



HAL
open science

**“ Panoptisme a-technologique / voyeurisme sans objet.
Formes dysapocalyptiques du pouvoir visuel dans The
Handmaid’s Tale (Hulu, 2017-) ”.**

Sébastien Lefait

► **To cite this version:**

Sébastien Lefait. “ Panoptisme a-technologique / voyeurisme sans objet. Formes dysapocalyptiques du pouvoir visuel dans The Handmaid’s Tale (Hulu, 2017-) ”. Otrante : art et littérature fantastiques, 2020, Apocalypses, 47-48. hal-03140779

HAL Id: hal-03140779

<https://amu.hal.science/hal-03140779>

Submitted on 21 Apr 2021

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.

**Panoptisme a-technologique/voyeurisme sans objet. Formes dysapocalyptiques du
pouvoir visuel dans *The Handmaid's Tale***

Sébastien LEFAIT, AIX MARSEILLE UNIV, LERMA, AIX-EN-PROVENCE, FRANCE

Introduction.

La série de Hulu *The Handmaid's Tale*, est adaptée du roman de Margaret Atwood sorti en 1985, et traduit en français sous le titre *La servante écarlate*. Comme le roman, la série propose la vision cauchemardesque d'une Amérique totalitaire, patriarcale et théocratique. L'œuvre d'Atwood comme son adaptation sérielle débutent *in medias res*. On comprend que la société antérieure a subi un coup d'État, au prétexte d'un déclin de la natalité. Des exégètes masculinistes de la Bible l'ont ensuite reconstruite. Ils se sont notamment appuyés sur un passage de l'Ancien Testament où Dieu ordonne à Jacob, dont l'épouse Rachel est stérile, de s'accoupler à leur servante Bilha. La nouvelle république, qui prend le nom de Gilead, force les femmes fertiles à devenir les esclaves sexuelles des hauts dignitaires du régime, et, comme Bilha, à souffrir qu'ils les couvrent pour leur donner un enfant.

À lire ce simple canevas, on comprend que journalistes et critiques rangent la série de Hulu dans la catégorie « dystopie panoptique »¹, souvent accolée au roman d'Atwood². L'expression, régulièrement appliquée au *1984* de George Orwell, décrit le genre fictionnel hérité de cette œuvre fondatrice. Par ailleurs, la série de Hulu a paru le symptôme de dérives totalitaires imminentes en lien avec le Léviathan panoptique. Dans différentes publications, on a ainsi pu lire à son propos qu'elle « donne envie de se révolter »³, et qu'elle s'érige en « dystopie terrifiante qui nous plonge dans un proche futur »⁴, ce dernier étant « un monde à la George

¹ Katrina ONSTAD, « *The Handmaid's Tale*: A Newly Resonant Dystopia Comes to TV », *The New York Times*, 20/04/2017.

² Amin MALAK, « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition », *Canadian Literature*, 112, 1987, p. 9-16.

³ Pierre LANGLAIS, « *The Handmaid's Tale*, une série qui donne envie de se révolter », http://www.telerama.fr/television/the-handmaid-s-tale-une-serie-qui-donne-envie-de-se-revolter_159630.php, consulté le 27 mars 2018.

⁴ LE MONDE, « Pourquoi la série *The Handmaid's Tale* est incontournable », http://www.lemonde.fr/television-radio/video/2017/06/27/pourquoi-la-serie-the-handmaid-s-tale-est-incontournable_5151842_1655027.html.

Orwell »⁵. De plus, la plupart des médias y voient un produit culturel contextuel⁶, salubre en ce qu'il servirait d'avertissement contre la détérioration de la condition féminine⁷, et salvateur à titre préventif, car annonciateur d'une apocalypse totalitaire et machiste imminente. Par tous ces aspects, la série remplirait donc la fonction de donneur d'alerte liée à la fiction dystopique. Certains considèrent pourtant que la vision proposée par la série ne constitue pas une projection, mais bel et bien le reflet, à peine allégorique, du monde dans lequel nous vivons⁸. Heather Hendershot décrit même le principe de la série comme *Utopian*. Le mot valise sous-entend que la série est à l'image de la société américaine contemporaine⁹. Série automatiquement estampillée féministe,¹⁰ comme d'ailleurs le roman qu'elle adapte et poursuit¹¹, elle est de fait à l'origine de mouvements de protestation. Partout sur la planète, des femmes en reprennent les codes vestimentaires, défilant habillées en servantes écarlates pour mettre à profit la veine satirique de la fiction¹² et utiliser la dystopie comme arme contre des dérives politiques bien trop réelles, souvent identifiées au président Donald Trump¹³.

1 Une dystopie panoptique ?

Par bien des aspects néanmoins, *The Handmaid's Tale*, dans sa version sérielle, est une dystopie qui sonne faux. Elle met en scène des enjeux scopiques bien plus complexes que ne le laisse à penser la terminologie dystopique et apocalyptique employée systématiquement à son endroit. En particulier, la série de Bruce Miller bouleverse le traitement habituel des jeux de pouvoir visuels par la manière dont elle décrit le rôle de la surveillance panoptique dans le régime de Gilead. On peut donc récuser l'usage de l'appellation « dystopie panoptique » à son endroit.

⁵ Jean-Michel SELVA, « Série : la claqué *The Handmaid's Tale* débarque mardi, voici le 1er épisode », <http://www.sudouest.fr/2017/06/22/serie-la-claque-the-handmaid-s-tale-debarque-mardi-voici-le-1er-episode-3555362-4693.php>, consulté le 27 mars 2018.

⁶ CBC NEWS, « *The Handmaid's Tale* TV series resonating today », 2017.

⁷ PBS NEWSHOUR, « *In Dystopian Handmaid's Tale, a Warning for a New Generation Not to Take Rights for Granted* », 2017.

⁸ TOPTENZ, « 10 Ways *The Handmaid's Tale* is Way Too Real », 2018.

⁹ Heather HENDERSHOT, « *The Handmaid's Tale* as Utopian Allegory: "Stars and Stripes Forever, Baby" », *Film Quarterly*, 72-1, 2018, p. 13-25.

¹⁰ Alexandra SCHWARTZ, « Yes, *The Handmaid's Tale* Is Feminist », *The New Yorker*, 2017, 27/04/2017 p.

¹¹ Fiona TOLAN, *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

¹² The New York TIMES, « "Handmaids" Protest Nationwide », <https://www.nytimes.com/video/us/100000005479098/handmaids-protest-nationwide.html>, consulté le 27 mars 2018; WOCHIT NEWS, « Handmaids Protest Trump », 2018.

¹³ C'est par exemple le cas dans divers programmes satiriques, qui font le rapprochement entre la série et l'Amérique de Trump. Voir par exemple FUNNY OR DIE, « Trump's *The Handmaid's Tale* », 2017.

L'élément constitutif du genre est en effet un dispositif de surveillance centralisé, permettant à un individu d'exercer un pouvoir totalitaire. Celui-ci est fondé d'une part sur l'espionnage à grande échelle des citoyens, d'autre part sur l'entretien, chez les mêmes citoyens, d'un sentiment permanent d'être observé, qui génère une obéissance constante et quasiment sans faille. On reconnaîtra la célèbre analyse opérée par Michel Foucault en 1975 de la prison panoptique imaginée par Jeremy Bentham à la fin du XVIIIe siècle. Dans *Surveiller et punir*, Foucault identifie l'effet principal du panoptique. Ce système permet « d'induire chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. (...) La surveillance est permanente dans ses effets, même si discontinuée dans son action »¹⁴.

Notons également que la littérature universitaire associe très souvent ce dispositif despotique aux dérives de l'accélération technologique. Un raisonnement sous-tend ce rapprochement. La banalisation des dispositifs de surveillance, en plus de leur miniaturisation, s'avère susceptible de démultiplier les effets du panoptique, et d'amplifier ainsi la menace des débordements autoritaires qui fondent la société dystopique. Rachel K. Gibson et Stephen Ward estiment qu'en agissant en vecteur de changement, la technologie est tout aussi susceptible de créer un système démocratique parfait qu'une dystopie panoptique. Cela illustre bien le moment de basculement, caractéristique du genre, de l'utopie vers la dystopie¹⁵. Quant à la critique orwellienne, elle souligne souvent, en plus de rappeler que *1984* constitue un message pour le présent¹⁶, l'évidence selon laquelle les sociétés de l'écran décuplent le potentiel autocratique d'un éventuel Big Brother. Elles scellent l'existence effective de l'appareil cauchemardesque imaginé par Orwell, le télécran, sur lequel sont projetées des images de propagande qui, littéralement, surveillent ceux qui les regardent¹⁷.

¹⁴ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2013.

¹⁵ «While technology clearly creates opportunities for change in existing practice, no inevitable development toward one particular outcome – perfect democracy or panoptic dystopia – is assumed». Rachel GIBSON et Stephen WARD, *Reinvigorating Democracy ? : British Politics and the Internet*, London, Routledge, 2018.

¹⁶ Edmond van Den BOSSCHE, « The Message for Today in Orwell's *1984* », <https://www.nytimes.com/1984/01/01/nyregion/the-message-for-today-in-orwell-s-1984.html>, consulté le 30 mars 2018. L'article a paru en 1984 : il s'agissait donc de comparer la société de l'époque à l'anticipation d'Orwell. On peut néanmoins considérer que, quel que soit le moment auquel au repos soit préparé bonjour on le lise, le roman d'Orwell, en tant que dystopie, impose au lecteur l'aune à laquelle examiner son temps.

¹⁷ « *Nineteen Eighty-Four* worked far better on television because Orwell's panoptic dystopia, published in the midst of the television age, had been first to imagine the terrors that could be unleashed by the so-called "telesccreens". » Greg M. Colón SEMENZA et Bob HASENFRATZ, *The History of British Literature on Film, 1895–2015*, Bloomsbury Publishing USA, 2015.

La puissance du dispositif panoptique se trouve donc accrue par la technologie de deux manières différentes. Premièrement, l'espionnage généralisé des citoyens est facilité, alors même qu'augmente son étendue spatiale et temporelle. Deuxièmement, l'effet panoptique décrit par Foucault est également majoré, notamment par l'omniprésence des appareils dotés d'écrans couplés à des caméras et par la promotion qu'il en est fait. En effet, aux outils de surveillance dont des panneaux rappellent l'existence aux citoyens dans un but dissuasif, vient s'ajouter la conscience croissante que tout téléphone portable puisse servir à enregistrer une conversation ou à filmer un événement, au su ou à l'insu des personnes impliquées. Les affiches placardées sur les murs d'Oceania, procurant le rappel constant que « Big Brother vous regarde », sont obsolètes. Sauf peut-être à considérer que les panneaux publicitaires qui nous incitent à acquérir le dernier téléphone portable jouent un rôle similaire, en montrant en gros plan un appareil au potentiel panoptique évident. Ou plutôt, l'affichage d'une surveillance toujours en puissance s'inscrit à présent dans l'instrument lui-même qui, semblable au télécran d'Orwell, projette des images tout en regardant. L'effet panoptique décrit par Foucault s'en trouve légèrement modifié. A présent, l'individu vit sous le poids d'un péril dystopique de plus en plus prégnant, qu'entretient une actualité peuplée de *leaks*, de vol massif de données chez les GAFAs, et de mainmise russe sur les élections américaines. Ou, pour le dire plus simplement, on est passé de la vidéosurveillance à un dispositif panoptique où le pouvoir naît d'une capacité à centraliser des informations, bien plus que des images de vidéosurveillance. On peut donc considérer que le panoptique est immatériel, et qu'il agit de manière invisible. En quelque sorte, le Big Brother d'Orwell s'est mué en Big Data¹⁸, en opérant une métamorphose qui rend sa présence évanescence.

Le résultat est une version du panoptisme plus efficace que Foucault lui-même ne pouvait l'imaginer. En effet, Foucault montre que l'avantage symbolique du pénitencier utopique inventé par Bentham est qu'il conduit les détenus à adapter leur comportement en fonction de la possibilité d'une surveillance ubiquitaire. En permanence, l'individu se considère observé, en conséquence de quoi, il évite tout acte répréhensible. Telle est justement la manière dont fonctionne le régime totalitaire de Gilead, comme le montre la toute fin du premier épisode de *The Handmaid's Tale*. On y voit Offred regagner sa chambre sur l'ordre de Serena Joy, en

¹⁸ Sur ce passage progressif, voir entre autres José Van DIJCK, «Datafication, dataism and dataveillance: big data between scientific paradigm and ideology», *Surveillance & Society*, 12-2, 2014, p. 198-208.

ressassant en voix over, sur le gros plan de son visage dépité et soupçonneux, la litanie d'un fatalisme panoptique :

Quelqu'un regarde. Ici même. Il y a toujours quelqu'un pour observer. Rien ne peut changer. Cette impression doit perdurer. Parce que j'ai l'intention de survivre, pour elle. Elle s'appelle Hannah. Mon mari s'appelait Luke. Je m'appelle June.

2 Schlöndorff : Surveillance et métacinéma.

Cette séquence évoque *1984*, et à travers cette référence implicite, l'adaptation antérieure de *La Servante écarlate* réalisée par Volker Schlöndorff. Sortie en 1990, sur un scénario de Harold Pinter, cette adaptation, si elle modifie certains aspects du récit, ne s'autorise pas à transformer en énigme ce qui était clairement exprimé dans le roman de 1985¹⁹. Dès la fin du premier épisode, June/Offred décide de conformer son comportement à l'impression d'une surveillance ubiquitaire, à laquelle elle fait mine de se plier pour se ménager une marge de manœuvre. La narration en voix over, couplée au gros plan sur le visage du personnage, renforce cette impression, en rappelant que, dans la série, les spectateurs voient tout, entendent tout. Pourtant, un tel rapprochement manque de fondement. De fait, dans *1984*, comme chez Bentham et chez Foucault, c'est la visibilité épisodique des machines-espionnes qui permet son fonctionnement automatique et permanent. Pour le dire très simplement : il est nécessaire, pour croire en l'existence d'une présence panoptique, d'être confronté à intervalles réguliers à des affiches montrant le visage de Big Brother et rappelant « qu'il vous regarde ». Avant d'être intégrée par les citoyens et citoyennes, la surveillance doit faire ses preuves. Schlöndorff le signifie constamment aux spectateurs de son adaptation, en montrant à intervalles réguliers les vecteurs d'un panoptisme orwellien car fondé sur une technologie d'avant-garde dont on se garde le plus souvent d'expliquer le fonctionnement. Cet écho est d'ordre symbolique. Les gros plans du logo de Gilead, triangle divin pourvu d'un œil qu'entoure un astre solaire aux rayons centrifuges, évoquent un regard qui diffuse.

¹⁹ On remarquera au passage que nonobstant ces manques et un certain nombre de différences marquées, il existe de nombreuses ressemblances entre le film et la série, que l'on peut sans trop d'hésitation qualifier de réadaptation sérielle. J'insisterai ici sur les différences entre le film et la série, pour en tirer les conséquences sur notre appréhension des concepts de surveillance, de féminisme, et technologie du pouvoir.



Figure 1. L'œil du pouvoir chez Schlöndorff

Ils rappellent que les avatars de Big Brother, quels qu'ils soient, occupent toujours la tour du dispositif panoptique. Schlöndorff joue également systématiquement d'un rapprochement entre l'ordre Gileadien et le dispositif filmique, en multipliant les plans en extrême plongée et les plans larges en plongée. De telles images construisent la subjectivité lorsque le montage dévoile la présence démiurgique de Serena Joy devant les écrans de surveillance. Depuis un terminal panoptique, elle épie les servantes regroupées dans un gymnase, jusque dans leur sommeil, en lisant un livre pour passer le temps comme si elle était une simple gardienne de nuit.



Figure 2. Serena et le dispositif panoptique en mode automatique

On trouve un montage similaire dans plusieurs scènes de cérémonie, filmées également en plan large et en plongée. Régulièrement, ces séquences incluent des plans où l'on peut apercevoir des soldats caméra à l'épaule. De telles vignettes établissent le lien entre l'angle de prise de vue, la surveillance généralisée, les caméras et le pouvoir qu'il procure à ceux qui les manipulent. Dans cette adaptation, le commandant est le dépositaire d'une valise au contenu futuriste (du moins pour l'époque du tournage du film) qu'il garde précieusement dans son bureau. Son contenu lui permet de concentrer tous les foyers de surveillance par laquelle le régime exerce son autorité.

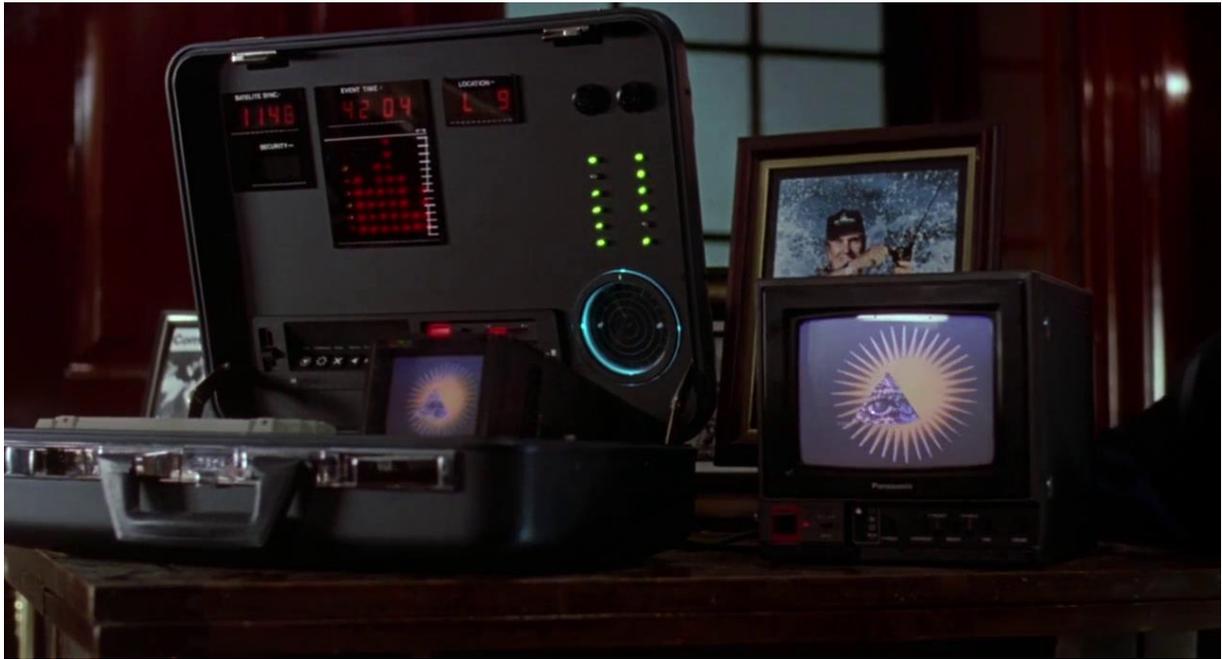


Figure 3. La mallette panoptique du commandant chez Schlöndorff

L'un des plans les plus intéressants est inséré au cours de la séquence d'éducation des servantes dans un gymnase reconverti en dortoir du centre Rachel et Leah. Le plan dévoile les écrans de contrôle reliés aux dispositifs de vidéosurveillance qui couvrent le bâtiment. D'un point de vue narratif, l'insertion paraît arbitraire. Cela vaut également, du moins peut-on être tenté de le déduire, de la surveillance dont il exprime l'existence et dont il transcrit la perception ubiquitaire.



Figure 4. Schlöndorff : Surveillance et métacinéma

En effet, le plan ne s'inscrit pas, comme cela se fait le plus souvent, directement après un plan où figure une caméra. Les images qu'il contient ne semblent donc liées à aucun dispositif d'enregistrement présent dans le gymnase. De plus, il n'ouvre pas sur un plan qui dévoilerait l'agent du contrôle, c'est-à-dire le sujet regardant les images produites par le dispositif. Ce montage contredit donc la syntaxe habituelle de la surveillance à l'écran. Le plan rend compte de ce que j'ai appelé par ailleurs une subjectivité panoptique²⁰. Il est le fruit bâtard d'une focalisation zéro, signe d'omniscience, et d'une subjectivité anonyme, puisque quelqu'un scrute les écrans, mais on ne voit pas qui. La perception visuelle est donc réservée aux spectateurs du film, considérés ici dans l'individualité de leur regard.

S'ils dérogent à la grammaire habituelle de la surveillance au cinéma, des plans de ce type se trouvent également dans un nombre croissant de productions audiovisuelles, où ils construisent un lien entre surveillance et monstration panoptique²¹. Leur rôle consiste quasiment toujours à mettre à profit l'omniprésence relativement récente des dispositifs de vidéosurveillance pour rappeler que, depuis le début, la narration filmique repose sur un principe panoptique. Ce dernier permet au spectateur de tout voir et de tout savoir (dans la limite d'une collecte d'informations *sine qua non* pour suivre l'histoire racontée et en tirer plaisir). On trouvait déjà cela chez Hitchcock dans *Rear Window* (1954), mais la surveillance généralisée a par la suite donné plus de consistance au procédé. On a pu en dégager un nouvel instrument du réalisme ou, comme c'est le cas pour le film de Schlöndorff, une manière particulièrement subtile de traduire l'atmosphère panoptique de Gilead.

3 La série de Hulu : les enjeux d'un dispositif synoptique a-technologique

De manière surprenante, on ne trouve rien de tel dans la série. Les cadrages et les angles de caméra, notamment dans les scènes de groupe, évoquent l'esthétique du précédent créé par l'adaptation de Schlöndorff. Néanmoins, la ressemblance contribue surtout à mieux souligner l'absence totale de technologie panoptique dans la série. Ainsi, l'armée s'impose comme une

²⁰ Sébastien LEFAIT, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Lanham, Scarecrow Press, 2013, p. 33-34.

²¹ On en trouvera un certain nombre d'exemples dans le modeste ouvrage cité dans la note précédente. Pour ce qui concerne les séries télévisées plus récentes, citons notamment *Person of Interest* (CBS, 2011-16), qui pousse la logique du dispositif dans ses retranchements en faisant de la Machine, qui régit un dispositif de surveillance et de monstration globalisées, l'un des personnages, mais également l'un des agents du récit.

présence oppressante mais n'est pas équipée de caméras. Dans la série, la société de Gilead est dénuée d'écrans, qu'ils soient de télévision ou d'ordinateur. L'environnement dans lequel évoluent les personnages est dépourvu de technologie. Cette absence ancre le récit dans une temporalité que l'on peut penser parallèle plutôt que futuriste. Tout se passe comme si le basculement totalitaire avait eu lieu à un moment où la technique n'occupait pas encore la place qui est aujourd'hui la sienne dans nos vies. De plus, l'affiche de la série évoque le rayonnement panoptique du pouvoir envisagé par Schöndorff, mais en inverse l'économie.

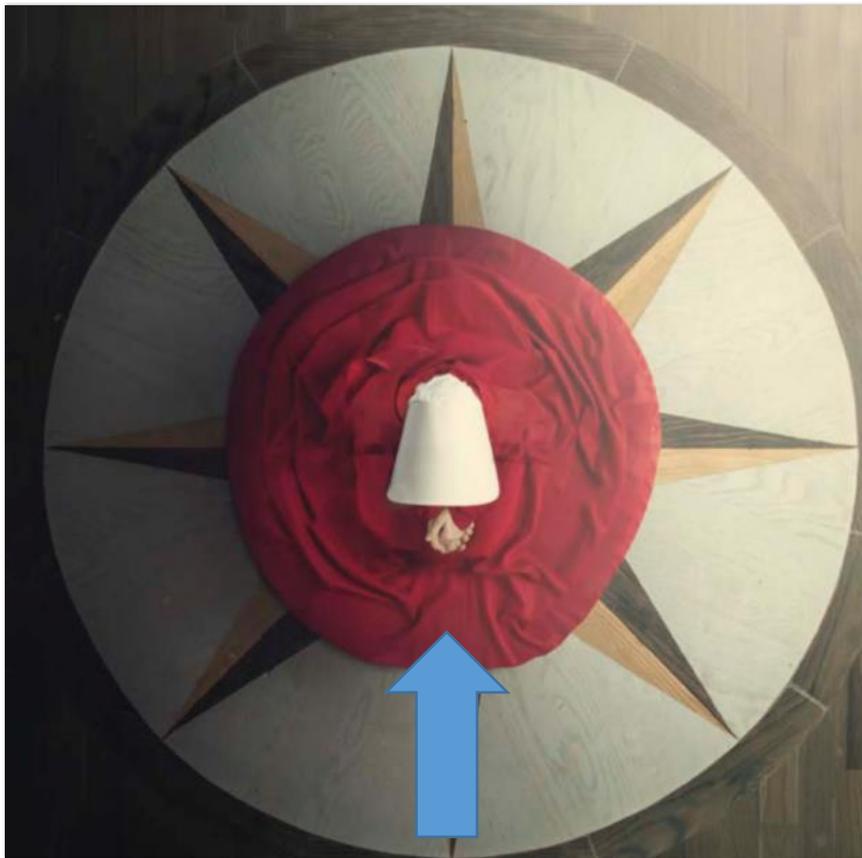


Figure 5: L'affiche de la saison 1

Elle montre une servante en extrême plongée, dont la coiffe occupe le centre d'une rosace dessinée au sol sur laquelle elle se tient, si elle. C'est ici la servante qui se tient au foyer central d'où semble darder le regard. Une autre lecture possible voudrait que les rayons soient centripètes. Dans ce cas, tous les yeux sont tournés vers le visage d'Offred, et c'est en monopolisant ainsi l'attention qu'elle peut, contre Gilead, mais également envers les

spectateurs, exercer une *auteurité*²². Dans la deuxième saison, un plan montre l'équivalent quasi exact de cette affiche, à la différence près qu'Offred, vue en extrême plongée sur fond de rosace au sol, ne se tient plus debout, mais allongée. On pourra y lire le signe de son désespoir, mais également l'indice que le contrôle jusqu'ici exercé sur le récit lui échappe soudain. Rappelons qu'à la toute fin du premier épisode, Offred, par sa maîtrise du récit en voix *over*, nuance l'idée d'une surveillance spectatorielle. Elle nous déclare que sa seule marge de liberté naîtra d'une feintise panoptique, puisqu'elle décide de préserver l'illusion de se croire observée en permanence et d'en forger une arme. Mais nous comprenons au même moment que sa soumission au regard de la caméra ressemble à cette illusion. Cela signifierait que le personnage se plie à la surveillance exercée par le dispositif télévisuel dans le but de manipuler non seulement le commandant et sa femme Serena, mais également l'ensemble des téléspectateurs. Cela constituerait une manière subtile d'adapter à l'écran l'une des caractéristiques fondamentales d'Offred dans le roman d'Atwood, à savoir l'instabilité, voire le manque de fiabilité du récit de l'ère Gilead qu'elle a laissé pour les générations futures. L'épilogue du roman suscite cette interprétation, de même que les nombreuses contradictions internes à sa narration²³. La surveillance y est incorporée, comme donnée a priori, et ne recourt pas à la technologie. Dans le monologue sur lequel se clôt le premier épisode, Offred montre d'ailleurs qu'elle a intégré l'idée d'une surveillance permanente au point de se trouver capable d'en traduire la puissance afin de mieux résister. Puisqu'elle fait l'objet d'une croyance, cette surveillance n'a pas à fournir de preuve de son existence, et peut se passer de piqûres de rappel. Elle se présente comme un impondérable, que l'on peut éventuellement prendre à son propre piège.

Le personnage soumet toute rébellion à l'hypothèse d'une surveillance ubiquitaire. Offred ne se censure pas complètement pour autant. Ce serait un autre raccourci que d'expliquer cet aspect de Gilead en rappelant que le panoptisme y découle de la religion. Pour se saluer, les gileadiens emploient la formule « *under his eye* », qui évoque la permanence de la surveillance divine, ici

²² Pour rappeler la définition de ce terme, je renverrai à la description qu'en fait Emmanuel Wathelet : « Dans l'objectif d'analyser l'ensemble des micro-processeur qui composent la vie organisationnelle quotidienne dans ce type d'organisations, il faut d'une part reconnaître les acteurs légitimes — c'est-à-dire ceux qui *détiennent l'autorité* ; et, d'autre part, déterminer comment ces acteurs particuliers agissent — c'est-à-dire *leur auteurité*. » Emmanuel WATHELET, *Comprendre l'autorité dans les organisations : une méthode par imbrication*, 2012.

²³ Voir par exemple Jackie SHEAD, *Margaret Atwood, Crime Fiction Writer: The Reworking of a Popular Genre*, London; New York, Routledge, 2016.

mise en parallèle avec l'œil inquisiteur d'une société théocratique. Une telle lecture, bien que cohérente, est réductrice. En effet, à la fin du premier épisode, Offred nous explique qu'elle se sait épiée en permanence, alors même qu'elle montre constamment dans la série son absence totale de foi en un régime qui la révolte. Chez la protagoniste doublée d'une narratrice, les formules officielles imposées par le gouvernement sont employées de force, et elle prend grand soin de les désémantiser. Ainsi, son sentiment d'être en permanence observée ne découle sans doute pas d'une conviction que Dieu voit tout et qu'elle considère que le régime de Gilead, c'est Dieu.

Reste le vieil adage selon lequel les murs ont des oreilles. Mais cette sagesse proverbiale se prête mal au tempérament d'Offred, dont on sent très vite les velléités de rébellion et les affinités avec la résistance de Mayday²⁴. Par ailleurs, la surveillance totalitaire de Gilead respecte néanmoins, dans une certaine mesure, la vie privée des servantes. Offred déclare ici se sentir observée alors qu'elle rejoint l'intimité de sa chambre de bonne, c'est-à-dire à l'endroit où elle est le moins susceptible d'être surveillée. À l'appui de cette remarque, on rappellera que personne ne s'immisce dans cet espace réservé aux servantes, contrairement à ce qui se produit pour Winston Smith dans *1984*. En effet, la police de la pensée arrête Smith dans sa chambre lors d'un moment d'intimité. Il s'aperçoit alors qu'un télécran (le nom donné aux dispositifs de surveillance en usage à Oceania) était dissimulé dans la pièce, et que son dernier espace de liberté n'était qu'illusoire²⁵.

4 Diversions synoptiques et inversion du *male gaze*

La série, notamment si on la compare au précédent filmique, tire parti de l'absence de toute technologie, en prenant à revers les spectateurs, pour qui l'association entre surveillance et dispositifs audiovisuels dernier-cri est un donné culturel. Les concepteurs de la série effacent d'ailleurs méthodiquement toute technologie, et en particulier les écrans et les caméras. En résulte une concentration sur le seul dispositif extradiégétique — celui qui permet de filmer les acteurs et les actrices. S'y ajoute une concentration du potentiel narratif de ce dispositif. L'effet

²⁴ « Éventuelles », parce qu'elle reste dans l'incertitude quant à l'existence effective de ce mouvement dont on sait, si l'on a lu l'épilogue métafictionnel du roman, qu'il a finalement exfiltré l'héroïne.

²⁵ George ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, London, Penguin Books, 2008, p. 238.

obtenu reproduit celui que produisait le film de Schlöndorff en reliant la vidéosurveillance à la présence directive du réalisateur, armé de l'outil de surveillance massive que constitue le dispositif filmique. Au-delà des similitudes, la série produit néanmoins une vision de la surveillance qui inverse celle que soulignait Schlöndorff, laquelle renvoyait la subjectivité à un ailleurs du récit. Chez Schlöndorff, la répartition du sensible générée par le dispositif panoptique métacinématographique évoquait en creux le potentiel d'un regard polarisé essaimant de toute part et dardant ses rayons pour ne laisser à la société de Gilead aucun espace d'intimité. La série de Bruce Miller propose l'équivalent synoptique de la logique Schlöndorffienne. Tout se passe comme si les forces centrifuges du panoptique se trouvaient soudain encerclées, repliées sur elles-mêmes et redirigées vers le point nodal devenu l'ombilic, le seul pôle magnétique du récit. Pour rappel, le dispositif synoptique inverse le panoptique, en envisageant de multiples foyers de surveillance centripètes — exactement comme sur l'affiche de la série précédemment évoquée. Dans le cas du synoptique, c'est le fait d'être contemplé qui procure du pouvoir²⁶. Le roman fait d'ailleurs référence à ce type de domination visuelle, qu'il relie à la question du désir masculin. Lorsqu'Offred narratrice remarque que les gardes ne peuvent poser sur elle qu'un regard impuissant, elle déclare jouir du pouvoir que cela lui procure. Elle décrit l'avantage d'être regardée sans devoir imaginer les intentions des hommes qui l'observent (« *I enjoy the power; power of a dog bone, passive but there* »).²⁷ Néanmoins, comme l'a remarqué Pamela Cooper, porter le roman à l'écran décuple le potentiel de la veine synoptique qui parcourt *The Handmaid's Tale*²⁸.

Dans la série, si la technologie ne s'observe plus, la visibilité permanente des personnages principaux qui fonde la narration demeure. Rappelons que Thomas Mathiesen voit dans le synoptique le négatif du panoptique, dont il pallie certains effets. La concentration des regards qui caractérisent le synoptique permet de discipliner l'âme. Cela permet de créer des êtres humains en état de contenir leur identité pour s'intégrer harmonieusement dans les sociétés capitalistes. Offred représente à la fois ce contrôle internalisé, et la possibilité que lui offre la visibilité ininterrompue de s'en libérer. En premier lieu, l'on suit partout et quasiment en

²⁶ Voir Thomas MATHIESEN, « The Viewer Society: Michel Foucault's "Panopticon" Revisited », *Theoretical Criminology*, 1-2, 1997, p. 215-234.

²⁷ Margaret ATWOOD, *The Handmaid's Tale*, London, Vintage, 1996, p. 32.

²⁸ Pamela COOPER, « Sexual Surveillance and Medical Authority in Two Versions of *The Handmaid's Tale* », *The Journal of Popular Culture*, 28-4, 1995, p. 49-66, p. 49.

permanence son visage, filmé en gros plan rendu centripète par la cornette qu'elle a obligation de porter. On pourrait presque imaginer un rapprochement avec le personnage de *Freeze Frame* (John Simpson / 2004). Condamné par le passé faute d'avoir pu prouver son innocence, le protagoniste de ce film revêt un harnais au bout duquel une caméra lui fait face, pour garder la trace filmique de ses moindres faits et gestes²⁹.



Figure 6. *Freeze Frame* (John Simpson, 2004). Synoptisme, ou la perche à selfie intégrée.

La corrélation paraîtra d'autant moins absurde que l'on aura en mémoire l'épilogue du roman d'Atwood, où des universitaires fictionnels affirment qu'Offred est le véritable auteur du récit de la servante écarlate. Elle l'aurait enregistré sur bande audio et monté dans un ordre qui en altère le sens³⁰. De facto, Offred devient narratrice au moyen d'enregistrements. Elle n'est pas fiable, et l'on est donc tenu de croire sa version des faits. La série transcrit visuellement cette dimension par ces plans majoritaires qui concentrent le regard sur les nuances de ses expressions et focalisent l'écoute sur son récit en voix *over*. Tout ce qui se déroule à l'entour du visage, et dont la cornette nous bloque l'accès, s'écarte de la version officielle des faits que nous impose Offred, rendue également ici par son utilisation performative des prénoms.

²⁹ Sur ce film, je me permets de renvoyer à mon analyse dans S. LEFAIT, *Surveillance on screen*, op. cit, p. 69-72.

³⁰ M. ATWOOD, *The Handmaid's Tale*, op. cit, p. 313-316.

Par conséquent dans l'adaptation que propose la série, cette reconquête des traces salvatrices du passé implique l'acte de montrer, lequel concentre le regard vers le visage d'Offred.



Figure 7. « Under her eye » ? Concentration synoptique du regard et reprise en main du récit

Le dispositif du récit audiovisuel persiste, mais pour devenir synoptique plutôt que panoptique. Il réduit le champ des possibles à la cartographie d'un visage féminin, dont le regard fuit sans cesse celui du spectateur. On comprend donc pourquoi la série évacue complètement la technologie du profilmique. Cela induit un renvoi de l'impératif technologique dans un hors-champ situé au pourtour de la monstration.

Le procédé dépasse le banal ressort métalectique, notamment à cause du repli du synoptique en panoptique que propose la série. Premièrement, parce que cette inversion de l'*ordre du regard* — au sens où le regard ordonne la société de Gilead — renvoie au pouvoir réel qu'exerce Offred dans le roman en dominant intégralement le récit. Atwood mobilise les forces extérieures de l'épilogue pour dévoiler ce contrôle depuis un ailleurs qui est également un après, sans lesquels l'*auteurité* d'Offred passerait complètement inaperçue. Deuxièmement, parce que cette inversion de l'ordre du regard possède une portée bien plus importante qu'il n'y paraît, portée seule susceptible de valider l'emploi de l'étiquette « féministe » si souvent accolée à la série. En plus de permettre une reprise en main narrative par le personnage féminin, cette prise à son compte du regard de la surveillance prive de tout objet le voyeurisme qui lui est traditionnellement associé. C'est vrai de ces gros plans sur le visage comme de la plupart des

plans de la série, laquelle n'offre qu'une complaisance très réduite au regard masculin dans son traitement des corps féminins asservis. En cela, la série se différencie une fois de plus de l'adaptation de 1990, où de nombreux plans laissent entrevoir le corps dénudé d'Offred. En comparaison, elle présente une société gileadienne où le voyeurisme perd littéralement tout objet : nul besoin d'une technologie qui viendrait amplifier le regard ou épier les corps. On peut y lire l'accomplissement ultime d'un système théocratique où l'œil du pouvoir posséderait des caractéristiques divines (« *under his eye* »). Sous ce régime le Verbe biblique suffirait au contrôle d'un corps féminin soumis au viol par des personnages masculins qui, commettant l'acte, détournent le regard.

Cette stratégie consiste à montrer que l'une des réussites de Gilead consiste en une société où le voyeurisme n'a plus lieu d'être. Elle fait sens par-delà ce besoin évident qu'ont les auteurs de la série de se différencier d'un précédent filmique réalisé par un cinéaste de renom. On peut en effet y lire l'adaptation visuelle d'un autre élément manquant dans la série, si l'on excepte de brèves apparitions au cours de la deuxième saison : le personnage de la mère de June. Cette dernière représente un féminisme qui combat l'asservissement de la femme au regard masculin, par exemple en brûlant les magazines de mode, féminisme auquel, par un trait d'ironie tragique, la tyrannie de Gilead semble avoir donné raison³¹.

Par son régime de monstration, la série prouve elle aussi que le système totalitaire patriarcal s'est érigé sur une critique féministe du *male gaze* décrit en 1975 par Laura Mulvey³². Le régime théocratique prend cette critique à son propre piège. Il poursuit la logique des autodafés où la mère de June brûlait des magazines de mode pour abriter les femmes du regard lubrique des hommes. Elle y voyait un moyen d'établir un contrôle totalitaire de leur corps et de leur identité. Le spectateur tombe également dans ce piège visuel. L'œil est concentré sur une Offred à ce point dénuée des attributs qui, dans les magazines de mode, attisent le désir masculin, qu'elle en devient l'icône du féminisme défendu par sa mère. Comme la technologie orwellienne, le personnage de la mère de June/Offred apparaîtrait en filigrane, à travers la présence persistante à l'image d'une servante virginale dont aucune aura érotique ne saurait venir maculer la conception.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² Laura MULVEY, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, 16-3, 1975, p. 6–18.

Ce régime de monstration ironique met cependant un paradoxe en évidence. Priver, à l'écran, le voyeurisme masculin de ses objets habituels a beau transformer, d'une part, les magazines féminins interdits en objets de convoitise, cela n'oblitére pas, d'autre part, le sentiment que tout se déroule au vu et au su du régime exprimé par Offred à la fin du premier épisode. Ce revers des attaques portées au *male gaze* donne tout son sens à l'adaptation, du moins si l'on y voit le produit de son époque. En effet, la série a fait l'objet d'une réception très consensuelle, trop, même, pour ne pas susciter la méfiance. L'industrie culturelle américaine et le public ont de suite érigé *The Handmaid's Tale* en symbole d'une résistance féministe qui ferait contrepoids à la guérilla masculine et salvatrice de Nick et de Mayday dans le roman.

Jusqu'à un certain stade de mes réflexions sur la manière dont la série s'articule avec le roman, je l'ai interprétée avec une certaine méfiance. Tout d'abord, la série élimine l'épilogue. On pourrait donc la considérer comme une *recréation*, sadiquement *récréative* malgré un certain didactisme (on pourrait même parler de scopophilie du pire). Les concepteurs de la série n'ont (pour le moment) pas jugé opportun d'adapter le tout dernier chapitre du roman. En effet, à la dernière phrase de cet appendice intitulé « Notes historiques », le professeur Pieixoto termine une conférence sur la république de Gilead donnée longtemps après sa destruction, en l'an 2195, en demandant : « Y a-t-il des questions ? » En revenant sur cette réplique finale, pour interpréter la série à son prisme, l'analyse doit inclure certains des problèmes liés au « *soi-disant* manuscript which is well known to you by now, and which goes by the title of *The Handmaid's Tale* », comme nous y invite le professeur. Sous cet angle, le constat ne souffre aucune contradiction. Comme le dit le Professeur Pieixoto à propos du témoignage d'Offred, « *what we have before us is not the item in its original form* »³³.

Éluder ainsi la question de la fiabilité de la narratrice peut sembler relever d'une volonté de donner à l'œuvre un étiquetage plus ouvertement engagé, plus explicitement féministe. Cette désignation contribue malheureusement, a posteriori, à cataloguer le roman à travers la série. Elle en reconstruit de manière superficielle le sens en lui accolant un label générique réducteur, en désaccord avec la façon dont le roman d'Atwood multiplie les obstacles à l'interprétation. Rappelons en effet que l'épilogue à l'humour sarcastique dont Atwood dote le roman lance un défi aux universitaires à qui il propose un miroir peu flatteur. L'acte ultime d'*auteurité* ne

³³ M. ATWOOD, *The Handmaid's Tale*, *op. cit.*, p. 312-313.

consiste-t-il pas ainsi pour l'auteur.e à poser d'emblée des limites à l'interprétation, tout en faisant mine d'ouvrir le champ des possibles et de remettre en question *in fine* ce qui semble le sens de l'œuvre ? Ou faut-il comprendre l'analyse de Pieixoto, qui voit dans le récit non pas un texte documentaire, mais un montage d'éléments disparates destiné à léguer aux générations futures un témoignage féministe, comme un rappel que l'engagement au service d'une cause s'accommode mal de byzantinismes ? Il implique en effet de se prononcer en faveur de ou contre quelque chose — clairement contre, dans le cas de la série. Toujours est-il que cette dernière pose, que ce soit par sa réception officielle ou par la propension des internautes à en décortiquer sans nuance le sens, un problème considérable aux universitaires. Elle s'avère en cela fidèle à l'intention de l'épilogue, qui tourne en dérision les chercheurs en les mettant au défi de statuer sur le récit d'Offred.

Pour relever ce défi, j'ai même fini par voir dans la série un piège de la représentation. La série donnerait un gage d'amélioration à la condition féminine qui serait purement formel, parce qu'il se cantonnerait justement au seul domaine de la projection d'intentions — une sorte de « *tokenism* » féministe.³⁴ Le spectateur se trouverait alors face à une œuvre frontale, sauf dans son approche de la nudité, à travers laquelle on peut également lire une critique implicite de ce que recouvre la notion extrêmement répandue à l'heure actuelle de « spectateur actif ». Elle ne propose aucun mystère à percer ni d'indices cachés à dénicher, comme dans *Lost* (ABC, 2004-2010) ou dans *Westworld* (HBO, 2016 -). Tout au plus pourrait-on penser que ce sont les expressions faciales de l'actrice principale qui mobilisent toute notre attention, par leur richesse et leur subtilité. Cet aspect entre cependant en contradiction avec une narration en voix *over* que l'on peut trouver redondante, si l'on estime que le jeu de l'actrice devrait suffire. Ce n'est pas le cas : on lit dans son regard moins le reflet de Gilead que ses réactions face au régime totalitaire, et à notre propre regard moralisateur. Cette activité de décryptage est dénoncée au pire comme un fantasme, au mieux comme une figure de style. Mais cette figure reste bien pâle en comparaison de la véritable action, que l'esthétique de la série situe dans le monde réel. L'engagement se resitue de l'autre côté de l'écran, dans un contre-champ absolu

authentiquement politique au sein duquel Atwood nous *pousse* littéralement à intervenir par le jugement moral qu'elle porte³⁵.

Après avoir revu la première saison et vu la deuxième, je perçois aujourd'hui dans la version sérielle de *The Handmaid's Tale* une manière subtile d'adapter le cynisme d'Atwood envers un certain féminisme. Le procédé qui consiste à suivre en tout endroit le visage d'Offred est en effet, comme le plan des écrans de surveillance chez Schlöndorff, avant tout métalectique. Il rappelle que la surveillance vécue et intégrée par les personnages est en fait le résultat d'une surveillance spectatorielle extradiégétique, en la présentant comme plus critiquable que celle dont fait état le récit. Le panoptisme apparaît *sans la technologie censée en décupler le pouvoir*. Le voyeurisme masculin qui l'accompagne souvent perd ainsi son objet. Offred prend, en surface au moins, le contrôle du récit filmique. Néanmoins, tout se déroule, sur un plan extradiégétique, « *under his eye* ». Par conséquent rien n'entaille le joug du regard masculin, à part peut-être l'existence, la popularité de, et le nombre de récompenses engrangées par une série rapidement étiquetée comme féministe.

Il n'est qu'à regarder attentivement la modalité vindicative des actrices de la série lors de diverses cérémonies pour s'en convaincre. Pour porter le flambeau du combat contre le harcèlement dans l'industrie culturelle et pour les droits des femmes, elles se plient aux codes vestimentaires de tels événements. Cela implique notamment de se coiffer, de se maquiller, et de s'habiller de la même manière que le commandant impose à Offred de le faire lorsqu'il l'emmène chez les Jézabel pour une soirée de débauche mondaine.

³⁵ Dans *The Handmaid's Tale* comme dans une autre série adaptée de son œuvre, *Alias Grace*, Atwood fait preuve d'une grande distance ironique par rapport à cette position moralisatrice. Elle le fait en apparaissant elle-même au sein des adaptations, dans le rôle d'un personnage mineur. Dans *The Handmaid's Tale*, elle incarne une tante qui gifle Offred (?), comme pour matérialiser à l'écran le but de son œuvre, qui serait de donner une claque aux téléspectateurs afin de provoquer en eux une réaction. On pourrait trouver abusive cette interprétation de la présence d'Atwood dans l'adaptation comme une invitation à passer véritablement à l'action, plutôt que d'assister à des représentations qui, tout horribles qu'elles soient, nous confortent dans ce que nous pensons déjà. En effet, c'est certainement aller un peu trop loin dans l'interprétation. En revanche, il est assez étonnant de remarquer que Margaret Atwood apparaît également furtivement en *cameo* dans *Alias Grace*, une autre série adaptée de son œuvre. Cette incursion figure dans l'épisode 4. Ici encore, Margaret Atwood juge son personnage principal, Grace Marks, dont on peut rappeler au passage qu'elle est une narratrice bien moins fiable et bien plus manipulatrice que ne l'est Offred. Atwood se retourne vers Grace alors que cette dernière s'assoupit en pleine cérémonie religieuse, pour dénoncer un personnage sourd à toute notion morale, mais également un personnage qui, comme dans la scène d'hypnose du dernier épisode, endort son entourage, mais aussi lecteurs et spectateurs pour contrôler la réception de son histoire criminelle et mener tout le monde en bateau. Comme dans l'autre adaptation sérielle, Atwood s'autorise à prendre à contre-pied le conseil de Pieixoto en incarnant le jugement moral que s'interdit l'historien, mais sur le même mode ironique, puisque ce qu'elle affirme en tant que figurante contredit ce qu'elle déclare lorsqu'elle est interrogée en tant qu'auteur.

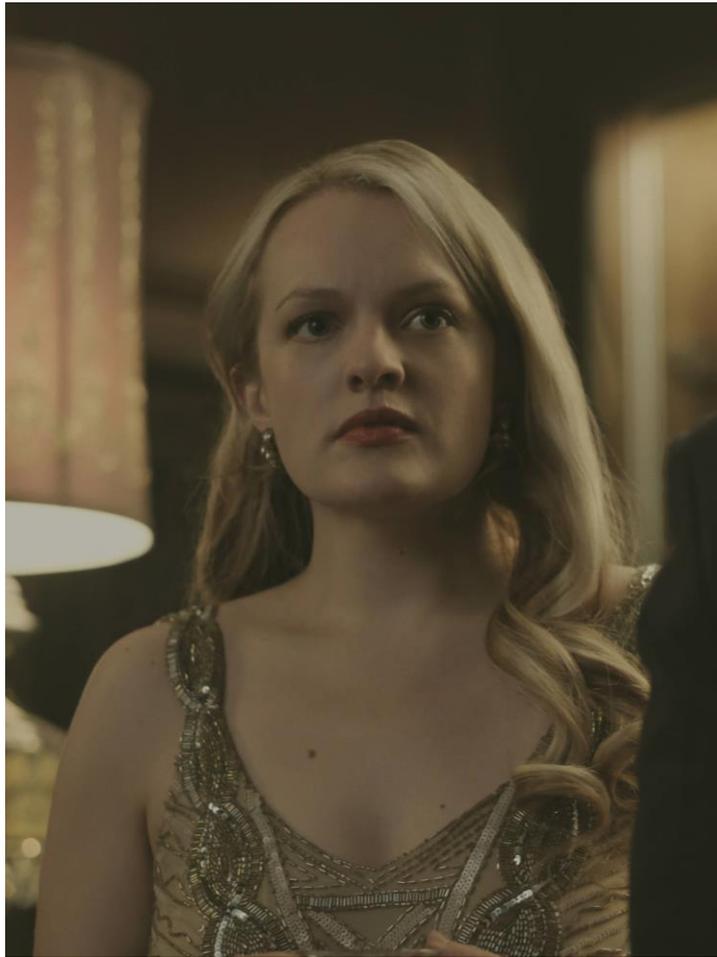


Figure 8. Offred, offerte au male gaze pour le commandant.

Ce qui constitue, en somme, l'équivalent du retour de bâton présent dans le récit d'Atwood : à brûler les magazines de mode, la mère de June prend inconsciemment toute la société de son temps à un piège masculiniste. On aurait donc affaire à la perversion ultime du regard : la série prive le voyeurisme de tout objet du désir quelque peu obvie. Ce faisant, elle rejette la scopophilie hors de Gilead, pour en faire porter la responsabilité au présent, où les actrices, même devenues donneuses d'alerte, se parent d'or et de paillettes pour mieux briller sous l'œil des caméras. Cette externalisation du regard provenait, chez Atwood, de l'épilogue, et, chez Schlöndorff, d'une réflexion métafilmique sur le panoptique cinématographique. Par un procédé similaire, la série renvoie au pouvoir persistant d'un dispositif lié à l'industrie culturelle. Cette dernière exercerait un pouvoir synoptique, dirigeant le regard vers les

passionarias de *#metoo*, en leur donnant une tribune certes utile, mais qui ne bouleverse en rien le partage du sensible³⁶ par le visuel qui régit les rapports de domination genrés.

Conclusion. Prémédiation erronée (Schlöndorff) contre remédiation efficace ?

Par cet art consommé du glissement transdiégétique et du décalage assumé par rapport au tout-technologique qui caractérise l'époque dans laquelle elle s'inscrit, la série aborde le pouvoir visuel sous une forme dysapocalyptique. J'entends par là deux choses. Premièrement, et comme dans le roman si l'on s'en remémore l'épilogue, la série présente la dystopie féministe comme une période apocalyptique révolue, mais aussi, semble-t-il, résolue. Si l'on en croit le professeur Pieixoto dans le chapitre final³⁷, la république de Gilead est à présent étudiée par les historiens depuis une époque apparemment meilleure. Les plaisanteries sexistes de l'universitaire Pieixoto montrent cependant qu'elle restitue au mieux un état antérieur, mais qu'elle n'a absolument pas aboli une certaine hégémonie masculine. Le même raisonnement vaut pour la réception de la série. Sa récupération en faveur de la cause féministe véhicule l'impression d'une société post-machiste enfin disposée à prendre les armes contre les Trump et autres Weinstein. Cependant, ses modalités vont peut-être à l'encontre de l'idée d'un progrès véritable.

Deuxièmement, la série devient dysapocalyptique au sens où elle met en scène une société où l'Apocalypse n'est pas venue de la dystopie technologique à laquelle on s'attendait. Cela implique soit cette apocalypse-là a dysfonctionné, soit qu'on s'était trompé sur son compte puisqu'elle n'est pas advenue, soit qu'elle s'est produite de manière invisible, imperceptible, et quasiment indolore. Si on la compare à la série de Hulu, la version de Schlöndorff apparaît comme une prémédiation panoptique, pour reprendre la terminologie de Richard A. Grusin. Pour Grusin, la logique de la prémédiation veut que le futur soit toujours prémédié.³⁸ Présent en puissance, il s'actualise deux fois, en passant donc par une phase médiatique qui en prépare l'avènement. C'est ce qu'opère le film de Schlöndorff en projetant, à partir de l'œuvre

³⁶ Rappelons que pour Jacques Rancière, « le terrain esthétique est aujourd'hui celui où se poursuit une bataille qui porta hier sur les promesses de l'émancipation et les illusions et désillusions de l'histoire ». Rancière précise : « J'appelle partage du sensible le système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. » Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éd., 2014.

³⁷ M. ATWOOD, *The Handmaid's Tale*, *op. cit.*, p. 317-318.

³⁸ « [In] a logic of *premediation* [...], the future has always been *pre-mediated*. » Richard A GRUSIN, *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*, Basingstoke [England]; New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 38.

d'Atwood, un totalitarisme patriarcal fondé sur la vidéosurveillance. Le réalisateur plaque ainsi sur le roman une projection technophobe sensée, car étayée par un projet de société réaliste dans sa dimension panoptique. Néanmoins, le film propose un cas de prémédiation erronée. En établissant une filiation cohérente entre le système dystopique du roman et ce qu'il doit nécessairement devenir à l'écran, en montrant une version crédible de ce en quoi la technologie actualise Gilead, Schlöndorff se trompe de futur.

Cela ressort tout particulièrement d'une comparaison entre l'adaptation filmique et la série. En proposant une société dystopique qui se passe en apparence complètement de l'aide insidieuse de la technologie, la série suggère non pas que la technologie ne possède plus d'impact sur le panoptisme, mais qu'elle agit à présent de manière décalée. L'arme technologique, notamment en matière de surveillance, demeure invisible depuis le lieu où elle agit. En effet, comme le montre Mark Andrejevic, l'observation constante des citoyens est complètement dématérialisée, en étant intégrée à la machine qui, en apparence, ne constitue pas un système de surveillance. Pour Andrejevic la surveillance actuelle réside non pas dans la machine, mais dans le programme qu'elle exécute. L'algorithme-roi donne à toute forme de surveillance, comme à tout système de ségrégation, l'aura de la neutralité née d'une objectivité apparente³⁹. En invisibilisant tout processus décisionnel, l'algorithme permet ainsi tout. Cela ne signifie pas, toujours pour Andrejevic, que les questions de race, de classe, ou de genre, sont dorénavant absentes de techniques de surveillance désormais automatisées. Les algorithmes, parce qu'ils sont intégrés à la machine, donnent à cette dernière les atours de l'objectivité, tout en participant, de manière invisible, à procurer une plus grande visibilité à certaines catégories de population considérées comme à problèmes. En effet, comme l'ont montré de récentes recherches sur les relations entre Big data et surveillance généralisée, l'algorithme, sous des dehors d'objectivité mathématique, ne fait le plus souvent que traduire les préjugés les plus répandus en matière de genre et de race⁴⁰.

³⁹ « If a search algorithm kicks out the information that someone who drives a Mercury is more likely to vote Republican or to respond to a particular type of advertising appeal, the question of why is displaced by the apparent predictive power of correlation. The perfection of prediction without understanding represents the apotheosis of a certain type of instrumental pragmatism – a tool that need not reflect on the ends to which it is applied. » ANDREJEVIC, « Critical Media Studies 2.0: An Interactive Upgrade », *Interactions : Studies in Communication & Culture*, 1-1, 2009, p. 45.

⁴⁰ Voir par exemple Andrew Guthrie FERGUSON, *The Rise of Big Data Policing: Surveillance, Race, and the Future of Law Enforcement*, NYU Press, 2017.

Par son panoptisme a-technologique, la série *The Handmaid's Tale* laisse supposer que cette logique d'intégration qui tend à rendre la discrimination invisible vaut pour la machine audiovisuelle, ceci à l'échelle d'une industrie culturelle mondialisée. Elle porte les stigmates d'une série féministe et reconnue comme telle, mais qui reste conçue sous le contrôle du regard masculin, lequel en régente jusqu'à la réception. Elle met ainsi en évidence l'existence de mécanismes invisibles, d'algorithmes cérébraux qui représentent bien plus que de simples stéréotypes et permettent de mieux expliquer la *Trumpocalypse*⁴¹. Selon cet angle anamorphique et provocateur qui renverse l'imaginaire du désastre, le président des États-Unis n'en constitue pas la cause, mais le résultat.

Works cited

Mark ANDREJEVIC, « Critical Media Studies 2.0: An Interactive Upgrade », *Interactions : Studies in Communication & Culture*, 1-1, 2009.

Margaret ATWOOD, *The Handmaid's Tale*, London, Vintage, 1996.

Edmond van Den BOSSCHE, « The Message for Today in Orwell's 1984 », <https://www.nytimes.com/1984/01/01/nyregion/the-message-for-today-in-orwell-s-1984.html>, consulté le 30 mars 2018.

CBC NEWS, « *The Handmaid's Tale* TV series resonating today », 2017.

Pamela COOPER, « Sexual Surveillance and Medical Authority in Two Versions of *The Handmaid's Tale* », *The Journal of Popular Culture*, 28-4, 1995, p. 49-66.

José Van DIJCK, « Datafication, dataism and dataveillance : big data between scientific paradigm and ideology », *Surveillance & Society*, 12-2, 2014, p. 198-208.

⁴¹ Voir l'introduction du livre de Ford et Michel, qui font de l'élection présidentielle américaine de 2016 la dernière manifestation en date d'un courant apocalyptique qui domine le paysage culturel américain en ce XXI^e siècle. Elizabeth A. FORD et Deborah C. MITCHELL, *Apocalyptic Visions in 21st Century Films*, McFarland, 2018, p. 1.

Andrew Guthrie FERGUSON, *The Rise of Big Data Policing : Surveillance, Race, and the Future of Law Enforcement*, NYU Press, 2017.

Elizabeth A. FORD et Deborah C. MITCHELL, *Apocalyptic Visions in 21st Century Films*, McFarland, 2018.

Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2013.

FUNNY OR DIE, « Trump's *The Handmaid's Tale* », 2017.

Rachel GIBSON et Stephen WARD, *Reinvigorating Democracy? : British Politics and the Internet*, London, Routledge, 2018.

Richard A. GRUSIN, *Premediation. Affect and Mediality after 9/11*, Basingstoke [England]; New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Heather HENDERSHOT, « *The Handmaid's Tale* as Utopian Allegory: 'Stars and Stripes Forever, Baby' », *Film Quarterly*, 72-1, 2018, p. 13-25.

Pierre LANGLAIS, « *The Handmaid's Tale*, une série qui donne envie de se révolter », <http://www.telerama.fr/television/the-handmaid-s-tale-une-serie-qui-donne-envie-de-se-revolter,159630.php>, consulté le 27 mars 2018.

LE MONDE, « Pourquoi la série *The Handmaid's Tale* est incontournable », http://www.lemonde.fr/television-radio/video/2017/06/27/pourquoi-la-serie-the-handmaid-s-tale-est-incontournable_5151842_1655027.html.

Sébastien LEFAIT, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs*, Lanham, Scarecrow Press, 2013.

Amin MALAK, « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition », *Canadian Literature*, 112, 1987, p. 9-16.

Thomas MATHIESEN, « The Viewer Society: Michel Foucault' "Panopticon" Revisited », *Theoretical Criminology*, 1-2, 1997, p. 215-234.

Laura MULVEY, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, 16-3, 1975, p. 6-18.

Katrina ONSTAD, « *The Handmaid's Tale*: A Newly Resonant Dystopia Comes to TV », *The New York Times*, 20/04/2017 p.

George ORWELL, *Nineteen Eighty-Four*, London, Penguin Books, 2008.

PBS NEWSHOUR, « In Dystopian *Handmaid's Tale*, a Warning for a New Generation Not to Take Rights for Granted », 2017.

Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éd., 2014.

Alexandra SCHWARTZ, « Yes, *The Handmaid's Tale* Is Feminist », *The New Yorker*, 2017, 27/04/2017 p.

Jean-Michel SELVA, « Série : la claque *The Handmaid's Tale* débarque mardi, voici le 1er épisode », <http://www.sudouest.fr/2017/06/22/serie-la-claque-the-handmaid-s-tale-debarque-mardi-voici-le-1er-episode-3555362-4693.php>, consulté le 27 mars 2018.

Greg M. COLÓN SEMENZA et Bob HASENFRATZ, *The History of British Literature on Film, 1895–2015*, Bloomsbury Publishing USA, 2015.

Jackie SHEAD, *Margaret Atwood, Crime Fiction Writer : The Reworking of a Popular Genre*, London ; New York, Routledge, 2016.

THE NEW YORK TIMES, « Handmaids Protest Nationwide », <https://www.nytimes.com/video/us/100000005479098/handmaids-protest-nationwide.html>, consulté le 27 mars 2018.

Fiona TOLAN, *Margaret Atwood : Feminism and Fiction*, Amsterdam, Rodopi, 2007.

TOPTENZ, « 10 Ways *The Handmaid's Tale* is Way Too Real », 2018.

Emmanuel WATHELET, *Comprendre l'autorité dans les organisations : une méthode par imbrication*, 2012.

WOCHIT NEWS, « Handmaids Protest Trump », 2018.

