



HAL
open science

Points de tension entre langage et aliénation dans *The Edible Woman*, *Surfacing* et *Lady Oracle* de Margaret Atwood

Pauline Montassine

► **To cite this version:**

Pauline Montassine. Points de tension entre langage et aliénation dans *The Edible Woman*, *Surfacing* et *Lady Oracle* de Margaret Atwood. *Littératures*. 2020. dumas-02944564

HAL Id: dumas-02944564

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02944564>

Submitted on 21 Sep 2020

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 DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE – UFR Lettres et Sciences Humaines

MÉMOIRE

Présenté en vue d'obtenir

Master Recherche Anglais, Arts et Médias

SPÉCIALITÉ : Littérature

Points de tension entre langage et aliénation dans *The Edible Woman*, *Surfacing* et *Lady Oracle* de Margaret Atwood

Pauline MONTASSINE

Sous la direction de : **Mme Christine CHOLLIER**

JURY

PRÉSIDENT :	Mme Christine CHOLLIER	Fonction : Professeure de littérature américaine – Université de Reims
MEMBRES :	Mme Morgane BIRD	Fonction : Professeure certifiée d'anglais – Université de Reims

Remerciements

Je voudrais remercier ma directrice de recherches, madame Chollier, qui a su me guider tout au long du développement de mon sujet et qui m'a permis de garder des libertés quant au traitement de celui-ci. Merci d'avoir supporté mon projet, merci pour votre patience et vos conseils toujours terriblement justes. Je garderai toujours un très bon souvenir de cette expérience, en grande partie grâce à vous. Merci pour votre soutien.

J'aimerais également remercier madame Bird, membre du jury, qui a pu me conseiller tout au long de l'année, et ce même depuis l'année dernière. Vous avez su m'inculquer des savoirs méthodiques qui seront toujours très précieux à mes yeux et que je n'oublierai pas. Merci pour votre bienveillance.

Un remerciement tout particulier également pour celles et ceux qui ont trouvé le courage de relire ce mémoire et de me soutenir tout au long de son développement. Merci à Antoine, qui a su supporter mes douze mental breakdowns quotidiens causés par une virgule mal placée, merci aussi à Thibaud, à Célia, à Valentine et à Chloé : votre patience et votre gentillesse sont inestimables.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Partie I Le langage comme outil imparfait.....	13
1. Le langage comme zone d'ombre	14
1.1. Un piège au pouvoir trompeur : métaphore de l'enfermement.....	14
1.2. Instabilité des formes	18
2. Fluctuations et tensions : un langage qui forme le monde	22
2.1. Représentation de l'environnement : perception et déformation	22
2.2. Identité et jeux de miroirs.....	26
3. Communication breakdown : notion de crise dans le langage.....	32
3.1. La « voix » et quand le narrateur s'en éloigne	32
3.2. Compensation par le silence : trouver du sens dans le non-dit	36
Partie II Langage et points de tension du soi	40
1. Un facteur de désunion	41
1.1. Déconstruction du récit et de la narration : perte d'autorité sur le texte.....	41
1.2. Déconstruction de l'identité : quand le narrateur disparaît ou devient autre	46
2. Crise du sens	50
2.1. Disparition de la relation signifiant/signifié	50
2.2. . Quand le sens devient perméable et rugueux.....	54
3. Fonction expressive et fonction descriptive du langage	58
3.1. . Décrire le monde et décrire le soi.....	58
3.2. Une autre réalité, un autre soi	62
Partie III Le langage comme symptôme et origine de l'aliénation	67
1. Réécriture(s) et renaissance(s)	68
1.1. Perméabilité et perte de son propre récit dans l'Autre, intertextualité toxique	68
1.2. Perte de la linéarité du soi : identité altérée et reflet du texte	72
2. Perte de repères : quand l'individu s'éloigne de son propre langage.....	76
2.1. Entre émetteur et destinataire : du « jeu » dans l'interprétation.....	76

2.2	Du narrateur à son propre langage : un langage qui manque à représenter le monde du narrateur	80
3	Des solutions à un problème insoluble	84
3.1	Création d'un sub-langage : « why talk when you are a word? »	84
3.2.	Un retour inévitable : quand l'individu revient au langage	88
	Conclusion.....	93
	Bibliographie.....	97
	Table des matières	102

INTRODUCTION

“Car je est un autre.”¹

Arthur Rimbaud

”Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)”²

Walt Whitman

« Les mots ne sont pas au pouvoir des hommes, les hommes sont au pouvoir des mots. Les mots ne se livrent pas, ils dévident le fil de toute vie en empruntant la matière aux humains. »³

Michel Schneider

Identité et langage sont deux entités dont la littérature considère souvent les relations. Ces deux éléments se retrouvent en effet régulièrement mis en tension dans les œuvres littéraires, constituant ainsi un motif récurrent. Néanmoins, les implications relatives à la relation de l’individu au langage, quel qu’il soit, peuvent être considérées sous des modes différents, par exemple social ou politique. Le langage se constitue d’abord comme un outil de communication normé, permettant à l’individu de s’exprimer et de partager avec autrui. Dans les récits homodiégétiques, la mise en tension du langage et de l’identité se présente souvent comme hautement problématisant : identité et récit se retrouvent enchâssés, notamment par la narration.

Chez Atwood, la problématique du langage, aussi centrale soit-elle, ne constitue pas un thème primaire dans l’interprétation de ses œuvres, notamment dans ses premiers romans. Même si le thème de l’identité est, lui, très développé dans ses premiers travaux, il s’exprime plutôt dans une dimension sociale et psychologique. La présence de signes dénotant d’une relation spécifique de l’individu au langage est donc mineure par rapport à ceux-ci : c’est un jeu de pouvoirs qui se joue à la fois ouvertement et implicitement. Ce genre de jeux de pouvoir est un motif postmoderniste, courant dont Margaret Atwood fait partie. Celle-ci, dans sa poésie, ses nouvelles, ou ses romans, pose l’existence comme constamment contrariée et

¹ RIMBAUD, Arthur, « Lettre du Voyant », à Paul Demeny, 15 mai 1871

² WHITMAN, Walt, Song of Myself, Part 51

³ SCHNEIDER, Michel, Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, Gallimard, 1985, p.272

conditionnée par l'environnement extérieur des protagonistes. Proposant des récits où les personnages féminins sont souvent limités par des normes et des attentes sociétales qui les oppressent, Atwood semble directement dénoncer les travers de la société de la fin du vingtième siècle. Son questionnement de l'existence n'est néanmoins pas uniquement dénoncé par des biais de genre, mais plus généralement par des biais de normes : la relation à l'environnement et aux territoires, la pseudo-supériorité de l'être humain sur tout le reste, et les conventions humaines (dont le langage) sont également dénoncés et leur absurdité se retrouve souvent exacerbée. Le corpus étudié ici se compose des trois premiers romans de Margaret Atwood : *The Edible Woman*, *Surfacing* et *Lady Oracle*. Publiés respectivement en 1969, 1972 et 1976, ceux-ci témoignent des balbutiements de son style : ainsi, une certaine prise de recul est nécessaire dans leur étude. En tant que premiers romans, leurs enjeux se posent d'une manière fondamentalement différente que les nombreux autres qui suivirent : il s'agira alors de garder à l'esprit que l'apparente fraîcheur des premiers romans d'Atwood annonce déjà des thèmes fondamentaux de son œuvre. Ainsi, nous retrouvons déjà des leitmotifs bien connus, comme par exemple le questionnement sur la place de l'individu à autrui, son monde et à lui-même, mais aussi les problèmes d'autoreprésentation, le motif des reflets du miroir et les métaphores de la création. S'ancrant dans le mouvement postmoderniste, là où le sens n'est alors plus une certitude fondatrice mais juste une question de plus, ces romans tiennent une réflexion, notamment sur le langage, l'individu et son monde, qui influence l'écriture d'aujourd'hui. Il est primordial de considérer ces trois romans à la fois comme trois entités distinctes, qui peuvent néanmoins composer un ensemble solidaire : le mot trilogie ne semble pas inopportun, puisque les thèmes se répondent non seulement au sein de chacun des romans, mais aussi d'un roman à l'autre. Des problématiques et des questions similaires sont posées dans ces romans, mais chacune se révèle d'une manière distincte.

La carrière de romancière de Margaret Atwood débute en 1969, par la sortie de son premier roman, *The Edible Woman*. En pleine recrudescence du mouvement en faveur des droits des femmes en Amérique du Nord et en Europe, il est d'emblée considéré comme inspiré du contexte social de l'époque. Pourtant, celui-ci n'est pas une conséquence du retour d'un féminisme moderne, puisqu'il fut écrit en 1965, avant le début de la seconde vague du mouvement féministe : on peut néanmoins le considérer comme un frémissement

« profémiste »⁴, un signe avant-coureur d'une société qui questionnera quelques temps plus tard, à nouveau, la place de la femme. Ainsi, avant de se poser comme roman purement féministe, *The Edible Woman* se présente comme un roman testant les bornes entre identité, altérité et les jeux de pouvoir inhérents à celle-ci, en dénonçant notamment le mariage comme un engagement aliénant. Dans ce roman, Marian McAlpin, la protagoniste, se retrouve écrasée par son entourage : son fiancé, ses amis proches et même sa concierge réduisent ses possibilités d'action à néant, si bien que son corps prend le dessus sur son esprit. Celui-ci décide d'arrêter de manger à la suite de ses fiançailles : la vie de Marian devient si aliénante qu'il devient pour elle impossible de raconter sa propre histoire à la première personne du singulier : « je » est devenu autre.

Le motif persiste avec *Surfacing*, un roman plus court, se déroulant sur un laps de temps plus restreint, et qui pourtant ouvre des perspectives sur des questions existentielles liées à l'individu et sa relation au monde. C'est un roman qui reprend l'esprit de *On The Road*, de Jack Kerouac : la narratrice voyage, retourne là où elle a grandi, dans les terres profondes du Canada. A la recherche de son père disparu, et assistée par ses compagnons de route, celle-ci voit des souvenirs enfouis refaire surface. Dans ce cheminement à la fois physique et introspectif, la narratrice – dont le nom reste inconnu – questionne la place de l'homme dans son territoire, et regrette une relation à la nature qui aurait perdu en authenticité, notamment à cause du langage. Au fil des chapitres, celle-ci opère donc un cheminement inverse, dans un désir toujours plus profond d'union avec son environnement, et avec sa propre histoire : sa relation au langage se fait plus difficile, si bien que dans un total retour à l'état de nature, celle-ci ne peut tout simplement plus concevoir son identité par le langage. La narratrice remplace alors celui-ci par un système de symboles et de collocations, créant des passages perméables entre objectivité et subjectivité, entre nature et individu.

Lady Oracle vient confirmer la prééminence de cet effet de tension dans les romans d'Atwood. Roman revisitant les codes du picaresque, du gothique et de la poésie mystique, celui-ci retrace la vie de Joan, narratrice aux multiples histoires et visages. Ancienne jeune fille hors-norme, puis jeune muse d'écrivain polonais, autrice de romans gothiques à l'eau de rose, femme mariée à un activiste peu aguerri, poétesse mystique à succès... Joan semble se démultiplier au fil des pages. Néanmoins, dans cette multiplicité des histoires existe

⁴ ATWOOD, Margaret, 2009. *The Edible Woman*. London: Virago

également une multiplicité des identités, qui se retrouvent mises en tension. Comment les faire coexister ? Comment en faire disparaître certaines ? Dans ces questionnements identitaires et dans sa relation à autrui et à elle-même, Joan perd pied. La seule solution reste alors le suicide. Celle-ci organise alors sa propre vraie fausse mort, afin de pouvoir se recréer une identité. Au fil du récit, celle-ci dévoile son passé multiple, alternant entre temps du souvenir et temps présent. Dans ce roman dont le thème principal est alors l'identité, se pose également le problème du mensonge : en effet, chaque histoire de Joan s'enchaîne si parfaitement dans les autres que cette perfection crée du « jeu » dans l'identité de celle-ci. Qui est donc Joan ? peut-on résumer son identité à ses histoires passées ? Si oui, alors quelle place tient leur esthétisation ? Est-ce un mensonge ou bien un cadrage de l'esprit nécessaire à la création d'un souvenir ? Comment raconter le soi quand il est multiple ?

L'idée de trilogie dans ces trois romans est soutenue non seulement par la proximité des thèmes, mais aussi par la similarité des récits et des protagonistes : de jeunes femmes à l'identité bousculée par des attentes sociétales auxquelles elles ne veulent pas (ou plus) répondre. Néanmoins, au-delà de ces similarités, l'élément commun le plus frappant réside encore dans la manière avec laquelle Atwood répond aux questions soulevées dans les romans. En effet, bien que les problèmes présentés soient décrits et exprimés avec une subtilité pourtant directe, les réponses possibles restent en suspens : cet effet de flottement est commun aux trois romans, et rend les phénomènes existentiels décrits encore plus vraisemblables, puisqu'à mesure que les héroïnes essaient de lever leur voile et d'enfin trouver leur vérité, aucune réponse n'apparaît. Plus les problématiques liées au langage et à l'individu semblent se déplier sous les yeux du lecteur, plus elles lui échappent. Cette non-réponse devient le seul élément de résolution : la non-réponse devient une réponse. A l'image du langage décrit dans les romans, le sens peut se trouver en dehors de lui-même, et au-delà des bornes connues. Ainsi, le sens se retrouve délocalisé dans une absence de solution qui laisse au lecteur un champ d'interprétation assez vaste. Apparaît alors une réponse carencée certes, car les situations des héroïnes des romans sont fixées, mais qui réfère à quelque chose de plus général, qui les dépasse, une perte de sens qui est globale : les perturbations subies par les narratrices deviennent universelles, et le questionnement qui semblait entourer l'intrigue et les personnages devient existentiel.

Le langage pose d'abord problème chez Atwood de par son caractère imparfait : son existence même crée une tension entre mode d'expression et mode de représentation, là où forme et fond se confondent. De cette manière, bien qu'il soit considéré comme une unité de construction, rien ne semble se créer à partir du néant : ainsi, la création par le langage n'est plus qu'une reconstruction, voire une déconstruction. En ce sens, la notion de déconstruction du langage se pose comme primordiale dans la relation de l'individu à son monde : un langage dont les possibilités sont des effets de déformation et de destruction se pose non plus entre l'individu et son monde, mais contre l'individu et contre ce monde. Le langage est un outil, certes, mais un outil imparfait : il se pose directement entre le narrateur et le lecteur, entre le récit et le texte matériel, entre l'histoire et la lecture que l'on en fait. Le langage propose des clefs, c'est un code, mais que se passe-t-il lorsqu'il y a du « jeu » dans ce code, quand l'espace entre les choses exprimées par le narrateur et celles comprises par le narrataire est une zone grise ? Le langage n'est au final plus un outil. Il ne fait qu'habiller les faits, et relève du subterfuge (ou de la tromperie) : l'utilisation du langage permet non seulement d'habiller les faits, mais surtout de les réécrire, et de réécrire le soi, par la même occasion.

Réinventer le soi via un langage déformateur et en-dehors de celui-ci (par effet de lutte) entraîne alors un phénomène d'aliénation. Associé à une perte générale de pouvoir sur soi et sur l'autre, ainsi qu'à une disparition du sens et des normes, aussi bien sociales qu'existentielles, l'aliénation se pose comme une mise en tension de l'existence pour l'individu : les modes de perception et de représentation, ainsi que sa médiation au monde et à lui-même se retrouvent déréglés. Une mise à distance s'effectue donc, l'individu ne pouvant plus se représenter lui-même comme sa propre personne : « je » devient un autre. De cette façon, la relation au soi est catapultée dans une zone grise : comment puis-je interagir avec moi-même et les autres si ma subjectivité n'est plus mienne ? Comment exister dans un monde sans balises identitaires fixes ? S'ensuit alors d'une mutation constante de l'identité, notamment par l'utilisation du langage : comment s'exprimer, décrire, créer par le langage lorsque le soi est constamment déplacé ? Quelles sont les conséquences de l'utilisation d'un langage qui éloigne de plus en plus l'individu de son identité ?

Étudier ce phénomène de mise en tension de l'identité et du langage devient alors un point de départ vers une réflexion plus large sur l'œuvre d'Atwood : quelles perspectives ce

phénomène nous offre-t-il ? Quel est le véritable rôle d'un langage qui défait le soi ? Qu'est-ce que le soi après une telle modification ? Dans ces trois romans, le langage propose une mise en structure de la désorganisation du soi, mais aussi de l'existence. Progressivement, le soi se défait, se divise ou se multiplie, il se distend, disparaît, ou devient poreux, et cela devient visible dans les formes qu'il prend.

Pour analyser l'effet du langage sur l'aliénation des personnages principaux des romans du corpus choisi, il est apparu comme primordial de consacrer la plus grande attention à tous les déplacements sémantiques et linguistiques possibles dans la narration. Ceux-ci se posent comme des éléments solides pouvant témoigner des modifications et des effets du langage sur l'identité des personnages, d'autant plus dans des récits homodiégétiques. De cette façon, il sera possible de remarquer les modalités par lesquelles le langage devient un élément déformant de la perception et de la représentation, d'abord de l'environnement, puis du soi.

L'analyse se présente comme une étude sémantique d'extraits, avec des repérages d'isotopies : il s'agira de noter les effets de mise en tension entre les éléments relevant des thèmes du langage et de l'identité, afin d'en interpréter le sens et d'analyser leur effet sur les impressions référentielles du lecteur. Ces impressions référentielles sont les réactions impliquées et attendues du lecteur, qui conditionnent son expérience de lecture à mesure que le récit se déploie sous ses yeux : celles-ci sont une conséquence directe des effets de style et des cheminements narratifs que le lecteur découvre. En ce sens, chaque mot, chaque sens tient un rôle primordial dans l'effet général du texte sur celui qui le découvre. L'étude du sens des mots et de leur mise en relation, du jeu qu'ils peuvent présenter dans les romans, nous permettra de comprendre les enjeux d'une narration qui ne porte plus aucune confiance envers le langage. L'étude de métaphores récurrentes saura démontrer les effets d'échos et de leitmotiv au sein de chaque roman mais également entre les romans du corpus : ainsi, il deviendra possible de dresser un portrait d'ensemble de ceux-ci, les considérant comme trois unités distinctes et pourtant solidaires.

La mise en tension entre usage du langage et phénomène d'aliénation produit un « effet de crise » : dans les trois romans, les protagonistes semblent subir les limites du

langage. Sur quoi se porte cette crise ? Est-elle forcément perçue sous un mode tragique ? Quelle solution Atwood propose-t-elle aux limites soulevées dans ses romans ?

Afin de répondre à cette problématique, il faudra d'abord comprendre comment le langage est présenté comme un outil imparfait dans ces romans, qui semble enfermer toute possibilité d'expression et de représentation ; nous étudierons également la mise en relation du langage et du soi, notamment par le biais d'une perte générale de sens et de contact avec l'environnement et autrui; pour finir, nous démontrerons comment Atwood présente le langage comme symptôme et origine du phénomène d'aliénation vécu par les protagonistes, et pourquoi cette question centrale ne suscite pourtant pas une réelle solution.

PARTIE I
LE LANGAGE COMME OUTIL IMPARFAIT

1. Le langage comme zone d'ombre

1.1. Un piège au pouvoir trompeur : métaphore de l'enfermement

Comme tout système, le langage est régi par des codes fondamentaux lui permettant de fonctionner et d'être compris par l'ensemble des individus qui l'utilisent. En ce sens, utiliser le langage nécessite de comprendre, d'assimiler et de reproduire des schémas normés : le langage se pose dans ce cas comme un élément déjà contraignant. Dans son besoin de correspondance aux normes, il enferme l'individu dans des formes déjà conçues, dans des idées déjà exploitées et dans des utilisations déjà normées. Lorsque l'individu se heurte à un langage qui le contraint et qui le pose dans des situations bloquées, déjà prédéfinies par le langage lui-même, la métaphore de l'enfermement intervient chez Atwood.

Dans l'article « *The 20,000,000 Solitudes of Surfacing* », James Harrison introduit la notion d'emprisonnement dans le langage. Le thème de l'enfermement est bien sûr visible dans d'autres dimensions thématiques du roman, mais le langage en constitue un remarquable point de tension :

Time and again such images of segregation and of imprisonment, whether in jars, in visual likenesses, or in words, overlap. And language is perhaps the greatest trap of all. Nor is it merely a question of unilingual solitudes. All language imprisons, especially through its nouns. Where "there are nouns, only verbs held for a longer moment" (p. 181), there is presumably less divisive fragmenting of experience into static categories and concepts. (p.78)⁵

Le motif de l'enfermement se retrouve intimement lié au temps et au langage, et ces trois engendres fonctionnent de façon solidaire afin que le lecteur puisse retranscrire ces métaphores de réduction spatiale et temporelle comme une restriction plus générale du langage et du sens. Ce découpage ne s'effectue pas d'un langage à un autre, mais au sein même d'une langue : ses composants deviennent une grille de lecture de l'existence, un conditionnement de pensée qui, à terme, enferme et restreint les horizons d'action, d'expression et de représentation de l'individu.

Curieusement, la restriction apparaît d'abord comme une situation idéale, un but à atteindre pour les protagonistes : contraindre, réduire ou rétrécir permet de ne garder que

⁵ HARRISON, James, « *The 20,000,000 Solitudes of Surfacing* », *Dalhousie Review* 59, 1979, p.74

les éléments essentiels, dans une quête d'un sens primaire qui devient existentielle. C'est pour cela que, dans *The Edible Woman*, Marian dresse d'abord un parallèle entre l'enfermement et le stade prénatal, lorsqu'elle se glisse derrière le lit de Léonard Slank :

"I began to find something very attractive about the dark cool space between the bed and the wall. It would be quiet down there, I thought; and less humid [...]. A minute later I was wedged sideways between the bed and the wall, out of sight but not at all comfortable. This will never do, I thought. I'll have to go underneath. It will be like a tent."
(*The Edible Woman*, p.89)

Ici, l'aspect visuel de cet espace étroit représente pour la narratrice un possible refuge. Son désir de disparaître se traduit par une volonté de ne plus voir, ni d'être vue : « dark » et « out of sight » représentent ce besoin d'invisibilité. Celui-ci se transforme peu à peu en régression, à mesure que l'abri de Marian se transforme en un cocon filtrant tout élément extérieur, supprimant à la fois l'existence des éléments étrangers et sa propre existence aux yeux du monde. Cette situation n'est d'abord pas vécue sous un mode tragique, puisque la narratrice y est irrémédiablement attirée :

"But the semi-darkness, tinted orange by the filter of the bedspread that curtained me on all four sides, and the coolness and the solitude were pleasant. The raucous music and staccato laughter and the droning voices reached me muffled by the mattress." (*The Edible Woman*, p.90)

Ici, Atwood nous présente une forte opposition intérieur/extérieur : l'intérieur étant caractérisé par le champ sémantique de la vision, grâce aux éléments « semi-darkness, tinted orange », « filter » et « curtained me » qui renvoient l'image d'une lumière douce et diffuse, presque protectrice. Quant à l'extérieur, celui-ci est décrit sous un mode sonore : « music », « laughter » et « voices » viennent s'opposer à l'apparente tranquillité du refuge de Marian. Les adjectifs qui les qualifient rendent l'extérieur encore plus hostile : « raucous », « staccato » et « droning » présentent l'ensemble comme hostile, car ils dénotent un certain manque d'harmonie, contrairement au cocon presque maternel de Marian. Ce désir d'isolement peut nous mener à nous questionner sur la responsabilité du langage dans ce phénomène : il est important de noter que les sons extérieurs décrits de façon dépréciative sont eux-aussi des actes de langage, et, en ce sens, l'isolement de Marian constitue un épisode « hors-langage ».

Dans *Lady Oracle*, Joan utilise son miroir et voyage littéralement « en lui » afin d'écrire ses poèmes prophétiques. Langage et espace ne deviennent plus qu'un, afin d'inspirer la narratrice. Dans ce grand jeu de miroirs, Atwood décrit une poétesse qui a peur de s'égarer et de rester enfermée de l'autre côté du miroir :

"I don't know what would have happened if I'd kept on, but I was forced to stop. I went into the mirror one evening and I couldn't get out again. I was going along the corridor, with the candle in my hand as usual, and the candle went out. I think the candle really did go out and that was why I was stuck there, in the midst of darkness, unable to move. I'd lost all senses of direction; I was afraid to turn around even, in case I ended up even farther in. I felt as though I was suffocating." (*Lady Oracle*, p.245)

Ici, l'enfermement est vécu sur un mode presque physique : l'espace se resserre autour de la narratrice, et c'est ici qu'intervient l'image de l'étouffement. On la retrouve également dans *The Edible Woman* à de multiples reprises, notamment dans : "The day was going to be hot and humid; I could feel a private atmosphere condensing around me like a plastic bag." (*The Edible Woman*, p.6) et "My skin felt stifled, as though I was enclosed in a layer of moist dough." (*The Edible Woman*, p.39). L'image de la femme enfermée, largement inspirée du genre gothique, est récurrente chez Atwood : les métaphores et les images de l'isolement renvoient à un enfermement qui dépasse le stade physique. Chez les personnages d'Atwood, il est vécu sous le mode existentiel. L'enfermement, qui semblait au départ plaisant et protecteur dans *The Edible Woman*, devient peu à peu un piège se refermant sur les personnages, en particulier féminins.

La destruction des pellicules de la caméra des amis de la narratrice de *Surfacing* propose une vision particulière de ce phénomène. Curieusement, la protagoniste, pourtant profondément enfermée loin de son propre langage, de sa propre histoire et de son identité, éprouve un véritable besoin de libération, qui se traduit par une métaphore des images jetées dans un lac. L'action se déroule de manière méthodique, factuelle :

When I've unravelled the reels I open the back of the camera. The film coils onto the sand under the water, weighted down by its containers; the invisible captured images are swimming away into the lake like tadpoles, Joe and David beside their defeated log, axemen, arms folded, Anna with no clothes on jumping off the end of the dock, finger up, hundreds of tiny Annas no longer bottled and shelved. (*Surfacing*, p. 166)

Au départ de simples diapositives, les images deviennent peu à peu ce qu'elles représentent, avec un effet métonymique effrayant. Atwood nous plonge dans un monde où les personnages se retrouvent enfermés dans des objets (ici, les diapositives), au point de subir une véritable réification. Le trait sémantique /enclosed/ est notamment présent dans cet extrait grâce aux éléments « bottled and shelved ». L'effet de multiplication des diapositives ne fait que renforcer la réification des personnages, en particulier de Anna, qui se retrouve démultipliée (« hundreds »), rétrécie (« tiny ») et impuissante : en effet, les adjectifs « bottled and shelved » indiquent une certaine passivité.

Ainsi, le monde, et en particulier le monde des images, qui est aussi par extension un monde de la modalité du souvenir, devient menaçant. Dans un désir d'immortalité de l'instant, où le trivial devient glorifié comme instant précieux (représentés par les scènes de la buche de Joe et David et du plongeon de Anna sur les diapositives), tout semble perdre de sa substance : comme « enfermés » dans les images ou dans les mots, les personnages perdent leur humanité et ne deviennent que de vulgaires objets. La métaphore de l'enfermement dessert complètement les protagonistes : en ce sens, le langage devient lui-même aussi dangereux. Dans *The Edible Woman*, Marian le décrit ainsi, en utilisant encore une fois des images d'enfermement : "Perhaps this was another labyrinth of words, and if she said the wrong thing, took the wrong turning, she would suddenly find herself face to face with something she could not cope with." (*The Edible Woman*, 171). Le langage devient un piège : un lieu où l'on se perd facilement, et dont on ne peut plus sortir. Les mots deviennent de mauvais tournants, qui font avancer les personnages en les rapprochant ou en les éloignant de la sortie de ce labyrinthe impossible : même si on s'approche de la sortie, il est impossible d'en sortir réellement.

1.2. Instabilité des formes

Le langage devenant un labyrinthe aux formes sans cesse changeantes et sans sortie, ses possibilités de représentation et d'expression se retrouvent donc en mouvement. Rapidement, le langage n'est donc plus uniquement un piège, mais une engeance au pouvoir modificateur, voire déformant. Tout l'horizon de construction d'un monde et de sa représentation devient menacé : un langage qui bouge, c'est un langage qui transforme aussi ceux qui l'utilisent.

Chez Atwood, le langage ne devient plus qu'une arme destructrice, comme on peut le lire dans *Lady Oracle*, lorsque Joan raconte les jeux de pouvoir liés au langage dans ses souvenirs d'enfance :

“During recess they stayed in the Girls' Yard, where everything was whispering and conspiracy. Words were not a prelude to war but the war itself, a devious, subterranean war that was unending because there were no decisive acts, no knockdown blows that could be delivered, no point at which you say 'I give in'. She who cried first was lost.”
(p.56)

Il est intéressant de remarquer la présence du champ sémantique /war/ dans les éléments tels que « conspiracy », « war itself », « decisive acts », « knockdown blows », et « 'I give in' ». La langue n'est néanmoins pas n'importe quel champ de bataille : comme expliqué, les mots ne sont pas là pour représenter une guerre, ils *sont* la guerre. En ce sens, les stratégies de combat connaissent une subversion. Perdre cette guerre, c'est renoncer à l'usage du langage au profit des émotions : pleurer devient synonyme de défaite. Le langage devient à la fois l'instrument du conflit et le conflit lui-même.

En ce sens, le langage tient également un pouvoir modificateur sur ceux qui l'utilisent : dans cette métaphore de la guerre et de la stratégie, il fait perdre toute humanité à ceux qui daignent prendre part au conflit, à ce rapport de force interminable. La narratrice de *Surfacing* décrit ce phénomène lorsqu'elle explique le rapport de son compagnon à la parole : “Speech to him was a task, a battle, words mustered behind his beard and issued at a time, heavy and square like tanks.” (*Surfacing*, p.97) Les mots prennent ici une véritable dimension physique, un poids, et ils deviennent chargés d'autre chose que leur valeur sémantique ; ils tiennent une place symboliquement offensive, comme éléments d'un conflit majeur, dont la nature peut

sembler mystérieuse. Si le langage constitue un conflit en lui-même, alors sur quoi ce conflit porte-t-il ?

Il semblerait que la problématique inhérente à cette vision du langage comme guerre incarnée soit liée à l'humanité propre aux individus vivant avec ce langage ; ainsi, on comprend dans *Surfacing* que les mots sont associés à une certaine négation de l'identité, et qu'en rester éloigné est la meilleure solution pour la garder intacte :

“For him, truth would still be possible, what will preserve him is the absence of words; but the others are already turning into metal, skins galvanizing, heads congealing to brass knobs, components and intricate wires ripening inside.” (p.203)

Ici, on remarque l'apparition du trait sémantique /metal/, qui fait surface dans la description de l'entourage de la narratrice, avec des éléments tels que « metal », «galvanizing », « brass » et « wires » : le trait humain disparaît. La transformation, que l'on pourrait caractériser de réification, prend place via l'utilisation du langage. Dans l'opposition dressée entre « him » et « the others », le seul élément différentiel est l'utilisation du langage, et le changement de nature des personnages est placé sous le pouvoir des mots. Le caractère humain ne peut subsister qu'en dehors des mots. Ainsi, la vérité est mise au même niveau, car elle aussi est menacée par le langage.

En ce sens, si humanité et vérité se placent à valeur égale, on comprend que les mondes des protagonistes soient présentés comme instables, à cause du rapport au langage. Duncan incarne particulièrement bien cette mise en tension dans *The Edible Woman*. Pour lui, rien n'est ni essentiellement vrai, et il n'est pas non plus humain, et cela fait de lui un personnage particulièrement inquiétant pour Marian, comme l'explique Elizabeth Fleitz dans son article "*Troubling Gender: Bodies, Subversion, and The Mediation of Discourse in Atwood's The Edible Woman*":

“His stories about himself get more and more outlandish, causing Marian to suspect the veracity of any comment. For example, Duncan tells her, “I’m a changeling. I got switched for a real baby when young. [. . .] Really, I’m not human at all, I come from the underground.” (152)⁶

⁶ Fleitz, Elizabeth. "Troubling Gender: Bodies, Subversion, and The Mediation of Discourse in Atwood's The Edible Woman". Bowling Green State University, 2005. p.53

Ici, la polysémie du mot changeling permet de créer un effet de passage entre le champ sémantique de l'humain et de l'inhumain : le changeling peut d'abord être compris comme un enfant échangé à la naissance mais il fait aussi partie de l'imaginaire merveilleux, et reste donc hors de portée d'une certaine garantie de vérité. Avec ce terme uniquement, les notions d'humanité et de vérité sont remises en question, non seulement par le narrateur mais aussi par le lecteur, dont les impressions référentielles se retrouvent piégées entre ces deux images. Duncan pose les deux définitions de changeling comme correspondantes à sa situation : « I got switched » pose l'idée de l'échange, alors que « I'm not human at all, I come from the underground » confirme l'aspect irrée de sa nature. La multitude et l'enchevêtrement des sens donnent des formes hybrides aux possibilités de représentation, ce qui donne un sentiment d'un langage toujours plus illusoire.

Ces sentiments d'illusion permanente et de perte d'humanité dans le langage viennent troubler les impressions référentielles du lecteur, notamment dans certains effets de superposition. Par exemple, dans *The Edible Woman*, Marian décrit Peter ainsi :

"I was seeing him in a new light: he was changing form in the kitchen, turning from a reckless young bachelor into a rescuer from chaos, a provider of stability. Somewhere in Seymour Surveys an invisible hand was wiping away my signature." 106

Cette description dénote une certaine instabilité de l'identité : elle n'est pas fixe, mais fluide. L'emploi de l'expression « changing form » ne relève plus de l'humain, et même si elle est employée au sens figuré, elle reste néanmoins troublante pour le lecteur. Ainsi, on comprend que l'utilisation d'un langage qui se défait de toute garantie – où la vérité et l'humain disparaissent – engendre un « changement de forme » de l'environnement, de la même façon que Peter. De plus, cette transformation symbolique est suivie d'une évocation de l'identité même de la protagoniste, via sa signature dans le plan de pension de retraite de son entreprise. Par prosopopée, on comprend que le futur de Marian, qui n'est plus réduite à qu'à un élément de langage – une signature – est transformé à son tour. Comme dans une vision, Marian semble s'imaginer défaite de ses responsabilités, symbolisées par cette signature. Néanmoins, elle n'est pas à l'origine de ce changement, et n'est encore une fois qu'un élément subissant une action extérieure : celle-ci reste dans le domaine de l'inconnu, notamment avec la présence d'éléments peu détaillés tels que « somewhere » et la

détermination « a » qui qualifie la main effaçant la signature. Ainsi ces changements de forme, induits par une perte de garantie du langage, sont décrits comme influant sur le sort des personnages.

Pour le lecteur, aucune stabilité n'est possible dans le récit : d'une transformation de l'humain à une subversion de la vérité (et de la réalité), le langage finit par instaurer une permanente inconstance des formes et des états. Rien n'est profondément établi, et les changements d'état peuvent prendre part très rapidement dans le récit : par exemple, lorsque Marian assure « By now I was perfectly under control" (*The Edible Woman*, p.82) puis qu'elle reprend quelques lignes plus tard : "Suddenly the panic swept back on me. I gripped the edge of the table" (*The Edible Woman*, p.82) Ici, le langage n'est plus que l'expression d'un changement de formes constant. Plus aucun élément et plus aucune information ne semble finie, puisqu'ils subissent un changement constant, et une réévaluation continue de leur valeur. Ainsi, un tel bousculement dans les pouvoirs du langage peut nous amener à nous interroger : que reste-t-il du lien entre l'individu et son environnement, dans une existence où le langage ne pose aucune forme comme permanente ?

2. Fluctuations et tensions : un langage qui forme le monde

2.1. Représentation de l'environnement : perception et déformation

Dans une relation au langage qui ne fait qu'éloigner les interlocuteurs de leur propre nature, il semble pertinent de se questionner sur leur rapport à l'environnement, et notamment leurs possibilités de perception. Quand le langage ne permet plus de faire sens et devient un piège qui sans cesse change de forme, décrire un rapport au monde stable devient difficile. Néanmoins, le langage n'éloigne pas exactement les protagonistes de leur monde, du moins, pas encore : percevoir le monde reste possible. La question essentielle dans la perception de l'environnement dans les trois romans repose alors dans les modalités de représentation de ce qui entoure les personnages.

Ainsi, on remarque rapidement que dans *The Edible Woman* la perception de l'environnement se retrouve rapidement polluée, principalement par un phénomène de visions intrusives. Atwood insère des éléments inquiétants dans le rapport de la protagoniste à son monde, afin de mettre à jour l'instabilité d'un monde aux formes sans cesse changeantes. Ce phénomène apparaît notamment dans l'exemple : "I had a fleeting vision: what if we both fell asleep and the tap got turned on accidentally, lukewarm so we wouldn't notice, and the water slowly rose and killed us?" (69) La perception de l'instant est décrite comme brouillée par des images parasites, et c'est ainsi que le lecteur est introduit au phénomène de « visions », très présentes dans la narration. Ces images intrusives sont au départ insérées dans le récit par une répétition de la formule « I had a fleeting vision », qui disparaît peu à peu à mesure que l'histoire se délie. Bien que le phénomène en lui-même inspire déjà un sentiment d'instabilité, le contenu ne fait que confirmer cette impression. Ici, le bain se transforme en potentielle noyade, et nous fait entrer dans un univers non plus géré par la raison mais par l'angoisse. Le langage prend la forme de perceptions absurdes, où les images deviennent des symboles (par exemple, là où l'eau devient la mort)⁷. Il ne décrit plus, mais suggère : les mots ne limitent plus ce qu'ils décrivent, au contraire. L'objet décrit prend une charge symbolique si forte que sa description ne le rend que plus opaque : sous ces visions cauchemardesques, on retrouve plusieurs couches d'interprétation, qui rendent l'ensemble

⁷ BACHELARD, Gaston, 1993. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Le Livre de Poche, p.114

instable, puisqu'aucune d'entre-elles n'a le dessus sur les autres. Comment capter le sens quand tous les sens possibles se placent au même niveau ? Voilà précisément le niveau d'angoisse latente qui apparaît à la surface du texte : la non-certitude du sens au sein de la narration devient perturbante, autant que la non-certitude latente à chaque acte de langage. L'inconsciente certitude d'un langage qui subvertit la réalité devient obsédante.

Le phénomène de visions est vécu sous le mode paranormal par la protagoniste de *Lady Oracle* : rien ne peut expliquer ces images et ces sensations inquiétantes, à part la possibilité d'une réalité allant au-delà d'un monde connu. Ainsi, Joan semble apercevoir sa mère dans son appartement quelques jours avant l'annonce du décès de celle-ci :

“How had she found me?

She was standing, very upright, on the clay-colored rug, dressed in her navy-blue suit with the white collar; her white gloves, hat and shoes were immaculate, and she was clutching her purse under her arm. Her face was made-up, she'd drawn a bigger mouth around her mouth with lipstick, but the shape of her own mouth showed through. Then I saw that she was crying, soundlessly, horribly; mascara was running from her eyes in black tears.

Through her back I could see the dilapidated sofa; it looked as though the stuffing was coming out of her. The hair on the back of my neck bristled, and I leapt back through the front door, shut behind me, and leaned against it. It was her astral body, I thought, remembering what Leda Sprott had told me. Why couldn't she keep the goddamned thing at home where it belonged? I pictured my mother floating over the Atlantic Ocean, her rubber band getting thinner and thinner the farther it was stretched; she'd better be careful or she'd break that thing and then she'd be with me forever, lurking around in the parlor like a diaphanous dustball or transparent Kodak slide of herself taken in 1949. What did she want from me? Why couldn't she leave me alone?” (*Lady Oracle*, p.188)

Ici, la vision cauchemardesque n'intervient pas de façon aussi abrupte que dans l'extrait de *The Edible Woman* précédemment cité. Au contraire, elle est introduite sous un mode d'abord assez réaliste, avec notamment une description de ses vêtements : rien ne semble très perturbant, puisqu'il s'agit de la tenue que porte la mère de la protagoniste la plupart du temps. L'emploi du présent ne fait que renforcer cette apparente stabilité. Les impressions référentielles du lecteur se retrouvent progressivement perturbées par la description du visage, et plus particulièrement du maquillage : « bigger mouth around her mouth » nous fait rapidement comprendre que cette description passe du côté cauchemardesque. Sous un effet de masque, là où le visage ne semble plus coller aux traits de

la mère, et où le maquillage devient un élément de transformation monstrueuse, le lecteur comprend qu'il ne s'agit pas réellement de la mère de Joan. Curieusement, celle-ci trouve immédiatement une explication, « It was her astral body » : le phénomène n'est même pas remis en question, et sa perception encore moins. Atwood ne laisse même pas place au doute : cette vision ne résulte pas d'une crise interne vécue par la narratrice, mais bien d'un élément extérieur, dont la véracité n'est jamais remise en question.

Là où les visions de Marian sont vécues sous un mode tragique mais relativement conscient (ces visions parasites la gênent, la contraignent, mais il est impossible pour elle de s'en défaire), Joan, en tant que personnage mais surtout en tant que narratrice, ne peut (se) représenter les siennes comme le symptôme d'un vide symbolique, et se réfugie dans le paranormal. Ainsi, on observe un effet de rejet, et l'angoisse latente subie par Marian se retrouve tenue à distance par Joan, grâce à une gestion de la narration beaucoup plus réflexive, et moins immédiate : la description de la vision de Joan reprend notamment les codes de l'écriture d'épouvante, dans un éternel souci d'esthétisation.

Dans *Surfacing*, les visions font place à des fantasmes obsessionnels, et les images suscitées par ceux-ci peuvent parfois relever de la paranoïa. La peur de l'Autre, représentée par la présence perturbante des « Américains », révèle d'autres problématiques sous-jacentes :

“It doesn't matter what country they're from, my head said, they're still Americans, they're what's in store for us, what we are turning into. They spread themselves like a virus, they get into the brain and take over the cells and the cells change from inside and the ones that have the disease can't tell the difference. Like the late show sci-fi movies, creatures from outer space, body snatchers, injecting themselves into you dispossessing your brain, their eyes blank eggshells behind the dark glasses. If you look like them and think like them you are them, I was saying, you speak their language, a language is everything you do.” (*Surfacing*, p.152)

Ici, la narratrice présente un parallèle avec ceux qu'elle appelle les Américains (dont le lecteur ignore s'ils le sont vraiment, puisqu'une distance est maintenue entre la narratrice et ceux-ci, distance qui ne permet pas d'évaluer leur identité). Ce sentiment d'incertitude est renforcé par l'expression « no matter what country they're from », qui perturbe le lecteur : le terme « Américains » ne relève pas de l'origine géographique des individus, mais de tout autre chose. La présence de ces « Américains » devient un élément antagonique dans le récit mais également dans le langage : peu importe ce qu'implique leur identité, s'ils sont réels ou non,

leur existence n'est valable uniquement parce qu'elle constitue un point de contraste avec la narratrice. Ce point de contraste nous amène au même phénomène d'anxiété présent dans *The Edible Woman* et *Lady Oracle* : la présence de cette inquiétante altérité permet de comprendre une angoisse relative au langage. La métaphore de la contagion devient alors obsédante : non seulement l'Autre est présent, mais il contamine. Le trait sémantique /disease/ est très fortement présent dans l'extrait, notamment avec les éléments « like a virus », « the cells », « your brain », « their eyes blank eggshells ». Il est important de remarquer que ce trait sémantique est corrélé à un autre, /paranormal/ : « they take over the cells », « sci-fi movies », « creatures from outer space », « body snatchers », « dispossessing your brain ». Le fantasme anxiogène de la contamination est d'autant plus effrayant qu'il présente les Américains, ou plutôt Autrui, comme une entité inhumaine : l'autre devient une créature malveillante, dont le principal objectif serait de prendre le dessus sur tout le reste du monde. Cette partie du processus est décrite comme déjà enclenchée, notamment par le langage : partager le langage avec l'Autre, c'est déjà le laisser nous posséder

Le monde décrit par les narratrices devient donc un monde régi par une angoisse existentielle portant sur les pouvoirs du langage. Ce langage, à la fois propre et étranger, semble également perdre sa substance dans le rapport des protagonistes avec autrui et leur environnement. Il est donc de plus en plus compliqué de décrire les formes d'un monde dont la perception devient sans cesse changeante et de plus en plus imprécise. Cette instabilité, causée par la perception imparfaite du monde mêlée à la disparition des barrières entre imagination et réalité, devient visible par le biais de « glissements » dans la narration : le phénomène de vision. Comment devient-il possible de se représenter soi-même alors que le monde n'est plus perceptible en dehors de ces images parasites ?

2.2. Identité et jeux de miroirs

Dans un monde difficilement perceptible et descriptible, les protagonistes des romans d'Atwood ne semblent plus avoir de point d'ancrage stable pour tenter de décrire l'expérience de leur univers. Elles semblent « subir » ce monde. Ce phénomène prend place plus particulièrement dans les évocations de leur propre reflet : si je ne peux « subir » qu'un monde aux formes changeantes, comment devient-il possible de me décrire, de me projeter ? Quelle serait la nature de mon reflet ? Serait-il encore le mien, ou juste une forme de plus, instable, inquiétante, rien qu'une altérité qui empêche tout sentiment d'unité du soi ? Le regard et le reflet posent clairement le problème d'une identité fragmentée, comme l'explique Umberto Eco dans son ouvrage *Semiotics and The Philosophy of Language*⁸ :

“The fact that the mirror image is the most peculiar case of the double and has the traits of a unique case explains why mirrors inspired so much literature; this virtual duplication of stimuli (which sometimes works as if there were a duplication of both my body as an object and my body as a subject, splitting and facing itself) this theft of an image, this unceasing temptation to believe I am someone else, makes man's experience with mirrors an absolutely unique one, on the threshold between perception and signification. And it is precisely from this experience of absolute iconism that the dream of a sign having the same characteristics arises.”

Pour Eco, le reflet du miroir représente un motif récurrent dans la littérature, créant un point de tension dans l'identité des personnages et dans leur médiation à celle-ci : la double action du soi percevant et étant perçu symbolise une rupture possible, présentant deux actions en une. Quel camp, quelle action choisir : faut-il s'identifier ou non ? A quelle engeance l'individu s'identifiera-t-il, si le stade du miroir⁹ ne fonctionne plus ? Serai-je celui qui regarde ou celui qui est regardé ?

Chez Atwood, le reflet ne permet plus d'identification, du moins, plus d'identification homogène. Les protagonistes se retrouvent face à des reflets qui sont à la fois multiples, monstrueux ou trompeurs. La même crise de la perception du soi est vécue par les narratrices

⁸ ECO, Umberto, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Reprint edition, Bloomington, Indiana University Press, 1986, 256 p.210

⁹ LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966

des trois romans, mais sur des axes différents, qui nous permettent de dresser le schéma d'identification des héroïnes chez Atwood.

The Edible Woman pose déjà la fragmentation, la multiplication et la dissolution comme grandes thématiques : le roman s'articule autour d'un corps qui cesse de fonctionner, se divisant entre envie de survivre et rejet de la nourriture. Dans l'ouvrage *Margaret Atwood : Vision and Forms*, Pamela Bromberg explique la mise en place du système d'identification de Marian :

“Throughout the first section of the novel, Atwood introduces mirrors as realistic details, establishing the vocabulary of image and self-image. In the second section, as Marian becomes progressively divided and objectified, she views progressively more distorted, alienated images of herself in a series of reflecting surfaces.” (*The Edible Woman*, p.17)¹⁰

Ainsi, chaque surface devient un miroir où l'image de Marian prend la forme de sa perte d'identité : la division et la déformation de celle-ci deviennent visibles dans chaque reflet. Le stade du miroir semble fluctuer : même si l'identification au reflet est possible, elle n'est plus immédiate, et le reflet du miroir renvoie d'abord à l'étranger avant de renvoyer à Marian. Lorsqu'elle prend un bain avant la crémaillère de Peter, elle observe d'étranges formes démultipliées lorsqu'elle observe son reflet et apparemment impossibles à identifier. Peu de temps après, on comprend qu'il s'agit du reflet de son propre corps :

“How peculiar it was to see three reflections of yourself at the same time, she thought; she swayed herself back and forth, watching the way in which the different bright silver parts of her body suddenly bloated and diminished. She looked more closely: in each of the three silver globes she could see now that there was a curiously sprawling pink thing [...] It was a moment before she recognized, in the bulging and distorted forms, her own waterlogged body.” (273)

On remarque un passage du familier à l'étrange, de « three reflections of yourself », on passe à « a curiously sprawling pink thing » : le passage du pronom « yourself » au nom « thing » induit une distance entre la narratrice et son propre corps. Celle-ci ne semble plus s'identifier à ce qui est représenté dans les différents reflets : Marian passe de sujet observant et observé à un objet non identifiable.

¹⁰ VANSPANCKEREN, Kathryn and CASTRO, Jan Garden (eds.), 1988. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois University Press. *Ad feminam*. p.15

Dans son article « *Mirror Images in Margaret Atwood's Lady Oracle* », Jessie Givner explique que le phénomène de double stimuli échappe à la narratrice et aux personnages :

“During the course of *Lady Oracle*, Atwood's use of ellipsis underlines the open-ended, fluid structure of her text. Atwood undermines the conventional division of subject and object in the mirror by suggesting that something escapes the process of duplication. When Mrs. Foster finishes looking in the mirror, she becomes sad, for she sees "behind or within the mirror some fleeting image she [is] unable to capture or duplicate" (63)¹¹.

Alors que, pour Marian, le reflet représente un étranger aux formes multiples, il symbolise chez Joan une impossible correspondance, un désir d'unité inatteignable : le miroir devient un espace où il y a « du jeu » dans la perception du soi. Le reflet devient une image dont une partie reste insaisissable, inaccessible pour les personnages : ce qui, au départ, doit révéler l'aspect de celui qui regarde, devient un élément qui l'éloigne encore plus de son image propre. Plus on pense voir, plus on pense reconnaître ou s'identifier, et plus on s'éloigne de cette image impossible. Ainsi, on comprend dans quelle mesure le miroir devient un véritable espace intermédiaire, un lieu entre l'individu et son reflet, dans lequel il est aisé de se perdre.

“I stared at the candle in the mirror, the mirror candle. There was more than one candle, there were three, and I knew that if I moved the two sides of the mirror toward me there would be an infinite number of candles, extending in a line as far as I could see... The room seemed very dark, darker than it had before; the candle was very bright, I was holding it in my hand and walking along a corridor. I was descending, I turned a corner. I was going to find someone. I needed to find someone.” (p.239)

Rapidement, cet espace incertain et intermédiaire devient étrange et menaçant. Joan le décrit comme un piège, un labyrinthe dans lequel il est possible de se perdre définitivement. Le symbole de cette recherche du soi, de son propre reflet, et aussi de cet espace « entre » le soi, devient dangereux ; c'est un espace de démultiplication, comme on peut le remarquer avec la présence de l'isotopie du nombre dans le trait /multiply/ présent dans les mots « more than one », « three », « an infinite number ». Si les objets peuvent s'y multiplier, alors pourquoi pas les Joan ? Cette démultiplication inquiétante s'ajoute à des jeux de lumières et

¹¹ GIVNER, Jessie, « *Mirror Images in Margaret Atwood's Lady Oracle* », *Studies in Canadian Literature*, 1989

d'obscurité, que l'on retrouve dans les éléments « candle », « as far as I could see », « very dark », « darker », « very bright » : le contraste entre l'obscurité et la lumière devient le seul point de repère dans ce lieu inquiétant. Dans cette descente dans les ténèbres, Joan semble être à la recherche de « someone » : le trait sémantique /unknown/ apparaît. Quoi de plus familier pourtant que son propre reflet ? Celui-ci devient porteur d'une image étrangère, menaçante. L'aspect dangereux du miroir apparaît quelques lignes plus loin, lorsqu'elle explique avoir failli s'y perdre :

“I don't know what would have happened if I'd kept on, but I was forced to stop. I went into the mirror one evening and I couldn't get out again. I was going along the corridor, with the candle in my hand as usual, and the candle went out. I think the candle really did go out and that was why I was stuck there, in the midst of darkness, unable to move. I'd lost all senses of direction; I was afraid to turn around even, in case I ended up even farther in. I felt as though I was suffocating.

I don't know how long it was; it felt like centuries.” (p.243)

Ainsi, la disparition du seul élément rapprochant Joan du monde physique, empirique – la bougie – provoque une perte des repères nécessaires à l'existence de Joan en dehors du miroir : quand la bougie s'éteint, la glace entre les deux côtés du miroir semble disparaître non plus temporairement mais définitivement. La problématique du temps apparaît : la bougie peut être interprétée comme un symbole du temps qui s'écoule, et lorsqu'elle disparaît, les frontières et les mesures du temps s'effondrent à leur tour. Le temps s'étire, il déborde dans un rapport impossible au reflet : Joan entre dans le miroir mais quitte toute temporalité, comme on le comprend dans la dernière phrase de l'extrait. Le langage ne peut plus décrire précisément la nature du phénomène vécu par la narratrice : la succession d'éléments tels que « as though », « I don't know », et « it felt like » renvoient à une certaine impossibilité de décrire ce qui est vécu, et la narratrice se contente ici de simples comparaisons, qui rendent l'ensemble encore plus obscur et incertain.

Dans *Surfacing*, le miroir représente un élément à la fois déformant mais surtout oppressant, car il enferme quiconque y observe son propre reflet : l'identification au reflet fonctionne encore, mais se reconnaître dans l'image encadrée enferme et condamne l'individu. Il faut alors passer par une phase de « désidentification » afin de libérer le reflet du miroir, et ainsi libérer le soi.

“Then I turn to the mirror to brush my hair. But when I pick up the brush there is a surge of fear in my hand, the power is there again in a different form, it must have seeped up through the ground during the lightning. I know that the brush is forbidden, I must stop being in the mirror. I look for the last time at my distorted glass face: eyes light blue in dark red skin, hair standing tangled out from my head, reflection intruding between my eyes and vision. Not to see myself but to see. I reverse the mirror so it's toward the wall, it no longer traps me, Anna's soul closed in the gold compact, that and not the camera is what I should have broken. ” (*Surfacing*, p.203)

Ici, le refus de s'identifier à une image limitée par un cadre, enfermée, est exprimée par l'utilisation de l'expression « being in the mirror » : encore une fois, le miroir n'est plus seulement un objet mais aussi un lieu. La nécessité d'une séparation entre l'individu et son reflet passe par l'utilisation de la modalité, avec « must » : la survie de la narratrice tient à son choix de « désidentification », de libération de ce miroir qui contraint sa vision d'elle-même. Le reflet est décrit comme se plaçant entre ses yeux et sa vision : le phénomène de double stimuli décrit par Eco devient parasite.

On observe chez Atwood la répétition du motif de l'enfermement, de la contrainte dans le rapport des personnages à leur propre reflet. La méconnaissance (ici, la non-reconnaissance du soi dans le reflet du miroir) est au centre du problème : normalement considérée comme un dysfonctionnement dans le développement de l'image du soi, elle devient au contraire un but à atteindre. Se défaire de l'image dans le reflet est un moyen de se défaire d'un rapport au monde dans lequel les narratrices ne se retrouvent plus : chez Marian, la distanciation et la division lui permettent de laisser transparaître le manque d'autorité sur un corps qui se divise lui-aussi, mais aussi dans les différents rôles sociaux qu'on lui impose ; chez Joan, le miroir devient un espace où les différentes identités qu'elle s'invente n'existent plus, un espace dont le vide est menaçant, là où elle pourrait cesser d'exister ; enfin, pour la narratrice de *Surfacing*, le miroir emprisonne le reflet, emprisonne le soi, et il est donc nécessaire de ne pas pouvoir s'identifier à cette image afin de toujours rester libre de cette emprise.

Ainsi, « subir » un monde aux formes inconstantes est vécu sous un mode tragique, où l'individu ne peut cultiver une identification homogène dans un stade du miroir qui s'active et qui s'annule continuellement : l'identification n'est donc qu'une autre engeance instable parmi d'autres dans le monde des protagonistes. Comment reste-t-il possible de raconter le

soi, lorsque l'identification ne fonctionne plus ? L'aliénation induite par un rapport au monde et à l'identité déformés crée-t-elle aussi un dysfonctionnement dans le rapport des narratrices à leur propre récit ?

3. Communication breakdown : notion de crise dans le langage

3.1. La « voix » et quand le narrateur s'en éloigne

La voix est un élément présent dans tout roman : elle se pose comme médiatrice entre le narrateur et le récit. Ainsi, elle régit les empreintes subjectives pouvant être laissées par le narrateur sur son propre texte. Genette qualifie la voix comme « la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même »¹². Il s'agit d'une instance qui se place entre les modalités de narration et les modalités du récit, comme une articulation nécessaire entre ces éléments : la voix fait le lien essentiel entre l'histoire et celui ou celle qui la raconte. Ainsi, elle peut également être sujette à des variations considérables, et se présenter comme symptôme d'un « dérèglement » narratif.

De cette façon, il est primordial d'analyser de quelle façon la voix subit des changements relatifs aux fluctuations identitaires vécues par les narratrices des romans du corpus étudié. En effet, bien que celles-ci semblent raconter une histoire qui les concerne, avec des souvenirs qui leur appartiennent, il apparaît que leur propre voix leur échappe par moments. Dans le chapitre « At least its voice is not mine », tiré de l'article « *The Re/Membering of Female Power in Margaret Atwood's Lady Oracle* », Carol L. Beran explique la place des différentes voix dans *Lady Oracle* :

To understand this novel, then, we must look closely at the voice that speaks to us. The voice speaking to us in *Lady Oracle* is four voices. Joan, the first-person narrator, speaks in what we might call her natural voice, her gothic voice, and her poetic voice, and Atwood speaks in all three of these voices. Each of the first three uses characteristic vocabulary, syntax, and imagery, all of which function to present differing views of reality, and yet, since all are Joan's voices, all three share subtle similarities.¹³

Ainsi, les voix se multiplient de la même façon que les « identités » de Joan : chaque voix correspond à une persona incarnée consciemment ou non par la protagoniste. Cette division profonde de la médiation de la narratrice à son récit se présente alors comme

¹² GENETTE, Gérard, *Figure III*. Paris, Le Seuil, 1972, p.76

¹³ BERAN, Carol L., « *The Re/Membering of Female Power in Margaret Atwood's Lady Oracle* », [En ligne : https://www.weber.edu/weberjournal/Journal_Archives/Archive_A/Vol_8-1/CBeranEss.html]. Consulté le 13 février 2020.

symptôme d'une fragmentation instaurée par et via le discours. Chaque voix tient ses propres caractéristiques et est donc « originale », mais répond aussi aux autres : le récit s'enclasse et les voix de Joan font de même.

Progressivement, le roman prend la forme d'un écho de voix distinctes, se répondant sans pour autant faire clairement référence l'une à l'autre : des phénomènes de mutabilité du vocabulaire apparaissent, et la voix de la poétesse vient teinter la voix « naturelle » de Joan, et inversement. La narratrice fait référence à cette pluralité des voix dans l'extrait suivant :

What he didn't know was that behind my compassionate smile was a set of tightly clenched teeth and behind that a legion of voices, crying, what about me? What about my own pain? When is it my turn? But I'd learn to stifle these voices. (*Lady Oracle*, p.96)

La multiplication des voix chez Joan est ici mise à jour. Le sourire devient une barrière derrière laquelle se cache une multiplicité de voix : le trait sémantique /numerous/ est associé à ce concept, notamment par l'utilisation des mots « a set », « a legion », et bien évidemment l'utilisation du pluriel. La voix se retrouve alors intimement liée à l'isotopie du nombre. Chose intéressante : ces voix sont décrites comme étouffées, alors que le reste du récit nous prouve le contraire : cette « légion de voix » s'exprime à travers chaque souvenir que Joan raconte. C'est dans la multiplicité des récits que ces voix prennent vie. Dans cette multiplicité, le sens et le « vrai » semblent disparaître au profit d'un doute permanent, ou, au mieux d'un ensemble de vraies fausses vérités, comme l'explique la narratrice : « I'd begin, but my voice would sound false, even to myself. I'd always found other people's versions of reality very influential and I was beginning to think that maybe he was right, maybe I did have a secret lover. » (p.175) Les récits ne sont plus des « stories », mais des « versions of reality » : en ce sens, il devient impossible pour Joan d'envisager un récit unilatéral et authentique à cause de cette coexistence de voix, à la fois toutes en osmose et en tension.

Ce phénomène de multiplicité des voix n'est malheureusement pas transposable à *The Edible Woman* et à *Surfacing*. Dans le premier cas, la voix est certes divisée (entre le soi actif représenté par la première personne, et le soi passif décrit par la troisième), mais cette division impose un choix et non pas une existence symbiotique de plusieurs voix simultanées. Dans le second cas, la voix de la narration chez la protagoniste de *Surfacing* se veut complètement dénaturée : le besoin d'unité entre l'individu et son environnement, qui, par

extension, englobe son histoire et ses souvenirs, ne coïncide pas avec l'existence d'une voix narrative.

Dans *The Edible Woman*, la voix de la narration, qui est aussi celle de Marian, la protagoniste, est un symptôme frappant d'une division profonde entre le soi actif et le soi passif, par un passage de la première personne du singulier à la troisième personne. Cette division induit un effet d'effacement de la subjectivité : la perte d'action dans le récit ne peut ainsi pas coïncider avec une voix narrative qui se veut active et subjective. Ce choix narratif et stylistique imposé par Atwood pose alors du jeu entre le narrateur et son propre récit : lorsque Marian parle d'elle-même avec l'utilisation du pronom de la troisième personne du singulier, on observe alors non seulement ce phénomène comme une mise en relief de l'absence d'autorité de celle-ci sur son existence, mais aussi sur le récit qu'elle en fait. Cette voix qui semble échapper à Marian, qui prend les codes des autres personnages de son entourage et qui se défait des siens, démontre alors que le récit qu'elle nous délivre ne semble même plus la concerner. Loin de susciter un effet de démultiplication, la voix de Marian se défait de toute subjectivité, et indique ainsi une perte d'identité. La voix de la narration ne colle plus à la narratrice, et le lien qui existait entre celle-ci et son propre récit disparaît momentanément.

Dans *Surfacing*, la voix narrative se veut progressivement symbiotique avec son environnement. Ainsi, les barrières subjectives disparaissent entre la nature et celle-ci, à l'image de la fusion désirée par la narratrice : des effets de parataxe apparaissent par bribes, ce qui a pour effet d'instaurer un certain portrait instable de l'expérience de l'héroïne, dont les impressions se confondent au paysage : le lecteur se retrouve ainsi perdu entre des éléments partiellement objectifs et d'autres complètement subjectifs. De cette façon, les zones distales et proximales ne s'opposent plus : néanmoins, leur union n'induit pas un effet d'annulation, et celle-ci indique plutôt des effets d'éloignement et de rapprochements rapides et successifs. Lors de son passage à l'état de nature, la narratrice délivre une voix narrative qui ne se défait pas des impressions subjectives, contrairement à Marian dans *The Edible Woman*. Au contraire, la voix narrative de *Surfacing* garde les empreintes subjectives de la protagoniste, mais elle s'entremêle à son environnement en s'associant à des impressions objectives. Ainsi, on observe un constant effet d'éloignement et de rapprochement, à mesure que le subjectif s'imprègne d'objectivité, et inversement.

« From the lake a fish jumps

The idea of a fish jumps

A fish jumps, carved wooden fish with dots painted on the sides, non-antlered fish thing drawn on red cliffstone, protecting spirit. It hangs in the air suspended, fresh turned to icon, he has changed again, returned to the water. How many shapes can he take. »
(*Surfacing*, p.236)

L'effet descriptif passe de l'objectif au subjectif : décrivant d'abord factuellement le saut d'un poisson dans le lac, les énoncés passent d'une certaine distance à une proximité, notamment dans l'expression « carved wooden fish with dots painted on the sides, non-antlered fish thing drawn on red cliffstone, protecting spirit » qui permet de créer un lien symbolique unissant le factuel et le personnel. Le poisson du lac devient une passerelle vers des souvenirs de la narratrice : le poisson de bois accroché au mur dans le chalet, et le poisson dessiné sur les croquis mystérieux que son père a laissés. Ainsi, par un jeu de rappels et de symboles, la frontière qui sépare l'objectif du subjectif disparaît peu à peu. Atwood nous présente un monde où le mode narratif ne peut ni en choisir un, ni s'affranchir des deux : ces deux notions deviennent deux parties solidaires d'un même élément, l'un existant dans, pour et par l'autre. La voix semble alors ne plus uniquement dépendre de la narratrice, puisqu'elle se teinte également d'éléments de description objectifs relatifs à l'environnement de celle-ci. De cette manière, la voix unit intérieur et extérieur, par superposition.

Ainsi, Atwood présente des modes narratifs dont les voix sont volontairement discordantes, et dont il semble curieusement impossible de dénier l'harmonie avec le reste du récit : le phénomène d'aliénation s'accompagne d'une perte d'harmonie entre les narratrices et le récit qu'elles délivrent. En ce sens, créer un dérèglement de leur voix permet de mettre en lumière cette médiation qui disparaît à mesure que leur relation à leur identité se dégrade. Il devient alors intéressant de questionner la valeur de ces récits : si la voix qui se place entre les narratrices et eux se déforme, alors que peut-on espérer d'eux ? Le silence se place aussi comme un nouvel élément créateur de sens, puisqu'il semble (momentanément) s'affranchir de modalités narratives asymétriques.

3.2. Compensation par le silence : trouver du sens dans le non-dit

Dans les trois romans, la place du silence est toute aussi particulière que celle du langage. Il devient une alternative à cet outil imparfait : plutôt que tenter de dire en tâtonnant, on ne dit plus. Ce phénomène crée non seulement un important décalage entre ce qui est exprimé et ce que les protagonistes souhaitent exprimer, mais aussi entre le silence qui leur est parfois offert, et dont elles ne savent pas quoi comprendre. On comprend rapidement que les défauts que l'on reprochait au langage deviennent également transposables au silence et au non-dit. Par ce biais, Atwood pose donc ces deux éléments sur un pied d'égalité : langage et silence sont en réalité deux versions du même élément, le non-dit.

Dans *The Edible Woman*, Atwood dresse le portrait de la propriétaire de l'appartement loué par Marian et Ainsley, la « Lady Down Below », une gardienne peu aimable, autoritaire et sèche, qui ne tolère pas le moindre écart de conduite de la part des deux jeunes femmes. Rustre, celle-ci préfère faire ressentir sa présence en faisant du bruit plutôt qu'en parlant aux locataires :

“I had wanted to soak for a while [...] but the lady down below began making rustling and throat-clearing noises outside the door. This is her way of suggesting that she wants to get in: she never knocks and asks.” (*The Edible Woman*, p.63)

Ici, on comprend que les limites du langage ont été franchies, et c'est pourquoi la propriétaire de l'appartement de Marian et Ainsley ne l'utilise plus pour se faire comprendre ; un stade de régression est atteint, où les bruits sont plus efficaces que les mots pour se faire comprendre. Pourquoi ? Parce que les sons produits par celle-ci ont plus de poids sémantique que les mots, et qu'ils devenus plus efficaces. On trouve donc plus à interpréter dans le silence que dans la parole. Marian est décrite comme souvent encline à interpréter les choses sous le mode du manqué, du vide, plutôt que sur le mode du contenu : ce qui n'est pas dit porte plus de sens que ce que l'on a choisi de dire. Lorsqu'elle décrit le comportement de la Lady Down Below, elle précise : “It was true she had never specifically forbidden us to do anything – but this only makes me feel I am actually forbidden to do everything.” (8) Le manque d'instructions claires et de règles précises implique que tout est interdit. L'absence de précisions induit une absence de possibilités : la protagoniste ne peut se créer un horizon d'attente, et, par conséquence, le lecteur non plus. Dans un monde où la non-réponse devient plus qu'une réponse implicite, l'acte de non-langage se retrouve porteur d'une nouvelle charge

sémantique, qui peut parfois s'avérer inquiétante. Par exemple pour Joan, qui doute du réel contenu de sa conversation avec le propriétaire de son appartement, après que celui-ci lui a demandé de choisir une petite illustration parmi plusieurs différentes :

“How could I choose without knowing what the choice would mean? The language was only one problem: there was also that other language, what is done and what isn't done. If I accepted a picture, would I have to become his mistress? Was it a test?” (*Lady Oracle*, p.15)

Ici, le choix devient presque un acte de langage, un message. Choisir l'illustration devient angoissant : ignorer les réelles implications et les possibilités relatives à un message, que l'on n'est pas conscient de transmettre, revient à utiliser le langage. Ainsi, on trouve les codes du système de langage, mais en dehors de la parole : par la modalité du silence (ici, plutôt du choix), on place l'acte au-dessus de la parole. C'est ce à quoi Joan fait référence dans l'expression « that other language, what is done and what isn't done » : l'expression n'a plus de valeur face à la charge sémantique d'un acte purement performatif. Un schisme entre le langage pur et cet autre langage est angoissant, car il implique l'existence de plusieurs systèmes de langage, dont les modalités semblent alors inconnues pour la narratrice. De cette façon, les personnages évoluent dans un monde où les frontières du langage sont si ténues que non seulement le sens dans la parole disparaît, mais l'acte tient d'autres sens sous-jacents que celui qu'il implique. C'est un jeu constant de recherche du sens et du non-sens, de ce qui est plein ou vide sémantiquement. Les images deviennent ici une source d'inquiétude : si leur sens va au-delà de ce qu'elles sont seulement, quel est-il ? Et surtout. : qu'implique-t-il ? Nous retrouvons la même inquiétude présente dans le langage que dans le silence : exclure le langage est impossible, car il semble corrompre définitivement tout individu connaissant ce système, si bien que même quand le langage perd tout son sens, il est possible de transposer son fonctionnement sur autre chose que des mots, comme par exemple ici, les images et leur choix. La narratrice continue :

“The whole thing might have been an excuse, but for what? I had the feeling that much more had happened in the conversation than I'd been able to understand, which wouldn't have been unusual.” (*Lady Oracle*, p.16)

On comprend que le pouvoir du non-dit est non seulement transposable au silence, mais également à la parole : de cette façon, il y a toujours un deuxième non-dialogue dans le dialogue, se construisant en parallèle de celui qui prend place par le langage. On remarque

donc la création d'une « zone grise », entre actes de langage et silence, un espace de fluidité qui rend la communication encore plus cryptique, comme par exemple dans cet extrait de *Surfacing* :

“‘Is it all right?’ he says. He is lying on top of me, breathing, molten. ‘Was it all right?’ He means two different things, but ‘Yes’ I say, answer to a third question, unasked.”
(*Surfacing*, p.210)

Ici, on comprend un effet de déplacement entre émetteur et destinataire : la réponse donnée ne porte plus sur la question posée, mais sur un élément restant dans le domaine du non-dit. Le contraste entre la succession de questions « Is it all right ? » et « Was it all right ? » qui tiennent presque la même forme mais qui ne portent pas sur la même chose, est contrebalancée par la concision tenant dans l'adjectif « unasked » : de cette façon, les questions posées ne présentent pas de garantie de réponse, selon la narratrice. L'énonciateur n'est sûr que des questions qu'il pose, mais pas de leur compréhension, et encore moins de leur horizon de réponse. Curieusement, le contenu sémantique est donc variable, et le personnage répondant peut choisir parmi plusieurs sens, avant de répondre à la question. De cette façon, on trouve un triple décalage : le premier, de l'émetteur à ses propres questions, par l'expression « he means two different things », nous indique qu'un sens reste inexprimé, puisque deux sens se posent sur une question ; le deuxième, des questions au récepteur, car aucun des énoncés posés n'est recevable par celui-ci, qui préfère répondre à une question qui n'a pas été verbalisée ; le troisième, de l'émetteur à la réponse du récepteur, car celui-ci ne peut savoir sur laquelle de ses questions porte la réponse, et encore moins lorsque la réponse ne porte pas sur acte de langage, mais sur un élément relevant du non-dit.

Ainsi, Atwood ne pose pas le silence comme solution aux problèmes causés par le langage, au contraire. Celui-ci aurait pu être conçu comme une alternative, peut être plus efficace, mais il n'en est rien. Dans ses trois premiers romans, l'absence d'actes de langage n'est même plus une échappatoire, et le silence n'est donc plus l'opposition absolue du langage. Pourquoi une telle vision du silence ? La réponse tient dans le phénomène de non-dit : là où le silence ne devient plus l'absence de langage mais un acte de langage à part entière, alors l'opposition n'est plus possible. Il n'y a plus de repos de la communication dans les actes non-verbaux, puisqu'ils deviennent l'ombre de ce que les personnages auraient pu dire. Derrière chaque non-réponse, on trouve une charge sémantique, une réponse non

aboutie. Par opposition, ce phénomène place acte de langage et silence au même niveau, ce qui bouscule aussi la valeur des énoncés : ce qui est « dit » peut être contenu dans un silence, ou dans un geste, mais plus uniquement dans des mots. Le « choix » de sortir du langage est impossible, et le silence se pose comme un « non-choix », puisque l'existence même d'un système de langage contamine le fonctionnement de ce qui n'est au départ pas le langage. Le sens peut être déplacé, et se localiser ailleurs que sur des mots. L'énoncé "If she keeps quiet, they'll treat her as an accomplice." (*Surfacing*, p.215) illustre parfaitement cette idée : choisir de se défaire du langage reste encore un acte de langage. En ce sens, chaque silence est une illusion, l'ombre d'un choix qu'on aurait préféré non-exprimé, mais qui ne peut rester caché. Le langage empoisonne ainsi tout acte, tout choix, tout silence.

Considérer les limites du langage et son caractère emprisonnant, déformant, et toxique nous amène à d'autres questions : si le langage détient ces pouvoirs sur l'individu et ses possibilités de percevoir, comprendre et appréhender son environnement et son identité, alors quelles sont les conséquences d'une telle ascendance ? Le langage, déjà capable de déformer la perception du soi, peut-il détruire l'identité ?

PARTIE II
LANGAGE ET POINTS DE TENSION DU SOI

1. Un facteur de désunion

1.1 Déconstruction du récit et de la narration : perte d'autorité sur le texte

Le langage est pour les narratrices un véritable miroir déformant, qui ne permet plus de décrire, imaginer ou même articuler leur récit. Qu'en est-il des modalités de narration : comment concevoir une narration cohérente dans un mode où le système de langage par lequel elles passent est défectueux ? Qui raconte alors l'histoire de ces protagonistes ? Le récit est-il toujours structuré selon le même schéma ? Comment faire confiance en des narratrices dont la voix est divisée, surpassée ou transformée ?

La narration dans les romans étudiés se focalise sur des récits concernant directement les narratrices : ainsi, un effet de miroir s'opère et une division apparaît chez les protagonistes comme souvent lorsque la narration est homodiégétique. En effet, le soi raconté et le soi racontant sont contenus dans la même instance narrative. Dans ce cas de figure, on remarque un impossible effet d'altérité au sein même des narratrices : le soi se divise, entre celui qui observe et celui qui est observé, celui qui agit et celui qui commente. Comment retracer les effets de jeu entre ces éléments, placés comme le recto et le verso d'une même feuille de papier ? Dans son ouvrage *Voleurs de mots*, Michel Schneider tente d'expliquer les implications de ce phénomène :

« Le sujet suppose écrire, c'est toujours l'autre. Ce dédoublement du sujet dans la transgression (celui qui transgresse touche l'interdit, fait l'amour avec les mots, doit être maintenu à distance – toujours l'autre-) permet toutes les illusions, toutes les méconnaissances. » (p.285)

Ainsi, il existe toujours un espace de malentendus entre les deux sujets jouant dans la narration, ne permettant donc jamais de retranscrire le récit de façon objectivement fidèle, puisque le narrateur et le sujet central du récit se trouvent être la même instance et deux éléments différents à la fois. L'effet d'unité et d'altérité se télescopent pour créer un lieu propice à toutes les fantaisies possibles. Il s'agira d'analyser la portée de ce phénomène dans les romans du corpus étudié.

La narration est une question stylistique primordiale dans *The Edible Woman*, puisqu'il s'agit d'un symptôme du phénomène d'aliénation subi par Marian. Dans son ouvrage *Margaret Atwood : Vision and Forms*, Pamela Broomberg explique :

“The first section is narrated in the first person — Marian begins the novel as a subject self — but in the second section her story is told in the third person. Marian is now defined as other and object. Expressed by her loss of narrative authority, Marian's escalating loss of self is accompanied by an increasing loss of appetite”¹⁴

La fluctuation entre l'utilisation de la première personne du singulier et celle de la troisième personne du singulier est le plus grand indicateur de la perte d'identité et d'autonomie de Marian. De cette façon, le mode narratif est utilisé non plus uniquement pour ses possibilités de présentation du récit mais aussi pour prendre une forme qui s'associerait au fond : la réflexion sur la forme s'aligne avec ce qui est exprimé sur le fond. En ce sens, la narration prend une dimension particulière, et permet au lecteur de comprendre les impressions de la narratrice. En effet, bien que la narration passe de la première à la troisième personne du singulier, la narratrice reste toujours Marian. Ellen Peel discute de la portée de l'utilisation de la troisième personne chez Marian : ce phénomène permet de mettre en relief un nombre importants de facteurs de dépersonnalisation et d'aliénation chez la narratrice :

To speak of oneself in the third person is to defer—or suppress the importance of—thoughts and feelings; it is a method to not only lessen the importance of those thoughts, but also to lessen the importance of the person's mind. This could possibly signal Marian's confusion with her identity and the way language controls her—by deferring/suppressing her voice in Part Two, Marian also fully experiences the way language is able to have complete power over her: it takes away her identity. (Peel 108)¹⁵

Ainsi, au-delà de la narration elle-même, c'est également le langage qui impose ses règles à la narratrice. En supprimant son identité suite à la perte du « I », la division entre sujet actant et sujet narrant est complète. Ces deux instances ne sont alors plus solidaires, au contraire de la plupart des récits dont le narrateur est homodiégétique. La mise en tension

¹⁴ VANSPANCKEREN, Kathryn and CASTRO, Jan Garden (eds.), 1988. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois University Press. Ad feminam. p.15

¹⁵ PEEL, Ellen, “Subject, Object, and The Alternation of First and Third-Person Narrator by Alther, Atwood and Drables : Toward a Theory of Feminist Aesthetic”, *Critique* 30.2 (Winter 1989), p.106

entre l'unité narrateur/protagoniste et l'altérité du sujet actant et du sujet narrant est détruite : ne reste plus qu'une apparente séparation chez la narratrice.

Cette séparation mise en scène dans le schéma narratif est aussi présente dans *Lady Oracle*, par le biais de voix narratives distinctes et de styles différents. Que se passe-t-il lorsque la narration serpente entre plusieurs genres (picaresque, gothique, ou mystique) ? Cette stratégie dépeint-elle une narration qui veut se défaire des codes de genres, ou bien signifie-t-elle encore quelque chose de différent ? Selon Jessie Givner, dans son article « *Mirror Images in Margaret Atwood's Lady Oracle* », la narration ne fait que prendre la dynamique de l'existence générale de la protagoniste :

Throughout *Lady Oracle* Atwood continually displaces closed structures with open ones. Although Atwood's heroine tries to plan, control, and close her life with death, Joan Foster's life runs out of the frames others erect for her and which she erects for herself.¹⁶

Ainsi, la multiplicité des structures de genres ne fait que démontrer un manque de structure dans le récit de la vie de *Lady Oracle* : dans une multiplicité de voix et d'histoires, Joan semble devenir de plus en plus inaccessible à mesure qu'elle se confie. Ce sentiment d'éloignement est causé par la constante remise en balance des structures de genres lors de transitions entre passages narratifs, extraits de roman gothique, et poésie mystique : les impressions référentielles du lecteur sont toujours soumises à la correspondance d'un texte à son genre, et ici, Atwood les bouscule en réajustant constamment les modalités d'évaluation et d'appréciation du texte. La narration devient un jeu dont les règles sont inconstantes, et dans cette configuration, la narration devient un piège non seulement pour le narrateur, mais aussi pour le lecteur : qui croire ? Dans *Writing Against Notions of Unity*, Eleonora Rao démontre les effets de ce mélange de genres dans le style narratif : « In its reflexive and playful imitation of fictional modes, parody constitutes itself as a metalanguage. »¹⁷ Cette imitation et cette reprise des modes narratifs deviennent un nouveau lieu d'interprétation : il s'agit de

¹⁶ GIVNER, Jessie, « *Mirror Images in Margaret Atwood's Lady Oracle* », *Studies in Canadian Literature*, 1989

¹⁷ RAO, Eleonora, « *Margaret Atwood's Lady Oracle: Writing against Notions of Unity* », in Colin Nicholson, (éd.). *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays*, éd. Colin Nicholson, London, Palgrave Macmillan UK, 1994, p. 134

décrypter leur sens, toujours en corrélation avec le récit en lui-même. Il est intéressant de comparer un tel mélange de genre avec l'impression persistante d'identité inconstante exprimée par Joan : "I was someone else now. I was almost someone else." (*Lady Oracle*, p.23) La concision du premier énoncé est ici contrebalancée par l'incertitude du second : « now » réfère à une temporalité présente, palpable, vraie, alors que « almost » réfère à de l'incertain. Le même fonctionnement prend place lorsque les genres se bousculent dans *Lady Oracle* : le contraste n'indique plus rien d'autre que sa propre présence. Tout énoncé devient ré-évaluable, discutable, et c'est pourquoi il est parfois difficile de croire le récit de Joan, qui se veut autobiographique, mais qui est fortement influencé par la présence d'éléments stylistiques dans les voix gothiques et mystiques de Joan.

C'est de cette incertitude narrative dont la narratrice de *Surfacing* souhaite se défaire. L'épisode de retour à l'état de nature indique un profond besoin d'affranchissement des modalités d'expression et de représentation, qui passent par la narration dans le cadre du roman : un lâcher-prise s'opère volontairement, dans un désir d'immédiateté avec les événements décrits. L'empreinte narrative de la protagoniste disparaît presque, dans des énoncés ancrés dans un présent qui semble intemporel et qui pourraient s'apparenter à une description pure, sans trace subjective du narrateur, comme par exemple :

"In one of the languages there are no nouns, just verbs held for a long moment.

The animals have no need for speech, why talk when you are a word?

I lean against a tree, I am a tree leaning." (p.236)

Ainsi, on remarque la prise de distance considérable de la narration, qui se défait de toute empreinte subjective, si bien que ce qui est relaté devient régi par des semblants de préceptes logiques : la création de l'expression « tree leaning » ne devient alors pas une fantaisie de la narratrice, mais simplement la transposition d'une modulation grammaticale, passant d'un verbe à un mot. L'exemple utilisé n'appartient pas au vocabulaire connu, mais son existence est pourtant confirmée par le biais de cette modification grammaticale ayant lieu dans d'autres éléments de la langue. La prise de distance est si forte entre la narratrice et le langage qu'elle questionne son existence : si je ne suis qu'un mot, si « je » n'est qu'un mot, à quoi bon entrer dans un mode de langage et de récit ? L'identité est elle aussi une invention, au même titre que les mots.

Atwood transforme la narration en jeu de pistes, brouillant les voix et les récits, créant plusieurs niveaux de symboles et d'interprétations. Les narratrices ne sont alors plus seulement face à un problème relevant du pouvoir des mots et de celui qui les raconte, mais qui porte également sur la représentation identitaire comme résidu constant du langage.

1.2 Déconstruction de l'identité : quand le narrateur disparaît ou devient autre

La narration n'étant plus un point d'ancrage stable chez les protagonistes des romans, l'identité des narratrices est sans cesse remise en question. Le rapport de l'individu à son monde, à son image et aux autres étant déjà préalablement dégradé, le phénomène de représentation du soi ne fonctionne plus. Si les balises nécessaires pour se représenter et s'exprimer en tant qu'individu n'existent plus, des stratégies de contournement se mettent en place. Ainsi, le phénomène d'auto-identification est subverti au profit d'autres moyens permettant aux narratrices de se donner vie. Même si la finalité est la même – créer une existence du soi dans le récit – les moyens diffèrent d'un roman à l'autre. On observe donc respectivement une stratégie de « sur-identification », « mésidentification » et de « désidentification » dans *The Edible Woman*, *Lady Oracle* et *Surfacing*.

Suite à une perte générale d'autorité sur elle-même et sur son propre corps, Marian semble incapable de garder le contrôle sur le reste de son identité. C'est de cette façon qu'Atwood la dépeint comme s'identifiant petit à petit à des objets. Lorsque Marian passe la soirée avec Leonard Slank et Peter, et que celui-ci raconte une anecdote de chasse plutôt visuelle et très violente, Marian subit un épisode que l'on pourrait caractériser de crise identitaire. Celle-ci décrit ses propres larmes comme des éléments étrangers : « I noticed with mild curiosity that a large drop of something wet had materialized on the table near my hand. I poked it with my finger and smudged it around before I realized with horror that it was a tear. » (*The Edible Woman*, p.81). Les éléments "something", "materialized", "it" et "a" font entrer le trait sémantique /unknown/ dans la description ; le phénomène d'identification n'est donc plus immédiat et spontané. Suite à cette découverte, Marian décide de s'isoler :

"I locked myself into one of the plushy-pink cubicles and wept for a few minutes. I couldn't understand what was happening, why I was doing this; I had never done anything like it before and it seemed to me absurd. 'Get a grip on yourself,' I whispered. 'Don't make a fool of yourself.' The roll of toilet paper crouched in here with me, helpless and white and furry, waiting passively for the end." (*The Edible Woman*, p.81)

Ainsi, dans une relation à la réalité où Marian n'est plus que la victime des choix de son corps et des choix des autres sur elle-même, une identification aux objets devient un moyen d'exprimer son manque d'autorité. Le trait sémantique de la passivité est particulièrement

présent, par exemple dans « helpless » « passively » et « waiting for the end ». Cette identification au rouleau est donc possible par cette même immobilité. L'horizon d'action de Marian se rétrécit déjà, et il devient impossible pour ce personnage de s'identifier à une engeance active. De plus, Marian ne s'identifie pas uniquement au rouleau : les mots « crouched », « helpless », « white » et « furry » font référence au lapin de l'histoire de Peter : dans le récit de chasse, celui-ci est brutalement abattu, puis éventré de façon à le vider de ses organes. Cette histoire se pose donc également sur la description que Marian fait du rouleau de papier : les thèmes de l'impuissance et de la passivité sont associés à la chasse et au massacre du lapin. Cette double identification permet à Atwood de mettre en relief le manque d'autorité paralysant de Marian : une perte de contrôle sur l'identité résulte en une identification à des éléments qui ne font que subir l'action des autres. Nous parlerons dans ce cas de « sur-identification » : la protagoniste s'identifie à plusieurs éléments, qui ici se rassemblent en une métaphore de l'impuissance.

Dans *Lady Oracle*, la narratrice subit également un trouble de la représentation du soi. Pour exprimer un mal enfoui sous plusieurs couches de faux souvenirs, de faux récits et de mensonges, il n'est plus possible pour elle de l'exprimer en son nom : c'est ici qu'apparaît la Fat Lady. Joan présente une danseuse obèse, équilibriste, effectuant un tour d'acrobate impressionnant. Suite à cette description, elle ajoute :

“I knew how Arthur would analyze this fantasy. What a shame, he'd say, how destructive to me were the attitudes of society, forcing me into a mold of femininity that I could never fit, stuffing me into those ridiculous pink thighs, those spangles, those outmoded, cramping ballet slippers. How much better for me if I'd been accepted for what I was and had learned to accept myself, too. Very true, very right, very pious. But it's still not so simple. I wanted those things, that fluffy skirt, that glittering tiara. I liked them.

As for the Fat Lady, I knew perfectly well that after her death-defying feat she had to return to the freak show, to sit in her oversized chair with her knitting and be gaped at by the ticket buyers. That was her real life.” (*Lady Oracle*, p.109)

Alors que la description porte sur une personne qui n'est pas Joan, le commentaire qui s'ensuit semble créer un lien entre les deux. Le passage de la troisième personne du singulier à la première instaure ce déplacement : la Fat Lady devient une projection de Joan sur un élément externe. Lorsqu'elle évoque les vêtements portés par celle-ci, elle affirme « I wanted those things, that fluffy skirt, that glittering tiara. » : par effet de contraste, cet épisode nous

renvoie à un souvenir raconté précédemment par la narratrice, son premier ballet de danse. Ce terrible moment d'humiliation refait surface par cette image de la Fat Lady, vêtue d'un véritable costume, là où, dans ses souvenirs, Joan ne portait qu'un écriteau sur lequel on pouvait lire « MOTHBALL ». Il semblerait donc que cette danseuse ne soit qu'un fantôme d'une histoire à laquelle Joan ne peut plus s'identifier complètement. Le lien entre les deux se renforce par les effets d'accumulations et de rythmes ternaires qui s'enchaînent : le ton devient dramatique. L'effet de proximité entre le « I » de Joan et le « she » de la Fat Lady scelle cet effet de rapprochement, si bien que dans la dernière phrase de l'extrait, « That was her real life » semble plus porter sur Joan que sur son double. Cet effet de similarité et d'identification à un double pourtant placé à distance est exacerbé lorsque Joan voit la Fat Lady sur l'écran de la télévision lors du match de hockey :

« The Fat Lady skated out onto the ice. I couldn't help myself. It was one the most important moments in my life, I should have been able to keep her away, but out she came in a pink skated costume, her head ornamented with swan's-down. (...) The Fat Lady was still there, bobbing against the ceiling. The U.S. team scooted across the bottom of the screen like a centipede, but no one paid any attention, they were all distracted by the huge pink balloon that bobbed with such poor taste above their heads... The Fat Lady kicked her skates feebly; her thighs and the huge moon of her rump were visible. Really it was an outrage. 'They've gone for the harpoon gun,' I heard the commentator say. They were going to shoot her down in cold blood, explode her, despite the fact that she had now burst into song. (...) 'Why am I doing this, I thought, Who's doing this to me?'" (*Lady Oracle*, p.299)

Ici, l'apparition hallucinée de la Fat Lady intervient à un moment décrit comme crucial par la narratrice : on passe de la distance à la proximité, et inversement. Les deux s'entremêlent entre des énoncés concernant profondément Joan, et d'autres décrivant simplement un évènement qui n'a pas vraiment lieu. La phrase « I couldn't help myself. » implique que l'apparition de la Fat Lady résulte d'un relâchement de la part de Joan, qui garderait une pression constante pour ne pas la faire apparaître dans son quotidien. Ainsi, la scène décrite – une ballerine obèse s'envolant en plein milieu d'un match de hockey sur glace – ne serait qu'un déplacement de l'histoire de Joan. Le personnage est foncièrement décrit par Atwood comme sans attaches et sans cesse exclue d'une vie tissée comme un roman. Ainsi, on peut parler de ce processus comme « médisentification », qui s'effectue par déplacement des impressions de la narratrice sur un élément extérieur : un double fantasmé sur lequel se pose l'identité de l'individu.

Pour la narratrice de *Surfacing*, le processus d'identification n'est ni localisé sur des objets multiples, ni délocalisé sur un double fictif, mais il est simplement défait : on parle de « un-identification ». Le phénomène n'est pas subi mais volontaire : avant de quitter le chalet, elle précise « I must stop being in the mirror » (*Surfacing*, p.227). La narratrice ne souhaite plus avoir d'image à laquelle s'identifier, et refuse les modalités d'identifications auparavant connues. Ce refus a pour conséquence une perte de l'humain, comme on peut lire suite à son épisode de retour à l'état de nature :

“I set the half-empty tin down on the table and walk carefully across the floor, my bare feet avoiding the broken glass. I turn the mirror around: in it there's a creature neither animal nor human, furless, only a dirty blanket, shoulders huddled over into a crouch, eyes staring blue as ice from the deep sockets; the lips move by themselves. This was the stereotype, straws in the hair, talking nonsense or not talking at all. To have someone to speak to and words that can be understood: their definition of sanity.”(*Surfacing*, p.203)

Ici, bien qu'un retour au miroir s'effectue, il reste toujours un refus de se voir dans le reflet. Le trait sémantique /inhuman/ se retrouve dans les références à des éléments animaliers, monstrueux ou naturels. Pourtant, cette méconnaissance est toujours un phénomène consciemment et volontairement vécu par la narratrice : elle reconnaît ce reflet comme le sien, elle ne se reconnaît pas elle-même dans le miroir. Le déni de ce reflet, qu'elle a abandonné en retournant le miroir avant de quitter le chalet, se retrouve dans la description qu'elle en fait lorsqu'elle remet le miroir en place : rien n'a vraiment changé. La narratrice ne veut donc plus s'identifier à ce reflet, car admettre que cette image est sienne, c'est se plier à la vision que la société aura de cette image, et donc du soi. Or, la protagoniste refuse cette société, et refuse donc un jugement qu'elle poserait sur elle, lorsqu'elle précise « their definition of sanity », elle se place à un degré différent de cette société. En indiquant ses règles et ses clichés, elle admet que le seul moyen de s'en défaire, c'est aussi de se défaire du soi.

Ainsi, le mode d'identification se déroule chez Atwood dans un effet de déplacement des impressions de l'individu. L'identification au soi n'est plus possible : les narratrices s'identifient alors à des objets, des doubles fictifs, ou refusent volontairement de s'identifier à leur propre image. Ce phénomène devient alors un facteur important dans une crise de sens qui s'avère générale : si le soi est bousculé, qu'en est-il du système de signes lui permettant de s'exprimer ? Reste-t-il du sens dans un monde où le soi et l'individu sont en opposition ?

2. Crise du sens

2.1. Disparition de la relation signifiant/signifié

Le sens est généralement considéré comme un élément stable et fiable car normé. Il est censé permettre une meilleure communication des idées et des concepts. Dans son Cours de linguistique générale, Ferdinand de Saussure pose la définition du signe comme une entité composée de deux éléments : le signifiant et le signifié. Ces deux éléments sont inséparables et permettent au signe même d'exister en tant que signe :

« Le lien unifiant le signifiant et le signifié est arbitraire, ou encore, puisque nous entendons par signe le total résultant de l'association d'un signifiant à un signifié, nous pouvons dire plus simplement : le signe linguistique est arbitraire. »¹⁸

Or, cette définition même du signe est mise à mal dans les romans de Atwood. Ainsi, elle sépare signifiant et signifié, les subvertit, et supprime même leur relation nécessaire ; comment peut-on encore parler de signe s'il ne contient plus ses éléments constitutifs, qui lui donnent tout son sens ? Ce phénomène est introduit par la protagoniste de *Surfacing*, qui explique : "He had been there and long before him the original ones, the first explorers, leaving behind them their sign, word, but not its meaning." (*Surfacing*, p.162) Ici, Atwood tente de démontrer que le langage est un système imparfait, car il ne fonctionne que quand le référent du signe est connu ; le signe ne peut exister pour lui-même, il est imbriqué dans un système de différences¹⁹ qui lui permet d'avoir une valeur en rapport avec les autres signes. Si le signifié est inconnu, cela remet en cause non seulement le signifiant, mais aussi le reste des signes. Le signe, plutôt que de donner une « existence dans l'absence », devient alors une double absence. Progressivement, le monde décrit par le langage perd du sens au profit d'un état de changement permanent. Cette mutation est induite par une multitude d'éléments antinomiques associés les uns aux autres, comme par exemple dans *Surfacing* :

« Now we're on my own land, foreign territory. My throat constricts, as it learned to do when I discovered people could say words that would go into my ears meaning nothing. To be deaf and dumb would be easier. The card they poke at you when they want

¹⁸ DE SAUSSURE, Ferdinand, Cours de linguistique générale, ed. Payot, Paris, 1917, p.99

¹⁹ DERRIDA, Jacques, 1967. *L'écriture et la différence*, Éditions Du Seuil, Paris

a quarter, with the hand alphabet on them. Even so, you would need to learn spelling.”
(*Surfacing*, p.9)

Ici, l’opposition entre les deux expressions « own land » et « foreign territory » pour évoquer l’entrée dans un monde familier mais où la langue n’est plus la même, nous montre qu’au-delà des incompréhensions inter-langagières, il est impossible de se défaire du problème du langage. Ainsi, le problème du langage est universel et ne dépend pas des langues individuelles : « even so, you would need to learn spelling » permet d’insister sur l’aspect systémique du langage ; bien qu’entre les bornes les possibilités d’expression et de compréhension sont compromises, elles le sont tout autant à l’intérieur même de ces bornes.

En ce sens, la fragilité du système de langage est mise en avant par l’auteure. Ce système, qui semble propre à l’humain car profondément arbitraire, devient tellement faillible qu’il place l’homme en dessous de l’animal : dans *Surfacing*, nous faisons face à une protagoniste qui regrette l’impossible immédiateté de son rapport au monde, causée par un langage qui la contraint d’articuler sa pensée par lui. Ainsi, on peut lire “The animals learned what to eat without nouns.” (*Surfacing*, p.191) comme un regret du besoin humain de médiation par le langage : la présence des éléments “learn” et “nouns” semble tout de même évidente, car comment penser l’apprentissage sans langage ? Pourtant, on remarque qu’il existe un apprentissage qui n’a pas besoin de médiation par le langage : l’instinct. Dans *Surfacing*, Atwood présente le langage comme une mort de l’instinct. Par son caractère arbitraire, le langage transforme le rapport au monde en une impression synthétique.

La narratrice de *Lady Oracle* fait face à ce problème lorsqu’elle ne parvient pas à déchiffrer les gros titres des journaux, qui sont écrits en italien – langue qu’elle ne maîtrise pas : “But I couldn’t read the newspapers, and the disasters of this landscape were invisible to me (...) In my own country, I would have known, but here I was deaf and dumb.” (p.143). L’incapacité de déchiffrer la langue relève presque de l’incapacité physique : celle de comprendre et de communiquer. Ne pas connaître les codes arbitraires, les signes et ce qu’ils représentent, font en quelque sorte perdre la vision (« invisible to me »). La méconnaissance est donc vécue sous le mode de l’invalidité : ne plus comprendre, c’est être privé d’une capacité presque sensorielle, là où « invisible » renvoie à la cécité, ainsi que « deaf », la surdité. Le sens serait idéalisé, fantasmé comme une information sensorielle, primaire, qui ne nécessiterait aucune médiation ou aucun rapport arbitraire. L’illusion d’une signification qui

se donne à l'individu comme un son ou comme une image apparaît. L'association de ces éléments à l'impossibilité physique de s'exprimer, présente dans le terme « dumb », consolide le modèle de signifiant/signifié comme pierre angulaire de l'expression du sujet. Ainsi, sans modèle de signification, la verbalisation semble compromise, voire impossible.

Dans *The Edible Woman*, la question du sens est primordiale, notamment pour le personnage de Duncan : Atwood dresse le portrait d'un jeune universitaire nonchalant, remettant sans cesse en question les conventions, et sans aucun espoir dans le langage. Celui-ci s'adresse à Marian :

“Words’ he said, looking in my direction finally but with his eyes strangely unfocused, as though he was really looking at a point several inches beneath my skin, ‘are beginning to lose their meaning.” (*The Edible Woman*, p.115)

Ici, la perte générale de sens et de la relation signifiant/signifié est décrite comme un processus, par l'emploi du verbe “beginning » : le verbe lui-même tient une valeur sémantique temporelle, et la forme non-finie de l'aspect -ing démontre qu'il s'agit bel et bien d'un mécanisme progressif. La perte de la valeur sémantique des mots a lieu dans un phénomène de répétition, comme on peut l'observer ici, lorsqu'elle réfléchit à un compliment que son fiancé lui a fait : “Now she wondered whether or not she was absolutely marvelous. She turned the phrase over in her mind: it had no specific shape or flavor.” (287) L'adjectif « marvelous » n'est plus rattaché à ce qu'il signifie, il perd son contenu sémantique : c'est pour cela que la protagoniste décrit un cheminement interprétatif assez curieux. Marian cherche désespérément à rattacher ce mot à des impressions sensorielles : elle recherche sa forme ou sa saveur, alors que son contenu sémantique relève du trait /appearance/. Les mots ne sont plus des outils de langage, car ils se retrouvent comparés et transposés au monde physique comme des objets. Avec l'expression « she turned the phrase over in her mind”, l'apparition du trait sémantique /repetition/ nous prouve que c'est dans la répétition que le sens se dilue et disparaît.

Ce phénomène est également observable dans *Lady Oracle*. Lorsque Joan décrit les séances données par la Congrégation, elle précise : « The Congregation never seemed to mind that the message was always the same. In fact, they'd probably have felt cheated if it had varied.” (114) Ici, on comprend que le même message est répété à chaque séance, si bien que la moindre variation dans celui-ci pourrait être perçu comme une trahison. On comprend

rapidement que le message devient un non-message, et son sens se perd au fur et à mesure des répétitions. Le message ne reste le même non pas pour garder du sens, mais seulement pour ne pas délivrer un autre message que celui-ci, si bien que la forme prend le dessus sur le sens, au détriment de celui-ci. Les répétitions sont un motif récurrent chez Atwood, qui les utilise notamment pour exprimer une perte de sens générale et une dimension d'absurdité dans ses romans.

La perte de sens général dans les répétitions est un moyen de dissocier signifiant et signifié, et de décharger complètement les mots de leur charge sémantique. Dans *The Edible Woman*, Duncan décrit l'attitude de ses colocataires, en particulier Fish, qui ne parvient pas à terminer ses travaux de recherche : ““The thing is, they repeat themselves but they never get anywhere, they never seem to finish anything (...) That's why he keeps tearing it up – he reads it over and he can't understand any of it himself.” (*The Edible Woman*, p.117) : le trait sémantique /répétition/, présent dans « repeat themselves », “he keeps” et “he reads it over” provoque un effet de spirale. Loin de donner une impression de grandeur, la répétition perd les personnages dans un tourbillon de non-sens, si bien que ce qui est répété devient complètement incompréhensible. Dans une certaine mesure, Atwood condamne ses personnages à l'incompréhension : c'est un cercle vicieux dans lequel ils tombent, persuadés qu'en relisant, qu'en répétant, le sens pourrait refaire surface ; en réalité, chaque répétition les éloigne un peu plus du sens qu'ils cherchent désespérément.

Ainsi, Atwood propulse le lecteur dans un monde où les mots n'ont littéralement plus de poids ni de substance : “The words went out towards the shadows, smoke-thin, evaporating.” (*Surfacing*, p.158). La relation entre le signifiant et le signifié disparue, ceux-ci semblent parfois « flotter » entre les personnages, entre le narrateur et sa propre histoire, et entre le lecteur et le récit. Les balises, certes arbitraires, instaurées par les mots et le sens qu'on leur donne, disparaissent et laissent place à un espace vide où signifiant et signifié sont en mutation.

2.2. Quand le sens devient perméable et rugueux

Comment faire sens lorsque la relation entre le signifiant et le signifié est compromise ? Quelles perspectives trouve-t-on pour un langage qui se défait de ce modèle, et cela malgré lui ? Quels sont les horizons possibles créés ou non par cette expression imparfaite ? Chez Saussure, c'est la différence qui donne le sens, mais Derrida nous apprend que malgré cette démarche différentielle du signifiant, il reste toujours une trace persistante dans l'utilisation d'un terme. Cette trace, c'est l'ombre de l'opposé du terme utilisé. En ce sens, choisir ses mots, c'est aussi choisir d'éveiller inévitablement la trace de ceux qui s'y opposent ; chaque mot entraîne l'activation de son contraire. Ainsi, les notions de sens absolu et unilatéral se voient remises en question : c'est un phénomène que Derrida appelle la « différance », le « mouvement de jeu que « produit » ces effets de différence. »²⁰ Néanmoins, il est non seulement primordial de se questionner dans quelle mesure ces phénomènes de perméabilité du sens et de transfert apparaissent dans les romans d'Atwood, mais aussi d'observer sous quelle forme ils se manifestent. De cette manière, différentes stratégies de modification du sens sont visibles : par effet de vide dans *The Edible Woman*, par effet de déplacement dans *Lady Oracle*, et par effet d'assimilation dans *Surfacing*.

La perméabilité du sens est repérable dans *The Edible Woman* par un phénomène de vide sémantique : considérons le mot comme un appel sans réponse, un cri sans écho. Le signifié disparaît sans être remplacé, et le signifiant devient un simple rappel de son propre vide, par exemple lorsque Marian souhaite contacter Leonard Slank afin de le prévenir des intentions de son amie :

“Marian had thought several times of calling him up in the middle of the night with a nylon stocking over the telephone mouthpiece and whispering: ‘Beware!’; but that would do no good. He would never guess what he was supposed to beware of.” (*The Edible Woman*, p.148)

Dans une parodie de scène de mise en garde inquiétante, Atwood utilise l'imagerie du film policier, afin de mettre en place un effet d'appréhension. Celui-ci est notamment causé par la présence d'éléments tels que « nylon stocking », « telephone mouthpiece » et « whispering » « middle of the night » : le trait /unknown/ apparaît, puisque ces éléments

²⁰ DERRIDA, Jacques, 1967. *L'écriture et la différence*, Éditions Du Seuil, Paris

relèvent d'une imagerie particulière, associant menace, inquiétude et inconnu. Cette montée en pression est complètement annulée par l'énoncé suivant, chargé d'une succession de formes négatives, qui viennent contrebalancer le sérieux de ce qui précède. La narratrice souhaite prévenir son ami, mais le verbe « beware », pourtant chargé de sens lorsque celle-ci pense à ce qu'il implique, se retrouve complètement vidé de sens lorsqu'il atteint Leonard Slank : « he would never guess what he was supposed to beware of » place déjà la compréhension du message non seulement comme erronée, mais comme impossible, car Marian ne souhaite pas le mettre en garde à propos de quelque chose, mais à propos de quelqu'un : « what » se pose à la place de « who », faisant encore plus écho au vide de sens impliqué par la présence du verbe « beware » seul. Ainsi, Atwood dépeint Marian comme la narratrice d'une histoire où les mots sont creux, et ne sont plus que l'écho de leur absence de sens.

Ce phénomène de vide sémantique pourrait se comparer à un effet de déplacement, visible dans *Lady Oracle* : ici, le sens n'est plus inexistant, mais il se pose sur les mauvais éléments. Ainsi, signifiant et signifié s'entremêlent, et la charge sémantique ou symbolique se retrouve déplacée. Par exemple, lorsque la narratrice explique l'obsession de sa mère pour les « exhibitionists », contre lesquelles elle tente de la mettre en garde :

“Sometimes she called them ‘exhibitionists’ which always caused me to have second thoughts about the Canadian National Exhibition (...) She never suggested what these men would look like or what they would do if they caught me, which left the field wide open for my imagination. And the way she put it made me somehow responsible.”
(p.52)

Dans cet exemple, Joan explique ce phénomène de déplacement grâce au terme « exhibitionist », dont la charge sémantique se retrouve cataloguée sur la Canadian National Exhibition : le trait /threatening/ ne se pose pas sur le bon élément, ce qui explique la présence de l'expression « second thoughts » lorsque la narratrice fait référence à la fête estivale. Le déplacement du sens se fait ici par effet de similarité : la proximité de « exhibitionists » et « exhibition » est indiscutable, ce qui provoque un effet de glissement du sens. La similitude entre les deux termes ne fait que rendre le sens encore plus perméable, en dépit de leur différence sémantique et connotative. La suite de la citation éclaire encore plus ce phénomène : le manque d'explications précises laisse le champ libre à Joan pour toutes les interprétations (et, par extension, les glissements de sens) possibles. Ce n'est plus le sens des

mots qui les différencie les uns des autres, puisque le sens est devenu hybride : il peut se déplacer d'un mot à l'autre, en modifiant ou en annulant sa charge sémantique. C'est la méconnaissance de la véritable signification du premier nom qui mène à un déplacement de sens sur le deuxième.

Les effets de vide et de déplacement de sens peuvent être comparés à un autre phénomène qui relève de l'hybridité du sens : l'assimilation. Dans *Surfacing*, la narratrice subit un monde dont le langage ne fait que diviser les formes, et qui impose cette division aux individus. Dans l'article « *Power, Madness, and Gender Identity in Margaret Atwood's Surfacing* », Erinç Özdemir nous décrit ce désir d'unité dans le sens et dans les formes du langage :

The descent of the protagonist into madness towards the end of the novel expresses a desire for a wholeness that is impossible within the boundaries of the Symbolic. It is a psychic journey into a natural realm where opposites such as reason and madness, suffering and joy, life and death are 'resolved into wholeness' (Rigney 1978: 93). Such wholeness is an attribute of the female principle, of the pre-Oedipal oneness with the body of the mother before the intervention of the father, before entry into the Symbolic through acquisition of language.²¹

Ainsi, la narratrice souhaite non seulement s'affranchir du pouvoir catégorisant du langage, mais aussi des grandes oppositions dont il permet toujours l'existence. En dehors du langage, les oppositions considérées comme « fondamentales » pourraient donc disparaître, selon elle. C'est alors la notion même de « trace »²² qui disparaîtrait avec elles : pour Derrida, un concept tient en lui toujours l'ombre de son opposé, sous forme de trace. Si l'on s'affranchit de l'opposition qui fonde le sens de certains concepts par rapport aux autres (qu'est-ce que la sensibilité, si l'on ne peut la décrire comme s'opposant à la raison ?), que reste-t-il du sens ? La puissance sémantique des mots et des concepts se fondant par moyens d'opposition et de contraste, l'individu, le langage et le sens ne feraient plus qu'un. Ce phénomène d'union, d'assimilation, est particulièrement visible dans cet extrait de *Surfacing* :

The sun has set, we slide back through the gradual dusk. Loon voices in the distance; bats flutter past us, dipping over the water surface, flat calm now, the shore things, white-

²¹ ÖZDEMİR, Erinç, « Power, Madness, And Gender Identity In Margaret Atwood's Surfacing: A Feminist Reading », *English Studies*, vol. 84 / 1, février 2003, p. 57-79.

²² DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, ed. De Minuit, Paris, 1967

grey rocks and dead trees, doubling themselves in the dark mirror. Around us the illusion of infinite space or of no space, ourselves and the obscure shore which it seems we could touch, the water between an absence. The canoe's reflection floats with us, the paddles twin in the lake. It's like moving on air, nothing beneath us holding us up; suspended, we drift home. (*Surfacing*, p.67)

Ici, les effets de reflets et de multiplication dans la description du paysage permettent au lecteur de comprendre le phénomène d'assimilation tant désiré par la narratrice. Les successions d'éléments faisant appel aux sens de l'ouïe (« loon voices », « bats flutter past us ») et de la vision (« the shore things, white-grey rocks and dead trees) donnent une idée de cohésion, d'ensemble, mais aussi un côté vraisemblable. L'opposition « the illusion of infinite space or no space » scelle cette impression d'unité : tout est à la fois tout et son contraire, tout et rien. Les oppositions disparaissent non plus par un effet de disparition d'un sens par rapport à l'autre, comme dans *Lady Oracle*, mais par un effet de surcharge de sens. L'unité et le désir d'une union parfaite, de l'individu à son langage et du langage au monde de l'individu, font tomber les barrières créant l'opposition entre les concepts, les mots et les choses. L'individu et son monde ne font plus qu'un, et le sens apposé sur l'un s'appose sur l'autre : voilà donc la signification du reflet dans l'eau du lac. L'impression de suspension, suscitée par les doubles visibles à la surface de l'eau, permet au sens de muter : cette mutation est possible notamment sur le mot « home ». Dans cet extrait, on aperçoit momentanément le sentiment d'unité décrit comme idéal : « home » ne décrit donc plus forcément une habitation, ni même un lieu. « Home » devient tout ce que cette union lui permet de signifier, puisqu'il se rattache à tous les concepts possibles.

Ainsi, Atwood nous présente un monde de fluidité du sens, qui peut freiner l'individu ou bien le pousser à s'affranchir d'un langage qui, même en représentant une unité entre son monde et lui, ne peut le faire parfaitement. Comment peut-on continuer à décrire celui-ci, si toutes les instances permettant la catégorisation des mots disparaissent ? Est-ce toujours possible ?

3. Fonction expressive et fonction descriptive du langage

3.1. Décrire le monde et décrire le soi

Le rapport au langage permet de considérer notre propre rapport au monde : celui-ci conditionne notre façon de le percevoir, de l'envisager et de le décrire. Or, comment construire une vision du monde par un langage qui perd la notion de sens et d'oppositions fondamentales : percevoir et décrire quelque chose passe irrémédiablement par la description de ce qu'il *n'est pas*. Dans l'ouvrage *L'origine de la géométrie*, Edmund Husserl pose le langage comme intimement lié à l'individu et à son monde. Il écrit :

« L'humanité est pour chaque homme, pour lequel elle est son horizon-de-nous, une communauté du pouvoir s'exprimer dans la réciprocité, la normalité et la pleine intelligibilité. [...] Les hommes (en tant qu'ils participent d'une co-humanité), le monde (celui dont ils peuvent parler), et le langage sont toujours entrelacés et toujours corrélés. »²³

Un monde subjectif existerait alors, un monde « pour le soi » : le langage n'éclaire qu'une partie seulement de l'horizon, ne peut représenter que la réalité donnée, connue, tout en laissant une plus grande partie dans l'ombre. Les capacités de représentation et de création sont donc limitées par le langage lui-même, puisqu'il se pose entre l'individu et son monde. C'est ce principe qu'Orwell met en relief dans 1984 :

« Don't you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought? In the end we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it. »²⁴

Le newspeak, ou la novlangue, permet une perte progressive de mots, de sens, au profit d'un monde et d'une société qui souhaite limiter le champ d'action de ses citoyens. Sans mot précis pour qualifier un élément, on le garde alors à distance et il devient impossible d'y faire allusion. Le langage, les mots, le sens se posent entre l'individu et son monde, afin de pouvoir se le représenter et de le comprendre. C'est par le langage que j'apprends à connaître mon monde et ses rouages : le faire disparaître ou le modifier entraîne irrémédiablement un changement dans le rapport au monde.

²³ HUSSERL, Edmund, *Krisis*, App. III, « L'origine de la géométrie », p. 408

²⁴ ORWELL, George, *Nineteen Eighty-Four*, ed. Penguin Classics, 2017, p.55

Ainsi, lorsque les narratrices sont en crise de sens, on trouve différentes références à leur propre monstruosité, et leur humanité devient hybride, partagée entre un désir d'expression et de représentation grandissant et leur manque cruel de contact avec leur monde. Cette monstruosité dénonce le manque d'humanité d'un langage synthétique, inapte à révéler l'expérience empirique du « monde à soi » associée au monde qui existe en dehors de lui. Les lois du langage ne peuvent s'associer à un ordre « naturel », un ordre idéal, une osmose d'un individu avec son environnement, comme l'explique Erinç Özdemir :

“She is depicted as enacting a painful but determined search for another language, one that would allow non-destructive relationships with others and nature. Such a language would preclude the reductive and alienating relationships of domination and subordination reflected by the subject-object split that characterizes the syntax of our current language.”²⁵

En ce sens, le manque de cohésion entre le monde d'attentes du protagoniste et son langage provoque des fractures dans sa représentation de son environnement : comment représenter le monde et le soi alors que le langage tient l'individu à distance de ceux-ci ? Progressivement, tout semble se dénaturer, et c'est ici qu'intervient un système de métaphores que l'on retrouve dans les trois romans. Ces métaphores agissent comme un pivot entre l'individu et son monde, mais aussi entre l'individu et son langage : comme précisé précédemment, l'osmose est impossible entre les protagonistes et leur environnement à cause d'un langage toujours imparfait. Dans ce manque d'authenticité dans le rapport au monde et le rapport au soi, la perte de cette authenticité, cette immédiateté de l'expérience, induit une perte générale d'humanité. Ainsi, la métaphore de la maladie, de la monstruosité et de l'inhumain viennent servir cette idée profondément postmoderniste.

“That was in the green book at high school, Your Health, along with the photographs of cretins and people with thyroid deficiencies, the crippled and deformed, the examples, with black oblongs across their eyes like condemned criminals: the only pictures of naked bodies it was judged proper for us to see. The rest were diagrams, transparencies with labels and arrows, the ovaries purple sea creatures, the womb a pear.” (*Surfacing*, p.86)

Ici, le système de représentation ne permet plus de donner aux représentations humaines une forme conventionnelle : le seul choix se pose entre la présentation de corps

²⁵ ÖZDEMİR, Erinç, « Power, Madness, And Gender Identity In Margaret Atwood's *Surfacing*: A Feminist Reading », *English Studies*, vol. 84 / 1, février 2003, p. 58

hors-normes et celle de diagrammes présentant le corps humain comme une machine, un animal ou un fruit. Les éléments portant le trait sémantique /disease/, tels que « thyroid deficiencies », « crippled », « deformed », laissent place à ceux portant le trait /graphic/, comme « diagrams », « transparencies », « labels » et « arrows », qui font ensuite place à des éléments relevant du trait sémantique /animal/, « sea creatures », et /fruit/, avec « pear ». L'éloignement est progressif, on passe d'éléments humains déformés, à des représentations schématiques, qui s'éloignent de plus en plus de la matérialité du corps humain, pour ensuite passer à l'animal, voire à l'inconnu, et enfin terminer la transformation par un rapprochement à des éléments végétaux, comme par un effet de rétrécissement. Ainsi, la perte d'humanité est progressive, et plus l'objet d'analyse s'approfondit (on passe d'une image générale du corps à des organes précis, en l'occurrence féminins), plus l'étrangeté de ce qui est représenté se fait ressentir. Décrire les organes reproducteurs féminins sous un mode humain est devenu impossible : la métaphore de la déformation se poursuit également par des comparaisons entre le corps féminin et les fruits, comme par exemple lorsque Marian décrit l'apparence de ses collègues dans *The Edible Woman* :

‘They were ripe, some rapidly becoming overripe, some already beginning to shrivel; she thought of them as attached by stems at the tops of their heads to an invisible vine, hanging there in various stages of growth and decay’ (*The Edible Woman*, 166-67)

Le phénomène de déformation, voire d'aliénation féminine est exprimée par la progression du trait sémantique /fruit/, impliquant un changement permanent de texture, dans une dégradation progressive. Également, nous pouvons remarquer l'emphase sur la passivité des femmes décrites : si elles ne sont plus que de simples fruits destinés à pourrir, leur capacité d'action est annihilée au profit d'une passivité fatale, notamment représentée par la formulation « attached by stems at the top of their heads ». La perte de l'humain est donc une perte de possibilité d'action, visible dans la forme prise par le langage employé par Atwood.

Cette perte d'humanité prend place dans une certaine représentation de la monstrosité, mais pas uniquement : dans *Lady Oracle*, Joan utilise la métaphore de l'éponge, qui ajoute un sentiment incertain à sa façon de se représenter : “I was a sponge, I drank it all but gave nothing out (...) to reveal myself as the duplicitous monster I knew myself to be. I could just barely stand it.” (*Lady Oracle*, p.99) L'éponge est un choix particulier qui mérite

d'attirer notre attention : elle est à la fois un élément vivant et non-vivant, à la fois animal et objet. Ainsi, elle tient un statut particulier dans l'imaginaire. Il devient impossible pour Joan de se représenter par un biais humain, mais également animal : la métaphore animale est d'emblée neutralisée par le trait /objet/ présent dans le mot « sponge ». De cette façon, la protagoniste opère une distanciation graduelle, passant de l'animal à l'objet, puis au monstre. Il devient non seulement impossible de se représenter comme un être humain ou animé de volonté, mais également comme un être unilatéral : la présence de l'adjectif « duplicitous » engendre invariablement l'idée d'une multiplicité. Le soi représenté par Joan est alors imparfait et multiple, sans cesse changeant. On passe alors d'une certaine distance à une instabilité totale des modalités de représentation du soi. La perte de l'humain est la conséquence d'une défaite face au langage, poussant les protagonistes à tronquer leur vision d'elles-mêmes, les rendant monstrueuses ou défectueuses : l'aliénation prend place.

Atwood nous présente alors des protagonistes manquant l'expérience personnelle de leur monde. Ainsi, dans une réalité inaccessible et un monde gardé à distance par une perte générale de sens dans le langage, les protagonistes subissent un véritable phénomène d'aliénation. Le langage se place alors comme une barrière entre elles et leur environnement, rendant impossible l'existence d'un « monde à soi ». Dans cette absence d'appropriation des éléments extérieurs et de leur compréhension, il devient impossible pour les narratrices de se représenter elles-mêmes comme des êtres fonctionnels : là où le langage échoue et devient monstrueux, l'humain disparaît et se transforme de la même manière. Cette disparition du trait humain des protagonistes symbolise une véritable perte d'autorité sur le langage et, plus généralement, sur leur propre récit. En ce sens, il est important de se questionner sur les possibilités relatives à ce phénomène : comment décrire le soi en dehors d'une identité stable ? Que reste-t-il de l'humanité des protagonistes, et a-t-elle réellement disparu ?

3.2 Une autre réalité, un autre soi

Comment un langage s'affranchissant de tout ordre « naturel » peut-il traduire les phénomènes de changement de l'identité ? Pour Michel Schneider, « Écrire, c'est utiliser toutes sortes de moyens d'expression pour tenter de dire ce qu'on est, et d'abord, ce qu'on n'est pas. »²⁶ De cette façon, on comprend que si pour les narratrices, se décrire semble difficile à cause d'un langage qui les tient éloignées de leur monde et de leur propre identité, il reste une possibilité d'expression en dehors de ces marges. Comment se décrire, comment se représenter que le seul moyen pour y parvenir nous tient encore plus éloigné de ce que nous voudrions exprimer ? Comment ce trouble, ce malaise, se ressent-il dans les livres de notre corpus ? Les narratrices sont-elles condamnées à une non-identité constante ?

Il est important de remarquer la présence d'un motif intimement lié au soi dans les romans de Atwood : le corps (aussi bien dans sa dimension intime, publique, que politique). Un effet de magnification s'opère de l'individu à son propre corps : tout devient plus saillant, plus visible, et l'identité en particulier. Considérer la relation des protagonistes à leur soi doit alors se faire sous le prisme de leur propre matérialité. Comment le corps reflète-t-il les perturbations du soi ?

Dans *The Edible Woman*, le problème du langage est indissociable du problème du corps : l'histoire racontée concerne d'abord un organisme qui refuse toute nourriture. Comment interpréter cette rupture de l'ordre naturel des choses ? Comment le lecteur comprend-il la profondeur de ce trouble ? La réponse tient dans la modalité de présentation de l'individu : peu à peu, la perte d'autorité sur le corps devient un jeu de pouvoir. Quand Marian fait référence à son identité, la question de fléchage devient un élément significatif : progressivement, ce fléchage identitaire n'est plus orienté vers l'esprit de Marian, mais vers son corps. La réduction de l'individu à son unique matérialité devient un moyen pour Marian de devenir « autre » : ni tout à fait elle, ni tout à fait étranger, ce deuxième « soi » auquel son esprit semble désormais obéir, n'est en réalité qu'une technique de survie de la protagoniste. Enfermée sous des contraintes sociales, amoureuses, et professionnelles, la seule façon de

²⁶ SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p.272

s'échapper de celles-ci devient de changer de forme. L'effet de déplacement de l'identité permet une survie partielle de l'individu. Ce phénomène prend place inconsciemment : Atwood nous présente une narratrice qui doute de sa propre existence, et c'est pourtant ce doute qui permet au sujet de survivre et de continuer à « subir » son monde.

« The quiet fear, that came nearer to the surface now as she scanned the pages – she was now in the 'Salads' section- was that this thing, this refusal of her mouth to eat, was malignant; that it would spread; that slowly the circle dividing the non-devourable from the devourable would become smaller and smaller, that the objects available to her would be excluded one by one.” (*The Edible Woman*, p.187)

Ainsi, la mutabilité de l'identité de Marian par le corps est présentée comme cyclique : la présence d'effets de progression et de répétition fait comprendre au lecteur qu'il s'agit d'un cheminement progressif. On remarque notamment les éléments « smaller and smaller », « one by one » et l'opposition « devourable/non-devourable ». Cette régression semble enclenchée. Ce changement paraît presque irrémédiable : il est décrit comme de plus en plus présent, prenant le pied sur l'autorité de l'esprit de Marian. Le côté absolu de cette transformation nous indique que l'identité de Marian semble en chute libre : le corps a pris le dessus, et elle semble essayer de convaincre le lecteur qu'il n'y a plus aucune alternative possible. Lorsqu'elle décrit la profondeur de ce trouble, elle confie :

“She was becoming more and more irritated by her body's decision to reject certain foods. She had tried to reason with it, had accused it of having frivolous whims, had coaxed it and tempted it, but it was adamant, and if she used force it rebelled.” (*The Edible Woman*, p.219)

Le corps a absorbé l'esprit, si bien que celui-ci n'est plus associé à des fonctions corporelles mais à des fonctions réflexives, psychiques : « decision » profère une véritable volonté au corps, qui est présenté comme capable non seulement de commander Marian, mais également de faire des choix à sa place. Le système d'opposition des termes « corps » et « esprit », remis en question par la vision de Derrida²⁷(dénonçant le système de valeurs et de supériorité d'un concept sur son opposé) est dépassé. Un renversement s'opère et vient

²⁷DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, ed. Du Seuil, Paris, 1967

bousculer ce schéma : l'identité est un lieu de bouleversements et d'instabilité, et c'est par le rapport au corps qu'ils s'expriment.

Ainsi, la stratégie de subversion de l'identité passe également par la problématique du corps dans *Lady Oracle* : la protagoniste doit sans cesse cacher sa « réelle » identité, puisque celle-ci est rattachée à un corps qui, selon elle, serait jugé comme déplaisant. Lorsque Joan montre une photo à son fiancé Arthur, sur laquelle on la voit poser près de sa tante, celle-ci ment :

“What lies I told him, and it wasn't just in self-defense: already I'd devised an entire spurious past for this shadow on a piece of paper, this woman of no discernible age who stood squinting at the camera, holding a cone of pink spun sugar, her face puffed and empty as a mongoloid idiot's: my own shucked-off body.” (p.95)

On remarque la présence du trait sémantique /unreal/ dans les éléments « shadow », « no discernible », « spurious », qui sont associés à l'image de l'ancienne Joan. Une distanciation s'opère, entre Joan et celle qu'elle décrit, entre la nouvelle version de Joan et l'ancienne Joan. Le soi s'oppose au soi : pour survivre, il faut abandonner l'ancien soi, au profit du nouveau. Ces deux instances doivent rester particulièrement à distance l'une de l'autre, notamment grâce à la détermination « this », qui éloigne Joan de sa propre image. La succession des pronoms « this », « her » et « my » permet à Atwood de nous indiquer la distance prise entre Joan et l'ancienne Joan. Il devient évident que le corps devient un lieu de division de l'identité, de ruptures brusques au sein même de l'individu. La notion de « versions » est alors introduite comme une modalité de l'existence : plusieurs versions du soi peuvent coexister, créant une tension constante.

Le corps reste au centre de la reconstruction identitaire dans les romans étudiés, comme nous pouvons également le remarquer pour *Surfacing*. Dans la quête d'une impossible fusion entre l'individu et son monde, la narratrice abandonne toute caractéristique humaine au profit d'une animalité assumée. Ainsi, les retrouvailles entre la narratrice et son compagnon se transforment en une scène emplie d'animalité :

“What is it?” he says. “What's wrong?” My hands are on his shoulders, he is thick, undefined, outline but no features, hair and beard a mane, moon behind him. He turns to curve over me; his eyes glint, he is shaking, fear or tensed flesh or the cold. I pull him down, his beard and hair fall over me like ferns, mouth as soft as water. Heavy on me,

warm stone, almost alive. "I love you," he says into the side of my neck, catechism. Teeth grinding, he's holding back, he wants it to be like the city, baroque scrollwork, intricate as a computer, but I'm impatient, pleasure is redundant, the animals don't have pleasure. I guide him into me, it's the right season, I hurry.

He trembles and then I can feel my lost child surfacing within me, forgiving me, rising from the lake where it has been prisoned for so long, its eyes and teeth phosphorescent; the two halves clasp, interlocking like fingers, it buds, it sends out fronds. This time I will do it by myself, squatting, on old newspapers in a corner alone; or on leaves, dry leaves, a heap of them, that's cleaner. The baby will slip out easily as an egg, a kitten, and I'll lick it off and bite the cord, the blood returning to the ground where it belongs; the moon will be full, pulling. In the morning I will be able to see it: it will be covered with shining fur, a god. I will never teach it any words. (*Surfacing*, p.209)

Ici, on observe que la narratrice semble incapable de décrire et d'exprimer ses ressentis autrement que sur un mode non-humain : la place du trait sémantique /animal/ est très importante dans cet extrait. Le désir d'unité individu/nature a fait disparaître tous les traits humains possibles, aussi bien chez la narratrice que dans sa description de son compagnon. Tout se représente par le corps. Les cheveux et la barbe deviennent une crinière, puis des fougères. Tout élément lié au plaisir sexuel relève d'une humanité qui est reçue comme négative car liée à la spiritualité et aux sentiments, là où l'animalité se place comme positive car correspondante à la matérialité et au corps. La scène d'amour n'est rien d'autre qu'une scène d'accouplement : « pleasure is redundant, the animals don't have pleasure » nous indique une perte de l'humain au profit d'une animalité qui permet à la narratrice une relation immédiate avec son monde, une relation qui exclut tout sentiment. Son identité se renouvelle donc par le biais de sa représentation du corps, aussi bien du sien que de celui de son compagnon ou de son futur enfant. Cette transformation est un but final à atteindre pour se défaire d'une relation imparfaite au soi et au monde. En reniant son apparence et son comportement humain, celle-ci unifie son corps au monde, comme par exemple lorsqu'elle précise « I'll lick it off and bite the cord, the blood returning to the ground where it belongs » le sang est associé à la terre, et les deux éléments se retrouvent entremêlés et placés au même niveau. Cette relation permet à la narratrice de s'imaginer une progéniture répondant à ses critères de perfection : celle-ci ne détiendrait plus aucune caractéristique humaine, aussi bien physique (« covered with shining fur »), cosmique (« a god »), que culturelle (« I will never teach it any words »). La transformation et le phénomène d'aliénation sont alors complets.

Ainsi, bien qu'Atwood nous présente des protagonistes pour lesquelles la question de l'identité et du soi est intimement liée à leur corps, ce phénomène leur permet une constante réinvention. Bien que Marian soit décrite dans *The Edible Woman* comme souffrant d'une perte d'autorité sur son corps, cela la mène à survivre aux autres pressions qui l'entourent. La transformation physique est également un élément très important dans la réinvention et dans la réécriture du soi chez Joan dans *Lady Oracle* : ses vies parallèles s'accordent systématiquement avec des apparences nouvelles. Enfin, dans *Surfacing*, le refus d'un corps considéré comme « humain » par la protagoniste lui permet de combler la fracture entre l'individu et son monde. En renonçant à son aspect humain, celle-ci embrasse une animalité permettant de s'affranchir des contraintes externes l'éloignant de son monde. De cette façon, Atwood nous présente le corps comme outil fascinant d'identification et de désidentification : celui-ci devient bien plus qu'une simple apparence, il devient un « outil du soi », permettant aux personnages de créer à nouveau du soi.

PARTIE III
LE LANGAGE COMME SYMPTOME ET ORIGINE DE L'ALIENATION

1. Réécriture(s) et renaissance(s)

1.1 Perméabilité et perte de son propre récit dans l'Autre, intertextualité toxique

Le récit se pose donc comme une nouvelle écriture du soi, une réinvention possible de l'identité, de la même manière qu'une réécriture. Pour Derrida, "Tout est texte." Dans *La différance*, il présuppose que l'existence peut être pensée comme une écriture, et on pourrait la penser sujette aux mêmes modifications qu'un texte ; aux mêmes réécritures, aux mêmes phénomènes d'intertextualité. Cette notion est un excellent point de départ dans notre analyse du phénomène de perméabilité des récits dans les trois romans de notre corpus : on observe que les protagonistes semblent posséder au départ une certaine engeance sur le récit de leur existence, qui bascule vers une perte de contrôle. Cette engeance est sujette à de multiples modifications, qui rendent le récit des protagonistes beaucoup moins linéaire : on observe que progressivement, les héroïnes des romans de Atwood utilisent des mots, des expressions et même des récits qui ne sont pas les leurs. Ainsi, dans son ouvrage *Voleurs de mots*, Michel Schneider décrit un phénomène qui semble être vécu par les protagonistes :

« On n'est qu'avec les mots des autres, en reconnaissant qu'ils ne nous appartiennent pas, mais n'appartiennent pas d'avantage à ceux qui, avant nous ou à côté, en ont usé. » (p.286)

Ici, Schneider démontre l'influence des mots d'autrui dans la construction de la pensée et du langage d'un individu. Il n'y a pas de langage individuel, seulement un assemblage de mots empruntés çà et là à ceux qui les ont déjà utilisés ; ainsi, on retrouve toujours la présence d'autrui dans le langage que l'on parle, dans les mots que l'on utilise et dans les images que l'on choisit. Cette vision du langage accentue l'importance de la perméabilité des récits entre les individus : raconter, c'est prendre des mots de l'autre tout en pensant s'exprimer avec les siens.

Dans « *Troubling Gender: Bodies, Subversion and The Mediation of Discourse in Margaret Atwood's The Edible Woman* », Elizabeth Fleitz explique que le langage de Marian est influencé par celui de son fiancé, si bien qu'elle utilise des expressions dont il était au départ le seul à se servir.

“To return to the final chapter of Part One, Marian’s language curiously resembles Peter’s. Using terms like “sensible” (a term Peter uses to describe her) and “practical,” she matches Peter’s kind of language use (108). When Marian says things like “I should be doing something constructive” (109) or “life isn’t run by principles but by adjustments” (108), she sounds as if the matter-of fact Peter is speaking through her, which, in a sense, he is.”²⁸

On remarque que progressivement, la perméabilité des actes de langage est un moyen pour Atwood de montrer une évolution, ou plutôt une rupture, dans l’identité de Marian. Comme remarqué précédemment, dans la première partie du roman, celle-ci utilise la première personne, alors que dans la seconde, elle utilise la troisième personne : c’est le changement le plus flagrant dans la narration. Pourtant, des modifications de lexique, de voix et de langage sont également présents, et ils apparaissent progressivement tout au long du roman. L’apparition progressive du lexique de Peter dans le langage de Marian permet à Atwood d’accentuer le phénomène de destruction de l’identité de la protagoniste : les possibilités de représentation de Marian (déjà limitées) se voient rétrécies par le spectre de Peter et l’emprise que celui-ci a sur elle. Il s’agirait presque d’un phénomène d’hybridité du langage et, en quelque sorte, de confiscation de la parole, voire même d’autocensure involontaire.

L’impossibilité pour la protagoniste de *Surfacing* d’évoquer son avortement de manière factuelle en est un exemple. Dans le roman, celle-ci fait parfois référence à son ancienne vie, et à son ancien compagnon. Progressivement, les bribes de descriptions transforment cet homme, au départ parfait amant, en un père de famille volage et manipulateur. Petit à petit, le lecteur comprend que les premiers détails donnés à son sujet sont encore des détails sur lesquels celui-ci a une emprise : le langage utilisé n’est pas celui de la protagoniste, et elle le décrit simplement comme lui se décrivait à elle. Ainsi, au fur et à mesure, la “langue” de la protagoniste se délie, afin de poser des mots, les siens cette fois, sur son portrait de cet homme. Malheureusement, un malaise persiste dans sa façon de représenter son avortement : privée d’avoir un véritable choix, son compagnon de l’époque l’empêche de verbaliser son avis à ce sujet, et elle ne parle de cet épisode à personne. Cet événement est si bien passé sous silence qu’il refait péniblement surface, plus ou moins

²⁸ Fleitz, Elizabeth. “Troubling Gender: Bodies, Subversion, and The Mediation of Discourse in Atwood’s *The Edible Woman*”. Bowling Green State University, 2005.

complètement, grâce à la persistance de quelques mots dont la protagoniste est restée maîtresse, malgré l'emprise verbale de son ancien partenaire sur cet événement perturbant :

“No hints or facts, I didn't know when it had happened. I must have been all right then; but after that I'd allowed myself to be cut in two. Woman sawn apart in a wooden crate, wearing a bathing suit, smiling, a trick done with mirrors, I read it in a comic book; only with me there had been an accident and I came apart. The other half, the one locked away, was the only one that could live; I “was the wrong half, detached, terminal. I was nothing but a head, or no, something minor like a severed thumb; numb. At school they used to play a joke, they would bring little boxes with cotton wool in them and a hole cut in the bottom; they would poke their finger through the hole and pretend it was a dead finger.” (*Surfacing*, p.108)

Dans cet extrait, la présence d'une réelle distanciation dans le récit est rendue visible par l'utilisation d'éléments qui semblent dissociés de la narratrice, alors qu'elle fait référence à un événement qu'elle-même a vécu. De plus, l'utilisation de l'anecdote de la blague enfantine éloigne encore plus le souvenir de la narratrice : les éléments faisant référence à son avortement se retrouvent enchâssés entre des énoncés qui semblent ne pas avoir de véritable rapport : on pourrait presque parler d'un phénomène de parataxe. La présence du trait sémantique /hole/ ou /dismember/ dans les mots « cut in two », « half », « detached », « severed », « came apart », « sawn », « nothing but a head » reste le seul moyen de faire comprendre au lecteur qu'il s'agit de la perte de son enfant, via l'isotopie de la séparation. Il est également intéressant de noter que les éléments portant le trait sémantique /closed/ (« in a wooden crate », « locked away », « little boxes ») nous font ressentir une sensation d'enfermement, de fatalité : c'est ce récit qui semble lui être interdit, comme inaccessible : C'est au lecteur de retranscrire la métaphore de la petite boîte remplie de coton, qui est pour la narratrice le seul moyen de faire référence à son avortement.

On comprend que bien que les mots soient toujours ceux des autres, les héroïnes des romans d'Atwood observent une certaine résistance contre cette idée. On remarque un besoin constant de représentation du soi, au-delà de l'emprise qu'autrui possède sur leurs mots. Malheureusement, le résultat de cette lutte semble encore plus les éloigner de leur récit, tout en leur permettant d'exprimer l'inexprimable.

Ainsi, même lorsque les protagonistes semblent avoir leur propre récit, une distanciation s'opère vis-à-vis de celui-ci : la primauté du récit des autres sur elles-mêmes entraîne un effet hiérarchisant, si bien que lorsqu'elles racontent un souvenir qui leur est

propre et qui ne semble pas entaché par la parole d'autrui, rien ne semble plus crédible ni stable. Par exemple, lorsque Joan se remémore le traumatisme de son humiliation au spectacle de danse, on comprend que la validation de l'histoire par autrui conditionne la véracité de celle-ci.

“At first every time I repeated the story to myself, underneath my pillow or inside the refuge of the locked bathroom, it filled me with the same rage, helplessness and sense of betrayal I'd felt at this time. But gradually I came to see it was preposterous, especially when I thought about telling it to someone else.” (p.51)

On observe dans cet extrait la présence d'éléments portant le trait sémantique de la restriction, de l'enfermement : on retrouve les éléments tels que « locked », « refuge », « underneath », qui donnent une impression de restriction. Plus Joan se répète sa propre histoire, et plus celle-ci semble perdre en crédibilité. Dans son ouvrage *Voleur de mots*, Michel Schneider fait référence au phénomène de répétition : “Le ressassement est l'origine, et il n'est souvent que la répétition pour créer une différence. »²⁹ Ainsi, l'acte de langage et de répétition constituent une tentative de briser un cycle qui enferme le récit de Joan dans sa propre trivialité. Atwood nous présente un personnage dont le seul interlocuteur, elle-même, tente de comprendre le récit qu'elle se fait d'une anecdote qui lui échappe de plus en plus. Celle-ci ne gagne qu'en insignifiance, au point que Joan abandonne l'idée d'en parler.

Ainsi, les protagonistes se retrouvent dans une situation paradoxale : dans leur relation toujours plus conflictuelle au langage, elles parviennent tout de même à gagner une certaine capacité à exprimer ce qui était auparavant inexprimable. Pourtant, cette autorité retrouvée s'avère être anéantie par l'impossibilité de se rapprocher de leur propre récit. En effet, par des biais de confiscation du vocabulaire et des souvenirs des protagonistes par autrui, celles-ci abandonnent l'idée d'une linéarité du soi : comment puis-je alors me présenter comme un individu entier, si mes mots ne sont plus les miens, et mes histoires non plus ?

²⁹ (SCHNEIDER, Michel (1944-) Auteur, *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p.310

1.2. Perte de la linéarité du soi : identité altérée et reflet du texte

L'altération de l'aspect linéaire de l'identité des protagonistes est un thème récurrent dans les romans du corpus étudié ; l'identité est une notion inévitable, et elle est rapidement introduite comme un problème fondateur dans le récit. Les personnages semblent perdre l'autorité sur leur soi : les éléments qui constituent la base de l'identité de Marian, la narratrice de *Surfacing*, et Joan se retrouvent profondément transformés.

Dans *The Edible Woman*, la notion d'identité est rattachée à un sentiment de stase, d'inertie. Comme dans *Lady Oracle*, on retrouve l'idée de « versions » du soi, mais il semble que la version de Marian ait arrêté de se développer. Lorsqu'elle se rappelle avoir signé le formulaire de son fonds de pension, elle précise :

“It was a kind of superstitious panic about the fact that I had actually signed my name, had put my signature to a magic document which seemed to bind me to a future so far ahead I couldn't think about it. Somewhere in front of me a self was waiting, pre-formed, a self who had worked during innumerable years for Seymour Surveys [...]. I foresaw a bleak room with a plug-in electric heater. Perhaps I would have a hearing aid [...]. I would talk to myself: children would throw snowballs at me.” (*The Edible Woman*, p.15)

On comprend alors que la narratrice nous présente un futur calqué sur le présent : comme si la Marian du temps de la narration n'avait pas pu évoluer au fil du temps, si bien que sa « version » du futur soit déjà programmée. Les éléments tels que « pre-formed », « innumerable years », « I foresaw » montre un sens de la fatalité : même en essayant de se projeter dans le futur, elle se retrouve conditionnée par le présent, puisqu'elle s'imagine être la même personne qu'au moment de la narration. Atwood montre qu'avec l'élément « a future so far ahead i couldn't think about it » ne porte pas sur l'éloignement temporel entre le présent de Marian et l'avenir, mais bien sur une situation verrouillée qui ne permet pas à Marian de s'imaginer un futur en dehors de celle-ci : l'avenir décrit par Marian n'en est pas vraiment un, car en réalité il s'agit simplement d'une variation de sa « version du présent », qui semble être la seule possible. L'identité de Marian se retrouve piégée dans une singularité impossible car réduisant ses capacités d'action.

Pour Ricœur³⁰, il est nécessaire de distinguer deux engeances dans l'individu : l'identité et l'ipséité. On peut considérer l'identité comme un noyau inaltérable du « moi », ce qui est propre à un individu et qui n'est pas sujet à des changements. L'ipséité, elle, permet une fluctuation, une évolution du « moi », une persistance. Ainsi, l'identité est décrite par Ricœur comme une partie du soi qui ne change pas, que l'ipséité est vue comme un contrat, une garantie de constance du soi à mesure que le temps passe et malgré les changements de situation. On pourrait les comparer aux phénomènes linguistiques de synchronie et de diachronie : l'identité comme synchronie du soi, et l'ipséité comme diachronie du soi.

Cette comparaison des instances du soi comme liées à une certaine temporalité est visible lorsque, dans *Lady Oracle*, Joan se compare à son époux Arthur :

“Once I'd thought of Arthur as single-minded, single-hearted, single-bodied; I, by contrast, was a sorry assemblage of lies and alibis, each complete in itself but rendering the others worthless. But soon I discovered there were as many of Arthur as there were of me. The difference was that I was simultaneous, whereas Arthur was a sequence.”
(p.230)

Ici, on remarque que le concept d'identité est lié au temps par l'adjectif « simultaneous » et le nom « sequence » qui portent le trait sémantique /time/. Il est également associé à une certaine « pluralité » : il n'y aurait pas qu'un seul moi, une seule identité et ipséité, mais bien plusieurs de ces éléments en un seul individu, comme autant de versions possibles. Nous retrouvons des éléments sémantiques tels que « as many » (nous remarquerons ce curieux choix de l'adverbe dédié aux éléments dénombrables, là où « much » aurait été normalement associé à un concept tel que le soi), mais aussi à une accumulation en rythme ternaire « single-minded, single-hearted, single-bodied ». Celle-ci s'oppose d'ailleurs directement aux éléments qu'elle contient : la répétition des adjectifs commençant par « single » annule complètement l'idée d'un soi unique. La narratrice présente l'individu comme un ensemble inégal de différentes versions de lui-même, plus ou moins crédible : la présence des éléments « sorry assemblage » et « worthless » montre le caractère non-homogène de cet « amas de versions de soi », d'autant plus que l'on remarque

³⁰ RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, 1990, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1997.

que chacune de ces versions est basée sur des fausses réalités, comme nous l'indiquent les éléments « lies and alibis ».

La dimension éthique de cet assemblage du soi comme assemblage de mensonges inégaux n'est pas discutée. La véracité de ces versions n'intéresse pas la narratrice : même si elles sont basées sur du faux, cela n'empêche pas leur existence propre. L'élément présenté comme primordial par Atwood reste la manifestation de cette « pluralité du soi ». Les versions d'un individu se manifestent de plusieurs manières possibles : de façon simultanée ou bien de façon séquentielle.

La question du temps lié à l'identité, et notamment aux souvenirs d'évènements passés, est également primordiale chez la narratrice de *Surfacing*. Le soi se retrouve dans une temporalité qui n'est objectivement pas la sienne, notamment lorsqu'elle nous décrit la noyade de son frère, à laquelle elle n'a pourtant jamais assisté.

« He used to be kept in a chicken-wire enclosure my father built for him, large cage or small playground, with trees, a swing, rocks, a sandpile. The fence was too high for him to climb over but there was a gate and one day he learned how to open it. My mother was alone in the house; she glanced out the window, checking, and he was no longer in the cage. It was a still day, no wind noise, and she heard something down by the water. She ran to the dock, he wasn't there, she went out to the end of it and looked down. My brother was under the water, face upturned, eyes open and unconscious, sinking gently; air was coming out of his mouth.

It was before I was born but I can remember it as clearly as if I saw it, and perhaps I did see it: I believe that an unborn baby has its eyes open and can look out through the walls of the mother's stomach, like a frog in a jar." (*Surfacing*, p.36)

Dans cet extrait, la narratrice nous décrit précisément la scène de la noyade de son petit frère : la description est détaillée, et bien que l'on comprenne que celle-ci lui vient de récits qui lui ont été faits pendant son enfance, elle reste troublante de précision. Les souvenirs sont des éléments tangibles de l'identité d'un individu, et ici nous remarquons que ces souvenirs déclenchent des incohérences dans le personnage. Comment peut-on se remémorer des instants que nous n'avons pas vécus ?

De plus, l'illusion est parfaite : les éléments de la description sont associés à des perceptions sensibles tels que « she glanced », « she heard ». Cela crée un décalage important avec la suite de l'extrait « It was before I was born ». La narratrice essaie de convaincre le lecteur qu'une perception des évènements et la création de souvenirs sont

possibles avant la naissance, avant de devenir capable d'appréhender le monde de façon sensorielle. Des éléments constituant l'identité pourraient donc facilement se cristalliser dans une temporalité extérieure à l'existence d'un individu.

Il serait simple d'appréhender cette anecdote comme une simple cristallisation d'un récit de la mère qui aurait été absorbé et réapproprié par sa fille, mais une telle considération semble contraire à ce que la narratrice dévoile dans les deux dernières phrases de l'extrait. En effet, le trait sémantique /memory/ semble réellement associé à ce récit : lorsqu'on lit « I can remember it as clearly as if I saw it, and perhaps I did see it », la portée de l'adverbe « perhaps » ne se pose à aucun moment sur la capacité de la narratrice à se souvenir (d'où l'utilisation de « clearly »). Celle-ci ne questionne que *la façon* dont elle a assisté à la scène, sans jamais remettre en question le fait qu'elle y ait assisté.

Cette affirmation pose un problème chez la narratrice : peut-on encore parler d'ipséité, de garantie du soi, alors que celle-ci nous présente des souvenirs qui ne sont pas les siens ? La dimension éthique de l'ipséité disparaît donc au profit d'une mutation des souvenirs.

2. Perte de repères : quand l'individu s'éloigne de son propre langage

2.1 Entre émetteur et destinataire : du « jeu » dans l'interprétation

Pour évaluer les modalités d'interprétation, il nous faut d'abord poser précisément les implications de l'utilisation du langage en tant que système : sur quoi se base-t-il, et pour quel résultat ? Pour Bourdieu, « Tout langage est préalablement codé : le malentendu est essence du langage, et la compréhension est un cas particulier parmi toutes les situations de malentendu »³¹. Cette définition va à l'encontre même de la définition conventionnelle du langage, qu'on pourrait considérer comme un moyen dont l'utilité primaire est l'expression et de communication. Ici, l'erreur dans la communication ne devient pas un acte malheureux de langage, au contraire. Le malentendu devient un point de départ du langage plutôt qu'un obstacle. Communiquer par le langage est, par nécessité, une longue tâche de déchiffrement : chaque communication possède au départ un certain degré d'inintelligibilité, qu'il va falloir réinterpréter, reformer. C'est ce processus de réajustement (et d'interprétation, donc), qui donne son utilité au langage.

Ainsi, pour Bourdieu, la communication des consciences n'est pas la seule à jouer un rôle dans notre usage du langage : il existe aussi une communication des inconsciences. Là où le langage tient le plus de sens, là où il tient une plus grande charge, c'est lorsque l'on perçoit non pas ce que l'autre dit, mais tout ce qu'il a choisi de ne pas dire, et surtout, tout ce qu'il dit « au-delà » des mots qu'il utilise, presque malgré lui. Dans cette situation, la langue devient un troisième interlocuteur, nous ne comprenons jamais « par » le code : le langage n'est pas une matière inerte que l'on formerait en fonction de ce que l'on veut exprimer. Au contraire, on peut considérer le langage comme une matière active, élastique, qui opposerait presque

³¹ « Émissions sur le Langage avec P. Bourdieu, G. Mounin, J. Laplanche, J. Hyppolite » Philosophie N°18, Réalisateur : Jean Fléchet, 1966, Radio de Télévision Suisse

une résistance à celui qui souhaite la remodeler, car comprendre systématiquement l'utilisation que l'autre fait de ce code, ce serait accepter que nous associions tous exactement les mêmes sens aux mêmes mots. Cela voudrait dire projeter le même sens sur la même insignifiance.

Or, Jacques Derrida³² déclare « Il n'y a que du bord dans le langage » : l'existence du langage ne lui permet pas de faire partie du monde, simplement de décrire ce monde, tout en restant « au bord », à l'extérieur de celui-ci. Il démontre que les mots ne sont pas ce qu'ils désignent ou ce qu'ils signifient : en réalité, les mots sont ce que nous voulons qu'ils signifient, ils sont ce que le locuteur projette sur eux. Le sens ne relève pas de l'essence.

« Nous approfondissons, en réfléchissant, ce que l'autre veut dire ; ce qui nous a été d'abord simplement proposé ne doit pas demeurer en suspens, nous le mettons en question, nous visons à une décision. Et c'est alors qu'intervient la décision, l'assentiment approbatif lui-même, dès lors nous jugeons nous-mêmes, et en accord avec l'autre. »³³

Ici, Husserl nous présente le langage et plus précisément le parcours interprétatif en considérant l'information comme une matière donnée qu'il s'agirait de devoir reformer, réévaluer. Selon lui, il n'y a pas d'interprétation et de compréhension sans appropriation : pour interpréter, il faut « revoir », ou « refaire » ce qui a été dit, afin de le comprendre, de le questionner et de pouvoir en évaluer le contenu ainsi que ses modalités d'expression. Ce processus est d'ailleurs décrit par la protagoniste de *Surfacing* suite à sa découverte des dessins laissés par son père :

« I lifted down the stack of drawings and began to look. It righted the pages, judging by the numbers, and it became a boat with people, the knobs were their heads. It was reassuring to find I could interpret it, it made sense. » (*Surfacing*, 128)

L'identification et l'appropriation des informations données permettent à la narratrice de les réorganiser et de leur redonner leur sens. Atwood passe de « knob » à « head » : ce qui renvoie à la réflexion sur le pouvoir catégorisant de la langue (« The trouble is all in the knob at the top of our bodies. » (*Surfacing*, p.85)). On passe du non-identifiable à l'identifiable, ce qui confère un aspect rassurant à la scène : le système d'interprétation fonctionne encore,

³² DERRIDA, Jacques, *Sauf le nom*, 1993, ed. Galilée, Paris, p.64

³³ HUSSERL, Edmund, *Recherche logique V*, p. 256

même dans un monde où le langage a failli. Néanmoins, il diffère d'un système de signes tels que les mots, puisque le sens qui leur est attribué ne fonctionne plus. L'interprétation du message se fait alors via des images. Malheureusement, il semble que l'accès à la signification images nécessite plus qu'une simple identification.

“That was what the pictures had meant then but their first meaning was lost now like the meanings of the rock paintings. They were my guides, she had saved them for me, pictographs, I had to read their new meaning with the help of the power. The gods, their likenesses: to see them in their true shape is fatal. While you are human; but after the transformation they could be reached. “ (*Surfacing*, p.202)

La protagoniste de *Surfacing* fait face à un vide interprétatif dans sa relation aux dessins, aux « indices » laissés par son père. Plutôt que de se tourner vers un système de langage, elle préfère un système de symboles. En passant par le symbolique, elle supprime l'arbitraire d'un langage qui se pose entre elle et son monde, afin de faire appel à un système qui relèverait presque de la transcendance. La confiance en la relation entre signifiant et signifié a disparu : le sens n'est plus un élément assez stable pour se fier à son effet. Néanmoins, bien que décrivant le langage comme système faillible, celui-ci reste familier, là où le symbolique semble constituer un codage nouveau la narratrice, qui doit dépasser le domaine de l'acquis. Pour comprendre ces symboles, il faut se saisir d'un « pouvoir », dont la nature reste obscure.

Dans *The Edible Woman*, il semble que tout parcours d'interprétation soit impossible pour Marian, par exemple lorsque les référents se perdent lors de cet échange avec Ainsley :

“Well,’ Ainsley said in a crippled practical voice when they were in the living room once more, ‘I guess that’s that.’ Marian didn’t know whether she was referring to Leonard or to the lady down below. ‘What’s what?’ she asked.” (269)

Ici, on comprend que l'échange est avorté. Ni l'émettrice ni la destinataire ne savent à propos de quel référent l'autre parle ; c'est une situation classique de quiproquo qui permet à Atwood de mettre en relief le jeu dans l'interprétation. Plus rien ne va de soi. Les protagonistes évoluent dans un monde où la circulation des informations n'est plus équilibrée : on interprète dans l'absence, ou bien on ignore la présence d'informations cruciales, au profit d'une perte de sens généralisée. Ce déséquilibre entraîne une sensation de doute chez le lecteur : ses impressions référentielles, influencées par le texte, se retrouvent elles-aussi remises en question. Ainsi, ce n'est pas uniquement l'interprétation des

protagonistes vis-à-vis de leur environnement et d'autrui qui est contrebalancée et tronquée, mais aussi celle que le lecteur aura des romans qu'il est en train de lire.

Dans *The Edible Woman*, ce phénomène est décrit par Marian lorsqu'elle rentre chez elle après avoir fait du porte-à-porte pour soumettre son questionnaire à différentes personnes. On peut lire : "When I was outside I looked at the questionnaire. The notes I had made of his answers were almost indecipherable in the glare of the sunlight; all I could see on the pages was a blur of grey scribbling." (*The Edible Woman*, p.61) L'impossibilité de comprendre ni même de lire les résultats de son enquête sont alors liés à l'isotopie de la vision comme sens : la narratrice est « aveugle », car incapable de déchiffrer ce qui est écrit sur ses documents, qu'elle a pourtant rédigés elle-même durant des entretiens qu'elle a donnés précédemment. Les éléments « indéchiffrable », « blur » et « scribbling », porteurs du trait sémantique /imprecise/, montrent que la narratrice est devenue incapable de lire ce qui est écrit, et, par conséquent, de le comprendre et de l'interpréter. Ainsi, le processus d'assimilation et de réappropriation des informations qu'implique l'interprétation est annulé. La narratrice est placée dans un monde de signes dont il est impossible d'exploiter le sens.

Atwood place donc l'impossibilité d'interpréter, de comprendre et d'assimiler comme conséquence directe d'une crise portant sur le sens. Ce système ne fonctionne plus, et les narratrices se retrouvent face à des indices impossibles à interpréter, et qui les éloigne encore plus de leur sens. De cette manière, il devient important de considérer les conséquences de ce phénomène sur le rapport au langage des protagonistes. Nous avons remarqué que celui-ci créait de véritables dysfonctionnements chez les protagonistes : est-il possible alors que subvertir ce langage trompeur ? Peut-on le surpasser ?

2.2 Du narrateur à son propre langage : un langage qui manque à représenter le monde du narrateur

Peut-on détenir son propre langage ? Est-ce un système que l'on peut s'approprier en tant qu'individu ? Dans ses correspondances, Proust écrivait « Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son "son" »³⁴. Selon lui, la langue serait une matière inerte donnée à l'écrivain, dont le travail serait de la modeler, de la façonner afin de la rendre sienne. Écrire, parler, créer avec le langage consisterait donc en un interminable travail d'assimilation et d'appropriation. Bien que décrivant d'abord l'expérience d'écriture, cette image semble également s'étendre à quiconque utilise le langage.

Peut-on néanmoins dire que les protagonistes chez Atwood font la même expérience du langage que celle décrite par Proust ? Cette hypothèse semble peu probable : ainsi, il est assez évident que le langage utilisé par les héroïnes de ces trois romans n'obéit pas à ces règles. On remarque rapidement que l'appropriation et la maîtrise d'une langue donnée est en réalité une illusion. Dans son ouvrage *Voleurs de mots*, Michel Schneider pose cette hypothèse comme irréalisable :

« Cette langue maternelle, chacun doit la transformer tout au long de sa vie. L'écrivain singulièrement, qui la considère comme inquiétante et étrange. Elle n'est pas un acquis, une chose qu'il pourrait dire sienne. (...) Comme si la voix ne pouvait y demeurer, comme si une ombre était tombée entre celui qui parle et sa propre langue : jamais il ne la rejoindra tout à fait. » (p.285)

La poursuite d'une impossible fusion entre l'individu et sa propre langue est donc infinie, voire illusoire. La notion d'ombre posée entre ces deux éléments est donc primordiale : elle implique une séparation, un mur infranchissable entre l'individu et sa langue. Utiliser et faire son langage se pose comme l'interminable poursuite d'une illusion, d'un idéal : l'immédiateté de l'individu à son propre langage. Ainsi, Michel Scheider poursuit en posant la question de la propriété dans le langage :

« Possède-t-on son langage, agencement singulier d'une pensée dans une langue ? Que veut dire posséder dans ce contexte fait de mots, de représentations, d'idées,

³⁴ PROUST, Marcel, *Correspondance*, Kolb Philip (éd.), vol. 8, Paris, Plon, 1981, p. 276.

d'images et non de choses ? Dans un mot, un énoncé, qu'est-ce qui est à toi et à autrui ?
Le dire ne serait-il pas toujours indirect ? » (p.317)

Le langage serait non seulement toujours hors de portée de celui qui l'utilise, mais il serait aussi toujours un « résidu » d'autrui. Ainsi, il serait impossible de prétendre utiliser « son » langage, car celui-ci reste teinté par autrui : nos mots ne nous sont pas propres, et on retrouve toujours plus d'autrui que de nous-mêmes dans ce que nous énonçons.

Ainsi, nous pouvons remarquer que dans les trois romans du corpus, les protagonistes regrettent une impossible immédiateté du langage, ainsi que sa capacité de catégorisation arbitraire et son emprise sur la vision du monde de l'individu qui l'utilise.

La nécessaire médiation entre l'individu, son langage et le monde est un élément qui restreint le besoin de fusion décrit par la protagoniste de *Surfacing* dans l'exemple : “‘Yes’, I said. I touched him on the arm with my hand. My hand touched his arm. Hand touched arm. Language divides us into fragments, I wanted to be whole.” (p.187) On observe une destruction progressive des formes dans un désir d'unité dans le langage et au-delà de lui : Atwood montre à quel point le langage instaure des degrés de division réelle des éléments, notamment grâce à la présence d'éléments relatifs au trait sémantique /division/ (le verbe « divide », le nom « fragments » ainsi que le contraste entre le « us » et le « I »). Cette division qui est observable : la narratrice s'attriste de la vision du réel qui est formée et influencée par la langue parlée. Dans un cruel besoin d'immédiateté, elle bouscule les règles de syntaxe et de grammaire ordinaire au profit d'une simple superposition des termes. Par ce procédé, le lecteur comprend que dans *Surfacing*, la catégorisation liée au langage est un handicap dans l'expression des pensées et des impressions de la narratrice. Les formes mêmes du langage, les mots, et l'articulation normée ne font qu'éloigner la narratrice de l'expression de son désir d'impossible fusion avec son environnement et son histoire (ici, avec son fiancé).

Dans *The Edible Woman*, Marian fait face à un malaise qui n'est plus exprimable par le langage lui-même : bien qu'elle effectue une distanciation de sa propre subjectivité, il semblerait que les fonctions vitales (la faim) aient remplacé le système arbitraire qu'est le langage. On trouve donc une double perte d'immédiateté chez la protagoniste : l'impossible fusion avec le langage se transforme en une impossible fusion du sujet envers lui-même. De plus, ce malaise qui va au-delà des mots se transpose dans la narration via des images

perturbantes et des rappels symboliques. Le langage n'est alors plus en mesure de nommer le trouble dont souffre Marian, qui ne parvient à le décrire que par des images cauchemardesques :

« The next morning however, when she opened her soft-boiled egg and saw the yolk looking up at her with its one significant and accusing yellow eye, she found her mouth closing together like a frightened sea anemone. It's living, it's alive, the muscles in her throat said, and tightened. She pushed the dish away. Her conscious mind was used to the procedure by now. She sighed with resignation and crossed one more item off the list." (197)

Ici, nous avons un exemple des nombreuses variations cauchemardesques subies par la narratrice. La présence du trait sémantique /frightening/ accentue encore plus la portée de ce phénomène : ces visions sont nécessairement étranges et effrayantes. Les mots les adjectifs « significant », « accusing » et « frightened » créent une descente graduelle vers le sentiment d'effroi, qui ne peut s'exprimer que par l'hallucination décrite par Marian ; le langage est non seulement inutile car il ne peut sauver Marian de ces images morbides, mais il accentue également la sensation de peur créée par celles-ci. En posant maladroitement des mots sur ces phénomènes profondément perturbants, Atwood détourne l'attention du lecteur, le perdant dans un amas d'impressions référentielles qui sont semblables à celles subies par Marian.

"It was the language again, I couldn't use it because it wasn't mine. He must have known what he meant but it was an imprecise word; the Eskimoes had 52 names for snow because it was important to them, there ought to be as many for love." (p.135)

Ici, la narratrice de *Surfacing* présente le langage comme une organisation, une modulation de la pensée : c'est ce phénomène qui est dénoncé dans cette phrase où l'individu doit se faire son monde par les mots que la langue lui donne. Le manque de mots pour désigner l'amour rend précisément ce mot vague, « imprecise ». On retrouve l'expression d'un regret, celui d'un langage qui se formerait autour du monde de l'individu, autour de sa relation immédiate à son environnement. Hélas pour elle, le langage se pose précisément entre l'individu et son monde, si bien qu'il peut moduler en moduler la perception. Selon les langues, les réalités sont différentes, voire bousculées ; des nuances apparaissent et d'autres n'existent simplement plus d'une langue à l'autre.

Ainsi, on observe que le langage n'est pas apte à décrire ou à représenter l'expérience vécue par les protagonistes ; les plaçant en permanence à distance de leur monde, il reste

également en marge de celui-ci. Il perd alors toute capacité à moduler la pensée des narratrices, car en la conditionnant, il restreint leur horizon d'action. Néanmoins, serait-il possible de subvertir ce langage trop catégorisant ? La création d'un nouveau système supplantant le langage est-elle possible ?

3 Des solutions à un problème insoluble

3.1 Création d'un sub-langage : « why talk when you are a word? »

Les trois romans nous présentent des protagonistes qui sont, comme nous l'avons observé auparavant, prisonnières d'un langage qui ne leur permet ni de communiquer, ni de se représenter leur propre monde et leur identité. Il apparaît pour elles nécessaire de créer un autre langage, un autre moyen d'expression.

Dans *The Edible Woman*, on peut observer une fracture entre le besoin de s'exprimer que ressent Marian, et la façon dont elle communique avec les autres ; les volontés louables se transforment en gestes dénués de toute charge émotionnelle ou d'empathie.

“She wanted to reach out and touch him, reassure him, tell him [...] everything would be all right: she wanted to give him something. She thrust forward the plate she was holding. ‘Have an olive,’ she said.” (297)

Ici, on remarque le contraste de l'accumulation ternaire « touch him, reassure him, tell him » et de la formulation concise « Have an olive. » : la charge portée par « something » est complètement contrebalancée par la présentation du plat d'olives. Il est impossible pour la protagoniste de communiquer clairement ses intentions. Son utilisation du langage devient une barrière à la compréhension et aux interactions sociales : d'une volonté d'expression empathique, il ne reste plus qu'un geste malheureux et sans signification.

Pour pallier ce fossé entre ce qu'elle souhaite exprimer et ce qu'elle parvient à exprimer, Marian décide de passer par le symbolique : elle refuse d'utiliser le langage, et réinvente le symbole (le gâteau) afin de le transformer en message. En se délivrant des mots qui la contraignent, elle parvient à se placer au-delà de la parole. La charge symbolique du gâteau qu'elle présente à Peter, son « substitut », est si forte qu'il n'y a pas de quiproquo possible.

On observe un phénomène similaire chez Joan dans *Lady Oracle* : limitée par les mots et les récits qui la qualifient et sur lesquels elle semble ne plus avoir d'emprise, elle subvertit son identité à sa voix poétique. La barrière entre la poétesse et la voix poétique disparaît : lorsque le message que délivre l'oracle concerne les réalités de Joan, alors l'oracle et le message ne font plus qu'un. La *Lady Oracle* devient l'instrument du langage.

Dans *Surfacing*, la protagoniste regrette non seulement la dimension arbitraire du langage, mais aussi la disparition d'un « self-language » au profit de l'apprentissage du langage standardisé.

“I was seeing poorly, translating badly, a dialect problem, I should have used my own. In the experiments they did with children, shutting them up with deaf and dumb nurses, locking them in closets, depriving them of words, they found that after a certain age the mind is capable of absorbing any language; but how could they tell the child hadn't invented one, unrecognizable to everyone but itself ?”

Ici, la narratrice oppose le langage conventionnel et une autre forme de langage, qui ne serait pas acquis, un langage « à soi » : un langage de l'individu à lui-même, comme elle le précise « my own ».

De plus, l'utilisation de cet exemple nous rappelle que la protagoniste place l'enfance au-dessus des autres âges de la vie tels que l'âge adulte ou la vieillesse. Plus l'individu est jeune (voire même encore dans le ventre de sa mère), et plus il atteint une sorte d'innocente perfection, puisqu'il n'a pas encore été « formé » au langage. Atwood place une nostalgie particulière dans les récits d'enfance de la protagoniste, dans lesquels on remarque que les symboles ont une prévalence sur le langage.

«But I bring with me from the distant past five nights ago the time-traveler, the primaevial one who will have to learn, shape of a goldfish now in my belly, undergoing its watery changes. Word furrows potential already in its proto-brain, untraveled paths. No god and perhaps not real, even that is uncertain; I can't know yet, it's too early. But I assume it: if I die it dies, if I starve it starves with me. It might be the first one, the first true human; it must be born, allowed. »

Ici, on observe un effet de perte de temporalité, ainsi qu'une perte d'humanité conventionnelle – c'est dans son animalité que l'humain devient « true human », un langage qui n'obéit plus à aucun code de la représentation, avec un désir d'expression directe. On a également le trait sémantique /uncertainty/ dans les éléments tels que « untravelled paths », « perhaps », « uncertain », ainsi que dans les suppositions commençant par « if » et dans l'utilisation de modaux tels que « might » ou « must ».

On observe également un effet de parataxe : l'enchaînement des propositions semble plus chaotique que précédemment dans le roman. Le langage devient erratique, dans un désir d'immédiateté, il commande la pensée tout en prenant sa forme « non modelée ». Ainsi, Atwood présente l'alternative au langage, que l'on pourrait qualifier de « un-language ». Nous

préférons l'utilisation du préfixe « un » à celle de « anti », car si il existait un « anti-language » dans le roman, cela effacerait la volonté première de la protagoniste : loin de vouloir créer un langage qui s'oppose à celui qu'elle peine à utiliser, elle souhaite plutôt retourner à un stade où le langage n'existe plus. La finalité de l'un-language n'est pas de créer une nouvelle forme de communication, mais de purifier le langage et de cristalliser son potentiel d'instantanéité : l'un-language est un proto-langage qui ne peut s'ancrer dans une temporalité donnée, la protagoniste précise d'ailleurs « In one of the languages there are no nouns, only verbs held for a long moment. The animals have no need for speech, why talk when you are a word » (*Surfacing*, p.236). Il se donne au locuteur au-delà de son temps d'énonciation : ainsi, nous ressentons comme une sensation de flottement, d'intemporalité dans cet exemple :

« I lean against a tree, I am a tree leaning »

« From the lake a fish jumps

The idea of a fish jumps

A fish jumps, carved wooden fish with dots painted on the sides, non, antlered fish thing drawn on red cliffstone, protecting spirit. It hangs in the air suspended, fresh turned to icon, he has changed again, returned to the water. How many shapes can he take. »
(*Surfacing*, p.236)

Ici, le passage entre des détails objectifs portant sur la description de l'environnement de la protagoniste et des visions subjectives de la narratrice créent un véritable effet de fusion entre l'individu et son monde. La finalité de l'un-language est atteinte par un effet de flottement : l'utilisation du temps du présent donne curieusement un sentiment d'intemporalité à l'ensemble. De plus, la ponctuation n'est plus respectée, par exemple dans la dernière phrase de l'extrait, « How many shapes can he take » : l'absence de point d'interrogation perturbe la lecture et crée un langage qui ne se dévoile pas comme l'on s'y attendrait. Loin d'être un système qui se dérobe à lui-même en oubliant ses rouages, ici l'un-language devient un véritable moyen d'expression poétique, questionnant à la fois les limites et les portées du système lui-même, mais aussi en questionnant directement les attentes du lecteur.

Dans son article « Power, Madness and Gender Identity in Margaret Atwood's *Surfacing* – A Feminist Reading », Erinç Özdemir décrit le langage de la protagoniste :

Whereas symbolic language entails division and fragmentation, this language of non-patriarchal time and space signifies unity and boundless being. This in turn implies a radical return to the mother's body, or nature. ³⁵

Le langage (un-langage) de la narratrice est un point de fusion entre l'individu et son environnement : celle-ci souhaite un langage d'immédiateté. Le langage, par définition, est un médium entre l'individu et son monde : c'est cette caractéristique fondatrice du langage qui est donc remise en cause. Le lien entre la narratrice et son monde devient direct, et n'a pas besoin de s'articuler via les conventions d'un langage qui se pose entre elle et son environnement : le langage n'est donc plus une charnière qui se poserait entre ces deux éléments pour les articuler de façon solidaire, mais il devient au contraire un écran sur lesquels ces deux éléments de superposent.

Ainsi, le langage se trouve modifié par les protagonistes des trois romans. Arrivées « au bout » de ce langage, la seule solution possible est sa subversion. Celle-ci se met en place de manière différente selon les personnages : Marian détruit complètement le langage au profit d'un acte purement symbolique, qui ne nécessite plus une médiation par les mots ; Joan va « au-delà » du langage, et s'affranchit d'un système au profit d'un autre, avec lequel elle fusionne lorsqu'elle devient la *Lady Oracle* ; enfin, la protagoniste de *Surfacing* veut retrouver un système antérieur à celui de l'utilisation du langage, afin de pouvoir représenter son mode de manière purement immédiate. Nous parlerons donc respectivement de « non-langage », « extra-langage » et « un-langage » dans ces situations.

³⁵ ÖZDEMİR, Erinç, « Power, Madness, And Gender Identity In Margaret Atwood's *Surfacing*: A Feminist Reading », *English Studies*, vol. 84 / 1, février 2003, p.74

3.2. Un retour inévitable : quand l'individu revient au langage

Le langage, que l'on aurait pu considérer comme un excellent outil d'expression de soi, a donc échoué dans toutes les dimensions possibles pour les protagonistes. Des ruptures sont observables dans sa capacité de représentation, de communication et d'expression. Il devient au final un jeu de non-dits, que le silence contient la même profondeur et le même poids que les mots : tout semble s'inverser, et on pourrait croire que les trois héroïnes sont arrivées « au bout » du langage. Mais qu'y a-t-il alors après le langage ?

Nous l'avons compris, Margaret Atwood pose clairement dans ces trois romans les différents problèmes liés au langage. Atwood utilise la langue et le système de signes qu'elle dénonce afin d'en démontrer les dysfonctionnements : la forme du discours devient donc une métaphore d'une crise du langage beaucoup plus générale, voire existentielle. Que nous reste-t-il de cet outil imparfait ? Comment régler définitivement le problème du langage ? Malgré les tentatives des protagonistes de créer de nouveaux langages, de nouveaux symboles et de nouvelles façons de présenter leur environnement et leur situation, toutes semblent avoir échoué. Inévitablement, les personnages d'Atwood n'ont d'autre choix que de « retourner » au langage, lieu de communication certes imparfait, mais apparemment nécessaire à l'existence.

Il semble que pour résoudre le problème du langage, il faille considérer ses limites comme des opportunités. Atwood ne présente aucune solution au langage dans ses romans, elle ne le supprime pas et ne le remplace pas : malgré les tentatives des protagonistes pour le remplacer et aussi imparfait qu'il soit, il reste le seul moyen de communication des personnages, et le seul biais par lequel le narrateur nous délivre le récit. Dans son article "*The Language of Alienation in Margaret Atwood's Surfacing*", Barbara C. Ewell explique :

"Unable to fit the language to her experience, the narrator simply alters her experience to fit the language shaped by her society. The very rift between sound and sense which she had intuitively distrusted now comes to serve her: she can invent a new

version of her experience, allowing the language to redefine her past since it won't express it." (p.190)³⁶

Ici, selon Barbara C.Ewell, la solution aux limites du langage dans *Surfacing* (et nous pouvons même aller plus loin, en appliquant cette solution à l'ensemble du corpus étudié) repose dans la façon d'utiliser ce langage : il ne faut plus en être la victime, mais en devenir maître. On retrouve la même idée dans *The Edible Woman*, notamment grâce aux personnages de Duncan, Fischer et Trevor, les universitaires. Mais c'est plus précisément via Duncan qu'Atwood intègre cette réflexion sur le langage :

"Now I'm going to find out the real truth. But you don't find out, exactly, and things get pickier and pickier and more and more stale, and it all collapses in a welter of commas and shredded footnotes, and after a while it's like anything else: you've got stuck in it and you can't get out, and you wonder how you got there in the first place." (*The Edible Woman*, p.116)

Ici, le langage est associé au trait sémantique /chaos/, grâce à l'utilisation du verbe « collapse », du nom « welter » et de l'adjectif « shredded ». Il est également associé à une idée de perte de repères, avec les effets de gradation « pickier and pickier » et « more and more stale » : le langage est comparé à un tourbillon dans lequel on se perd. C'est un labyrinthe sans sortie : quand on pense le maîtriser, c'est qu'on en est devenu l'esclave. Il semble alors impossible de vaincre ce système, puisqu'il opère comme un véritable piège.

Dans la dernière partie du roman *Surfacing*, la narratrice abandonne sa lutte contre un langage qui ne lui permet pas de représenter son monde telle qu'elle souhaiterait l'expérimenter :

"I watch him, my love for him useless as a third eye or a possibility. If I go with him we will have to talk, wooden houses are obsolete, we can no longer live in spurious peace by avoiding each other, the way it was before, we will have to begin. For us it's necessary, the intercession of words; and we will probably fail, sooner or later, more or less painfully. That's normal, it's the way it happens now, and I don't know whether it's worth it or even if I can depend on him, he may have been sent as a trick. But he isn't an American, I can see that now; he isn't anything, he is only half-formed, and for that reason I can trust him." (*Surfacing*, p.250)

³⁶ EWELL, Barbara C., « *The Language of Alienation in Margaret Atwood's "Surfacing"* », *The Centennial Review*, vol. 25 / 2, 1981, p. 185-202.

On peut d'abord remarquer un certain effet de suspension, notamment avec les expressions « more or less » et « sooner or later », qui laissent une impression à la fois vague et pourtant certaine : le retour au langage est la seule chose dont la narratrice est sûre, ce qui met le reste de la situation en suspens, ou du moins, à l'arrière-plan. On remarque que le seul élément qui porte une charge de certitude, c'est le langage, « intercession of words ». Le reste des éléments sont associés à une modalité d'incertitude, comme par exemple avec « he may have been sent as a trick » : les doutes de la protagoniste s'entrechoquent et se bousculent. Néanmoins, même si le langage garde cette dimension incertaine, il est décrit comme nécessaire à l'avancée des recherches de la protagoniste.

Ainsi, dans *Surfacing*, on comprend que pour communiquer, il faut nécessairement une chose en commun, un code, le langage : "To talk with them, I must approach the condition they themselves have entered." (*Surfacing*, p.234). La polysémie du mot condition est ici intéressante : elle peut être interprétée comme un état, ou bien comme une maladie - c'est ici qu'intervient le langage. Celui-ci nécessiterait donc une *altération* du soi pour être audible par les autres – c'est une condition du langage que le protagoniste doit modifier son identité pour être capable de l'utiliser. Ainsi, on perd du « soi » dans notre utilisation du langage. On peut d'ailleurs analyser le sens du mot « altération », devenir autre. Cette altération ne serait donc pas une conséquence malheureuse d'un mauvais usage du langage, mais bien un but que le langage nous permet d'atteindre. Les protagonistes ne subissent donc plus cette altération de l'identité, au contraire, car elle est en réalité un principe fondateur du langage. Atwood nous montre que la seule chose qui importe dans cette modification du soi, c'est le mode sous laquelle elle est perçue. D'abord décrite ou exprimée par les protagonistes sous un mode tragique, cette altération du soi devient une heureuse opportunité : cette capacité permet à Marian de parler de nouveau d'elle à la première personne ; l'héroïne de *Surfacing* l'utilise afin de regagner son autorité sur le récit de son passé ; et Joan peut ainsi continuer à vivre ses vies parallèles grâce à elle.

Grâce à cette vision du langage comme instance altérant sans cesse le soi, le langage s'oppose à une certaine idée de l'identité comme inertie du soi, et il est présenté comme la seule alternative à la mort, notamment dans les dernières lignes de *Surfacing* :

“This above all, to refuse to be a victim. Unless I can do that I can do nothing. I have to recant, give up the old belief that I am powerless and because of it nothing I can do will ever hurt anyone. A lie which was always more disastrous than the truth would have been. The word games, the winning and losing games are finished; at the moment there are no others but they will have to be invented, withdrawing is no longer possible and the alternative is death. I drop the blanket on the floor and go into my dismantled room. My spare clothes are here, knife slashes in them but I can still wear them. I dress, clumsily, unfamiliar with buttons; I re-enter my own time.” (*Surfacing*, p.249)

Le langage est d'emblée associé au jeu, notamment à un jeu de pouvoir. S'il y a perte du langage, la perte de ces jeux de domination entraîne une inertie semblable à la mort. Chose très importante également : le rapport du langage à l'ordre et à la temporalité : les éléments tels que « dismantled room », « spare clothes », « knife slashes » relèvent, une fois encore, du champ sémantique du désordre et de la destruction (/chaos/). Or, on observe que ces éléments sont associés à l'épisode « hors-langage » de la protagoniste. Lorsqu'elle retourne au langage, elle perd ces éléments chaotiques au profit d'un certain ordre : porter des vêtements, et les aboutonner. Cet épisode semble d'autant plus surréel qu'il est dénoué de tout élément temporel : le lecteur n'est pas renseigné sur sa durée exacte. En privant le lecteur des balises temporelles conventionnelles, Atwood le met dans la même situation que l'héroïne du roman : temps et langage semblent indissociables. Le temps du langage semble également rester subjectif, avec l'utilisation de « my own time ». Cette idée de temporalité inhérente au langage est pertinente, puisque la seule alternative au langage, c'est la mort : c'est dans la mort que la temporalité disparaît également. Tant que l'individu utilise le langage, il se tient à distance de cette intemporalité fatale.

Chez Atwood, le langage devient un point de résistance, la seule alternative à la stagnation, qui permet aux personnages de se renouveler sans cesse : c'est leur expérience du langage, la découverte de ses limites, qui mène à des remises en question qui font avancer le récit et évoluer les personnages. C'est dans leur confrontation au langage que l'on comprend l'importance de celui-ci. La réflexion du rapport au temps est également fondatrice dans les œuvres d'Atwood : c'est par le langage que les narrateurs tiennent leur existence et leur temporalité, empêchant leurs récits de tomber dans l'inertie totale. La romancière parvient parfaitement à exprimer la dualité fondatrice du rapport du langage à l'individu :

accepter ce langage, c'est aussi accepter une incessante réévaluation du soi ; refuser ce langage, c'est perdre le soi dans l'inertie.

CONCLUSION

« Ce qui domine dans toute altération, c'est la persistance de la matière ancienne ; l'infidélité au passé n'est que relative. Voilà pourquoi le principe d'altération se fonde sur le principe de continuité. »³⁷

D'un langage laissant naître un doute dans la relation des protagonistes à leur monde, une réflexion s'ouvre sur une question plus générale, portant sur une perte de sens vécue universellement.

Comme constaté tout au long de notre étude, le langage est un système dans lequel les narratrices ne peuvent plus se représenter de façon unilatérale : celui-ci les sépare littéralement de leur environnement, et les emprisonne dans un monde aux formes inconstantes. Cette instabilité provoque irrémédiablement des difficultés à comprendre et à décrire le monde : tenu à distance, il reste toujours étranger et menaçant, entremêlant doutes et visions parasites. Dans un environnement incompréhensible et inaccessible, le rapport au soi est altéré : s'identifier en tant que soi, se reconnaître et s'envisager comme individu devient compliqué. Le soi se multiplie, se déplace ailleurs ou fusionne avec d'autres éléments. L'image du soi devient impossible à identifier.

Il est donc primordial d'évaluer quelles caractéristiques du langage bouleversent la relation de l'individu au monde et à son identité : il s'avère qu'une crise générale du sens se met en place dans les trois romans. La narration, élément se posant entre les protagonistes et leur récit, est également impactée : une déconstruction totale s'opère. Là où les mots, les signes et les choses n'ont plus de sens, les narratrices avancent à tâtons dans un rapport au langage toujours plus obscur. Ainsi, le sens peut disparaître, se diffuser, de subvertir : il devient perméable. Ainsi, représenter et décrire un monde difficilement compréhensible avec un langage incertain devient difficile, voire impossible. En réalité, chaque tentative éloigne encore plus les narratrices de cette possibilité : le langage n'est pas uniquement incertain et devient une instance jouant littéralement contre elles. Il met alors en relief les points de tension du soi, engendrant les grandes problématiques liées à l'identité dans le récit. Il permet non seulement d'expliquer leur origine, mais il les illustre en même temps. Le statut du langage lui confère un pouvoir absolu sur les impressions des narratrices sur leur monde, les

³⁷ DE SAUSSURE, Ferdinand. Cours de linguistique générale. Paris : Éditions Payot, 2016, p. 162-163.

conditionnant. La situation semble bloquée, sans retour possible. Pourtant, envisager les points de résistance et de subversion du langage semble éclairer sa relation à l'identité.

Le langage ne s'avère donc pas être simplement le symptôme du phénomène d'aliénation vécu par les narratrices, mais son origine : c'est par lui que se pervertit la relation de l'individu à sa propre identité. Les possibilités de représentation du soi se modifient, créant des effets de perte de linéarité de l'identité : celle-ci n'est pas unilatérale et se retrouve sans cesse influencée par les effets modifiants du langage. Aucune fusion entre les protagonistes et leur identité n'est possible. Néanmoins, un effet de résistance s'opère dans leur utilisation du langage. Surpasser son imperfection et son manque de sens général leur permet une réinvention continue, influencée par ses bornes inexistantes. Malgré son imperfection, il n'est remplaçable durablement par aucun autre système : la question n'est donc plus de s'en défaire au profit d'autres modes d'expression et de représentation, mais de le forger et d'accepter ses règles inconstantes. Le problème d'une identité non fixe n'en est alors plus un : c'est ainsi que la citation de Saussure mise en exergue intervient, illustrant parfaitement les possibilités du langage lié au soi. En effet, chercher un soi authentique, qui n'est pas altéré par le langage, c'est le condamner à la stagnation et à la mort. Une identité durable et empirique ne peut résister dans l'inertie imposée par un refus du langage. Ainsi, le langage déformant devient alors exaltant : par le biais de ses pouvoirs de fluidité et de modification, ainsi que par son questionnement constant du sens et des signes, permet une persistance de l'identité au sein d'un cadre mouvant.

Les problématiques du langage soulevées par Atwood sont interprétables et identifiable au-delà des récits et des narratrices : elles ne sont pas représentées uniquement comme un sentiment personnel, uniquement transposable aux romans étudiés, mais se posent comme relatives à un questionnement existentiel. C'est ici que la réflexion d'Atwood tient sa force : celle-ci parvient à délivrer au lecteur des clés de compréhension et d'acceptation d'un problème qui semble universel et qui va au-delà de ses romans et de la littérature. La réflexion posée est universelle et pousse le lecteur à reconsidérer le statut du langage. Le rapport de l'individu à celui-ci, même intime, relève inlassablement d'un schéma qui s'applique à chacun des individus utilisant le langage.

Ainsi, ces pistes de réflexion mises en relief dans les romans de notre corpus ne peuvent être un simple phénomène de deuil du langage : comment déplorer la disparition d'une relation qui n'a jamais eu lieu ? En effet, le langage n'est jamais, même au commencement des récits étudiés, considéré comme stable ou acquis. Bien qu'entraînant de nombreuses modifications dans le rapport des protagonistes à elles-mêmes, il reste constant dans son inconstance et sa traîtrise. Il est alors impossible de faire le deuil d'une relation au langage n'ayant jamais existé. Au contraire, le deuil s'opère plutôt vis-à-vis de la relation des individus au langage : il est nécessaire de tirer un trait sur le désir irrationnel d'un langage permettant une immédiateté entre le soi et le monde.

Le cheminement de cette réflexion sur la relation de l'identité à ce système soulève la question du rapport à autrui. Il serait intéressant de soulever la question des conséquences de ce rapport au langage aliénant sur les interactions entre les narratrices et les autres personnages : peut-on encore communiquer lorsque le rapport au soi est instable ? Quelle est la place d'autrui dans ce rapport ?

L'importance du statut de ces trois romans peut aussi soulever d'autres questions, notamment au sujet de leur héritage. *The Edible Woman*, *Surfacing* et *Lady Oracle* sont les trois premiers romans de Margaret Atwood, et, en ce sens, ils contiennent déjà des éléments que l'on retrouve aujourd'hui dans ses œuvres plus récentes. Ainsi, une étude comparative de ses premiers romans et de ses plus récents, comme par exemple *The Testaments*, sorti en 2019, serait pertinente et nous permettrait de découvrir quelles caractéristiques du style d'Atwood ont perduré au sein de son œuvre : comment ont-elles évolué, et sont-elles toujours présentées de la même façon ?

BIBLIOGRAPHIE

- Sources primaires :

ATWOOD, Margaret, 1969. *Lady Oracle*, New Ed, London, Virago, 1982

ATWOOD, Margaret, 1972. *Surfacing*, New Ed, London, Virago, 1997

ATWOOD, Margaret, 1975. *The Edible Woman*, New Ed, London, Virago, 2009

- Sources secondaires :

- Monographies

BOUSON, J. Brooks, 1993. *Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood*, University of Massachusetts Press

COHN, Dorrit, 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press

DERRIDA, Jacques, 1993. *Sauf le nom*, Éditions Galilée, Paris

DERRIDA, Jacques, 1967. *L'écriture et la différence*, Éditions Du Seuil, Paris

DE SAUSSURE, Ferdinand, 1917. *Cours de linguistique générale*, Éditions Payot, Paris

ECO, Umberto, 1986. *Semiotics and the Philosophy of Language*, Reprint edition, Bloomington, Indiana University Press

FARRELL, Frank B., 1996. *Subjectivity, Realism, and Postmodernism: The Recovery of the World in Recent Philosophy*, Cambridge University Press

FLEITZ, Elizabeth J., 2005. *Troubling Gender: Bodies, Subversion, and the Mediation of Discourse in Atwood's the Edible Woman*, Bowling Green State University

GENETTE, Gérard, 1972. *Figure III*, Editions Du Seuil, Paris

GRACE, Sherrill et WEIR, Lorraine, 1983. *Margaret Atwood, Language, Text, and System*, University of British Columbia Press

HENGEN, Shannon et THOMSON, Ashley, 2007. *Margaret Atwood: A Reference Guide, 1988-2005*, Scarecrow Press

HITE, Molly, 2018. *The Other Side of the Story: Structures and Strategies of Contemporary Feminist Narratives*, Cornell University Press

HOWELLS, Coral Ann, 1995. *Margaret Atwood*, Macmillan International Higher Education

LACAN, Jacques, 1966. *Écrits*, Ed. du Seuil, Paris

MARCHAND, Philip, 1998. *Ripostes: Reflections on Canadian Literature*, The Porcupine's Quill

MYCAK, Sonia, 1996. *In Search of the Split Subject: Psychoanalysis, Phenomenology, and the Novels of Margaret Atwood*, ECW Press

NISCHIK, Reingard M., 2000. *Margaret Atwood: Works and Impact*, Camden House

ORWELL, George, 1949. *Nineteen Eighty-Four*, Secker & Warburg

PICARD, Michel, 1986. *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Éditions de Minuit, Paris

RASTIER, François, 1987. *Sémantique interprétative*, Presses Universitaires de France, Paris

RASTIER, François, 1989. *Sens et textualité*, Hachette, Paris

RIDOUT, Alice, 2011. *Contemporary Women Writers Look Back: From Irony to Nostalgia*, Bloomsbury Publishing

SCHNEIDER, Michel, 1985. *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard

VANSPANCKEREN, Kathryn and CASTRO, 1988. *Margaret Atwood: Vision and Forms*. Carbondale: Southern Illinois University Press. Ad feminam

- Articles

BARZILAI, Shuli. The Bluebeard Syndrome in Atwood's Lady Oracle: Fear and Femininity. *Marvels & Tales*, vol. 19 / 2, 2005

BERAN, Carol L., The Re/Membering of Female Power in Margaret Atwood's Lady Oracle, [En ligne : https://www.weber.edu/weberjournal/Journal_Archives/Archive_A/Vol_8-1/CBeranEss.html]. Consulté le 13 février 2020

CLARK, Meera T. Margaret Atwood's Surfacing: Language, Logic and the Art of Fiction , *Modern Language Studies*, vol. 13 / 3, 1983, p. 3-15.

EWELL, Barbara C. The Language of Alienation in Margaret Atwood's Surfacing. *The Centennial Review*, vol. 25 / 2, 1981, p. 185-202.

GIVNER, Jessie. Mirror Images in Margaret Atwood's Lady Oracle, *Studies in Canadian Literature*, 1989

KAPUSCINSKI, Kiley. Exis-tensions: Surviving the Red Shoes Syndrome in Margaret Atwood's Lady Oracle, *University of Toronto Quarterly*, 2009

LOVLIE, Lars. Postmodernism and Subjectivity. *The Humanistic Psychologist*. March 1990. Vol. 18, no. 1, p. 105–119

MARY, François. La déconstruction et le problème de la vérité. *Les Etudes philosophiques*, n° 105, Presses Universitaires de France, june 2013, p. 221-238.

ÖZDEMİR, Erinç. Power, Madness, And Gender Identity In Margaret Atwood's *Surfacing*: A Feminist Reading. *English Studies*, vol. 84, February 2003

PATTERSON, Jayne. The Taming of Externals: A Linguistic Study Of Character Transformation in Margaret Atwood's *The Edible Woman*. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, june 1982

PIERACCINI, Dan. *Inedible Women: Carrollian Identity Crisis in The Edible Woman*, 2008

RAO, Eleonora, « Margaret Atwood's Lady Oracle: Writing against Notions of Unity », in Colin Nicholson, (éd.). *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays*, éd. Colin Nicholson, London, Palgrave Macmillan UK, 1994, p. 133-152

RUBENSTEIN, Roberta, 1976. "Surfacing": Margaret Atwood's Journey to the Interior. *Modern Fiction Studies*, vol. 22 / 3, 1976

SEDEHI, Kamelia Talebian et YAHYA, Wan Roselezam,. *Journey through Nature and Self: The Melancholic Narrator in Atwood's Surfacing*, 2015

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Partie I Le langage comme outil imparfait.....	13
1. Le langage comme zone d'ombre	14
1.1. Un piège au pouvoir trompeur : métaphore de l'enfermement.....	14
1.2. Instabilité des formes	18
2. Fluctuations et tensions : un langage qui forme le monde	22
2.1. Représentation de l'environnement : perception et déformation	22
2.2. Identité et jeux de miroirs.....	26
3. Communication breakdown : notion de crise dans le langage	32
3.1. La « voix » et quand le narrateur s'en éloigne	32
3.2. Compensation par le silence : trouver du sens dans le non-dit	36
Partie II Langage et points de tension du soi	40
1. Un facteur de désunion	41
1.1. Déconstruction du récit et de la narration : perte d'autorité sur le texte	41
1.2. Déconstruction de l'identité : quand le narrateur disparaît ou devient autre	46
2. Crise du sens	50
2.1. Disparition de la relation signifiant/signifié	50
2.2. . Quand le sens devient perméable et rugueux.....	54
3. Fonction expressive et fonction descriptive du langage	58
3.1. . Décrire le monde et décrire le soi.....	58
3.2. Une autre réalité, un autre soi	62
Partie III Le langage comme symptôme et origine de l'aliénation	67
1. Réécriture(s) et renaissance(s)	68
1.1. Perméabilité et perte de son propre récit dans l'Autre, intertextualité toxique	68
1.2. Perte de la linéarité du soi : identité altérée et reflet du texte	72
2. Perte de repères : quand l'individu s'éloigne de son propre langage.....	76
2.1. Entre émetteur et destinataire : du « jeu » dans l'interprétation.....	76

2.2	Du narrateur à son propre langage : un langage qui manque à représenter le monde du narrateur	80
3	Des solutions à un problème insoluble	84
3.1	Création d'un sub-langage : « why talk when you are a word? »	84
3.2.	Un retour inévitable : quand l'individu revient au langage	88
	Conclusion.....	93
	Bibliographie.....	97
	Table des matières	102