



HAL
open science

'Blessed Be the Silent': la communication dans *The Handmaid's Tale*

Alexandra Poulain

► **To cite this version:**

Alexandra Poulain. 'Blessed Be the Silent': la communication dans *The Handmaid's Tale*. Jean-Paul Gabilliet et François Gallix. *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, Editions du Temps, pp.161-173, 1998, 2842740394. hal-03876546

HAL Id: hal-03876546

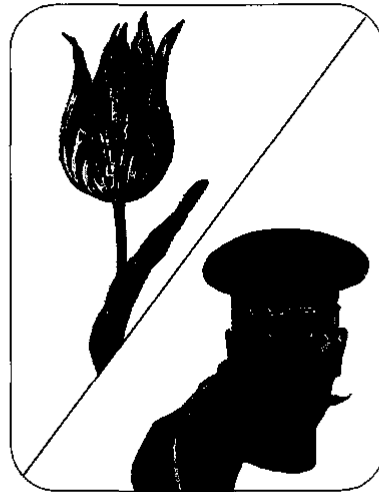
<https://hal.science/hal-03876546>

Submitted on 28 Nov 2022

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.

CAPES & Agrégation d'anglais



LECTURES D'UNE ŒUVRE

THE HANDMAID'S TALE

MARGARET ATWOOD

Ouvrage collectif
coordonné par Jean-Paul Gabilliet et François Gallix

EDITIONS
DU TEMPS

« Blessed be the silent » : la communication dans *The Handmaid's Tale*

Alexandra Poulain

Alexandra Poulain, ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses, agrégée d'anglais, est maître de conférence à l'université de Paris IV-Sorbonne. Elle a consacré plusieurs études au théâtre irlandais contemporain.

Au moment de raconter la partie la plus intime, et à ses yeux la moins glorieuse, de son histoire, l'épisode de sa liaison amoureuse avec Nick, la narratrice de *The Handmaid's Tale* procède à une brève digression pour préciser la nature de la relation qu'elle entretient avec le destinataire de son récit : « By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are. » (279) Cette réécriture apparemment ludique du *cogito* cartésien dévoile en fait l'un des aspects les plus originaux de la narration dans *The Handmaid's Tale*. La formule de Descartes se voulait un point de départ, un point fixe qui servirait de fondement à tout un système de pensée : le sujet pensant, par le seul exercice de sa pensée, devient le premier principe d'une métaphysique. En passant de « je suis » à « you are », la réécriture atwoodienne du *cogito* propose un univers narratif où le sens ne se construit pas à partir d'un point fixe, mais dans le passage d'un locuteur (« I tell ») à un allocutaire, c'est-à-dire au sein du processus de communication. Parce qu'il y a un récit, il faut qu'il y ait quelqu'un pour l'entendre, pour lui donner un sens. Dans le contexte politique du roman, celui d'un totalitarisme qui n'a de cesse de remplacer toute forme de pensée personnelle par des slogans figés, et tout échange verbal par des formules préfabriquées adaptées aux diverses situations de la vie quotidienne (« Blessed be the fruit »,

« May the Lord open », etc), on mesure à quel point la démarche de la narratrice, suggérant que le sens ne s'élabore que lorsqu'il circule entre le locuteur et l'allocutaire, et n'existe pas indépendamment du processus de communication, est audacieuse et subversive. Face à la propagande étatique qui prétend asséner à tous des contenus de pensée compacts préexistants à toute forme d'échange, la narratrice attire sans cesse l'attention sur l'importance de l'activité interprétative, sur le rôle vital de l'allocutaire à qui incombe la tâche ardue et parfois impossible de décoder le message qui lui est adressé. Le climat d'angoisse qui se dégage du roman est certes caractéristique du genre dystopique, mais tient aussi, plus spécifiquement, à cette conscience aiguë et constamment réitérée par la narratrice de l'extrême fragilité du processus de communication, qui en échouant risque à tout instant de faire basculer l'univers du roman dans le non-sens.

Parce qu'elle est un palimpseste explicite du *cogito*, présent à tous les esprits, la formule d'Offred a encore d'autres implications. Chez Descartes, la première certitude est celle de l'existence du sujet pensant : « je suis ». En passant de la première à la deuxième personne, la narratrice suggère que le sujet n'accède à l'existence que dans son rapport à l'autre, au moment où il entre en communication avec un autre sujet. L'individu n'est plus, comme dans la métaphysique cartésienne, considéré comme un phénomène isolé et autonome, mais il n'existe que dans un système d'échanges avec d'autres individus. Aussi le premier échange vital dont la narratrice fait mention est-il celui des noms : « we exchanged names, from bed to bed. » (14) Les véritables prénoms (désormais remplacés par les patronymes au génitif, qui réifient les *Handmaids* et en font la propriété de leurs Commandeurs respectifs) préservent la mémoire de l'identité de chacune des jeunes femmes du « Red Centre » ; mais c'est seulement dans l'échange, lorsqu'ils circulent secrètement de lit en lit, qu'ils prennent toute leur valeur et restaurent l'individualité de chacune aux yeux de toutes.

La narratrice joue d'ailleurs à plusieurs reprises sur l'ambivalence du terme « échange », qui dénote à la fois l'échange verbal et l'échange économique. Dans la première section, Offred évoque les gardes chargés de surveiller les pensionnaires du Centre de Rééducation : « The Angels stood outside with their backs to us. They were objects of fear to us, but of something else as well. If only they would look. If only we could talk to them. Something could be exchanged, we thought, some deal made, some trade-off, we still had our bodies. That was our fantasy. » (14) Le glissement sémantique de « if only we could talk » à « something could be exchanged » est imperceptible : dans le fantasme collectif des prisonnières, l'échange verbal est la voie ouverte à un échange d'un autre ordre, un troc dont la nature est seulement

suggérée en termes vagues (« something could be exchanged », « we still had our bodies »). Peu importe finalement de savoir quel infime privilège, quelle parcelle de liberté pourrait être obtenue en contrepartie de quelques faveurs sexuelles : c'est l'échange lui-même qui compte plus que son contenu, la transaction qui permet à toutes les parties de s'inscrire fugacement dans une sphère d'activité économique clandestine, devenant ainsi des sujets à part entière. C'est justement cette participation à toute activité socio-économique que l'État de Gilead refuse aux femmes : on se souvient que le premier geste du nouveau pouvoir fut de rendre illégal le travail des femmes et de supprimer leur droit à la propriété, leur ôtant du même coup toute identité sociale. En cherchant à tout prix à maintenir l'échange (des signes, des mots, des marchandises) les femmes de Gilead bravent le pouvoir et affirment leur identité. Les cigarettes de Serena Joy, denrées interdites qui proviennent nécessairement du marché noir, sont un signe d'espoir pour la narratrice : « The cigarettes must have come from the black market, I thought, and this gave me hope. Even now that there is no real money anymore, there's still a black market. There's always a black market, there's always something that can be exchanged. She then was a woman who might bend the rules. But what did I have, to trade? » (24) A nouveau, Offred insiste surtout sur la possibilité d'une transaction, sur la persistance d'une économie souterraine qui fait circuler les marchandises, tandis que les termes de l'échange restent dans le vague (« there's always something that can be exchanged. ») En jouant sur l'ambivalence de la notion d'échange, la narratrice suggère au fil du roman que comme le marché noir, toute forme de communication clandestine est un acte de résistance et de survie, et que la circulation du sens est aussi vitale que celle des marchandises.

Le parallélisme entre la circulation des contenus de sens et celle des biens matériels va encore plus loin : l'échange sous toutes ses formes est un jeu dangereux, indispensable à la survie des individus, mais qui peut aussi précipiter leur perte. Si le marché noir est sévèrement réprimé à Gilead, toute forme de communication clandestine met également en danger ceux qui s'y essaient. Comme le troc de marchandises, l'échange verbal doit être réciproque et l'engagement égal des deux côtés, car tout déséquilibre met en péril le processus de communication, et peut s'avérer fatal. Lorsqu'elle contemple le Mur des condamnés avec Ofglen, au début du roman, Offred se garde de manifester la moindre émotion, car elle n'est pas en mesure d'interpréter la réaction de son double : « I feel a tremor in the woman beside me. Is she crying? In what way could it make her look good? My own hands are clenched, I note, tight around the handle of my basket. I

Communication

won't give anything away. » (43) L'échange n'est pas un don gratuit, et le jeu qui s'esquisse ici sur la polysémie de « give away » (laisser paraître / donner pour rien) est repris et explicité plus loin, lors du premier tête-à-tête entre Offred et le Commandeur : « iI want... », he says.

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

L'écriture d'Atwood est particulièrement acérée dans ce passage où les termes « exchanged » et « give away » articulent le passage entre les deux champs sémantiques qui se répondent sans cesse, celui de la communication des émotions intimes (ici de l'ordre du désir : « want », « eagerness »), et celui de la transaction économique (« bargaining session », « selling »). Quel que soit le contexte, cependant, le danger est toujours présent : « She who does not hesitate is lost. »

Reconnaissant implicitement l'importance de l'échange, qui rend à chacun, et en particulier aux femmes, le statut d'individu à part entière, l'État de Gilead interdit et réprime en effet toute forme de communication spontanée. En dehors des stratégies propagandistes du pouvoir qui distille en permanence ses fausses informations et son idéologie réactionnaire, tout est organisé à Gilead pour empêcher l'information, le sens de circuler librement. Deux scènes emblématiques à cet égard encadrent le récit de la narratrice. Dans les premières pages du roman, la rencontre d'Offred et Ofglen avec un groupe de touristes japonais flanqués d'un interprète officiel, rappelle des scènes courantes au vingtième siècle dans les démocraties populaires d'Europe centrale, par exemple. L'interprète, dont les deux femmes savent bien qu'il est presque à coup sûr un espion du pouvoir, inhibe par sa seule présence la communication entre les touristes et les autochtones, bien qu'officiellement il soit censé la rendre possible. A une question des Japonais, Offred se sent obligée de répondre qu'elle est « très heureuse » à Gilead – réponse immédiatement traduite par l'interprète, dont le rôle est de s'assurer qu'aucun échange véritable ne peut avoir lieu. Ce paradoxe est d'ailleurs exprimé d'emblée par la gestuelle du personnage : « There's an interpreter, in the standard blue suit and red-patterned tie, with the winged-eye tie-pin. He's the one who steps forward, out of the group, blocking our way. » (38) L'interprète est ici celui qui bloque le passage, empêche la circulation du sens en s'interposant physiquement entre les deux femmes et leurs interlocuteurs étrangers.

A cet épisode répond, plus loin, celui où Offred décrit le fonctionnement des « Soul Scrolls », les machines à débiter des prières : « The

machines talk as they print out the prayers; if you like, you can go inside and listen to them, the toneless metallic voices repeating the same thing over and over. Once the prayers have been printed out and said, the paper rolls back through another slot and is recycled into fresh paper again. There are no people inside the building; the machines run by themselves. You can't hear the voices from outside; only a murmur, a hum, like a devout crowd, on its knees. » (176) C'est ici la forme de communication la plus spirituelle (entre l'homme et Dieu) et la plus intime qui est ridiculisée et tournée en son contraire, une opération purement mécanique et parfaitement absurde puisqu'elle ne met en jeu ni locuteur, ni allocutaire. Dès lors le message, les prières, indéfiniment répétées, se vident de leur sens pour n'être plus qu'un bruit de fond indistinct.

Dans ces deux situations, qui parodient le processus de communication, mimant l'échange pour mieux le paralyser, aucune place n'est finalement laissée à la libre expression des individus. La plupart du temps, la stratégie du pouvoir est moins retorse : le récit d'Offred souligne avec une insistance presque obsessionnelle l'interdiction pure et simple qui frappe toute tentative de communication spontanée – surtout en ce qui concerne les femmes de Gilead, et plus spécifiquement encore la catégorie des « *Handmaids* », qui font l'objet d'une surveillance particulière. Cette interdiction est mentionnée dès la première section du roman, lorsque la narratrice décrit le dortoir du « Red Centre », organisé comme un espace carcéral : « the army cots that had been set up in rows, with spaces between so that we could not talk. » (13) Le moindre échange est considéré comme potentiellement subversif, susceptible de donner naissance à des pensées originales, non conformes à l'idéologie officielle. Pour imposer sa loi du silence, le pouvoir totalitaire de Gilead n'hésite pas à détourner à son profit la langue biblique : « For lunch it was the Beatitudes. Blessed be this, blessed be that. They played it from a disc, the voice was a man's. *Blessed be the poor in spirit, for theirs is the kingdom of heaven. Blessed are the merciful. Blessed are the meek. Blessed are the silent.* » (100) L'interdiction de communiquer n'a guère besoin d'être formulée explicitement, tant elle semble ancrée dans tous les esprits, au Red Centre, mais aussi au-dehors, dans toutes les catégories de la population. Dès l'avènement du nouveau régime, le climat de paranoïa caractéristique des États totalitaires modifie les comportements : « I didn't know many of the neighbours, and when we met, outside on the street, we were careful to exchange nothing more than the ordinary greetings. Nobody wanted to be reported, for disloyalty. » (189)

Plus tard, lorsqu'elle est devenue une *Handmaid*, Offred s'adonne à une longue rêverie dans laquelle elle s'imagine bavardant avec Rita et

Communication

Cora, les « Marthas » de la maison ; la modalité indique clairement qu'il s'agit d'un fantasme, aussi audacieux qu'irréalisable : « ...we would talk, about aches and pains, illnesses, our feet, our backs, all the different kinds of mischief that our bodies, like unruly children, can get up to. We would nod our heads as punctuation to each other's voices, signalling that yes, we know all about it. [...] How I used to despise such talk. Now I long for it. At least it was talk. An exchange, of sorts. » (20-21) Ici encore, seule importe la parole échangée, le bavardage, aussi creux soit-il, qui viendrait briser la solitude étouffante de la narratrice. Pourtant, même lorsqu'il s'agit d'un scénario aussi banal que celui-ci, la communication est toujours érotisée dans *The Handmaid's Tale* ; en rendant à chacun des interlocuteurs son statut de sujet, elle lui permet de se réapproprier un corps qui, selon l'idéologie gileadienne, n'appartient qu'à la cause publique. C'est bien du corps, examiné dans ses moindres détails, qu'il s'agit dans la conversation imaginée par Offred, dont la rêverie prend une tournure de plus en plus érotique : « Or I would help Rita to make the bread, sinking my hand into that soft resistant warmth which is so much like flesh. I hunger to touch something, other than cloth or wood. I hunger to commit the act of touch. » (21) En réactivant le désir, le processus de communication, même imaginaire, restitue son corps à la narratrice. On comprend dès lors pourquoi les *Handmaids*, dont le corps représente un enjeu capital dans le fonctionnement du régime en place, font l'objet d'une surveillance particulière, et sont maintenues dans un isolement auquel les membres des autres castes, même les plus humbles, échappent partiellement.

Le fantasme d'Offred est interrompu, quelques paragraphes plus loin, par un brusque retour au réel : « The Marthas are not supposed to fraternize with us. » (21) L'utilisation de la tournure « are not supposed to » renvoie à une autorité impalpable et omniprésente qui conditionne tous les comportements, jusque dans les situations où le dialogue semble *a priori* indispensable, comme lors de la consultation mensuelle, obligatoire pour toutes les *Handmaids*, chez le gynécologue. Après avoir recouvert son corps dénudé d'un drap et caché son visage, Offred est prête à recevoir le médecin : « After a minute the door opens, footsteps come in, there is breathing. He isn't supposed to talk to me except when it's absolutely necessary. » (70) On retrouve ici le rapprochement de deux interdits, l'un tenant au corps de la femme, qu'il convient de dissimuler aux regards, l'autre à la parole échangée. Les deux vont toujours de pair, et le lexique chrétien du péché, de la tentation et de l'interdit qui s'applique au corps vise aussi le domaine de la communication dans la phraséologie gileadienne. Car si l'échange verbal permet aux interlocuteurs de reprendre possession de leur

corps, inversement, le corps a son langage propre qui menace à tout instant de restaurer la dimension de l'échange. Les autorités de Gilead ont bien compris que le langage du corps, au moins aussi expressif que la langue parlée, doit être inhibé au même titre que la communication verbale. Le drap qui recouvre le corps de la patiente, censé préserver son anonymat au nom de la bienséance, sert aussi à empêcher tout échange infra-verbal entre la patiente et son médecin. De même, les œillères dont les *Handmaids* sont affublées font office d'écran au sens visuel du terme (« they are to keep us from seeing, but also from being seen » (18)), mais aussi au sens linguistique, rendant presque impossible tout dialogue spontané lorsqu'elles marchent deux par deux, côte-à-côte, sans jamais voir le visage de leur partenaire : « ...we continue on our way, heading as usual for some open space we can cross, so we can talk. If you can call it talking, these clipped whispers, projected through the funnels of our white wings. It's more like a telegram, a verbal semaphore. Amputated speech. » (211) C'est le lexique du corps (« amputated ») qui qualifie le discours (« speech »), soulignant encore les correspondances entre les deux domaines. Symboliquement, le premier échange véritable entre Offred et Ofglen a lieu lorsqu'elles s'arrêtent ensemble devant la boutique des « Soul Scrolls », et aperçoivent leurs reflets dans la vitrine : « We can see into each other's eyes. This is the first time I've ever seen Ofglen's eyes, directly, not aslant. Her face is oval, pink, plump but not fat, her eyes roundish. » (176) Jusqu'à cet épisode, rien ne distinguait les deux partenaires, marchant toujours de pair dans leur uniforme ; lorsqu'elle faisait référence à Ofglen, la narratrice parlait d'ailleurs souvent de son « double », de sa « sœur siamoise ». Paradoxalement, en regardant dans la vitre, Offred ne voit pas son propre visage mais celui d'Ofglen, dont elle décrit aussitôt les traits particuliers, lui rendant ainsi son individualité. La réciprocité du processus suggère une sorte de « stade du miroir » au deuxième degré, où chacune se reconnaît dans le regard de l'autre. La communication devient alors possible : c'est à cette occasion qu'elles s'avouent mutuellement leur impiété, s'écartant pour la première fois de l'attitude strictement orthodoxe qu'elles avaient jusqu'alors observée.

L'interdit qui porte sur toute forme de communication verbale ou gestuelle est encore plus radical dans le domaine de l'écrit : l'écriture n'a plus cours à Gilead, tous les livres et magazines ont en principe été détruits, et toute trace de langue écrite a été systématiquement effacée, et remplacée lorsque cela était indispensable par une signalisation pictographique rudimentaire : « The store has a huge wooden sign outside it, in the shape of a golden lily; Lilies of the Field, it's called. You can see the place, under the lily, where the lettering was painted

out, when they decided that even the names of shops were too much temptation for us. Now the places are known by their signs alone. » (35) Le pictogramme, qui désigne son référent par imitation mais ne permet pas d'élaborer une pensée complexe, est jugé moins dangereux que le mot écrit. Le jeu de scrabble auquel le Commandeur invite Offred, après l'avoir encouragée à lire, est donc l'activité la plus subversive que l'on puisse imaginer à Gilead. Alors que toute forme de communication est suspecte, le scrabble instaure l'échange gratuit, ludique, pour le seul plaisir de l'échange. Tandis que le pictogramme propose une représentation mimétique de son référent, le scrabble met l'accent sur le caractère arbitraire de la langue écrite, sur l'écart entre les mots et les choses qui ouvre l'espace de l'imagination et du fantasme. A nouveau, le récit superpose les motifs de la communication verbale et de l'érotisme : « Now of course it's something different. Now it's forbidden, for us. Now it's dangerous. Now it's indecent. Now it's something he can't do with his wife. Now he's compromised himself. It's as if he's offered me drugs. » (149)

Une telle transgression des règles les plus élémentaires de l'éthique gileadienne n'est envisageable qu'au cœur même du pouvoir : on sait que le Commandeur détient vraisemblablement l'un des postes clés du régime. Mais le récit d'Offred prend aussi acte d'une multitude de tentatives furtives de rétablir des réseaux de communication dans toutes les sphères de la population, même les plus humbles et les plus surveillées. Le roman accumule les scènes d'échanges clandestins, où la plupart du temps les interlocuteurs ont recours à un code précaire et ne peuvent échanger que des messages approximatifs et fragmentaires. Pour les *Handmaids*, les lieux publics sont propices à la transmission de bribes d'informations : le marché, la naissance de l'enfant de Janine, les exécutions des soi-disant criminels sont l'occasion d'échanger quelques paroles furtives. La narratrice transcrit ces dialogues chuchotés et tronqués, qui n'apportent généralement que des réponses imparfaites, ou pas de réponses du tout, et contribuent à installer le climat d'angoisse du roman. Si le discours est toujours parcellaire, constamment menacé d'être interrompu, d'autres modes de transmission plus rudimentaires entrent aussi en jeu. Le langage du corps peut communiquer des messages sommaires, plus fortement érotisés encore que ceux qui sont verbalisés : le clin d'œil de Nick, la pression de son pied contre celui d'Offred pendant la Cérémonie sont autant de signes ambigus qui établissent une certaine complicité entre les deux personnages. Lorsque Nick assume son rôle de page, d'intermédiaire entre Offred et le Commandeur, son corps tout entier devient un moyen de transmission : « I haven't spoken to him since that one night, dreamscape in the moon-filled sitting room. He's my

only flag, my semaphore. Body language. » (190) Plus tard, quand Offred évoque son amant, le lexique ambigu qu'elle utilise s'applique aussi bien au corps qu'au texte, comme si le corps de Nick était un texte à déchiffrer : « the lines of his body, the texture of his flesh » (281).

Toutes les stratégies mises en œuvre au Red Centre pour déjouer la surveillance des *Aunts* impliquent également le corps dans un processus de communication sommaire : les *Handmaids* apprennent à lire sur les lèvres de leurs camarades, Moira et la narratrice se touchent du bout des doigts à travers le trou secret dans le mur des toilettes. La section inaugurale du roman se clôt sur la description des premiers échanges entre les pensionnaires du Centre : « We learned to whisper almost without sound. In the semi-darkness, we could stretch out our arms, when the Aunts weren't looking, and touch each other's hands across space. We learned to lip-read, our heads flat on the beds, turned sideways, watching each other's mouths. In this way we exchanged names, from bed to bed » (14). La présence des *Aunts* rendant toute vocalisation presque impossible, le dialogue prend ici l'aspect d'une pantomime silencieuse ; mais l'image des mains tendues qui rétablissent un contact physique entre les lits espacés suggère la reconstitution d'une chaîne, d'un réseau qui permet une transmission clandestine de l'information : « we exchanged names, from bed to bed ». De telles images de chaînes se retrouvent à plusieurs reprises au cours du roman. Au Centre, l'histoire de l'évasion de Moira, racontée initialement par la terrible Tante Lydia, circule de bouche à oreille : « Part of it I can fill in myself, part of it I heard from Alma, who heard it from Dolores, who heard it from Janine. Janine heard it from Aunt Lydia. » (139) A nouveau, c'est la nuit, dans le dortoir, que la chaîne se reconstitue : « The story passed among us that night, in the semi-darkness, under our breath, from bed to bed. » (143) Le « bavardage » (« gossip ») des *Marthas*, moins surveillées que les *Handmaids*, fonctionne également comme un réseau de transmission improvisé : « Or we would gossip. The Marthas know things, they talk among themselves, passing the unofficial news from house to house. » (21) Toutes ces images de chaînes, qui défient implicitement les autorités en reconstituant des liens entre les individus, préparent la description du réseau de résistance souterrain qui intervient à la fin du roman dans le récit inséré de Moira : « After the first man left, they said they'd try to get me out of the country. I won't tell you how, because some of the stations may still be operating. Each of them was in contact with only one other one, always the next one along. There were advantages to that – it was better if you were caught – but disadvantages too, because if one station got busted the entire chain backed up until they could make

contact with one of their couriers, who could set up an alternative route. » (258) La chaîne, qui lie chaque homme au suivant, établit une solidarité entre tous, et permet la circulation de l'information, est un véritable défi au pouvoir dont la stratégie consiste à isoler chaque individu pour mieux briser son individualité.

Une fois le contact rétabli grâce à la reconstitution des chaînes et réseaux clandestins, il est souvent nécessaire pour assurer la transmission des messages de recourir à des codes non conventionnels, dont les instances de pouvoir ne possèdent pas la clé. Le motif du code secret est un fil rouge qui traverse le roman, et qui accentue encore la précarité du processus de communication. Il apparaît pour la première fois à propos du mot « mayday », prononcé nonchalamment par Ofglen, et qu'Offred identifie d'abord comme un signal codé d'un autre temps : « *Mayday* used to be a distress signal, a long time ago, in one of those wars we studied in high school. » (53) À l'instar des autorités de Gilead, le réseau de résistance recycle des structures et des symboles hérités de l'histoire sans véritablement innover. Le passage n'est pas dénué d'ironie : le mot de passe est identifié comme tel, mais pas dans le contexte présent, et le message ne peut être décodé. Une situation similaire se présente lorsqu'Offred découvre l'inscription gravée dans son placard : « *Nolite te bastardes carborundorum*. I can't see it in the dark but I trace the tiny scratched writing with the ends of my fingers, as if it's a code in Braille. It sounds in my head now less like a prayer, more like a command; but to do what? Useless to me in any case, an ancient hieroglyph to which the key's been lost. » (156) Ironiquement, c'est le Commandeur lui-même qui fournit finalement à la narratrice la clé manquante de la formule (197), qui est une invitation à résister contre les représentants d'un pouvoir abusif et destructeur. À nouveau, le code secret, qui est aussi une réminiscence d'une Histoire plus récente et moins héroïque (le passé de lycéen du Commandeur) s'avère indéchiffrable pour le destinataire du message. La situation s'inverse à la fin du roman, lorsqu'Offred, qui connaît désormais la signification du terme « mayday », essaie de l'utiliser avec la nouvelle Ofglen, dont la réaction hostile est sans ambiguïté : « She isn't one of us. But she knows. » (296) Ici, le message a été malencontreusement intercepté par quelqu'un à qui il n'était pas destiné, extérieur au réseau de résistance et pourtant en possession de son code de reconnaissance. À nouveau, c'est la fragilité et le caractère aléatoire de la communication qui sont mis en relief.

Le recours au code secret n'est pas l'apanage des ennemis du pouvoir. Le Commandeur, dans sa propre demeure, utilise un signal codé pour déjouer la surveillance jalouse de sa femme et fixer ses rendez-vous clandestins avec sa *Handmaid*. La casquette de Nick devient le

support d'un code non-verbal qui maintient le contact entre les deux personnages : « He's my only flag, my semaphore. Body language. » (190) Même au cœur du pouvoir, la communication doit demeurer secrète et emprunter une voie détournée. L'image du sémaphore, ou du télégraphe, revient à plusieurs reprises, et s'applique parfois, paradoxalement, à la langue parlée, lorsqu'elle est réduite à sa plus simple expression : Offred évoque le « word-of-mouth telegraph » des Marthas (145), et qualifie ses échanges limités avec Ofglen de « verbal semaphore » (211). Le langage, comparé à un système de signalisation visuelle, n'est utilisé que pour transmettre un contenu d'information élémentaire sans qu'il soit intercepté par les représentants du pouvoir. Le langage conventionnel est alors détourné de son utilisation courante et devient code secret, qui demande à être déchiffré pour délivrer son message.

Dans l'univers claustrophobe et constamment surveillé de *The Handmaid's Tale*, où rien ne peut se dire simplement, tout message est finalement codé, ou tout au moins susceptible de l'être : si la communication est si difficile et si dangereuse, c'est que personne ne peut être sûr d'interpréter correctement les messages qu'il reçoit. La narratrice revient avec une insistance presque obsessionnelle sur la difficulté de décoder les signaux qui lui sont adressés : chaque message est consigné, puis glosé longuement, sans que son sens véritable soit toujours identifié. Le langage du corps est toujours ambigu, et permet souvent plusieurs interprétations contradictoires. Le clin d'œil de Nick, signe amical, donc parfaitement incongru dans le contexte de Gilead, pourrait être un indice de sa trahison :

Perhaps he was merely being friendly. Perhaps he saw the look on my face and mistook it for something else. Really what I wanted was the cigarette.

Perhaps it was a test, to see what I would do.

Perhaps he is an Eye. (28)

L'auteur joue sur la disproportion entre le signal lui-même (le clin d'œil qui ne dure qu'une fraction de seconde) et sa glose interminable qui juxtapose les interprétations et ne produit en fin de compte qu'une impression d'incertitude angoissante. On touche au vertige lorsque la narratrice suggère que le clin d'œil pourrait lui-même résulter d'une interprétation erronée d'un signe qu'elle aurait envoyé. Plus tard, Offred exprime son désarroi devant l'ambiguïté des larmes de la *Handmaid* qui l'accompagne dans la « Birthmobile » – « ... there are tears running down her cheeks, but tears of what? » (121) ou le froncement de sourcil du Commandeur (« a little frown I choose to interpret as concern, though it may merely be irritation » (147-148)). La rencontre inopinée avec le Commandeur dans le couloir la plonge dans

Communication

une perplexité totale : « Something has been shown to me, but what is it? Like the flag of an unknown country, seen for an instant above a curve of hill, it could mean attack, it could mean parley, it could mean the edge of something, a territory... » (59) Le message est arrivé à bon port, mais demeure indéchiffrable. Même les mots doivent être décodés, ce dont la narratrice ne se sent pas toujours capable, comme lors de son unique conversation avec Serena Joy :

“Maybe he can't”, she says.

I don't know who she means. Does she mean the Commander, or God? (215)

Ailleurs, Offred s'avoue incapable de décider si remarque du Commandeur sur le poids des prostituées de Jézébel est sérieuse ou humoristique : « Is he joking? Most likely, but I don't want to know. » (250). Elle se résigne à regarder les informations diffusées par la télévision sans savoir si elle saura distinguer la vérité des mensonges de la propagande : « But I watch it anyway, hoping to be able to read beneath it. » (92) L'opacité de la plupart des messages que reçoit la narratrice renforce l'impression de solitude et d'enfermement qui émane de son récit. L'angoisse est d'autant plus palpable qu'une mauvaise interprétation peut être fatale. Lorsqu'elle rencontre pour la première fois la nouvelle Ofglen, Offred croit déceler dans son discours un sens caché contraire à l'idéologie officielle :

“Let that be a reminder to us”, says the new Ofglen finally.

I say nothing at first, because I am trying to make out what she means. She could mean that this is a reminder to us of the unjustness and brutality of the regime. In that case I ought to say *yes*. Or she could mean the opposite, that we should remember to do what we are told and not get into trouble, because if we do we will be rightfully punished. If she means that, I should say *praise be*. Her voice was bland, toneless, no clues there.

I take a chance. “Yes” I say. (295-296)

Cette erreur d'interprétation pousse ensuite Offred à utiliser le terme codé « mayday », mettant ainsi sa vie en danger. Dans le contexte politique de Gilead, où la délation est érigée en vertu nationale, il est impossible d'être sûr des intentions de ses interlocuteurs, même privilégiés : jusqu'à la fin du roman, un doute persiste quant à la sincérité de Nick, et à son allégeance au régime ou au réseau de résistance. Dans ces conditions, tous les messages qui se transmettent demeurent ambigus, et la communication, nécessaire à la survie des individus, est éminemment risquée.

Le risque ultime pour la narratrice était peut-être de confier son récit à la postérité, sans savoir qui en seraient les destinataires. A la

fin de sa conférence, dans les « Notes historiques » qui clôturent le roman, Pieixoto est forcé d'admettre que sa lecture du récit d'Offred ne l'éclaire que très partiellement sur les questions qu'il se pose en tant qu'historien :

We may call Eurydice forth from the world of the dead, but we cannot make her answer; and when we turn to look at her we glimpse her only for a moment, before she slips from our grasp and flees. As all historians know, the past is a great darkness, and filled with echoes. Voices may reach us from it; but what they say to us is imbued with the obscurity of the matrix out of which they come; and, try as we may, we cannot always decipher them precisely in the clearer light of our own day. » (324)

Tandis qu'Offred, désespérément avide de transmettre son récit pour donner un sens à sa terrible expérience et retrouver une identité, donne littéralement vie à son interlocuteur – « I tell, therefore you are » (279) –, le conférencier, fort de ses certitudes d'homme et d'universitaire, figé dans sa méthode et son point de vue immuable (« the clearer light of our day ») la renvoie une seconde fois, sous le masque d'Eurydice, au royaume des morts. Sa « communication » ne dit finalement que l'absence d'échange : elle constitue un avertissement au lecteur qui devra adopter un point de vue plus souple, et prêter attention à une voix très personnelle plus qu'à la qualité documentaire du récit, s'il veut faire revivre la *Handmaid* de Gilead.

