour maintenant prohibé n'ont pas encore été détruites. Pourtant, la narratrice adopte deux attitudes diamétralement différentes vis-à-vis de ces vestiges : soit elle les utilise comme memento de l'importance de l'amour pour contrecarrer les tentatives d'aliénation du gouvernement, soit elle adopte le point de vue des Tantes et les ridiculise, à l'image des mots gravés sur sa table qu'elle découvre au Red Centre : « On the top of my desk there are initials, carved into the wood, and dates. The initials are sometimes in two sets, joined by the word *loves*. *J.H. loves B.P. 1954. O.R. loves L.T* » (123). En effet, Offred semble tomber

d'accord avec le gouvernement et affirme que l'amour est un sentiment préhistorique, indigne d'une société civilisée :

These seem to me like the inscriptions I used to read about, carved on the stone walls of caves, or drawn with a mixture of soot and animal fat. [...] These habits of former time appear to me now lavish, decadent almost; immoral, like the orgies of barbarian regimes.

M loves G., 1972. This carving [...] has the pathos of all vanished civilizations. (123)

Un point de vue qui découle directement des politiques d'endoctrinement des Tantes, ces dernières répétant constamment aux futures Servantes que « *Love is not the point.* » (232) Cependant, une fois seule dans sa chambre et loin de leur emprise, Offred parvient à appréhender les choses qui l'entourent selon son propre point de vue. C'est pourquoi elle n'est pas outrée lorsqu'elle découvre des tâches de sperme sur son matelas, vestiges d'un passé où traduire ses sentiments amoureux à travers l'acte sexuel était encore possible : « The stains on the mattress. Like dried flower petals. Not recent. Old love; there's no other kind of love in this room now. » (61) Au contraire, cette découverte lui redonne foi en l'amour, en l'humain et en son futur : si d'autres ont pu avoir une telle connexion physique alors elle aussi pourrait potentiellement revivre cette expérience un jour : « When I saw that, that evidence left by two people, of love or something like it, desire at least, at least touch, between two people now perhaps old or dead, I covered the bed again and lay down it. » (61)

Enfin, ces vestiges d'un temps où l'amour était au cœur des considérations permettent à ceux qui les découvrent de raviver leur envie d'éprouver des sentiments amoureux et de désirer l'Autre physiquement. De ce fait, les citoyens de Galaad parviennent à dissimuler leurs passions au gouvernement mais celles-ci n'en restent pas moins ancrées dans leur esprit. Par exemple, il arrive parfois qu'Offred, lors de ses balades quotidiennes, se remémore la beauté des corps masculins qu'elle pouvait observer sans crainte avant l'instauration du nouveau régime : « Trees, green banks, where you could sit and watch the water, and the young men with their naked arms, their oars lifting into the sunlight as they played at winning. » (40) Le désir d'Offred transparaît notamment dans la description hautement sexualisée qu'elle fait de ces jeunes hommes musclés dont les bras sont « *naked* », une nudité qui, comme elle l'avouera, la fascine et l'obsède : « I marvel again at the nakedness of men's lives: the showers right out in the open, the body exposed for inspection and comparison, the public display of privates. » (83) De plus, pour combler ce manque d'affection qui la ronge progressivement et qui pourrait la faire tomber dans la folie, Offred fantasme sur les hommes qui l'entourent. Ainsi, c'est en passant devant deux jeunes Gardiens qu'elle s'imagine venir les rejoindre à la nuit

tombée : « What if I were to come at night, when he's on duty alone [...] and permit him beyond my white wings? What if I were to peel off my red shroud and show myself to him. » (31) Et c'est ce fantasme de pouvoir être redésirée un jour qui permet à Offred de ne pas se laisser aller physiquement mais, au contraire, de reprendre quelque peu possession de son corps en s'évertuant à l'entretenir : « 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) Enfin, même les membres des plus hautes strates de Galaad succombent à leurs sentiments amoureux, en témoigne la réaction violente de Serena Joy lorsqu'elle découvre qu'Offred entretient une liaison avec son mari, un comportement que la narratrice trouve d'ailleurs surprenant : « Does she love him, after all? » (299)

L'Amour comme force subversive

C'est en entretenant une relation intime puis amoureuse avec Nick qu'Offred défie sérieusement l'autorité de la République de Galaad. En effet, d'après George Orwell, éprouver un sentiment aussi pur que l'amour dans un régime totalitaire est une attaque virulente dirigée contre le gouvernement et les idéologies qu'il représente :

But you could not have pure love or pure lust nowadays. No emotion was pure, because everything was mixed up with fear and hatred. Their embrace had been a battle, the climax of a victory. It was a blow struck against the Party. It was a political act. (Orwell : 145)

Les deux protagonistes ont toutefois dû ruser et créer leur propre langage corporel, basés sur des gestes et des signes discrets, pour parvenir à établir le contact avec l'autre. Michèle Lacombe décrit ce langage non-verbal comme une forme de « true communication » (Lacombe : 15), par opposition au langage oralisé des dirigeants de Galaad à partir duquel ils tentent d'aliéner les citoyens. Ainsi, c'est Nick qui, le premier, établit le contact avec Offred en venant coller sa chaussure contre la sienne durant la Cérémonie : « He's so close that the tip of his boot is touching my foot. Is this on purpose? Whether it is or not we are touching. » (91) Dans ce contexte répressif et totalitaire où chaque expression faciale et échange de regards sont scrutés, le geste de Nick se doit d'être interprété comme un acte fortement séditieux car, comme le précise Orwell, le fait de se rebeller ne se limite pas aux simples violences perpétrées contre l'autorité : « Rebellion meant a look in the eyes, an inflection of the voice; at the most, an occasional whispered word. » (Orwell : 80) Le personnage de Nick est d'ailleurs souvent comparé à un signal et à un sémaphore par Offred qui doit perpétuellement lire et interpréter

son attitude, non seulement parce que c'est en fonction de la manière dont Nick porte son chapeau que la narratrice sait si elle doit voir son Commandant à la nuit tombée, mais aussi parce qu'elle doit décrypter ses faits et gestes pour savoir si elle peut s'engager avec lui dans une relation intime, ce qui explique pourquoi elle affirme : « The signal is Nick » (162), ou encore : « He's only my flag, my semaphore. Body language. » (191) Un langage non-verbal qu'ils continueront d'adopter même après s'être pleinement engagés dans leur relation : « There is not much talking between us any more, not at this stage. » (281)

Cependant, c'est durant leur première relation sexuelle qu'un lien puissant et indissoluble se tisse entre Nick et Offred puisque c'est grâce à lui que la narratrice redécouvre les pouvoirs de son corps et les plaisirs charnels. Ce rapport intime se construit d'ailleurs en opposition à tous ceux qu'elle a eu avec son Commandant, et plus particulièrement celui qui a eu lieu à *Jezebel's* quelques heures auparavant. De ce fait, alors qu'elle est obligée de simuler avec le Commandant afin de le complimenter indirectement sur ses performances sexuelles : « Fake it, I scream at myself inside my head. [...] Bestir yourself. Move your flesh around, breathe audibly. It's the least you can do » (267), c'est aux côtés de Nick que la narratrice redécouvre le plaisir de l'orgasme : « There wasn't any thunder though, I added that in. To cover up the sounds, which I am ashamed of making. » (275) D'ailleurs, le fait même que la femme ressent du plaisir lors de l'acte sexuel est séditieux, l'orgasme étant considéré comme « a symptom of frivolity » et « superfluous » à Galaad (105). Qui plus est, comme l'affirme Orwell, l'activité sexuelle, lorsqu'elle n'est pas fondée sur le désir de procréer mais sur le plaisir pur et simple, est tout particulièrement contestataire dans un régime qui souhaite à tout prix annihiler les sentiments amoureux et les rapports humains :

He knew what was meant by *goodsex* – that is to say, normal intercourse between man and wife, for the sole purpose of betting children, and without physical pleasure on the part of the woman: all else was *sexcrime*. (Orwell : 349)

Cet argument est d'autant plus pertinent à Galaad que l'acte sexuel en est précisément réduit à sa fonction reproductrice. D'autre part, contrairement au Commandant qui utilise son statut pour faire comprendre à sa Servante qu'il souhaite avoir une relation sexuelle : « The Commander has a room key [...] He shows it to me, slyly. I am to understand » (263), Offred présente Nick comme un homme protecteur et à l'écoute de ses besoins : « At last he moves forward, puts his arms around me, strokes my back, holds me that way, for comfort. » (274) Finalement, il semblerait que ce soit l'équilibre des pouvoirs entre ces deux personnages opprimés, l'un ne dominant pas l'autre, qui permette à Offred de reprendre le contrôle de son

corps et de le réappréhender pendant un court instant à la manière dont elle le faisait durant la période pré-galaadienne : « I used to think of my body as an instrument of pleasure. » (84)

D'ailleurs, durant cette première rencontre, il est intéressant de souligner qu'Offred fait une description hautement érotique de Nick. Tel l'archétype du personnage brun, ténébreux et mystérieux, Nick est présenté comme étant un « man made of darkness » (273) avec une cigarette à la bouche, symbole ultime de son insolence envers le décorum galaadien. Le fantasme d'Offred se poursuit sur le pas de la porte où Nick, sans préliminaires, lui retire sa robe et commence l'embrasser : « No preliminaries ; he knows why I'm here [...] His mouth is on me, his hands, I can't wait and he's moving, already, love. » (273) Ce fantasme érotique n'est pas uniquement une manière pour Offred de raviver son désir de l'Autre, mais aussi de retrouver son statut de poétesse et, de ce fait, de reprendre l'ascendant sur son récit. Une relation mise en avant par Octavio Paz dans *La Flamme double* :

La relation entre érotisme et poésie est telle qu'il est possible d'affirmer, sans affectation, que le premier est une poétique corporelle et la seconde une poétique verbale. [...] L'érotisme est sexualité transfigurée : métaphore. L'agent qui anime tout à la fois l'acte érotique et l'acte poétique est l'imagination. C'est la puissance qui transfigure le sexe en rite et en cérémonie, le langage en rythme et métaphore. (Paz : 14)

Dès lors, Offred n'est plus seulement une « poétesse des mots » dont la fonction est d'immortaliser son récit et ses personnages dans le temps et l'Histoire, mais elle devient aussi une « poétesse des corps » quand elle a recourt à la description érotique. Ce nouveau statut, qui permet à Offred de reprendre l'emprise sur son corps et sur ses rapports au corps de l'Autre, reflète aussi sa non-aliénation puisque l'érotisme découle directement de l'imagination du poète, une imagination que le gouvernement souhaitait précisément annihiler à tout prix. Par ailleurs, comme tout créateur, Offred remet plusieurs fois la véridicité de son « poème » en cause : « I made that up. It didn't happen that way » (273) ou encore : « I'm not sure how it happened ; not exactly. All I can hope for is a reconstruction: the way love feels is always only approximate. » (275) Enfin, Octavio Paz ajoute que « la relation de la poésie au langage est semblable à celle de l'érotisme avec la sexualité. » (Paz : 15) En effet, à l'image de la non-linéarité et du lyrisme d'un poème qui font qu'il laisse la fonction de communication de côté, l'érotisme n'aspire pas à la reproduction, une condition qui, comme nous l'avons déjà mentionné, va précisément à l'encontre de la doctrine galaadienne.

Mais finalement, c'est Nick plutôt que le sentiment amoureux en lui-même qui se présente comme un sauveur et qui, contrairement à Luke ou à Moira, permettra à Offred de

s'échapper de la République de Galaad¹⁵. Son statut de libérateur transparait d'ailleurs dans l'étymologie de son prénom : Nick est le diminutif de Nicholas, un prénom composé des mots grecs *nike*, qui signifie la « victoire », et *laos*, le « peuple » (« Nicholas »). De ce fait, « Nicholas » désigne littéralement la « victoire du peuple ». De plus, certains universitaires, à l'image de Sandra Tomc, font le rapprochement entre le personnage de Nick et la figure du preux chevalier dans les contes de fées : « The ambiguous lover turns out to be her saviour, the knight who rescues her from the menace. » (Tomc : 86) Il est possible, à partir de cette comparaison, d'établir un parallèle entre les personnages d'Offred et de Nick et la théorie du *Rapunzel Syndrome*, ébauchée par Margaret Atwood dans *Survival : A Thematic Guide to Canadian Literature*, qui se compose de quatre éléments, tous identifiables dans *The Handmaid's Tale*. Ainsi, *Rapunzel* est ici associée à Offred, la « wicked witch who has imprisoned [Rapunzel] » (Atwood, 1972 : 209) peut être incarnée par Serena Joy ou le Commandant Fred (qui est officiellement le maître de la maisonnée), la tour dans laquelle *Rapunzel* est emprisonnée équivaut à la chambre d'Offred et, enfin, Nick représente le *Rescuer*, décrit par Atwood comme étant un « handsome Prince who provides momentary escape. » (Atwood, 1972 : 209) Et comme tout bon prince, Nick déclarera à Offred juste avant leur premier rapport sexuel : « No romance » (274), de manière à lui faire comprendre qu'il ne faut pas qu'elle risque sa vie pour lui si un jour il est en danger. Un conseil que lui-même ne respectera pas puisqu'il se sacrifiera et exposera son statut d'opposant politique en organisant l'extradition d'Offred :

« It's all right. It's Mayday. Go with them. » He calls me by my real name. Why should this mean anything? [...] « Trust me, » he says; which in itself has never been a talisman, carries no guarantee. But I snatch at it, this offer. (306)

Finalement, *Rapunzel* et son prince ne se marieront probablement pas ensemble, mais de leur union naîtra potentiellement un bébé, le seul enfant encore en vie qu'une Servante aura mis au monde du récit (le bébé de Janine étant malformé) et le seul à avoir été conçu par amour.

Même si Offred apparaît dans un premier temps comme un personnage dépourvu de pouvoir et qui subit la réalité qu'on lui a dorénavant imposée, elle met néanmoins en place de

¹⁵ Concernant la relation entre *The Handmaid's Tale* et le roman d'amour (« *romance novel* »), voir Sarah Morrison, « Mothering Desire: The Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Susan Fromberg Schaeffer's *The Madness of a Seduced Woman* », dans *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 19, No. 2 (Autumn, 2000), pp. 315-336.

nombreuses stratégies pour contrecarrer les tentatives d'aliénation du gouvernement. Ainsi, la narratrice, en tant que poétesse ayant la capacité d'amender l'Histoire, a le pouvoir de créer une contre-vérité qui lui permet de délégitimer l'omnipotence des dirigeants de la République de Galaad. Une narration qui lui permet à la fois de mettre ses capacités intellectuelles et créatives à contribution mais, aussi, de se protéger psychologiquement en se persuadant de l'irréalité de son conte. Toutefois, Offred n'aurait pas pu affronter le nouveau gouvernement seule, sans les liens puissants qu'elle réussit à nouer avec d'autres opprimés, et notamment avec les Servantes. Unies, ces dernières parviennent à se créer un langage, indécélable et indéchiffrable pour ceux et celles qui n'y sont pas familiers, et qui leur permet de communiquer secrètement. Offred peut compter sur deux Servantes en particulier : la précédente Offred, à l'origine de l'inscription *Nolite te bastardes carborundorum*, et Moira, figure prépondérante de la mémoire collective des Servantes. Une confiance en l'Autre qui est, malheureusement, de plus en plus dure à accorder à Galaad, les théocrates s'évertuant à instaurer un climat de paranoïa et à diaboliser les sentiments amoureux et affectifs. Pourtant, c'est bien grâce à la relation passionnelle et défendue qu'elle entretient avec Nick qu'Offred peut, finalement, s'échapper de Galaad.

Conclusion

Politics, for me, is everything that involves who gets to do what to whom [...] Politics really has to do with how people order their societies, to whom power is ascribed, who is considered to have power. (Interview with Jo Brans (« Using What You're Given »), dans Somacarrera : 44)

Finale­ment, sur le modèle de la définition de la « politique » proposée par Margaret Atwood, j'ai tenté d'analyser les rapports de force que les personnages de *The Handmaid's Tale* entretiennent entre eux et la manière dont ils utilisent leur pouvoir pour affirmer leur autorité ou, au contraire, s'en affranchir. Le pouvoir étant inégalement réparti dans la société galaadienne, chaque personnage du roman a été soigneusement étudié : chacun a, en effet, sa propre approche du pouvoir en fonction de son statut ou de sa personnalité. Dès lors, même si les Commandants et les Epouses accaparent la majorité du pouvoir disponible à Galaad, certains personnages opprimés tels que Moira ou Offred tentent d'utiliser le peu de pouvoir qu'il leur reste pour attaquer le régime. Et c'est précisément pour lutter contre cette prise de pouvoir qui pourrait mener à la rébellion des opprimés que le gouvernement tente constamment de les aliéner : « the aim of absolute power, Atwood explains, is « to silence the voice, to abolish the words, so that the only voice and words left are those of the ones in power. » » (Atwood, *Second Words*, dans Evain : 42)

De ce fait, la première partie de ce travail de recherche avait pour ambition d'analyser les stratégies employées par les théocrates pour déposséder ses citoyens de toute once de pouvoir. Parmi elles se trouvent les politiques de défamiliarisation, dont le but est de faire oublier ses anciennes conditions de vie à la population pour éviter toute forme de révolte, et de légitimation du pouvoir que les dirigeants de Galaad mènent à bien en manipulant la vérité historique et en falsifiant la Bible, texte fondateur de la nouvelle République. Qui plus est, la seconde partie de ce mémoire se concentrait, via l'analyse des formes d'oppression qu'Offred subit personnellement au quotidien, sur les conséquences physiques et psychologiques des politiques d'aliénation du nouveau gouvernement. D'ores et déjà défamiliarisée, Offred doit également se soumettre à la redéfinition de son identité, à la domination masculine et à la déshumanisation de sa personne, elle qui est constamment comparée à des figures animales et enfantines. De plus, à travers cette étude, nous avons pu remarquer que le pouvoir du gouvernement s'immisce dans chaque aspect de la République de Galaad. Ainsi, l'environnement qui entoure la narratrice reflète ses conditions de vie, en témoignent les exemples du jardin de Serena Joy, de sa chambre

ou même de la nourriture qu'elle avale. Enfin, la troisième partie de ce travail se consacrait au pouvoir détenu par Offred, et notamment à la redécouverte et à la reconquête des pouvoirs de son corps et de son esprit qui lui permettront finalement de s'échapper de Galaad. Ainsi, la narratrice revêt son statut de « poétesse des mots et des corps » pour à la fois mettre son imagination à contribution et établir une contre-mémoire de l'époque galaadienne. Toutefois, son récit n'aurait jamais pu voir le jour si elle n'avait pas réussi à établir des contacts avec d'autres rebelles comme Ofglen, Moira ou la précédente Offred, qui lui ont permis de rester saine d'esprit. Finalement, c'est en entretenant une relation amoureuse avec Nick que ce dernier se présentera comme un *rescuer*, pour reprendre le terme d'Atwood, et qui lui permettra de fuir le régime.

Par conséquent, à la problématique : « Jeux de pouvoir dans *The Handmaid's Tale* : l'injuste répartition du pouvoir à Galaad et les stratégies d'Offred pour assurer sa survie malgré sa liberté limitée », il est avant tout possible de répondre qu'aucun personnage n'est entièrement dépourvu de pouvoir, au contraire. En effet, comme le déclare Margaret Atwood, puisque Galaad est une société construite sur la forme d'une pyramide, les membres éminents se trouvant en haut, suivis des Tantes, des Servantes ou encore des Gardiens, chaque strate de la population domine, d'une certaine manière, celles qui se trouvent sous elle :

But Gilead is the usual kind of dictatorship: shaped like a pyramid, with the powerful of both sexes at the apex, the men generally outranking the women at the same level; then descending levels of power and status with men and women in each, all the way down to the bottom, where the unmarried men must serve in the ranks before being awarded an Econowife. (Atwood, *lithub.com*)

Pourtant, Pilar Somacarrera refuse de réduire le pouvoir à une force verticale qui domine par le haut. Elle affirme que le pouvoir est un fluide instable qui s'immisce dans chaque aspect des relations sociales (que ce soit le langage, la famille ou encore la sexualité) et qu'il peut donc, aussi, être exercé du bas vers le haut : « power is unstable because it is diffused throughout all social relations rather than being imposed from above » (Somacarrera : 45). Bien sûr, une telle relation de pouvoir est naturellement plus modeste que son opposée, en témoigne l'exemple des critiques mentales d'Offred à l'encontre de son Commandant, qui sont donc une forme de pouvoir exercé par une strate inférieure dans la hiérarchie galaadienne que celle de la victime de ces attaques, et qui n'ont, en soi, aucune conséquence sur le régime lui-même. Néanmoins, ces offensives n'en sont pas moins significatives pour celui ou celle qui les exerce. En effet, Offred demande à son auditoire de ne pas oublier que le pouvoir à Galaad ne se limite pas

seulement à la capacité d'assouvir son autorité, mais à la possibilité d'être acquitté pour ses actes :

Maybe none of this is about control. Maybe it isn't really about who can own whom, who can do what to whom and get away with it, even as far as death. Maybe it isn't about who can sit and who has to kneel or stand or lie down, legs spread open. Maybe it's about who can do what to whom and be forgiven for it. (145)

Ainsi, un même crime commis par deux personnages de statut différent ne sera pas jugé de la même manière : alors qu'une Epouse a le droit de gifler sa Servante, le contraire est complètement prohibé et la Servante serait probablement condamnée à être amputée de la main. Dès lors, le pouvoir qu'une personne détient est relatif : il dépend naturellement du statut du personnage en question. De ce fait, lorsqu'Offred et Ofglen parviennent à critiquer le gouvernement devant *Soul Scrolls*, leur acte est beaucoup plus subversif que la demande d'exécution d'un rebelle par un Commandant par exemple, un dernier acte qui est pourtant, dans l'absolu, beaucoup plus puissant.

Cependant, certains philosophes, à l'image de Michel Foucault, défendent que le « pouvoir » en lui-même n'existe pas mais, au contraire, qu'il n'est qu'une illusion accordée à une personne ou à un groupe d'individus par le reste de la population. Ainsi, Foucault défend que : « Power in the substantive sense, 'le' pouvoir, doesn't exist. [...] The idea that there is either located at – or emanating from – a given point something which is a "power" seems to me based on a misguided analysis. » (Foucault dans Evain : 42), une théorie corroborée par Atwood qui ajoute : « power after all is not real, not really there: people give it to each other » (Atwood, « Notes on *Power Politics* », dans Somacarrera : 45). Dès lors, ce n'est qu'une fois avoir pris conscience du fait que le pouvoir accordé aux dirigeants de la République de Galaad n'existe uniquement grâce à la reconnaissance de ce pouvoir par la majorité de la population qu'Offred trouve le moyen de s'en affranchir. Ainsi, en se réappropriant son corps et son esprit, Offred parvient à réutiliser les offensives du gouvernement à son encontre et à les tourner en sa faveur. Par exemple, elle utilise les ailes placées autour de son visage pour pouvoir discuter discrètement avec Ofglen ou elle s'auto-déshumanise afin de se créer une armure pour faire face aux traumatismes qu'elle vit au quotidien et ainsi éviter de sombrer dans la folie.

De ce fait, il est possible de retracer l'insubordination et l'évolution psychologique d'Offred en reprenant la classification des « *four positions of a victim* » établie par Margaret

Atwood dans *Survival*.¹⁶ Ainsi, Offred change constamment de position en fonction de son état mental au moment d'énonciation. Lorsqu'elle adopte une attitude fataliste quant à son avenir, la narratrice est immobilisée dans la « deuxième position », celle qui préconise que la victime sait pertinemment qu'elle en est une, mais qui affirme que son emprisonnement est la faute du système, de forces qui la dépassent, et aucunement de la sienne, une position qu'Atwood définit ainsi : « To acknowledge that you are a victim but explain this as an Act of Fate, the will of God, or any other large general powerful Idea » (Atwood, 1972 : 37). Cette position transparait notamment dans l'attitude d'Offred quand elle apprend le suicide d'Ofglen :

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'll give up Nick, [...] I'll accept my lot. I'll sacrifice. I'll repent. I'll abdicate. I'll renounce. (298)

D'autre part, quand elle s'engage dans une relation intime avec Nick ou quand elle intègre le réseau de résistance *Mayday* grâce à Ofglen, Offred atteint la « troisième position » qui désigne le fait de refuser de croire que son rôle de victime est inévitable. Dès lors, la victime identifie les origines de son oppression pour agir en conséquence et tenter de se défaire de son emprise. Finalement, Offred parvient même à atteindre la « quatrième position » qui consiste, selon Atwood, à être une « creative non-victim » (Atwood, 1972 : 38), une ultime position qui ne peut être atteinte seulement lorsque la victime utilise son imagination et son pouvoir créatif pour s'évader de sa soumission. De ce fait, c'est quand Offred joue avec la polysémie, immortalise son récit dans l'Histoire grâce à la narration ou fantasme sur les corps masculins, en d'autres termes, quand elle revêt son statut de « poétesse des mots et des corps », qu'elle atteint ce dernier stade. Finalement, le choix du corps et des sens comme clés d'évasion paraît logique pour Coral Ann Howells qui affirme que le corps féminin prend une place prépondérante dans l'œuvre d'Atwood :

Atwood's female bodies are socio-cultural documents, psychological maps, comedy turns, dark doubles or sinister twins, treacherous strangers waiting in the wings, and always they are unmistakable signs of key energies at work within the novel to hand. In Atwood's body of work the bodies at work are never neutral sites but are always active articulations of territorial disputes. (Howells, 2006 : 58)

Cependant, dans *The Handmaid's Tale*, l'alliance des corps féminins ne suffit pas pour fuir le régime, mais c'est la communion des corps féminins et masculins qui permet à Offred de

¹⁶ Pour plus d'informations concernant les *four positions of a victim*, voir Margaret Atwood, *Survival : A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto : Anansi, 1972, pp.36-39.

reprendre possession de son être et de redécouvrir les plaisirs charnels. Une communion des êtres humains, indépendamment de leur sexe, qui est présentée comme étant la seule solution appropriée face aux risques de la création d'un régime galaadien.

Finalement, l'auteure canadienne réitérera son expérience dystopique en 2004 avec la publication du premier volume de la trilogie des *MaddAddam* : *Le Dernier Homme* (intitulé *Oryx & Crake* dans la version originale). Sur fond de réchauffement climatique, d'inégalités sociales et d'abus scientifique, *Oryx & Crake* présente un monde apocalyptique dans lequel les êtres humains ont été exterminés. Une fois de plus basée sur des thématiques cruellement d'actualité, la trilogie d'Atwood semble être sur la bonne voie pour résonner encore trente-cinq ans après sa première publication à l'image de *The Handmaid's Tale*. Dès lors, il sera certainement très intéressant, dans les prochaines années, d'analyser les deux approches dystopiques d'Atwood, celle de *The Handmaid's Tale* et d'*Oryx & Crake*, en relation avec les catastrophes climatiques et ses conséquences sociales que l'avenir nous réserve.

Bibliographie

A. Oeuvres de Margaret Atwood

Romans :

- Atwood, Margaret, *The Edible Woman*, 1969, Londres : Virago Press, 1980.
- , *Surfacing*, 1972, Londres : Virago Press, 1979.
- , *Lady Oracle*, 1976, Londres : Virago Press, 1982.
- , *Life Before Man*, 1979, Londres : Vintage, 1996.
- , *Bodily Harm*, 1981, Londres : Vintage, 1996.
- , *The Handmaid's Tale*, 1985, Londres : Vintage, 1986.
- , *Cat's Eye*, 1988, Londres : Virago Press, 1990.
- , *The Robber Bride*, 1993, Londres : Virago Press, 1994.
- , *Alias Grace*, 1996, Londres : Virago Press, 1997.
- , *The Blind Assassin*, Londres : Bloomsbury, 2000.
- , *Oryx and Crake*, Londres : Bloomsbury, 2003.
- , *The Year of the Flood: a Novel*, New York : Nan A. Talese / Doubleday, 2009.
- , *Maddaddam*, New York : Random House, 2013.
- , *The Heart Goes Last*, Canada : McClelland & Stewart, 2015.
- , *Hag-Seed*, Royaume-Uni : Hogarth, 2016.

Nouvelles :

- , *Dancing Girls*, 1977, Londres : Virago Press, 1996.
- , *Murder in the Dark*, 1983, Londres : Virago Press, 1994.
- , *Bluebeard's Egg*, 1983, Londres : Vintage, 1996.
- , *Wilderness Tips*, 1991, Londres : Virago Press, 1992.
- , *Good Bones*, 1992, Londres : Virago Press, 1993.
- , *The Labrador Fiasco*, Londres : Bloomsbury, 1996.
- , *The Penelopiad*, Edimbourg : Canongate, 2005.
- , *The Tent*, Londres : Doubleday, , 2006.
- , *Moral Disorder*, Londres : Bloomsbury Pub., 2006.
- , *Stone Mattress: Nine Wicked Tales*, Canada : McClelland & Stewart, 2014.

Poésie :

- , *Double Persephone*, Autopublié, 1961.
- , *The Circle Game*, 1966, Toronto : Anansi, 1978.
- , *Expeditions*, 1965.
- , *Speeches for Doctor Frankenstein*, Cranbrook Academy of Art, 1966.
- , *The Animals in That Country*, Toronto : Oxford UP, 1968.
- , *The Journals of Susanna Moodie*, Toronto : Oxford UP, 1970.
- , *Procedures for Underground*, Toronto : Oxford UP, 1970.
- , *Power Politics*, Toronto : Anansi, 1972.
- , *You are Happy*, Toronto : Oxford UP, 1974.
- , *Selected Poems*, 1976.
- , *Two-Headed Poems*, Toronto : Oxford UP, 1978.
- , *True Stories*, Toronto : Oxford UP, 1981.
- , *Love songs of a Terminator*, 1983.
- , *Interlunar*, Toronto : Oxford UP, 1984.
- , *Morning in the Burned House*, Canada : McClland & Stewart, 1995.
- , *Eating Fire: Selected Poems, 1965-1995*, Londres : Virago, 1998.
- , *The Door*, Boston : Houghton Mifflin, 2007.

Essais :

- , *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto : Anansi, 1972.
- , *Days of the Rebels: 1815-1840*, Toronto : Natural Science of Canada, 1972.
- , *Second Words: Selected Critical Prose*, Toronto : Anansi, 1982.
- , *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*, Oxford : Clarendon Press, 1995.
- , *Negotiating with the Dead*, Toronto : Cambridge UP, 2002.
- , *Moving Targets*, Toronto : Anansi, 2004.
- , *Curious Pursuits: Occasional Writing 1970-2005*, London : Virago, 2005.
- , *Writing with Intent: Essays, Reviews, Personal Prose – 1983-2005*, New York : Carroll & Graf Publishers, 2005.
- , *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth*, Toronto : Anansi, 2008.
- , *In Other Words: SF and the Human Imagination*, New York : Doubleday, 2011.

Autres oeuvres d'écrivains :

Bradbury, Ray, *Fahrenheit 451*, 1956, Londres : Harper Voyager, , 2008.

Orwell, George, *Nineteen Eighty-Four*, 1949, Londres : Penguin Books, 2013.

Swift, Jonathan, *A Modest Proposal and other short pieces*, 1729, Penn State Electronic Classics Series Publication, Pennsylvania University, 2008.

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, 1929, Londres : Penguin Modern Classics, 2000.

B. Essais critiques et monographies sur *The Handmaid's Tale*

Articles universitaires et monographies :

Andriano, Joseph, « *The Handmaid's Tale* as Scrabble Game », *Essays on Canadian Writing* 41 (Winter 1992-3), p.89-96.

Banerjee, Chinmoy, « Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in *The Handmaid's Tale* », *Essays on Canadian Writing* 41 (Summer 1990), p.74-92.

Bouson, Brooks, « The Misogyny of Patriarchal Culture in *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.41-62.

Deer, Glenn, « *The Handmaid's Tale*, Dystopia and the Paradoxes of Power », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.93-112.

Evain, Christine, *Margaret Atwood's Voices and Representations: From Poetry to Tweets*, Champaign : Common Ground Publishing, 2015.

Ferns, Chris. « The Value/s of Dystopia: *The Handmaid's Tale* and the Anti-Utopian Tradition », *Dalhousie Review* 69:3 (Fall 1989), p.373-82.

Grace, Dominick, « *The Handmaid's Tale*: « Historical Notes » and Documentary Subversion », *Science Fiction Studies* 25 (November 1998), SF-TH Inc., DePauw University, 1998.

Greene, Michael, « Body/Language in *The Handmaid's Tale*: Reading Notes », *Lire Margaret Atwood*, Presses universitaires de Rennes, Interférences, 1999, p.101-112.

Hengen, Shannon, *Margaret Atwood's Power: Mirrors, Reflections and Images in Select Fiction and Poetry*, Toronto : Second Story Press, 1993.

Howells, Coral Ann, *Margaret Atwood*, Londres : MacMillan Modern Novelists, 1996.

———, *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, New York : Cambridge University Press, 2006.

Kuester, Martin. « Atwood: Parodies from a feminist Point of View », *Framing Truths: Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto : University of Toronto P., 1992, p.124-147.

Lacombe, Michèle, « The Writing on the Wall: Amputated Speech in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Wascana Review* 21:2 (Fall 1986), p.3-20.

LeBihan, Jill, « *The Handmaid's Tale*, *Cat's Eye* and *Interlunar*: Margaret Atwood's Feminist (?) Futures (?) », *Narrative Strategies in Canadian Literature*. Eds: Coral A. Howells and Lynette Hunter. Milton Keynes, Philadelphie : Open UP, 1991, p.93-107.

Malak, Amin, « Margaret Atwood's *Handmaid's Tale* and the dystopian tradition », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.3-10.

Miner, Madonne, « « Trust Me »: Reading the Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.21-39.

Morrison, Sarah, « Mothering Desire: The Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Susan Fromberg Schaeffer's *The Madness of a Seduced Woman* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 19, No. 2 (Autumn, 2000), pp. 315-336

Parker, Emma, « You Are What You Eat: The Politics of Eating in the Novels of Margaret Atwood », *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1995), p.349-368.

Quivy, Mireille, « Le défi linguistique dans *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood », *Défi/Challenge dans le roman canadien de langue française et de langue anglaise*, Dir : Jacques Leclaire, Publication de l'Université de Rouen, 1994, p.139-153.

Somacarrera, Pilar, « Power Politics: power and identity », dans *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, New York : Cambridge University Press, 2006.

Stein, Karen F, « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Scheherazade in Dystopia », *University of Toronto Quarterly* 61:2 (Winter 1991-92), p.269-279.

———, « Margaret Atwood's Modest Proposal: *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.127-140.

Rubenstein, Roberta, « Nature and Nurture in Dystopia *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.11-20.

Staels, Hilde, « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: Resistance through Narrating », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.113-126.

Tomc, Sandra, « « The Missionary Position » : Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.81-91.

Wilson, Rose, « Off the Path to Grandma' House in *The Handmaid's Tale* », dans *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, Bloom's Modern Critical Interpretations, Philadelphie : Chelsea House Publisher, 2001, p.63-79.

Articles en ligne :

Atwood, Margaret, « Margaret Atwood on How She Came to Write *The Handmaid's Tale* », *lithub.com*, <<https://lithub.com/margaret-atwood-on-how-she-came-to-write-the-handmaids-tale/>>, consulté le 10 Mars 2019.

Fields, Shivaune, « Author Margaret Atwood On Why *The Handmaid's Tale* Resonates In 2018 », *Forbes.com*, <<https://www.forbes.com/sites/shivaunefield/2018/07/31/author-margaret-atwood-on-why-the-handmaids-tale-resonates-in-2018/#34e3e15564b0>>, consulté le 14 Mai 2019.

Keishin Armstrong, Jennifer, « Why *The Handmaid's Tale* is so relevant today », *BBC.com*, <<http://www.bbc.com/culture/story/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>>, consulté le 14 Mai 2019.

C. Autres

Monographies :

Ashcroft, Griffiths & Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*, New York : Routledge, 1989, 2002 (2ème ed.).

Assmann, Aleida, *Cultural Memory and Western Civilization: Arts of Memory*, 1999, New York : Cambridge University Press, 2013 (1ère ed. en langue anglaise).

Aucouturier, Michel, « Le Formalisme Russe », *Que sais-je ?*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Bonifas, Anne-Marie, « Le corps du délit. Les féministes américaines et le corps de la femme », Royot, Daniel, et Susan Goodman, *Femmes de conscience : Aspects du féminisme américain (1848-1875)*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 51-80. <<http://books.openedition.org/psn/4727>>

Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, 1991, France : Points Essais, 2014.

Foucault, Michel, *Des espaces autres*, 1967, <https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf >

Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté : Das Unheimlich*, 1919, < palimpsestes.fr/textes_philo/freud/inquietante-etrangete.pdf >

Genette, Gérard, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982.

Gillman, Patten, « Dickens: Doubles: Twain: Twins », *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 39, no. 4, 1985, p.441–458.

Articles en ligne / sites internet :

Agence France Presse & Associated Press, « L'Alabama vote la loi la plus répressive des Etats-Unis sur l'avortement », *LeMonde.fr*, <<https://www.lemonde.fr/international/article/>

2019/05/15/l-alabama-vote-la-loi-la-plus-repressive-des-etats-unis-sur-l-avortement_5462285_3210.html>, consulté le 14 Mai 2019.

Bran & Chemin, « La folie nataliste de Ceausescu », *LeMonde.fr*, <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2007/08/27/la-folie-nataliste-de-ceausescu_947967_3476.html>, consulté le 14 Mai 2019.

« ERA », *www.equalrightsamendment.org*, Alice Paul Institute, 2018.

L'Huillier, Jean-Paul et Albert, « Histoire de l'enlèvement des Sabines », *l'oeuvre-l'histoire.com*, <www.loeuvre-lhistoire.com/enlevement-sabines.html>, consulté le 20 Avril 2019.

Melandri, Pierre, « Reagan Ronald », *Encyclopedia Universalis France*, *Universalis.fr*, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/ronald-reagan/>>, consulté le 22 Mars 2019.

Ouvrages de références :

La Bible, Louis Second Bible, *SainteBible.com*, <<https://sainte bible.com/>>

———, New International Version, *BibleHub.com*, <<https://biblehub.com/>>

———, King James Bible, *BibleHub.com*, <<https://biblehub.com/>>

Chevalier, Michel & Gheerbrant, Alain, *Le Dictionnaire des symboles*, 1969, Robert Laffont / Jupiter, Paris, 1982.

« Dystopia », *Etymonline.com*, <https://www.etymonline.com/word/dystopia?ref=etymonline_crossreference>, consulté le 05 mars 2019.

« Epopée », *Trésor de la langue française (TLF)*, <<https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9pop%C3%A9e>>, consulté le 07 mai 2019.

« Nicholas », *Etymonline.com*, <https://www.etymonline.com/word/Nicholas#etymonline_v_6922>, consulté le 10 mai 2019.

« Tail », *Merriam-Webster*, <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/tail>>, consulté le 15 avril 2019.

Annexes

Table des annexes :

Figure I : Illustration d'Anna & Elena Balbusso dans Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, 1985, UK : The Folio Society, 2012.

Figure II : Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, 1985, Londres : Vintage, 1986, pp.204-205.

Figure III : Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, 1985, Londres : Vintage, 1986, pp.79-80.

Figure IV : Poussin, Nicholas, *L'Enlèvement des Sabines*, 1634-1636.

Fig. I :



Illustration d'Anna et Elena Balbusso, sans titre, 2012.

Fig. II :

« My God. Who Art in the Kingdom of Heaven, which is within.

I wish you would tell me Your Name, the real one I mean. But You will do as well as anything.

I wish I knew what You were up to. But whatever it is, help me to get through it, please. Though maybe it's not Your doing; I don't believe for an instant that what's going on out there is what You meant.

I have enough daily bread, so I won't waste time on that. It isn't the main problem. The problem is getting it down without choking on it.

Now, we come to forgiveness. Don't worry about forgiving me right now. There are more important things. For instance: keep the others safe, if they are safe. Don't let them suffer too much. If they have to die, let it be fast. You might even provide a Heaven for them. We need You for that. Hell we can make for ourselves.

I suppose I should say I forgive whoever did this, and whatever they're doing now. I'll try, but it isn't easy.

Temptation comes next. At the Centre, temptation was anything much more than eating and sleeping. Knowing was a temptation. What you don't know won't tempt you, Aunt Lydia used to say.

Maybe I don't really want to know what's going on. Maybe I'd rather not know. Maybe I couldn't bear to know. The Fall was a fall from innocence to knowledge.

I think about the chandelier too much, though it's gone now. But you could use a hook, in the closet. I've considered the possibilities. All you'd have to do, after attaching yourself, would be to lean your weight forward and not fight.

Deliver us from evil.

Then there's Kingdom, power, and glory. It takes a lot to believe in those right now. But I'll try it anyway. *In Hope*, as they say on the gravestones. »

Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, pp.204-205.

Fig. III :

« I read about that in Introduction to Psychology; that, and a chapter on caged rats who'd give themselves electric shocks for something to do. And the one on the pigeons, trained to peck a button which made a grain of corn appear. Three groups of them: the first got one grain per peck, the second one grain every other peck, the third was random. When the man in charge cut off the grain, the first group gave up quite soon, the second group a little later. The third group never gave up. They'd peck themselves to death, rather than quit. Who knew what worked? »

Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, pp.79-80.

Fig. IV :



Poussin, Nicholas, *L'Enlèvement des Sabines*, 1634-1635.

Résumé :

Face à la montée en puissance du conservatisme dur prôné par Ronald Reagan aux États-Unis dans les années 1980 et qui menace tout particulièrement les droits fondamentaux des femmes, Margaret Atwood entreprend l'écriture de *The Handmaid's Tale*, une dystopie visant à critiquer les politiques antiféministes du Président américain. Pourtant, les rapports de pouvoir au sein du roman sont bien loin de se résumer à la simple relation dichotomique qui voudrait que les hommes dominent les femmes. En effet, le pouvoir étant présent dans chacun des aspects de la République de Galaad, que ce soit dans le langage, les paysages ou les rapports physiques, une seule et même caste ne peut avoir le monopole du pouvoir. Ainsi, même les personnages qui, à première vue, semblent subir silencieusement les politiques d'aliénation du gouvernement, à l'image de la narratrice Offred, mettent de nombreuses stratégies en place pour préserver le peu de pouvoir qu'ils détiennent et l'utiliser contre le régime. De ce fait, c'est en scellant des alliances avec d'autres personnages opprimés et, surtout, en entretenant une relation amoureuse avec Nick qu'Offred pourra finalement reprendre possession de son corps et de son esprit. Un ultime affront à la République de Galaad qui sera, aussi, la clé de sa délivrance.

Mots-clés : Margaret Atwood, *La Servante écarlate*, littérature canadienne, littérature du XX^{ème} siècle, dystopie, pouvoir, mémoire, féminisme, langage, totalitarisme.

Abstract :

Alarmed by the success of the 1970's sexual revolution, many Americans veered towards a diehard Conservatism, embodied by Ronald Reagan, which threatened women's human rights. Therefore, in order to criticize Reagan's antifeminist policies, Margaret Atwood published her first dystopia entitled *The Handmaid's Tale* in 1985. Yet, in the novel, the balance of power is not limited to the dichotomy which opposes men's domination to women's submission. Indeed, since power is hidden in each and every aspect of the Republic of Gilead, whether it be in the characters' relationships to language or to landscapes, one caste cannot hold a total monopoly of power. Thus, even the characters who, at first sight, seem to endure the government's alienation policies in silence develop many strategies in order to keep all the amount of power they can hope for and exercise it over the regime, just like Offred. Therefore, by forging alliances with other oppressed characters and, above all, by having an affair with Nick, Offred is able to regain full possession of her mind and her body. A last offense against the Republic of Gilead which is also the key to her liberation.

Key words: Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, Canadian literature, twentieth-century literature, dystopia, power, memory, feminism, language, totalitarianism.