La prisonnière et le pendu: le fantasme de l'enfermement dans l'écriture de Margaret Atwood

Jennifer Murray

▶ **To cite this version:**

Jennifer Murray. La prisonnière et le pendu: le fantasme de l'enfermement dans l'écriture de Margaret Atwood. Espaces de vie de l'artiste : les enfermements à l'œuvre, Nella Arambasin, 2015, Besançon, France. hal-01766935

HAL Id: hal-01766935
https://hal.science/hal-01766935v1

Submitted on 14 Apr 2018

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.

La prisonnière et le pendu:
le fantasme de l'enfermement dans l'écriture de Margaret Atwood

Espaces de vie de l'artiste : les enfermements à l'oeuvre

Nella ARAMBASIN (dir.)
2015 – ISBN : 978-2-84867-509-1 – 360 pages – format : 15*21 cm
Collection : Annales littéraires
Série : Recherches interdisciplinaires et transculturelles

La prisonnière et le pendu:
le fantasme de l'enfermement dans l'écriture de Margaret Atwood

> C'est un amant châtré ou un homme mort (voire les deux en un), qui pour la femme se cache derrière le voile pour y appeler son adoration. (Lacan, *Écrits*)

En 1978, Margaret Atwood publia un poème narratif intitulé «Marrying the Hangman»[1]. Ce poème reprend l'histoire d'une québécoise du 18ème siècle, emprisonnée pour vol de vêtements, condamnée à la mort par pendaison et qui échappa à son sort en se mariant avec le prisonnier de la cellule voisine après l'avoir convaincu de se proposer au poste de bourreau. Elle réussit ainsi à réunir les conditions de leur double libération selon les lois en vigueur : lui, en acceptant de devenir le bourreau ; elle en acceptant de se marier avec le bourreau. Nous trouvons dans ce condensé d'histoire, nombreux éléments récurrents de l'écriture d'Atwood : l'enfermement, la thématique de la pendaison, la voix comme objet du désir, la question du rapport entre les sexes, le choix forcé.

Nous nous proposons, dans cette étude de quelques romans d'Atwood, d'examiner de plus près ce nexus de traces récurrentes qui se regroupent autour du motif de l'enfermement pour tenter de comprendre en quoi il fait signe : de quoi est-il l'indice, ou le symptôme? Plus encore, de nous demander ce que, au-delà du niveau de l'histoire, et son sens lisible, plus loin que le récit, et ses significations possibles, quel est le fantasme pulsionnel qui s'y inscrit ? Car dans les lectures qui cherchent une unité de sens, ou une multiplicité de significations (analogue aux niveaux du contenu manifeste et latent de l'interprétation des rêves), quelque chose est occulté, cela même qui donne l'impulsion affective au reste, qui permet de rendre compte de son impact– de la « fascination it exerts on generations of readers » pour citer Slavoj Žižek : c'est le niveau du fantasme, du désir inconscient «[which] concerns the domain of primitive sexual fantasies and desires » (Žižek, *Plague* 66)[2] et qui s'inscrit dans la lettre du texte. Ainsi, nous verrons qu'au-delà des histoires de femmes emprisonnées et de la critique de l'oppression patriarcale qui constitue l'implicite de l'énonciation, il y a une autre direction de l'écriture, un aspect libidinal, une force qui lie le corps à

---

1 Margaret Atwood, *Selected Poems,* 17-19. Françoise Laurent convainquit Jean Corolère de se marier avec elle.

2 « la fascination qu'il exerce sur des générations de lecteurs – [niveau] qui concerne le domaine primitif des fantasmes et désirs sexuels » (C'est moi qui traduis ici et partout où aucune référence ne suit la citation traduite).

l'inconscient sous le signe lacanien de la *jouissance* et qui permet de tenir compte de l'insistance du motif de l'enfermement dans l'œuvre d'Atwood.[3]

Parmi les romans d'Atwood qui reprennent cette thématique, j'ai choisi d'en étudier trois: *Bodily Harm* (1981) *The Handmaid's Tale* (1985), *Alias Grace* (1996). Tous trois ont une narration dont le personnage principal, une femme d'origine anglo-saxonne, en âge de procréer, hétérosexuelle, ayant exercé un métier, et donc ayant connu une indépendance économique, se trouve en prison. Dans *Bodily Harm,* la journaliste prénommée Rennie se trouve en prison dans les Caraïbes pour suspicion de complicité avec des ennemis de l'état ; dans *The Handmaid's Tale,* fiction spéculative dystopique où l'état totalitaire de Gilead (anciennement les États-Unis) prive les femmes de toute liberté, leur assignant un rôle spécifique en fonction de leur fertilité, l'héroïne-narratrice, baptisée Offred par le régime, est doublement enfermée : d'abord dans le centre de rééducation, et ensuite dans la maison de son Commandant de tutelle ; et dans *Alias Grace,* fiction historique située au Canada au XIXème siècle, Grace Marks, jeune servante de 16 ans est condamnée pour meurtre. Ces éléments concernent le niveau manifeste du texte, et ne constituent pas l'objet principal de mon analyse, mais permettent de voir, au-delà des différences de lieu, d'époque et de perspective romanesque évoquées, une récurrence au niveau de la structuration d'une place — la prison réelle et métaphorique — au sein duquel pourra se déployer une subjectivité supposée au personnage. La visée en est de même pour le niveau implicite que j'évoquerai également assez brièvement. L'imbrication du privé et du public dans ces histoires justifie de voir dans l'enfermement physique des femmes protagonistes une métaphore de l'enfermement social et de l'oppression subis par les femmes de tout temps, sous la domination masculine que nous appelons le patriarcat. Cependant, si elles sont bien des victimes de ce système, Rennie, Offred et Grace ne sont atteintes qu'en surface, dans leur conditions de vie et le manque de liberté que celles-ci induisent : le rôle de la femme *radicalement* opprimée trouve son inscription dans les personnages féminins *secondaires,* ce qui permet à Atwood de développer une critique implicite du système sociétal, politique, ou judiciaire (le pacte, l'autorité et la loi patriarcaux) tout en en 'protégeant' l'héroïne des effets les plus destructeurs, au prix de l'inscription d'une certaine lâcheté en son caractérisation. A chaque fois, les

[3] Doit-on voir dans ces trois niveaux la triptyque du Symbolique (niveau histoire-sens métaphorique), de l'Imaginaire (niveau récit-significations métonymiques) et du Réel (niveau pulsionnel auquel se rattache le fantasme) ?

femmes qui affrontent le pouvoir en prenant de vrais risques paient, dans leur chair, le prix de leur dépendance économique (Lora, issue d'un milieu pauvre et violent dans *Bodily Harm*), l'affirmation de leur désir sexuel (la jeune Mary Whitney dans *Alias Grace* meurt des suites d'un avortement clandestin), ou leur refus radical d'enfermement (Moira, la héroïque lesbienne dans *The Handmaid's Tale,* tente de s'échapper du régime à plusieurs reprises, est torturée et ensuite contrainte de se prostituer pour l'élite du régime).

Mais, puisque ces femmes sont des personnages secondaires, la radicalité de leur opposition au système n'est pas le site prioritaire proposé à l'identification de la lectrice. Le personnage principal est à chaque fois moins hardi que la femme du second rôle, ne se met pas en danger, et évite ainsi la torture ou la mort… mais n'échappe pas à l'angoisse. En effet, le protagoniste est dans chaque cas comme hantée par une angoisse de mort ; nous avons vu la présence du motif de la pendaison dans le poème par lequel nous avons commencé. Chacun des trois romans en question retravaille l'idée de la pendaison, à travers des scènes vues, rêvées ou imaginées par l'héroïne: *Alias Grace* raconte la pendaison publique de la complice présumée de Grace, James McDermott, sur plusieurs modes différents dont coupures d'authentiques journaux d'époque et poème narratif au ton naïf:

> McDermott by the neck they hanged,
> Upon the Gallows high,
> And Grace in Prison drear they cast,
> Where she must pine and sigh. (15)[4]

Dans *The Handmaid's Tale,* la pendaison est la punition infligée par le nouvel état totalitaire pour certains types de crime; ainsi, la narratrice nommée Offred observe, « six [...] bodies hanging, by the necks, their hands tied in front of them, their heads in white bags tipped sideways onto their shoulders. »[5] La description des hommes pendus se fait en une succession de comparaisons qui souligne leur déshumanisation :

---

4 Par le cou, McDermott, on le pendit,
En haut de la potence, il demeura,
Et Grace, en prison, on la jeta,
Où sans doute encore elle se languit (*Captive* 26)

5 Il y a six corps de plus, pendus par le cou, les mains liées devant eux, la tête fourrée dans un sac blanc et inclinée de côté sur l'épaule. (*La servante écarlate* 61)

> It's the bags over their heads that are the worst, worse than the faces themselves would be. It makes the men look like dolls on which faces have not yet been painted; like scarecrows, which is, in a way, what they are, since they are meant to scare.
>
> ...
>
> The heads are the heads of snowmen, with the coal eyes and the carrot noses fallen out. The heads are melting.
>
> But on one bag there's blood... This smile of blood is what fixes the attention, finally. These are not snowmen after all. (42)[6]

La mort est ici perçue par Offred comme la réduction de l'être à son corps inanimé, morcelé (bodies, necks, hands, heads, shoulders), puis, dans la progression de cette liste, un semblant d'humain se reforme à travers la comparaison avec des objets matériels ayant un caractère anthropomorphique, mais là aussi, la suite des images va du solide vers l'éphémère : de la poupée, à l'épouvantail, au bonhomme de neige en train de fondre, c'est l'effacement de la singularité de l'être qui imprime la scène et qui effraie l'héroïne. Devant cette disparition imaginée, elle se replace dans l'ordre symbolique et redonne à l'humain sa dignité de rang: « ce ne sont pas des bonhommes de neige. » Certes, la plupart des pendus dans ce roman sont de sexe masculin, il n'empêche que la pendaison se profile comme une menace implicite dans l'esprit d'Offred : la « servante » qui l'avait précédée à son poste, et qui auparavant, avait occupé sa chambre s'est pendue.[7] L'idée de la mort comme seule issue de l'enfermement hante la narratrice et pèse en elle comme un danger intérieur associé à un extérieur hostile.

---

6 « Le pire, ce sont les sacs qui recouvrent les têtes, pires que ne le seraient les visages eux-mêmes. Cela fait ressembler ces hommes à des poupées don on n'aurait pas encore peint le visage ; à des épouvantails, ce que dans un sens ils sont puisqu'ils sont là pour épouvanter.
…
Ces têtes sont des têtes de bonhomme de neige, d'où les yeux en charbon, le nez en carotte seraient tombés. Les têtes fondent.
Mais sur l'un des sacs il y a du sang, …là où devait se trouver la bouche. … En fin de compte, ce qui retient l'attention, c'est le sourire de sang. Car, après tout, il ne s'agit pas de bonshommes de neige. » (*La servante écarlate* 61-63)

7 Atwood évoque avec délectation l'histoire de son ancêtre vaillante, Mary Webster, qui a survécu à la pendaison, (*Second Words,* 331), et y fait référence dans le poème intitulé « Half-hanged Mary » (*Morning in the Burned House*, 58). On pourrait également évoquer *The Penelopiad,* une réécriture de *L'Odyssey* du point de vue de Penelope, qui fait une grande place au sort des douze vierges pendues : Atwood note en préface : « I've always been haunted by the hanged maidens » (xxi).

Moins définie et donc plus angoissante, la menace de mort plane dans *Bodily Harm* ; aucune image de pendu n'y figure, mais la corde laissée sur le lit de Rennie par un intrus anonyme en est son représentant métaphorique. Cette corde énigmatique est, au départ, appréhendée comme un objet matériel banal: « There was a length of rope coiled neatly on the quilt. It wasn't any special kind of rope, there was nothing lurid about it » (13).[8] Les mots 'coiled' et 'rope' créent déjà la possibilité d'une association serpentine, la place de la corde sur le lit de l'héroïne renforce cette association en rajoutant une connotation phallique, et la proximité sonore entre le mot 'quilt' et 'guilt' vient troubler la neutralité voulue de la description, tout comme l'effet trop insistant de la double négation (« wasn't », « nothing ») qui précède l'adjectif 'lurid'. Le roman avançant, la corde prendra de l'ampleur symbolique, participant du fantasme d'un soi en danger : une longue réflexion consacrée à cet objet se termine par : « And when you pulled on the rope, which after all reached down into darkness, what would come up? What was at the end, *the end?* A hand, then an arm, a shoulder, and finally a face. At the end of the rope there was someone" (41).[9] Le sens de la phrase 'the end' s'épaissit par la répétition – sa première signification étant 'le bout' de la corde, la répétition y fait entendre également 'la fin' ; c'est la peur de sa propre mort, projetée dans ce 'someone' qui hante l'héroïne. Plus loin, elle rêve de cette corde « again, again » (287), refrain où tout comme avec 'encore' en français on peut entendre dans la répétition l'insistance d'une pulsion. Ce rêve récurrent témoigne d'une envie d'identifier l'homme qui 'tient la corde', « He is the only man who is with her now, he's followed her, he was here all along, he was waiting for her » mais aucun visage ne semble se stabiliser à cette place : « The face keeps changing, eluding her, he might as well be invisible, she can't see him, this is what is so terrifying, he isn't really there, he's only a shadow, anonymous, familiar, with silver eyes that twin and reflect her own » (287).[10] Partout et hors du temps, cet homme, le seul pour elle,

---

[8] « Il y avait une longueur de corde enroulée et placée soigneusement sur la couette. Ce n'était pas une corde d'un genre particulier, elle n'avait rien de lugubre. »

[9] « Et lorsque l'on tira sur cette corde, qui, après tout, descendait vers l'obscurité, qu'est-ce qui remonterait ? Qu'y avait-il au bout, au bout ? Une main, puis un bras, une épaule, et, enfin, un visage. Au bout de la corde, il y avait quelqu'un. » On retrouve, comme ci-dessus, une liste d'éléments du corps morcelé.

[10] « Il est le seul homme avec elle maintenant, il l'a suivie, il était toujours là, il l'attendait. … Le visage se métamorphose, elle n'arrive pas à l'identifier, il pourrait aussi bien être invisible, elle ne le voit pas ; voici la chose terrifiante, il n'est pas vraiment là, il n'est qu'une ombre, anonyme, familier, avec des yeux argentés, qui reflètent ses propres yeux, son jumeau. »

est son double, son jumeau masculin. Il n'a aucun trait distinctif à part ces yeux 'd'argent', métalliques, des réflecteurs, les mêmes qu'Atwood avait inscrit dans *Surfacing* dix ans auparavant sous les traits du fantôme de son père, transfiguré en homme-loup : « it gazes at me for a time with its yellow eyes, wolf's eyes, depthless but lambent as the eyes of animals seen at night in the car headlights. Reflectors. » (243).[11] Des yeux de la nuit, pas tout à fait humain, mais qui réfléchissent l'humain dans la possibilité de son anéantissement – c'est cette 'nuit du monde' qu'évoque Hégel :

> This night, the inner of nature, that exists here - pure self – in phantasmagorical representations, is night all around it, in which here shoots a bloody head – there another ghastly apparition, suddenly here before it, and just so disappears. One catches sight of this night when one looks human beings in the eye – into a night that becomes awful. (Wright 136)[12]

Pour Rennie, ce rêve récurrent où elle représente le fait de voir son propre reflet dans les yeux d'un homme indéfini la rapproche du néant, et l'angoisse. En même temps, le rêve a pour fonction de masquer ce réel menaçant.[13] Ainsi, ce rêve/fantasme phallique qui porte l'habit d'un homme qui tient une corde, un homme qui lui ressemble et qui la menace témoigne d'une part, d'une préoccupation avec l'idée sa propre mortalité, et d'autre part du fantasme de la strangulation, une mort à connotation érotique, une mort les yeux dans les yeux. Puisque le fantasme, cette mise en scène de notre vulnérabilité originelle, a vocation à rester inconscient, le sujet ne peut l'assumer : « There is a gap that forever separates the phantasmatic kernel of the subject's being from the more superficial modes of his or her symbolic or imaginary identifications. It is never possible [...] to fully assume (in the sense of symbolic integration) the

---

[11] « Il me fixe pendant un moment de ses yeux jaunes, yeux de loup, sans profondeur mais luisant comme ceux d'animaux vus la nuit, pris dans la lumière des phares. Des réflecteurs. »

[12] « Cette nuit, le 'dedans' de la nature, – le soi à l'état pur- qui ici se présentifie par des images fantasmagoriques, … où ,par ici jaillit une tête ensanglantée – par là, une autre apparition hideuse, d'un coup, là devant soi, et aussitôt disparaît. On aperçoit cette nuit en regardant dans les yeux un autre être humain – une nuit qui devient terrible. »

[13] Selon Žižek, "In order to be operative, fantasy has to remain 'implicit', it has to maintain a distance towards the explicit symbolic texture sustained by it, and function as its inherent transgression. (*Plague*, 24). Au niveau du "tissu symbolique explicite" du roman, cet omni-homme symbolise la masculinité même dans ce qu'elle a de menaçant pour les femmes.

phantasmic kernel of [one's] being » (Žižek, *How to* 55).[14] S'approcher de trop de ce noyau de la subjectivité du sujet désirant provoque *l'aphanisis*, l'évanouissement du désir du sujet, la perte de sa consistance symbolique. A l'approche du réel, et plus spécifiquement du fantasme qui le masque, le sujet s'efface : ainsi, à ce moment, l'héroïne de *Bodily Harm* se réveille, et le roman se termine quelques pages plus loin.[15]

Plus encore, cette image des yeux en miroir ouvre la voie vers l'ambivalence inscrite dans ce niveau fantasmatique de l'écriture : l'homme associé à la corde, la tient-il, ou bien se trouve-t-il pendu au bout? En s'identifiant à cet homme irréel, à laquelle de ces positions l'héroïne s'identifie-t-elle ? Nous pourrions voir dans cette ambivalence du désir la trace structurelle d'une position hystérique, où, n'ayant « neither recognition nor freedom [she] produces symptoms. » (Wright 127) [16] L'hystérique comme sujet désirant,[17] est dans un questionnement perpétuel pour savoir 'que veut l'Autre de moi ?' ou bien, dans sa forme plus angoissée, 'Que me veut l'Autre' ? Le fantasme est l'écran qui masque l'absence de réponse satisfaisante possible à cette question. Voulant le désir de l'Autre, mais refusant d'être simple objet de sa jouissance, l'hystérique n'est jamais dans une position apaisée.[18] Ce refus de devenir l'objet du plaisir libidinal de l'Autre est clairement à l'œuvre dans le roman *Alias Grace,* lorsque Grace, prisonnière offerte à l'inspection d'un médecin analyste, interprète le désir de celui-ci : "He wishes to go home and say to himself, I stuck in my thumb and pulled out the plum, what a good boy am I. But I will not be anybody's plum. I say nothing." (41)[19] Grace projette dans l'attitude du médecin un désir de violation de son corps en évoquant cette comptine au symbolisme sexuel ; nous y voyons la pénétration phallique (« stuck in his thumb »), la jouissance obtenue

---

[14] Il y a un vide qui sépare à jamais le noyau fantasmatique de l'être du sujet de ses modes plus superficiels de ses identification symboliques ou imaginaires. Il n'est jamais possible … d'assumer pleinement (dans le sens d'une intégration symbolique) le noyau fantasmatique de mon être.

[15] Nous pourrions dessiner le même chemin récurrent dans ces trois romans concernant le symbolisme du sous-sol, du cachot, de la descente dans le noir, où se cache une figure anonyme et terrifiante prête à surgir, ou encore, les images de démembrement où mains et jambes sont perdues, détachées, ou manquantes.

[16] « L'hystérique, n'ayant ni reconnaissance ni autonomie, produit des symptômes. »

[17] Žižek, *Plague,* xvi et 39.

[18] Tout comme le parlêtre se trouve toujours en décalage par rapport aux rôles symboliques qu'il est amené à revêtir.

[19] La traduction perd toute la sensualité de la comptine : le pouce, le fruit, le rythme, la pénétration imaginée de la surface vers un intérieur plus souple… : « Il a envie de rentrer chez lui et de se dire Je m'y suis mis et j'ai décroché le meilleur morceau, quel brave garçon je fais. » (*Captive* 53)

(« pulled out the plum) » et la satisfaction du moi masculin (what a good boy am I). Se méfiant de se voir voler la part intime d'elle-même, Grace se braque (« I will not be anybody's plum ») et se renferme. Nous voyons dans ce renfermement de Grace toute la problématique de l'enfermement chez Atwood. S'enfermer pour protéger son désir, mais en aucun y renoncer, voici tout le paradoxe, car Grace n'est nullement indifférente à l'intérêt que lui porte le médecin.

Nous le voyons, le désir est ici ambivalent, amenant les protagonistes à adopter une stratégie de distanciation par rapport à la sexualité: taraudée par le désir de savoir « de quel prix elle est elle-même, cette personne qui parle » (Lacan, *Envers* 37), incertaine sur la valeur qu'elle a aux yeux de l'Autre, l'hystérique se replie sur elle-même: "Distancing herself from the world, the hysteric eroticizes her solitude while acting as a puppeteer of an erotic coupling elsewhere" (Copjec 121).[20] Ceci amène quelques questions : est-ce que, dans les romans en question, l'héroïne se distancie du monde ? Est-ce qu'elle érotise sa solitude ? Est-ce qu'elle manipule un accouplement érotique ? D'emblée on peut dire que l'emprisonnement manifeste des héroïnes les distancie de facto du monde et de la possibilité d'agir; au niveau du fantasme, il faut voir en cette structure l'inscription d'une nécessité à donner forme et contexte à cette distanciation hystérique qui fait partie intégrante de la construction subjective de ces personnages.

Quant à l'érotisation de la solitude, nous devons comprendre *érotisation* dans le sens d'un fort investissement libidinal : la *jouissance*, et donc l'érotisation, prend des objets. Là où, pour Freud la sublimation concernait un déplacement de l'énergie sexuelle vers des objets de la civilisation (art, connaissance, science), Lacan étend le domaine des déplacements libidinaux ; pour lui, selon Colette Soler, « Dans le vide de la chose n'importe quoi peut venir comme partenaire de jouissance, mais c'est toujours une invention de l'inconscient » (117).[21] Quant à *The Handmaid's Tale,* Slavoj Žižek attire notre attention sur

> the extraordinary libidinal cathexis of the scene where the heroine…alone in the room allotted to her in the master's house, gradually discovers material

[20] « Se distanciant du monde, l'hystérique érotise sa solitude tout en manipulant les fils d'un accouplement érotique ailleurs. »

[21] 'La chose' est à entendre comme étant de l'ordre du Réel, l'objet perdu, associé au pré-Symbolique.

> details of the objects around her, …learns how to notice microscopic features of her body which have previously gone unnoticed. (*Enjoy*, 139-140) [22].

Empêchée de vivre son désir dans un rapport aux hommes (au moins dans un premier temps) l'héroïne érotise son environnement passif, son corps, mais aussi ses souvenirs et son avenir perdu. Nous reviendrons à l'aspect 'marionnettiste' ; c'est-à-dire la manipulation d'un accouplement érotique par la protagoniste dans un instant.

Tournons-nous momentanément vers *Bodily Harm,* où c'est le corps mutilé par une mastectomie qui devient l'objet d'investissement libidinal, avec toujours cette attention au moindre détail, traçant et retraçant le même chemin:

> Despite the heat Rennie lies with her arms folded, left hand on her right breast, right hand on the ridge of skin that slants across the side of her breast up towards her armpit. This is how she always sleeps now. She runs the fingers of her left hand over the skin of her breast, the good one, the one she hopes is good, as she does every night. From the surface you can feel nothing, but she no longer trusts surfaces. (48)[23]

Dans ce contexte d'auto-érotisme, où le toucher domine le champ sensuel et le mouvement de la main retrace la question de la perte de soi, l'espace de la solitude de cette femme se remplit des bruits d'un couple faisant l'amour dans la chambre voisine :

> Close to her ear, on the other side of the wall, there are sounds it takes her a moment to recognize, unfamiliar, archaic, the rhythmic creak of a bed and a woman's voice, wordless and mindless. Before she places it she hears it as agony. Once this intrusion would merely have irritated her, or, if she was with someone, amused or even excited her. Now it's painful to her, mournful,

---

[22] « … l'investissement libidinal extraordinaire de la scène où l'héroïne… seule dans la chambre qui lui est réservée dans la maison du maître, découvre progressivement les détails matériels des objets qui l'entourent, apprend à noter les caractéristiques de son corps, passées inaperçues jusqu'alors. »
Cette attention au détail figure parmi les aspects de l'écriture-femme relevés par Béatrice Didier (25).

[23] « Malgré la chaleur, Rennie garde les bras croisés, la main gauche sur le sein droit, main droite sur le relief de la crête de la peau qui traverse le côté de son sein en diagonale en direction de son aisselle. Elle dort toujours ainsi maintenant. Elle passe les doigts de la main gauche sur la peau de son sein, le bon, celui qu'elle espère bon, comme elle le fait toutes les nuits. De la surface, on ne sent rien, mais elle ne fait plus confiance aux surfaces. »

> something lost, a voice from the past, severed from her and going on beside her in another room. (49)[24]

La sexualité à deux arrive à la perception de Rennie comme quelque chose de presque oublié, à la fois inhumaine et incompréhensible (mindless), radicalement étrangère, symbolisable seulement comme souffrance (agony) ; et en même temps, ces bruits, ces voix figurent comme l'*objet a*, le bout de soi perdu, objet-cause du désir, et ces voix la concernent puisque elles sont associées à son passé, un passé dont elle a été amputée (severed).[25] Seule dans sa chambre, Rennie désire, mais se trouve coupée de son désir, l'impossibilité d'une relation sexuelle prenant la forme d'un mur entre deux chambres.

Elle prend une forme plus perverse dans *The Handmaid's Tale* dans le sens où le régime de Gilead met la loi à la place du désir en instaurant une cérémonie sexuelle où la servante devient pur objet. Cette cérémonie officielle est basée sur l'histoire de la figure biblique de Rachel qui, désirant un enfant de Jacob mais ne pouvant concevoir, dit à son mari de féconder sa servante qui portera l'enfant à sa place : dans le roman, cela produit une scène où Offred, couchée entre les jambes de l'épouse, se fait pénétrer par le Commandant, devenant à la fois symboliquement et littéralement l'intermédiaire de leur accouplement.

> My red skirt is hitched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the lower part of my body. I do not say making love, because this is not what he's doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is involved.
>
> ...

---

[24] « Près de son oreille, de l'autre côté du mur, il y a des bruits qu'elle a d'abord du mal à identifier ; des sons étrangers, archaïques, le grincement rythmique d'un lit et la voix d'une femme, sans mots, insensée. Avant de comprendre, elle prend cela pour de la souffrance. Autrefois, cette intrusion l'aurait seulement irritée, ou, si elle avait été avec quelqu'un, amusée ou même excitée. Maintenant, c'est douloureux, triste, c'est quelque chose de perdu, une voix du passé, une chose d'elle amputée et qui vit toujours, mais à côté d'elle, dans une autre chambre. »

[25] La sexualité se passe toujours 'ailleurs' dans ces romans, même lorsque l'héroïne y est présente, comme dans les scènes de 'copulation officielle' dans *The Handmaid's Tale*, où le corps de la servante est sollicité, mais la jouissance du Commandant est symboliquement annulée par la présence dans le lit de sa femme, le destinataire symbolique du sperme : la servante n'est que la médiatrice de la jouissance dans cet accouplement à trois.

> Serena Joy grips my hands as if it is she, not I, who's being fucked, as if she finds it either pleasurable or painful, and the Commander fucks, with a regular two-four marching stroke, on and on like a tap dripping.[26]

Ainsi, le désir d'Offred reste intouchée, le désir n'est nulle part mais offert au régime, à la loi que régit ce rituel.

> What's going on in this room, under Serena Joy's silvery canopy, is not exciting. It has nothing to do with passion or love or romance or any of those other notions we used to titillate ourselves with. It has nothing to do with sexual desire, at least for me, and certainly not for Serena.
> ...
> This is not recreation, even for the Commander. This is serious business. The Commander, too, is doing his duty (104-105).[27]

S'il y a matière à relever les contradictions dans les affirmations d'Offred (notamment entre la réaction physique de Serena Joy, interprété par Offred comme une expression soit de plaisir, soit de douleur, – une *jouissance* donc– et sa déclaration que Serena reste intouchée par le désir sexuel), l'héroïne se croit protégée émotionnellement de ce à quoi elle participe (et elle note qu'elle n'est pas contrainte ; elle aurait pu refuser: « Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for. There wasn't a lot of choice but there was some, and this is what I chose »[28]). Ce rituel l'implique dans son corps, mais préserve son désir, tout en lui conférant une

---

[26] « Ma jupe rouge est retroussée jusqu'à la taille, mais pas plus haut. Plus bas, le Commandant baise. Ce qu'il baise, c'est la partie inférieure de mon corps. Je ne dis pas faire l'amour, car ce n'est pas ce qu'il fait. Copuler ne serait pas approprié non plus, parce que cela implique deux personnes, or il n'y en qu'une qui est en jeu.
…
Serena Joy serre mes mains comme si c'était elle, e t non pas moi, qui se faisait baiser, comme si elle trouvait la chose agréable, ou douloureuse, et le Commandant baise, à un rythme régulier de pas cadencé, une, deux, sans relâche, comme un robinet qui goutte. » (*La servante écarlate*, 160)

[27] « Ce qui se passe dans cette chambre sous le baldaquin argenté de Serena n'a rien d'excitant. Cela n'a aucun rapport avec la passion, ni l'amour, ni le romantisme, ni avec aucune des autres idées qui nous servaient à nous émoustiller. Cela n'a rien à voir avec le désir sexuel, du moins pour moi, et certainement pas pour Serena.
…
Ceci n'est pas divertissant, même pour le Commandant. Il s'agit d'une affaire sérieuse. Le Commandant, lui aussi, fait son devoir. » (*La servante écarlate*, 161)

[28] « Violer ne convient pas non plus : il ne se passe rien ici à quoi je ne me sois engagée. Il n'y avait pas beaucoup de choix, mais il y en avait quelques-uns, et j'ai choisi ceci. » (*La servante écarlate*, 160)

satisfaction indirecte, une *autre* satisfaction (inconsciente), puisque sans elle, le désir du couple officiel, ou bien, selon la lecture œdipienne de Bouson, du couple 'parental' d'avoir un enfant, ne peut pas cheminer. Sa place, tant qu'elle peut la maintenir, est socialement et donc symboliquement valorisée.

Ce que suggère Bouson est tout à fait intéressant: « despite the text's denial, this passage dramatizes a terrible kind of rape. Because the Handmaid takes on the role of the dutiful child-daughter in the Commander-father's household, the Ceremony, with its degrading oedipal flesh triangle, is presented as a thinly disguised incest drama » (124).[29] Huit fois nié (« not » « nothing » « nor ») dans les citations ci-dessus, tout le champ de la sexualité — jouissance (« exciting »), désir (« passion ») amour (« love ») — donne néanmoins l'impression de situer le lecteur à la place du voyeur. Viol, inceste, sont à la fois présents dans la structure-même de la cérémonie, et niés par Offred. Offred se veut ici le pivot d'une sexualité qui passe par elle, sans l'atteindre dans sa subjectivité.

De même, dans *Alias Grace*, soumise à des séances d'hypnose Grace devient une 'autre', le réceptacle de l'esprit de son amie défunte Mary Whitney, d'une sexualité plus directe que la prudente Grace, mais d'une sexualité trompée, bafouée, meurtrière. Fantôme de Mary ou inconscient de l'héroïne, la voix qu'émet le corps de Grace se délecte de ce que son pouvoir de libre association mette les personnes devant elle – et notamment le médecin Simon Jordan – face à leurs fantasmes inavoués : « This voice cannot be Grace's; yet in that case, whose voice is it ? '[You want to know w]hether I did what you'd like to do with that little slut who's got hold of your hand?' There is a dry chuckle »(400).[30] Grace/Mary se moque de l'Autre qui voudrait jouir d'elle, la décortiquer, la mettre en pièces, sans lui dire quelle est sa valeur. La narration serait-elle une négociation du personnage avec son propre désir pour sortir de cette impasse ? Quelle peut en être l'issue ?

Relatif au désir, la position de l'héroïne dans ces récits (dans l'ordre : *Bodily Harm, Handmaid's Tale, Alias Grace*) est celle du sujet coincé entre le désir de connaitre ce qu'elle vaut aux yeux de l'Autre, désir exprimé comme demande

---

[29] Malgré la dénégation à l'œuvre dans le texte, ce passage met en scène un viol terrible. Puisque la servante assume le rôle de fille obéissante dans le foyer du Commandant-père, la Cérémonie, dégradante, structurée autour d'un triangle de chair, n'est qu'un scénario incestueux à peine voilé.

[30] « Cette voix ne peut être celle de Grace ; mais, en ce cas, à qui appartient-elle ? ' [Vous voulez savoir s]i oui ou non j'ai fait ce que vous aimeriez faire avec cette petite salope qui vous a pris la main ?' Il s'ensuit un petit rire mordant. » (*Captive*, 416)

d'amour à l'Autre, et le refus de toutes les réponses proposées: tel est le trait dominant, le symptôme marquant de ces récits. Nous voyons que les personnages masculins sont répartis entre trois places (qui ne sont pas étanches, mais qui se dessinent nettement) : celle de l'homme qui désire l'héroïne en tant que partenaire amoureux (Jake, congédié ; Luke, 'disparu', Jamie, 'devient son mari, mais ne gagne que son affection 'raisonnée') ; l'homme en position d'autorité à qui elle voue une (certaine) 'admiration' chaste et critique et dont elle vit le désir en retour comme violent ou attristant (Daniel, le Commandant, Simon); et enfin l'homme qui la prend comme objet sexuel, sur un mode quasi-indifférent, sans prétention amoureuse – 'celle-là où une autre' – (Paul, mort ; Nick, séparé d'elle, McDermott, pendu) et envers qui elle garde une distance affective. Les détails de chaque situation importe moins que les structures de désir qui circulent autour des ces rencontres pour finir à chaque fois dans une impasse : en effet, dans les trois cas, la fin du roman place la femme protagoniste en position d'insatisfaction et/ou d'incertitude par rapport à ses perspectives d'avenir sur le plan affectif.

Il paraît évident que l'héroïne est à chaque dans la quête de l'homme idéal, de l'homme qui la vaudrait. Si la femme hystérique se trouve en amour amenée à 'faire l'homme' (*Encore,* 107) dans le double sens où elle aime 'comme lui', visant une jouissance phallique, et où elle l'inciterait à adosser son rôle d'homme qui sait aimer une femme, nous voyons qu'aucun homme ne peut la satisfaire réellement, car l'homme (comme la femme) est un sujet incomplet, un sujet barré, soumis au manque constitutif de la subjectivité ; il ne sait pas ce qu'elle est, ce qu'elle vaut dans son être de femme. Elle n'arrivera pas à faire correspondre son partenaire à cette triple contrainte de savoir jouir (comme un homme), de la faire jouir (comme un homme qui connait les femmes), mais de ne pas *jouir d'elle*, de ne pas voler sa jouissance en jouissant d'elle, ne pas lui donner le sentiment que « Something [was] being used against her, her own desire » (*Bodily Harm,* 245).[31] Au contraire, nous avons vu avec l'exemple extrait de *The Handmaid's Tale* que, défiante envers le désir, l'héroïne se trouve 'baisée' entre un homme qui jouit et une femme qui exprime le plaisir ou la douleur, et pourtant elle dit qu'aucun désir n'est en jeu, et qu'elle-même n'est en rien touchée par ce qu'il se passe. Nous nous retrouvons dans l'optique clairement annoncé

[31] « On servait de quelque chose contre elle, son propre désir.»

en psychanalyse de l'hystérie comme étant soutenue par d'un « désir d'avoir un désir *insatisfait* » (Assoun, 91).

Si, dans les romans d'Atwood, aucun 'personnage' ne peut être à la hauteur de cet idéal, où peut s'exprimer le désir d'avoir un désir insatisfait ? Dans le fantasme, celui de l'homme mort, ou mieux : celui de la Mort faite homme, tout puissant comme le père de la horde primitive, celui qui, étant mort, est déjà au-dessus du lot, des contingences, des déceptions et de la finitude. L'homme de ses rêves, déjà aperçu sous les traits de l'homme à la corde dans *Bodily Harm*, reparait dans *Alias Grace,* dans un rêve que raconte Grace à Simon :

> Then two arms stole around me from the back, and began caressing me.
> They were a man's arms; and I could feel the mouth of this same man on my neck and cheek, kissing me ardently, and his body pressed up against my back; but it was like the game of blind man's buff, that children play, as I could not tell who it was, nor could I turn and look. (280)[32]

Grace imagine d'abord que cet homme doit être un homme de son entourage, puis finit par rejeter cette possibilité :

> And then I felt it was not any of these three, but another man, someone I knew well and had long been familiar with, even as long ago as my childhood, but had since forgotten; nor was this the first time I'd found myself in this situation with him. I felt a warmth and a drowsy languor stealing over me, and urging me to yield, and surrender myself; as to do so would be far easier than to resist.
>
> ...
>
> and it was Death himself who stood behind me, with his arms wrapped around me as tight as iron bands, and his lipless mouth kissing my neck as if in love. But as well as the horror, I also felt a strange longing. (280)[33]

---

[32] « Puis, de derrière, deux bras m'enlacèrent et se mirent à me caresser. C'étaient des bras d'homme ; je sentais la bouche de cet homme sur mon cou, sur mes joues, il m'embrassait ardemmaent, le corps plaqué contre mon dos ; mais c'était comme un jeu de colin-maillard, ce fameux jeu d'enfant, vu que je ne pouvais pas dire de qui il s'agissait ni me retourner et regarder » (*Captive* 292).

[33] « Puis j'eus la sensation que ce n'était aucun de ces trois, mais un autre homme, quelqu'un que je connaissais bien et dont j'avais longtemps été proche, peut-être même depuis mon enfance, mais que j'avais oublié ; et que ce n'était pas la première fois que je me retrouvais dans cette situation avec lui. Je sentis une chaleur et une langueur somnolente s'emparer de moi, me pousser à céder et à m'abandonner, vu que c'eût été plus facile, et de loin, que de résister.

La mort personnifiée au masculin, cette mort qui embrasse son cou « comme » si c'était de l'amour, c'est elle qui, finalement, suscite le désir (« longing ») chez Grace. Qu'est qui, de rester insatisfait, satisfait dans ce fantasme ? Dans le schéma du non-rapport sexuel (*Encore* 99) Lacan explore ce à quoi nous avons un rapport côté homme et côté femme. Si l'homme vise l'*objet a,* (objet-cause du désir) ~~La~~ femme (non-universalisable car ne trouvant pas entièrement son inscription dans la castration phallique) vise le signifiant de l'Autre barré, soit S(~~A~~). Autrement dit, elle vise dans la relation sexuelle (à part la jouissance du phallus qui est également représentée par le schéma), quelque chose qui serait le signifiant de ce qui *fonde* le lien social et par conséquent, s'en trouve en dehors, le signifiant originaire que nous présentifions à notre imaginaire comme un idéal d'unité, ou Dieu, soit un désir d'éblouissement. Seul la mort, devenu ici Le Mort lui donne accès à cet indicible :

> At this the sun came up, not little by little as it does when we are awake, Sir, but all at once, with a great blare of light. If it had been a sound would have been the blowing of many trumpets; and the arms holding me melted away. I was dazzled by the brightness… (280)[34]

Le vocabulaire du mysticisme où son et lumière se confondent dans un « blare of light », et où l'imagerie mélangeant anges et trompettes fait son apparition pour être reprise plus loin dans le passage. L'accession à cet aspect 'divin' qui intervient dans le désir sexuel et que Lacan nomme la *jouissance Autre*[35] fait doucement disparaître l'étreinte, « the arms holding me melted away » et ouvre sur l'extase : « dazzled with brightness ».

Il y a dans le motif de l'enfermement si récurrent dans les romans de Margaret Atwood quelque chose de la trace d'un désir hystérique qui se désigne comme inaccessible : témoignant d'une méfiance quant à ce qui est en jeu dans le non-rapport sexuel, fidèle à l'idéal d'un amour éblouissant, le discours des protagonistes féminins

---

… c'était Hadès en personne qui se tenait derrière moi, les bras serrés comme des rubans de fer autour de ma taille, et dont la bouche sans lèvres embrassait mon cou, comme par amour. Mais, en plus de la terreur, j'éprouvais aussi un étrange désir » (*Captive* 292).

34 « Là-dessus, le soleil se leva, non point par degrés comme il le fait quand nous sommes éveillés, monsieur, mais d'un seul coup, dans un grand éblouissement de lumière. Si ça s'était traduit en sons, j'aurais entendu résonner des tas de trompettes ; et les bras qui m'enserraient en vinrent à se dissoudre dans le néant. J'étais éblouie par l'éclat de cette lumière » (*Captive,* 292).

35 Appelée aussi, *jouissance féminine.*

dans l'écriture d'Atwood nous donnent accès au support fantasmatique de ce qui peut s'analyser de critique social, de représentation du genre, ou de structure littéraire à d'autres niveaux du texte.

Ainsi, nous voyons dans la répétition insistante du même motif, tracé, repris, reformulé, la singularité du fantasme à l'œuvre dans cette écriture Atwoodienne; c'est un fantasme qui tourne autour du cou, de la pendaison, de la strangulation. N'est-ce pas le sens du poème « Marrying the Hangman » ? N'est digne de l'attention et de la fascination de ces personnages féminins que l'homme pendu à son cou, que ce soit sous l'aspect de l'homme pendu dans *The Handmaid's Tale*, avec l'évocation christique que cela implique, ou bien l'homme-à-la-corde, anonyme, intime, menaçant et familier dans *Bodily Harm*, ou plus encore, le spectre de la mort embrassant son cou de sa bouche décharnée. C'est autour de cette bouche-là que le trait d'écriture d'Atwood circule pour lui donner chair : c'est pour cet homme-là, à la fois l'homme mort, et l'homme de la mort, celui qui entendra sa voix à travers le mur, et qui se sacrifiera pour elle, quitte à devenir le bourreau, quitte à devenir son bourreau, qu'elle réserve l'écriture d'un désir ardent.

Jennifer Murray

Ouvrages cités

- Assoun, Paul-Laurent, *Lacan*, Que sais-je? Paris, PUF, 2003.
- Atwood, Margaret, *Alias Grace,* London, Bloomsbury, 1996.

  ---. *Bodily Harm,* (1981), London, Virago, 1983.

  ---. *Captive,* Trad. Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, 1998.

  ---. *La servante écarlate,* Trad. Sylviane Rué, Paris, Robert Laffont, 2005.

  ---. *Morning in the Burned House,* Toronto, McClelland and Stewart, 1995.

  ---. *Second Words: Selected Critical Prose,* Toronto, Anansi, 1982.

  ---. *Selected Poems, 1976-1986* (1987), London, Virago, 1992.

  ---. *Surfacing*, (1972) London,Virago, 2009.

  ---. *The Handmaid's Tale,* (1985), London, Vintage, 1996.

  ---. *The Penelopiad,* (2005), Edinburgh, Canongate, 2006.
- Bouson, J. Brooks, "A Feminist and Psychoanalytic Approach in a Women's College",dans: Wilson, Sharon R., Friedman, Thomas B. et Henren, Shannon, eds. *Approaches to Teaching Atwood's The Handmaid's Tale and Other Works.* New York: Modern Language Association, 1996. p. 122-127.
- Copjec, Joan, *Imagine There's No Woman : Ethics and Sublimation,* Cambridge, MA, MIT, 2002.
- Didier, Béatrice, *L'écriture-femme,* (1981) Paris, PUF, 1991.
- Lacan, Jacques, « Propos directifs pour un congrès sur la sexualité féminine », (1958) *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

  ---. S XVII *Envers de la Psychanalyse* (1969-70), Paris, Seuil, 1991.

  ---. S XX *Encore*, (1972-73), Paris, Seuil, 1975.
- Orwell, George, *Coming Up For Air,* (1939), Harmondsworth, Penguin, 1962.
- Soler, Colette, « Les paradoxes du symptôme en psychanalyse. Lacan sans paradoxe » dans *Lacan* (*The Cambridge Companion to Lacan*, 2003), sous la direction de Jean-Michel Rabaté, Trad. Camille Fort, Paris: Bayard, 2005, p. 111-128.
- Wright, Elizabeth and Edmond Wright, Eds. *The Žižek Reader,* Oxford, Blackwell, 1999.

- Žižek, Slavoj, *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out* (1992). London, Routledge, 2008.

  ---. *How to Read Lacan*, London, Granta Books, 2006.

  ---. *Plague of Fantasies*, Collection: The Essential Žižek, London, Verso, 1997.