Aix*Marseille université
Socialement engagée

NNT : 0000AIXM0000

THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université
le 21 juin 2024 par

Marilyn GOMEZ ép. LEMERY

« ‘Architext’ure » : les réfractions dystopiques au service de considérations inactuelles dans *The Handmaid’s Tale*, *The Testaments* et *Black Mirror*.

Discipline
Études anglophones

École doctorale
ED 354, Langues, Lettres et Arts

Laboratoire/Partenaires de recherche
Laboratoire d’Études de Recherche sur le Monde Anglophone (LERMA), Unité de Recherche 853

Composition du jury

Philippe MARION — Rapporteur
Professeur émérite, Université Catholique de Louvain

Shannon WELLS-LASSAGNE — Rapporteuse
Professeur des Universités, Université de Bourgogne

Elizabeth MULLEN — Examinatrice
Maîtresse de conférences, Université de Bretagne Occidentale

Jean-Michel DURAFOUR — Président du jury
Professeur des Universités, Université d’Aix- Marseille

Sébastien LEFAIT — Directeur de thèse
Professeur des Universités, Université d’Aix- Marseille

Affidavit

Je soussignée, Marilyn Gomez, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Sébastien Lefait, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Aix-en-Provence, le 24 mars 2024



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Affidavit

I, undersigned, Marilyn Gomez, hereby declare that the work presented in this manuscript is my own work, carried out under the scientific supervision of Sébastien Lefait, in accordance with the principles of honesty, integrity and responsibility inherent to the research mission. The research work and the writing of this manuscript have been carried out in compliance with both the French national charter for Research Integrity and the Aix-Marseille University charter on the fight against plagiarism.

This work has not been submitted previously either in this country or in another country in the same or in a similar version to any other examination body.

Place Aix-en Provence, date 24 mars 2024



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Liste de publications et/ou brevets et participation aux conférences

1) Liste des publications et/ou brevet [1] réalisées dans le cadre du projet de thèse :

    1. Article intitulé « Les séries et romans dystopiques *Black Mirror, The Handmaid's Tale, The Testaments* ou la dénonciation d'utopies dévoyées » dans l'ouvrage collectif *Utopie/Dystopie ou la volonté de transformer le monde* publié en 2022.
    2. Article intitulé « Croisements dystopiques littéraires ou sériels au service de considérations inactuelles : *La servante écarlate*, le roman de Margaret Atwood et la série de Bruce Miller, *Les Testaments* de M. Atwood, dans l'ouvrage *Relais numéro 7 Croisements* publié en octobre 2022.
    3. Actes de colloque *Transmédiagénie et Transécriture* intitulé « Réfractions dystopiques et déviations transmédiagéniques : *The Handmaid's Tale, The Testaments* entre romans, roman graphique et série » publié en 2023.
    4. Article intitulé « La série *Black Mirror* de Charlie Brooker : dystopie miroir ou miroir dystopique ? » dans le volume 9 de la revue *Technologie et Innovation* consacré à la science-fiction et aux enjeux de l'imaginaire technologique publié le 15 mars 2024.

2) Participation aux conférences[2] et écoles d'été au cours de la période de thèse :
    1. Communication intitulée « *The Handmaid's Tale*, roman et série, *The Testaments* : œuvre transmédiale, miroir de nos craintes, au service du renouvellement du genre dystopique » dans le colloque Présent(s) de la science-fiction, le 19 et le 20 mai 2022.
    2. Communication intitulée « Réfractions dystopiques et déviations transmédiagéniques : *The Handmaid's Tale, The Testaments* entre romans, roman graphique et série » dans le colloque Transmédiagénie et Transécriture, le 17 et 18 novembre 2022.
    3. Communication intitulée « La Série *Black Mirror* : entre visées utopistes et projections dystopiques » dans le colloque Quand la Science-Fiction change le Monde organisée par Stella Incognita at Esprit Futur à l'université d'Aix-Marseille du 10 au 12 avril 2024.

[1] Cette liste comprend les articles publiés, les articles soumis à publication et les articles en préparation ainsi que les livres, chapitres de livre et/ou toutes formes de valorisation des résultats des travaux propres à la discipline du projet de thèse. La référence aux publications doit suivre les règles standards de bibliographie et doit être conforme à la charte des publications d'AMU.

[2] Le terme « conférence » est générique. Il désigne à la fois « conférence », « congrès », « workshop », « colloques », « rencontres nationales et/ou internationales » … etc.
Indiquer si vous avez fait une présentation orale ou sous forme de poster.

Résumé

L'univers dystopique repose sur des catégorisations. Ces catégorisations peuvent revêtir diverses formes et affectent divers domaines voire l'intégralité de la société et permettent de mieux contrôler et maintenir l'ordre établi. Toutefois, elles sont présentées, en apparence, à l'instar de la société utopique, comme un ensemble collaboratif uniformisé, harmonieux et mélioratif dans l'univers giléadien. Cette coopération permet de rendre l'univers dystopique moins dystopique ou d'ouvrir une porte vers une utopisation possible. Les frontières entre les castes peuvent être effacées ou gommées, les classes peuvent converger, se rassembler ce qui montre que la catégorisation et la compartimentation des individus est purement arbitraire. Dans la série *Black Mirror*, les catégorisations sont souvent duelles mais non antagonistes ou manichéennes, elles entretiennent un lien de cause à effet. Le floutage opéré met en exergue la complémentarité entre utopie et dystopie, deux versants d'une même entité et la possibilité de basculement de l'un dans l'autre. Les frontières sont poreuses, ce qui met en avant la complexité et la relativité catégorielle. Le téléspectateur est alors amené à remettre en question ses propres catégorisations.

Les univers dystopiques s'appuient également sur le sentiment d'une oppression qui peut être morale, mentale, étatique, hiérarchique, physique, religieuse, genrée et technologique et débouche sur l'enfermement moral, social et physique. La variabilité du concept de légalité et de légitimité voire sa réversibilité dans le temps en fonction des événements est mise au service du principe d'inactualité. Ces réfractions autoritaires montrent la perméabilité de la frontière entre utopie et dystopie en fonction du temps et du contexte. Tel un ondoiement, le genre peut basculer et montre qu'au cours du temps les perceptions peuvent varier. Ces variations autoritaires ondoyantes visent à la remise en cause de tout fondamentalisme moral, religieux, éthique et technologique dans un temps à venir.

Le processus de fragmentation est au cœur de toute dystopie. Les fragmentations diverses, qu'elles soient physiques, psychologiques, sociétales, spatio-temporelles, sémantiques, syntaxiques, visuelles, sonores, diégétiques, mémorielles, ou qu'elles soient entre apparence et réalité ou entre virtuel et réel, servent toutes à plonger le lecteur ou le téléspectateur de manière plus intense dans l'univers dystopique. Elles mettent en lumière l'univers dystopique dans lequel les personnages évoluent et l'annihilation en résultant. Témoin de la

fragmentation, les lecteurs-téléspectateurs doivent rassembler les morceaux éparpillés, voir au-delà des brisures, percevoir la richesse dans la comminution. Les déconstructions présentes dans *The Handmaid's Tale*, *The Testaments*, *Black Mirror* et *Inside Black Mirror* servent à mettre en évidence la nécessité de déconstruire les oppositions conceptuelles binaires de l'utopie de la dystopie. Le concept de dystopie est mouvant au point qu'il amalgame le concept d'utopie. Une telle versatilité et une telle réversibilité sont mises au service de considérations inactuelles. Elles œuvrent en dehors du temps et par conséquent au service du temps à venir. Elles permettent aux lecteurs et aux téléspectateurs de porter un regard non-manichéen sur le monde.

Ces œuvres sont à la fois des dystopies miroirs et des miroirs dystopiques dont la vision anamorphique permet au lecteur-téléspectateur d'entamer une démarche à la fois réflexive et auto-réflexive. Elles permettent aux lecteurs-téléspectateurs de s'interroger sur leur propre société et sur leur propre pratique. La popularité des romans et des séries réside dans leur capacité à trouver un écho dans la vie des lecteurs-téléspectateurs mais également dans sa médiatisation. Le message d'avertissement par anticipation parvient alors aux intéressés qui ont ainsi la possibilité de réagir et d'agir pour éviter que cet univers dystopique ne devienne le leur. Les romans et les séries s'inspirent du réel dont elles noircissent et extrapolent les traits. Ces œuvres transmédiagéniques, en opérant en spirale transmédiatique enrichie, réussissent l'interaction et la fusion entre narration et médiatisation. Cette porosité entre fiction et réel est effectivement mise au service du message porté par ces œuvres dystopiques en invitant le lecteur-téléspectateur à développer une pratique réflexive.

Mots clés : dystopie – utopie – réfractions – inactualité – transmédialité – avertissement

Abstract

The dystopian universe is based on categorisation. These categorisations can take various forms and affect different areas or even the whole of society, making it easier to control and maintain the established order. However, like the utopian society, they are presented as a uniform, harmonious and improving collaborative whole in the Gileadian universe. This cooperation makes the dystopian universe less dystopian or opens a door to possible utopianism. The boundaries between castes can be erased or blurred, classes can converge and come together, showing that the categorisation and compartmentalisation of individuals is purely arbitrary. In the *Black Mirror* series, the categorisations are often dual, but not antagonistic or Manichean; they are linked by cause and effect. The blurring reveals the complementary nature of utopia and dystopia, two sides of the same entity, and the possibility of a shift from one to the other. The boundaries are porous, highlighting complexity and categorical relativity. Viewers are encouraged to question their own categorisations.

Dystopian universes are also based on a sense of oppression that can be moral, mental, state, hierarchical, physical, religious, gendered and technological, leading to moral, social and physical confinement. The variability of the concept of legality and legitimacy, and even its reversibility over time as a function of events, serves the principle of inactuality. These authoritarian refractions demonstrate the permeability of the boundary between utopia and dystopia as a function of time and context. Like a ripple, the genre can shift, showing that perceptions can change over time. These undulating authoritarian variations aim to challenge all moral, religious, ethical and technological fundamentalism in a time to come.

The process of fragmentation is at the heart of every dystopia. Fragmentations of various kinds – whether physical, psychological, societal, spatio-temporal, semantic, syntactic, visual, sonorous, diegetic, memory-related, or whether between appearance and reality or between virtual and real – all serve to dive the reader or viewer more intensely into the dystopian universe. They highlight the dystopian world in which the characters live and the resulting annihilation. Witnessing the fragmentation, the reader-viewer has to pick up the scattered pieces, see beyond the fractures, perceive the richness in the comminution. The deconstructions present in *The Handmaid's Tale*, *The Testaments*, *Black Mirror* and *Inside Black Mirror* serve to emphasise the need to deconstruct the binary conceptual oppositions of utopia and dystopia.

The concept of dystopia is so changeable that it merges with the concept of utopia. Such versatility and reversibility are at the service of inactual considerations. They work outside time and therefore in the service of time to come. They allow readers and viewers to take a non-Manichean look at the world.

These works are both dystopian mirrors and dystopian mirrors whose anamorphic vision enables the reader-viewer to engage in a process that is both reflexive and self-reflexive. They allow the reader-viewer to question their own society and their own practice. The popularity of novels and series lies not only in their ability to resonate with the lives of their readers and viewers, but also in the way they are mediatised. The message of anticipatory warning then reaches the people concerned, who are then able to react and take action to prevent this dystopian world from becoming their own. Novels and series are inspired by reality, whose features they blacken and extrapolate. By operating in an enriched transmedia spiral, these transmedia works succeed in interacting and merging narrative and mediatisation. This porosity between fiction and reality effectively serves the message conveyed by these dystopian works, inviting the reader-viewer to develop a reflective practice.

Key words: dystopia - utopia - refractions - inactuality - transmediality - warning

Remerciements

Je remercie mon mari, Stéphane, pour sa confiance, son admiration, sa patience et son soutien indéfectible.

Je remercie également mes enfants, Alexis et Maxime, pour leur amour, leur gentillesse et leurs encouragements.

Je remercie ma grand-mère décédée, Maguy, pour son amour incommensurable qui m'a toujours permis de croire en moi et d'affronter les obstacles.

Enfin, je remercie Sébastien Lefait pour ses critiques positives et constructives et la grande bienveillance dont il a fait preuve à mon égard.

TABLE DES MATIÈRES

Affidavit 2

Affidavit 3

Liste de publications et/ou brevets et participation aux conférences 4

Résumé 5

Abstract 7

Remerciements 9

TABLE DES MATIÈRES 10

INTRODUCTION 13

1. De l'utopie à la dystopie 13
2. Présentation du corpus 22
3. Les romans et séries comme vecteurs de la tradition dystopique 23
4. Réfractions multiples et circularité 32

CHAPITRE 1 : RÉFRINGENCES CATÉGORIELLES 49

1. Catégorisations multiples et anamorphiques 49
   1.1. Catégorisations sociales et cohésion sociétale 49
   1.2. Catégorisations comportementales et fluctuations 75
   1.3. Catégorisation graphique et métacatégorisation 87
2. Réfractions utopistes : uniformisations et harmonisations 98
   2.1. Uniformisation sociale 98
   2.2. Omniprésence écranique et uniformisations perceptives 113
   2.3. Omniprésence de technologies et innovations inclusives 122
   2.4. Uniformisation chromatique 125
   2.5. Récurrences objectales et événementielles 126
3. Ondes dystopiques : effets produits sur le lecteur et le téléspectateur 143

CHAPITRE 2 : POUVOIRS DÉVIÉS ET OPPRESSION ONDULATOIRE 148

1. Variations autoritaires ondoyantes 148
1.1. Légitimité du pouvoir 151
1.1.1. Principe de besoins ressentis 151
➢ Un monde plus sain et plus sûr 151
➢ Un monde plus solidaire 156
➢ Un monde moins pollué 158
➢ Plus de justice sociale 159
➢ Un quotidien amélioré 160
1.1.2. Principes de gouvernance digne et responsable 166
1.1.3. Valeurs et principes communs et reconnus 169
1.2. Remise en cause de la légitimité due à l'absence d'équilibre entre autonomie et contraintes. 172
1.2.1. Suppression de toute liberté 172
1.2.2. Des violences inégales et extrêmes 174
1.2.3. Absence de satisfaction des utilisateurs 187
1.3. Remise en cause de la légalité 188
1.3.1. Remise en cause d'un système politique et social 188
1.3.2. Remise en cause d'une technologie 192
2. Des pouvoirs diffus 192
2.1. Pouvoir de contrôler l'information 192
2.2. Pouvoir coercitif 198
2.3. Pouvoir de récompense 215
2.4. Pouvoirs en cascade 219
3. Oppressions ondulatoires et répercussions sur le lecteur-téléspectateur 222
3.1. Oppression via un régime théocratique et totalitaire 222
3.2. Oppression via les réseaux sociaux 227
3.3. Oppression via les nouvelles technologies 233
CHAPITRE 3 : DE LA FRAGMENTATION A LA CONSTRUCTION 243
1. Fragmentations multiples 243
1.1. Fragmentation sémantique 243
1.2. Fragmentation spatiale et temporelle 250

1.3. Fragmentation des individus 260
1.4. Fragmentation syntaxique 281
1.5. Fragmentations diégétiques 283
2. Entre destruction et construction 304
2.1. La temporalité 305
2.2. Les points de vue 308
2.3. Les oppositions conceptuelles 312
CHAPITRE 4 : DYSTOPIES PROTÉENNES ET ANAMORPHIQUES 330
1. Dystopie miroir ou miroir dystopique ? 331
1.1. Miroir de dérèglements climatiques 332
1.2. Miroir des privations de libertés individuelles 335
1.3. Miroir de la société écranique 348
1.4. Miroir d'innovations scientifiques et technologiques 359
2. Diversité des enjeux au service d'une motivation idéologique 372
2.1. Enjeux sociologiques 372
2.2. Enjeux commerciaux 397
CONCLUSION 430
1. Réfractions paradoxales : des catégorisations dystopiques et des uniformisations utopistes 430
2. Univers dystopiques : d'un pouvoir légitime à un système oppressif 432
3. Dystopies : entre segmentation et construction 435
4. Dystopies protéiformes aux enjeux complexes et multiples 437
BIBLIOGRAPHIE 440
INDEX DE NOMS D'AUTEURS 473
INDEX DES NOTIONS 482
TABLE DES FIGURES 484

INTRODUCTION

Aldous Huxley place en début du *Meilleur des mondes*, un texte de Nicolas Berdiaeff, philosophe russe qui a vécu la chute du tsarisme et la révolution russe :

> Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante. Comment éviter leur réalisation définitive ? ... Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe ouvrière rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique moins “parfaite” et plus “libre”[3].

1. De l’utopie à la dystopie

Il est tout d’abord nécessaire de définir la dystopie au regard de l’utopie, les deux étant intimement liées et pouvant même fonctionner de manière circulaire.

Le terme utopie est emprunté au latin *utopia* et formé à partir du grec ‘οὐ-τοπος’ ‘ou’, négation qui signifie sans et ‘topos’ signifiant lieu, endroit, région. Le terme caractérise donc un lieu qui n’existe pas, un non lieu. Il s’agit d’un ouvrage qui conceptualise une société idéale à construire, qui ne s’inscrit pas dans la réalité et qui est jugée chimérique donc irréalisable.
Le terme *utopia* est un néologisme grec forgé par Thomas More en 1516 pour désigner la société idéale qu'il décrit dans son œuvre (en latin) ***Utopia***. Il est traduit en français par « utopie ». Dans l'en-tête de l'édition de Bâle de 1518 d’*Utopia*, Thomas More utilise, exceptionnellement, le terme d’*Eutopia* pour désigner le lieu imaginaire qu'il a conçu. Ce second néologisme ne repose plus sur la négation *ou* mais sur le préfixe *eu*, qui signifie « bon ». *Eutopie* signifie donc « le lieu du Bon, un lieu heureux ». Les deux termes sont donc complémentaires pour décrire l'originalité de l’*Utopia* de More, la prononciation anglaise de l'époque ne distingue pas la prononciation des préfixes εὖ- (« heureux ») et οὐ- (« négation », « inexistence »). En effet, cette œuvre est d'une part un récit de voyage et la description d'un lieu fictif (*utopia*) et d'autre part un projet d'établissement rationnel d'une société idéale (*eutopia*). Ainsi, le genre littéraire créé par Thomas More repose sur un paradoxe. Il se présente en effet comme une œuvre de fiction sans lien avec la réalité mais il se refuse à tout recours au merveilleux ou à la fantaisie

[3] Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*, 2014, 6.

et le bonheur qui est censé régner en Utopie repose seulement sur la cohérence du projet qui lutte contre les inégalités.

Le mot « dystopie » vient de l'anglais *dystopia*, qui a été formé par l'association du préfixe *dys-* et du radical d'origine grecque, τόπος (topos : « lieu »). Le préfixe *dys-* est emprunté au grec δυσ-, et signifie négation, malformation, mauvais, erroné, difficile. D'un point de vue étymologique, *dystopie* signifie donc « mauvais lieu », « lieu néfaste », un lieu en tout cas connoté négativement ou encore, une utopie qui dysfonctionne. La dystopie vise à présenter sous forme narrative les conséquences néfastes d'une idéologie, l'univers qu'elle décrit ne s'éloigne du nôtre que par les seules transformations sociales ou politiques que l'auteur désire critiquer. La dystopie opère car elle s'appuie sur un système répressif, qu'il soit social, politique ou moral. Rapprocher toujours plus l'univers dystopique du nôtre, est un moyen pour l'auteur de rendre sa dénonciation plus efficace. L'auteur est donc naturellement amené à situer son univers dystopique dans un futur plus ou moins proche, et à en exclure toute dimension fantastique qui viendrait affaiblir son argumentation. C'est pour cela qu'il est associé à la forme du récit d'anticipation car il s'agit d'un mouvement rationnel de l'histoire. Le récit d'anticipation utilise la vraisemblance scientifique comme point de départ pour conduire le lecteur ou le téléspectateur à la désillusion, à la néantisation de la vie privée, à l'ordonnance du culte : l'état envahit le quotidien du citoyen, pervertit sa relation au monde et lui fait perdre contact avec lui-même pour organiser un semblant de vie publique qu'il contrôle totalement. Les citoyens vivent dans un état déshumanisé dans lequel leur individualité est bannie, ils sont constamment surveillés, leurs libertés sont restreintes, un système de propagande élaboré est utilisé pour contrôler les citoyens et l'information.

La dystopie aussi appelée fiction spéculative est un genre complexe qui peut se diviser en deux sous-genres : l'utopie négative et l'anti-utopie. Alors que l'utopie négative grossit nos peurs, nos échecs actuels : « Trueness to the future is thus not the crucial criterion of a dystopian vision, but trueness to the present, paradoxically, is [4] », l'anti-utopie se projette dans un avenir plus lointain qui pourrait se produire si l'utopie visée échoue, elle est présentée au lecteur contemporain comme une critique de l'utopisme ou d'une eutopie particulière. L'anti-utopie, que l'on appelle également contre-utopie, n'est pas le contraire de l'utopie, mais la critique de l'utopie réalisée dont la description tend à montrer les dérives totalitaires inhérentes à l'application stricte des règles de la société idéale. Dans ce cas, le récit met en scène cette société

[4] Beauchamp, Gorman« The Politics of "*The Handmaid's Tale*." » *Midwest Quarterly* 51, nº 1 (septembre 2009) : 11-25, 13.

idéale, il nous y entraîne, par des descriptions et des portraits souvent très précis, mais la narration poursuit une autre tâche, bien différente et précise, qui est de dévoiler le cauchemar qui se cache derrière le voile de l'utopisme social réalisé et de montrer l'aspect illusoire du monde utopique parfait. Le philosophe Louis Althusser [5] décrit d'ailleurs l'état comme étant fondé sur un appareil répressif qui fonctionne grâce à un juste équilibre entre l'Appareil Répressif d'Etat appartenant à la sphère publique incluant le chef de l'état, le gouvernement, l'administration, la police et l'armée et l'Appareil d'Etat Idéologique appartenant à la sphère privée tels que les syndicats, la famille, les églises, les journaux, certaines écoles. Les univers dystopiques mettent en avant l'omnipuissance et l'omniprésence de ces systèmes répressifs.

Les dystopies que je vais étudier ont les caractéristiques des deux sous-genres, utopie négative et anti-utopie : *The Handmaid's Tale* met en exergue les conséquences des problèmes environnementaux que nous rencontrons à présent, comme la pollution, tout en nous projetant dans un temps plus lointain au cours duquel ces conséquences ont atteint un point de non-retour et mènent au coup d'état et à la refonte totale du système actuel pour créer une société, en apparence, utopique.

> As a dystopia, the narrative projects certain ominous tendencies of our present-day social, political, and technological order in a future culmination. It amplifies amongst other things the influential American New Christian Right, a neo-conservative movement that responds to what it interprets as a dehumanized world by means of a further dehumanization. The quotation from Sufism, which is a mystical tradition in Islam, hints at the power of Islamic fundamentalism in the 1980s, but also at the danger of present-day Western Protestant fundamentalist groups whose doctrinal language and thinking lie at the basis of the novelist's dystopian vision. The Sufi proverb: "In the desert there is no sign that says, Thou shalt not eat stones" comments on the "thou shalt nots" or the abomination and interdiction of "Deuteronomy," which inspires the Protestant fundamentalists in Gilead [6].

L'intégrisme chrétien est exacerbé dans *The Handmaid's Tale* et *The Testaments* pour en montrer les aspects déshumanisant et liberticide.

La dystopie d'Atwood est même plus complexe encore car elle a donné lieu à de nombreux débats autour d'un nouveau type de dystopie, la dystopie féministe. Cette catégorie ne reflète pourtant pas la réalité et la complexité des romans d'Atwood comme elle le rappelle elle-même lors d'un entretien :

---

[5] Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (noted towards and Investigation)." Trans. Ben Brewster. Lenin and Philosophy and Other Essays. Monthly Review Press. Web. 6 Jul, 2012.

[6] Staels, Hilde. *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*. Transatlantic Perspectives 4. Tübingen Basel: A. Francke, 1995, 174.

> Yes, well, an abridged version is this: to be, strictly speaking, a feminist dystopia, the society would have to be arranged strictly on gender lines; that is, with all of the men advantaged and all of the women disadvantaged [7].

En effet, certes les femmes sont montrées comme soumises, ne sont pas indépendantes, n'ont pas accès à la lecture ou à l'écriture et sont utilisées pour être fécondées, contrairement à certains hommes de pouvoir qui peuvent lire et prendre des initiatives. Toutefois, les hommes également doivent se soumettre au système imposé sous peine d'être tués ou mutilés et voient leur liberté de circulation, leur liberté professionnelle, sentimentale et sexuelle considérablement restreintes, voire totalement supprimées « no pornography, no sex outside marriage, arranged marriages, no masturbation, no homosexuality, no marriage except as a reward for military service [8]. » De plus, il est indéniable, bien que surprenant, que l'oppression soit principalement exercée par les femmes elles-mêmes, les Tantes, et portée par d'autres femmes, les épouses des commandants, à la fois victimes du système et bourrelles. Le choix d'une ou plusieurs narratrices ne signifie pas pour autant qu'il s'agit d'une voix féministe comme l'indique Margaret Atwood dans ce même entretien :

> It is narrated by a woman, but the same society narrated by a man would still be dystopia, and that is why a number of men in the book are fighting against the regime, they don't like it, either-they want to get back to doing all those things they liked to do before [9].

La société dystopique ne se réduit pas à une lutte de genre opposant hommes et femmes mais évoque bien un combat contre l'oppression qui peut avoir des origines variées et prendre des formes diverses. Ce débat montre combien le genre dystopique est complexe et peut accepter de multiples définitions.

Black Mirror contient aussi les caractéristiques des deux sous-genres dystopiques, utopie négative et anti-utopie, car cette anthologie grossit les travers existants de notre société actuelle et porte son attention, contrairement aux romans *The Handmaid's Tale* et *The Testaments* et à la série dans lesquels la technologie et les communications modernes sont inexistantes et bannies, sur l'utilisation du numérique et des nouvelles technologies tout en intégrant des technologies non existantes et futuristes dont le but est de tendre vers un monde meilleur, ces nouvelles technologies étant supposées améliorer et faciliter le quotidien des utilisateurs.

---

[7] Atwood, Margaret, Jean-Michel Lacroix, et Jacques Leclaire. *« The Handmaid's Tale », Roman Protéen*. Cahiers de l'I.P.E.C 6. Mont-Saint-Aignan: Publications de l'Université de Rouen, 1999, 15.

[8] Dvořák, Marta. *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale »*. Collection Interférences. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1999, 23.

[9] Atwood, Margaret, Jean-Michel Lacroix, et Jacques Leclaire. *« The Handmaid's Tale », Roman Protéen*. Cahiers de l'I.P.E.C 6. Mont-Saint-Aignan: Publications de l'Université de Rouen, 1999, 16.

> La science-fiction n'est pas optimiste, elle interroge, et le dysfonctionnement utopique apparaît sous différentes formes dans différents films, reprenant les grandes phases de l'utopie pour les inverser. La peur sert de fonts baptismaux à la science-fiction, la peur de ce que l'on peut perdre, et surtout de ce que l'on risque d'engendrer : robots, génétique, opérations en tous genres, informatique, sécurité accrue, rêves et désirs qui finissent par tourner au cauchemar [10] ».

Ces nouvelles technologies à visée utopique sont souvent détournées par les utilisateurs ; les conséquences pour eux et leurs proches sont alors dangereuses.

The Handmaid's Tale et *Black Mirror* mettent tous les deux en avant l'univers dystopique en utilisant l'image du miroir. Le miroir est déformant dans *The Handmaid's Tale* et sombre dans *Black Mirror*, il s'agit du reflet d'Offred dans le miroir « a distorted shadow, a parody of something (…) A sister dipped in blood [11]» ou du reflet des protagonistes dans les écrans noirs du quotidien : portables, télévisions et tablettes. L'idée que le reflet d'Offred lui renvoie une image déformée et sombre indique qu'il s'agit effectivement d'un univers dystopique qui a modelé les servantes pour annihiler leur identité afin de servir l'état de Gilead. De même, le noir des écrans rappelle la noirceur émanant des êtres guidés par ces derniers, cela rappelle aussi à quel point ceux-ci altèrent négativement l'image des individus qui les utilisent. Le reflet dystopique est néfaste pour les individus qui sont alors déshumanisés et privés de leur identité propre. L'image du miroir proposant une vision alternée, déformée et assombrie de la réalité est particulièrement pertinente car elle fait écho au genre dystopique lui-même qui constitue le miroir grossissant et teinté noir ou fumé gris du genre utopique. Je ne considère pas le genre dystopique comme le miroir concave qui projetterait l'image d'un objet situé loin du foyer et par là même rendrait une image inversée voire inversée et grossie plus la distance est importante, mais comme le miroir concave qui projetterait l'image d'un objet situé près du foyer et dont l'image serait vue droite mais grossie. Cette prise de position nuancée et innovante va me permettre de porter un regard nouveau sur le genre dystopique. Ainsi, le genre dystopique procède à une déformation par grossissement des traits de l'image du genre utopique tout en teintant l'image renvoyée en l'assombrissant plus au moins selon le filtre ou la couleur appliqués sur le miroir.

Apparemment opposés, les univers utopiques et dystopiques ont en commun de ne pas être simplement des mondes imaginaires. Ils sont le résultat d'un projet politique. Ce projet vise à rendre possible un idéal : idéal d'égalité dans l'utopie collectiviste de Thomas More, idéal de pouvoir absolu dans *1984*, suppression de toute souffrance dans *Le Meilleur des mondes*, idéal

[10] André, Danièle, « Le cinéma de science-fiction américain ou l'anti-utopie », dans *CinémAction* N°115 : Utopie et cinéma, pp.165-180, dirigé par Yona Dureau, Corlet éditions Diffusion, 2005, p. 172.

[11] Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (London: Klett, 1996), 19.

de fécondité dans *The Handmaid's Tale* et *The Testaments*, idéal technologique dans *Black Mirror*.

La perfection de ces utopies tient en ce que, d'une part, elles réalisent parfaitement l'idéal qu'elles se sont assigné (égalité parfaite chez More, oppression parfaite chez Orwell et bonheur parfait chez Huxley, fécondité atteinte chez Atwood, nouvelles technologies omniprésentes chez Brooker) et que, d'autre part, elles sont inaltérables. En effet, un monde parfait ne saurait être menacé ou provisoire et se doit d'être, d'une manière relative du moins, éternel. Le principal défi posé à l'utopiste consiste en effet, à empêcher toute possibilité de retour en arrière. À l'inverse, les dystopies sont des romans dont les personnages principaux sont justement des êtres inadaptés qui refusent ou sont incapables de se fondre dans la société dans laquelle ils vivent. La dystopie n'est donc pas tant une utopie maléfique qu'une utopie classique vue sous un angle différent : celui de l'individu, victime d'un système reformant et œuvrant pour créer un monde meilleur. Les dystopies dénoncent dans les utopies l'incapacité de celles-ci à changer véritablement l'homme pour en faire un être heureux et digne de bonheur. Les œuvres de Huxley (*Le Meilleur des Mondes*), Orwell (*1984*), Zamiatine (*Nous autres*) ou Silverberg (*Les Monades urbaines*) soulignent le caractère superficiel des changements que les États contemporains ont pu imposer à la nature humaine. Ceux-ci n'ont pas su changer l'homme en profondeur et n'ont pu agir que sur son comportement. Les dystopies dénoncent donc la prétention utopique à changer l'homme par conditionnement. Prétention qui n'aboutit qu'à l'aliénation, au refoulement et à la névrose. L'échec de la visée utopiste est particulièrement mis en exergue dans les notes historiques de *The Handmaid's Tales* et de *The Testaments* qui, de plus, décrit les failles du système de Gilead à travers des portraits croisés de femmes qui vont œuvrer au démantèlement de ce prétendu système utopique car il a failli à un certain nombre d'objectifs premiers.

La dystopie est donc une forme d'utopie dévoyée :

> Twentieth-century writers of anti-utopias have simply been sensitive to the negative aspects of the utopian model, aware that it is the ancestor of totalitarianism [12].

Les deux formes, utopie et dystopie, ont pour but la construction d'une société bonifiée tentant de résoudre les problèmes environnementaux, sociétaux, relationnels, sécuritaires mais l'une insiste sur les aspects mélioratifs du système mis en place, l'autre sur les répercutions délétères pour les individus qui le subissent et/ou qui n'ont pas su s'adapter.

> I think because all dystopia begins in utopia. Utopia and dystopia are the obverse and reverse of the same thing. Most dystopias are attempts at planned societies that originally say they are going to make life

[12] Dvořák, Marta. *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale », op. cit.*, 74.

> better and then somehow go off the tracks. The longing for perfection has an unpleasant habit of producing tyranny [13].

L'utopie et la dystopie ont le même processus de fabrication : l'utopie présente une société organisée et planifiée qui isole les populations dans le but de les sélectionner et d'atteindre la perfection ; la dystopie, quant à elle, propose une société structurée et structurante qui isole les populations pour les sélectionner et créer une illusion de perfection qui est remise en cause par certains membres de cette société et/ou par le lecteur/téléspectateur qui voient les failles, les inégalités, les injustices, les répressions résultant de cette société. L'utopie et la dystopie ont donc les mêmes fondements :

> As a form, the utopia/ dystopia must be planned. What then is planned? First of all, money and material goods-how they are made and distributed and this means all of those things involving work and also the environment. A lot of the nineteenth century utopias were linked with the perception that the industrial revolution was polluting rivers, cutting down forests etc., and some utopias were proposed as a counter-action to this trend. Another thing that is arranged: clothing-what is worn? Utopias and dystopias both rake a lot of pleasure in describing costume. What is worn and what is forbidden? What cannot be worn, who can wear what and under what circumstances? This is of course just an exaggerated variant on what goes on in society anyway. Prove me right by raking off all your clothes and walking down the Champs Elysées at noon. You will be arrested. Next: sex. Who can have it, how often, under what circumstances and with whom? In the utopia, proposed as the good society, free love tends to be a motif. Sex tends to get spread around quite a lot. In the dystopia, the bad form, it's often eliminated, and always controlled, and in real life, dictatorships such as that in Romania before the Fall of the Wall, do tend to take quite an interest in this area. In Nazi Germany there were laws as to who could have sex with whom. Linked to that is reproduction, which is nor the same thing: who can reproduce and under what circumstances and with whom? There was something called the eugenics movement in the late nineteenth century and early twentieth century society which very much cried to control who could have babies and what kind of babies. So it's a motif in real life and it's also very much one in the literary form. In Brave New World, if you've read that book, you'll recall that birth is obsolete, babies come from bottles, and if there's something a bit strange about you it's because somebody has put the wrong thing in your bottles. Next: power-who can hold it and how is it exercise? In utopias this tends to be consensual; in dystopias we tend to have dictatorships. Finally, what happens to those who violate the norms or laws of a society? Both utopias and dystopias tend to be quite harsh in this direction. You'll recall in Thomas More's Utopia-the original one of that name-adultery is quite severely punished. I think You get assigned to slavery for the first or second offense, and if you keep on doing it they kill you. The thing about utopias and dystopias is that they very quickly change into their opposite, and whether it is a utopia or dystopia depends on the point of view of the narrator [14].

L'utopie et la dystopie organisent minutieusement chaque aspect de la société créée : le travail, la tenue vestimentaire, les relations sentimentales, sexuelles et le pouvoir. Toutefois, un point de vue différent est offert. L'utopie présente la catégorisation des individus comme un moyen qui permet à chacun de trouver sa place, son identité tout en agissant de manière collaborative afin de servir la société qui le protège et l'aide à prospérer. La dystopie présente la catégorisation comme un effacement identitaire, un asservissement des peuples aux services

[13] *Idem*., 24.

[14] Dvořák, Marta. *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale », op. cit.*, 19.

d'une élite politique ou intellectuelle ce que je vous démontrerai plus loin. D'autre part, l'utopie et la dystopie ont un lien au présent qui expose des points de vue opposés. L'utopie propose une version inversée du présent qui gomme tous les points négatifs alors que la dystopie dépeint une version exagérée du présent qui grossit les points négatifs :

> It seems obvious that dystopia and utopia are critical genres that point to the negativity of the existing social world in antithetical ways, Utopia by creating a fictional world that is marked by its difference from the existing one, and dystopia by creating a fictional world that is marked as an extension of the existing one [15].

Le lien à une temporalité est alors flouté, il ne s'agit pas du présent mais pas non plus du futur :

> Ce type de récit, où le temps semble figé dans une sorte d'atemporalité inquiétante, est alors situé dans ce qui est plus communément appelé « uchronie ». Construit de la même manière que le substantif utopie (*u-topia*), selon la définition de Frédéric Rouvillois : « le lieu qui n'est pas », « *u-chronos* » pourrait être traduit par « le temps qui n'est pas ». Cependant, en tenant compte du propos qui nous intéresse, une meilleure définition donnerait plutôt : « le temps qui n'est pas encore », voire « le temps qui risque d'être ». C'est une traduction plus pessimiste, mais elle semble mieux correspondre à la nature du récit d'anticipation dystopique [16].

Il semblerait donc que dans toute utopie le lien à une temporalité existante soit effacé ou estompé. La réalité est en fait plus complexe car il revient au lecteur ou téléspectateur de recréer ce lien afin de donner du sens à l'œuvre. La même logique peut être appliquée à la dystopie. En prenant de la distance, nous pouvons imaginer que le rôle du lecteur /téléspectateur peut être même plus abouti. En créant un lien entre utopie et dystopie, même en dehors de toute temporalité, il peut mettre en exergue un lien de cause à effet entre les deux genres, le mouvement qui en découle alors est circulaire : l'utopie est dévoyée, critiquée, remise en question et débouche sur la dystopie mais l'évocation d'événements dystopiques a une visée utopique constituant une source d'espoir pour la communauté réceptrice. Ainsi, figurer la dystopie permet d'éclairer l'utopie. Atwood donne d'ailleurs une définition de la dystopie dans un discours qu'elle fait qui va dans ce sens :

> Dystopia: societies that are models of the bad. The bad design is really the good design in reverse, that is, we the readers are to deduce what a good society is by seeing in detail what it isn't, and thus by indirection find direction out... Dystopias are often more like dire warnings than satires, dark shadows cast by the present into the future...[17]

---

[15] Banerjee, Chinmoy. « CRITICAL READINGS: Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in The Handmaid's Tale ». *Critical Insights: The Handmaid's Tale*, janvier 2010, 153-74, 154.

[16] Danblon, Emmanuelle. « Figurer la dystopie pour éclairer l'utopie : une fonction de l'exemple historique ». *Argumentation et Analyse du Discours*, nº 16 (9 avril 2016). https://doi.org/10.4000/aad.2111, 10-11.

[17] Staels, Hilde. *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*. Transatlantic Perspectives 4. Tübingen Basel: A. Francke, 1995, 231-232.

La dystopie opère alors comme un futur antérieur agissant comme conjuration de la menace, comme un avertissement par anticipation. Il s'agira de précédent uchronique. Le futur est enraciné dans le monde contemporain mais on peut le déjouer, l'empêcher, le contrarier :

> Alors il semble, et même il devient certain que l'espérance est justement ce par où l'obscur s'éclaire. L'espérance loge dans l'obscur lui-même, elle participe de son opacité, de même que l'obscur et le secret furent apparentés ; elle menace de disparaître si elle se dresse trop près, trop droit dans cet obscur [18].

Cela donne du pouvoir à son destinataire qui peut encore agir sur le temps à venir pour transformer cette projection dystopique en projection utopique. Ce qui nous amène directement au concept d'inactualité. La notion d'inactuel implique d'agir contre le présent, et par là même sur le présent. La notion d'inactualité marque la volonté de refuser toute simultanéité et toute actualité au profit d'une prise de distance avec son temps. Cela permet d'agir sur le temps « au bénéfice du temps à venir [19]. » Le dystopiste se situe donc en dehors du temps et y emporte ses lecteurs qui peuvent ainsi agir contre le présent, et par là même sur le présent. Le dystopiste tente de synchroniser le temps de la narration, le temps de l'écrivain et le temps du lecteur/téléspectateur et de créer des ponts entre différentes aires culturelles pour permettre au lecteur ou au téléspectateur de mieux comprendre le présent et d'influencer le futur en y posant sa marque, en étant l'instigateur d'un changement de mentalités. Ces dystopies permettent un décrochement temporel en créant des univers dans lesquels le mythique fait écho à l'actuel pour permettre une prise de recul du lecteur /téléspectateur par rapport à son époque et son environnement. Le lecteur/ téléspectateur de dystopies peut être comparé « aux hommes historiques » tels qu'ils sont définis par Nietzsche « qui regardent en arrière pour comprendre le présent, par la contemplation du passé, pour apprendre à désirer l'avenir avec plus de violence [20]. » C'est de ces narrations atemporelles ou anachroniques (autre traduction possible de l'adjectif *Unzeitgemässe* dans le titre de l'œuvre de Nietzsche *Unzeitgemässe Betrachtungen*) ou éternelles ou encore de cet entre-deux temps ou de ce hors-temps que provient le plaisir du lecteur/téléspectateur qui se sent investi d'une mission particulière, celle d'influer sur l'avenir pour retourner le monde dystopique et générer davantage de justice dans

[18] Bloch, Ernst. *L'esprit de l'utopie*. Gallimard. Paris, 1977, 245.

[19] Nietzsche Friedrich, *Considérations inactuelles*, *op. cit.*, 76.

[20] Nietzsche, Friedrich, Henri Albert, et Pierre-Yves Bourdil, *Seconde considération intempestive : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie (1874)*, GF 483. Paris : Flammarion, 1988, 83.

le monde réel. Nous pourrions nous demander alors : comment ces dytopistes s'y prennent-ils ? En quoi la variété des supports a-t-elle de l'influence sur les publics visés ?

2. Présentation du corpus

J'ai choisi d'inclure deux romans, deux séries et un ouvrage à cette étude. Mon corpus est composé d'un livre, d'une série adaptée de *The Handmaid's Tale,* du roman *The Testaments* ainsi que d'un livre de Charlie Brooker et d'une série intitulée *Black Mirror*. La série *The Handmaid's Tale* est en cours, ainsi que la série *Black Mirror*. De plus un ouvrage faisant la genèse de la série a été publié par Brooker. Le choix de ce corpus va me permettre entre autres, de proposer une nouvelle conception de l'adaptation, en plus d'étudier la dystopie. Je souhaite travailler sur ce sujet car beaucoup d'ouvrages et d'articles ont été écrits concernant le roman *The Handmaid's Tale,* cependant aucun ne l'étudie en regard de la série pour laquelle la romancière a pourtant contribué à l'écriture et en regard du dernier roman qui s'inscrit dans la continuité de *The Handmaid's Tale*, roman et série. Les séries dystopiques que je veux étudier constituent un nouveau produit culturel populaire et un phénomène sociétal. Ce mouvement porteur n'a pourtant toujours pas trouvé sa critique de spécialistes : rien ou très peu n'est écrit à propos des adaptations sérielles et de ces séries dystopiques et de leur impact sociétal et culturel alors qu'elles ont trouvé leur public et leur critique populaire. Je souhaite mettre en parallèle les processus utilisés au niveau littéraire et télévisuel et montrer comment ils opèrent distinctement mais de manière collaborative afin de servir de mode d'avertissement et de prévention de manière intentionnelle ou pas. J'ai préféré le terme « inactuel » au terme « intempestif » pour qualifier le message véhiculé par ces œuvres dystopiques car ce dernier terme décrit une intervention qui s'accomplit à contretemps et peut contrarier le cours d'un événement, Nietzsche propose une utilisation très spécifique et particulièrement productive philosophiquement de ce qu'il nomme les considérations inactuelles, concept nécessairement diachronique et qui par conséquent sera utile pour envisager d'une nouvelle manière le fonctionnement de l'adaptation. Agir « de façon inactuelle » pour Nietzsche signifie agir « contre le temps » et par là même « sur le temps (…) en faveur d'un temps à venir [21]. » Il ne

[21] Nietzche, *Considérations Inactuelles*, Paris, Gallimard, 1998, 76.

s’agit plus seulement d’être en décalage temporel et de perturber le cours des événements mais d’agir pour construire un futur qui prendrait en considération nos erreurs passées et présentes.

3. Les romans et séries comme vecteurs de la tradition dystopique

Les œuvres que nous allons analyser sont reconnues pour leurs qualités exceptionnelles, le roman *The Handmaid’s Tale* a reçu de nombreux prix, le Governor General's Award for English Language fiction, le Arthur C. Clarke Award, le Commonwealth Literature Prize et le Welsh Arts Council International Writer's Prize mais la série *The Handmaid’s Tale* s’est vue attribuée un nombre encore plus considérable de récompenses : le Primetime Emmy Awards, Primetime Creative Arts Emmy Awards, le Gold Derby TV Awards, le Television Critics Association Awards, American Film Institute Awards, American Cinema Editors Awards, Arts Director Guild Awards, Casting Society of America, Cinema Audio Society Awards, Costume Designers Guild Awards, Critics’ Choice Television Awards, Directors Guilds of America Awards, Golden Globe Awards, Peabody Awards, Producers Guild of America Awards, Satellite Awards, USC Scripter Awards, Writers Guild of America Awards, BAFTA Television Awards pour la saison une. Le roman *The Testaments* déjà reçu une récompense en octobre 2019, le Booker Prize malgré sa très récente sortie en septembre 2019 et vient en réponse à une forte demande de fans du roman puis de la série. Le roman est également sorti en livre audio. La série *BM* a, elle aussi, était primée à plusieurs reprises : BAFTA Television Craft Awards (catégories : Best Make Up and Hair Design, Special, Visual Effects and Graphic), Broadcast Awards, Cinema Audio Society Awards, Emmy Awards, International Emmy Awards, Gold Derby Awards, Golden Reel Awards, IGN Awards, Online Film and Television Association Awards, Producer Guild of America Awards, Golden Rose, Peabody Awards, GLAAD Media Awards, Broadcasting Press Guild. Ces multitudes de récompenses ont-elles un impact sur la visibilité du genre dystopique ? Permettent-elles une promotion du genre tout en montrant sa richesse et sa variété ? L'industrie culturelle ne tire-t-elle pas profit de la popularité actuelle du genre dystopique, liée notamment à un certain nombre de peurs telles que le terrorisme, les changements climatiques, la baisse de fertilité et bien d’autres.

Cette reconnaissance auprès d’un public de spécialistes et de non spécialistes a donné lieu à des analyses variées et nombreuses de ces œuvres.

La quasi-intégralité des écrits et analyses au sujet du roman *The Handmaid's Tale (THT*) se posent dans la continuité de la tradition dystopique. Ils montrent comment le roman correspond aux critères définissant des dystopies classiques et référentielles avec des études telles que *The Calculus of Love and Nightmare: The Handmaid's Tale and the Dystopian Tradition*[22] de Feuer, *Offred's Complicity and the Dystopian Tradition in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*[23] de Weiss, *Rhetorical Strategies in The Handmaid's Tale: Dystopia and the Paradoxes of Power*[24] de Deer, *Speculative Fiction's Contribution to Contemporary Understanding: The handmaid Art Tale*[25] de Keifer-Boyd et Smith-Shank, *Disciplining the Body: Power and Language in Margaret Atwood's Dystopian Novel The Handmaid's Tale*[26] de Kouhestani, *Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale": Echoes of Orwell*[27] de E. Ingersoll, *The Unexpected Popularity of Dystopian Literature. From Orwell's Nineteen Eighty-Four and Atwood's The Handmaid's Tale to Suzanne Collins' The Hunger Games Trilogy*[28] de Finnsson, ou encore *Wells, Orwell, and Atwood: (EPI)Logic and Eu/Utopia* [29]de Caldwell.

Beaucoup d'analyses se sont efforcées de créer des sous-catégories du genre, et dans le cas de *THT*, des analyses poussées ont été faites pour montrer comment *THT* s'inscrivait dans le courant de la dystopie féministe. Ces écrits sont très nombreux : *Orality and Literacy as Gender-Supporting Structures in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale"*[30] de M. Klarer, *'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and "The Handmaid's Tale."*[31] de Neuman, *The*

[22] Lois Feuer, « The Calculus of Love and Nightmare: *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 38 (4 novembre 2012): 83-95, https://doi.org/10.1080/00111619.1997.10543167.
[23] Allan Weiss, « Offred's Complicity and the Dystopian Tradition in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 34, nº 1 (2009).
[24] Glenn Deer, « Rhetorical Strategies in *The Handmaid's Tale*: Dystopia and the Paradoxes of Power », *ESC: English Studies in Canada* 18, nº 2 (1992): 215-33.
[25] Karen Keifer-Boyd et Deborah L. Smith-Shank, « Speculative Fiction's Contribution to Contemporary Understanding: *The Handmaid's Tale* », *Studies in Art Education* 47, nº 2 (2006): 139-54.
[26] Maryam Kouhestani, « Disciplining the Body: Power and Language in Margaret Atwood's Dystopian Novel *The Handmaid's Tale* », *Journal of Educational and Social Research* 3, nº 7 (2013): 610.
[27] Earl Ingersoll, « Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*": Echoes of Orwell », *Journal of the Fantastic in the Arts* 5, nº 4 (20) (1993): 64-72.
[28] Geir Finnsson, « The Unexpected Popularity of Dystopian Literature. From Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and Atwood's *The Handmaid's Tale* to Suzanne Collins' *The Hunger Games* Trilogy » (Thesis, 2016), https://skemman.is/handle/1946/26094.
[29] Larry W. Caldwell, « Wells, Orwell, and Atwood: (EPI)Logic and Eu/Utopia », *Extrapolation*, 18 septembre 2017, https://doi.org/10.3828/extr.1992.33.4.333.
[30] Mario Klarer, « Orality and Literacy as Gender-Supporting Structures in Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale"*. », *Winnipeg vol.22 numéro 4.*, 1 décembre 1995, https://search.proquest.com/openview/65e75d898839810c9e082dc79572e345/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817276.
[31] Shirley Neuman, « "Just a Backlash": Margaret Atwood, Feminism, and "*The Handmaid's Tale*." », *University of Toronto Quarterly* 75, nº 3 (Summer 2006): 857-68.

World as It will Be? Female Satire and the Technology of Power in "The Handmaid's Tale"[32] de Hammer, *Feminist Utopias and Questions of Liberty: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale as Critique of Second Wave Feminism*[33] de F. Tolan, *Women Disunited: Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" as a Critique of Feminism*[34] de Callaway, *Subject-Position as Victim-Position in The Handmaid's Tale*[35] *de Dopp, Revisiting The Handmaid's Tale: Feminist Theory Meets Empirical Research on Surrogate Mothers*[36] de Busby et Ven, *The Aunts as an Analysis of Feminine Power in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*[37] de Johnson, *The Integration of Gender into the Teaching of Classical Social Theory: Help from" The Handmaid's Tale"*[38] de Gotsch-Thomson, *Gender as Genre: Atwood's Autobiographical'!'*[39] de Grace, *An Eco-feminist Interpretation of Atwood's The Handmaid's Tale*[40] de Zhang et Fu, *Constructions and Reconstructions: Feminism, Postmodernism, and The Handmaid's Tale*[41] de Howell, *Women's Issues in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*[42] de Nelson, *Women's Oppressed and Disfigured Life in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*[43] de Zarrinjooee et Kalantarian, *Women Between Oppression and Resistance in a Totalitarian Society in The Handmaid's Tale by Margaret Atwood*[44] de Bensaad et Mestari, *Feminist Science Fiction:*

[32] Stephanie Barbé Hammer, « The World as It will Be? Female Satire and the Technology of Power in "*The Handmaid's Tale*" », *Modern Language Studies* 20, nº 2 (1990): 39-49, https://doi.org/10.2307/3194826.
[33] Fiona Tolan, « Feminist Utopias and Questions of Liberty: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as Critique of Second Wave Feminism », *Women: a cultural review* 16, nº 1 (1 janvier 2005): 18-32, https://doi.org/10.1080/09574040500045763.
[34] Alanna A. Callaway, « Women Disunited: Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*" as a Critique of Feminism » (M.A., Ann Arbor, United States, 2008), http://search.proquest.com/docview/304825311/abstract/7098023E97CC4E20PQ/1.
[35] Jamie Dopp, « Subject-Position as Victim-Position in *The Handmaid's Tale* », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 19, nº 1 (1994).
[36] Karen Busby et Delaney Vun, « Revisiting *The Handmaid's Tale*: Feminist Theory Meets Empirical Research on Surrogate Mothers », *Can. J. Fam. L.* 26 (2010): 13.
[37] Tara J. Johnson, « The Aunts as an Analysis of Feminine Power in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Nebula* 1, nº 2 (2004): 68-79.
[38] Susan Gotsch-Thomson, « The Integration of Gender into the Teaching of Classical Social Theory: Help from" *The Handmaid's Tale"* », *Teaching Sociology* 18, nº 1 (1990): 69-73.
[39] Sherrill Grace, « Gender as Genre: Atwood's Autobiographical'!' », *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays*, 1994, 2.
[40] D. Zhang et J. Fu, « An Eco-feminist Interpretation of Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Foreign Literature Studies* 30 (1 octobre 2008): 144-52.
[41] Edward H. Howell, « Constructions and Reconstructions: Feminism, Postmodernism, and *The Handmaid's Tale* », *CONCEPT* 33 (2009), https://concept.journals.villanova.edu/article/view/323.
[42] David Erik Nelson, *Women's Issues in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale* (Greenhaven Publishing LLC, 2011).
[43] Bahman Zarrinjooee et Shirin Kalantarian, « Women's Oppressed and Disfigured Life in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Advances in Language and Literary Studies* 8, nº 1 (1 février 2017): 66-71, https://doi.org/10.7575/aiac.alls.v.8n.1p.66.
[44] Siham Bensaad et Souad Mestari, « Women Between Oppression and Resistance in a Totalitarian Society in *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood » (Thesis, 2018), http://dspace.univ-tlemcen.dz/handle/112/13438.

Breaking Up the Subject[45] de Hollinger, *Margaret Atwood's The Handmaid's Tale - A Feminist Postmodernist Dystopia - An Overview*[46] de Mouda, *Feminist Dystopian Consciousness in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*[47] de Arbaoui, *Analysis of Feminism in The Handmaid's Tale*[48] de Yu, The Handmaid's Tale: Teaching Dystopia, Feminism, and Resistance Across Disciplines and Borders[49] de Ritzenhoff et Goldie, *Feminism, and politics in The Handmaid's Tale: Jill Swale examines the social and historical context of Atwood's novel*[50] de Swale, *Popularizing feminist politics: Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale", Feminism, and Popular Culture*[51] de Garcia, *Struggles for Gender Equality Against the Fundamentalist Regime in The Handmaid's Tale Novel (1985): A Feminist Perspective*[52] de Mahsa et Dr. M. Thoyibi, *"Subversive Feminist Thrusts": Feminist Dystopian Writing and Religious Fundamentalism in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale", Louise Marley's "The Terrorists of Irustan", Marge Piercy's "He, She and It", and Sheri S. Tepper's "Raising the Stones"*[53] de Mercer, *Postcolonial Feminism in Margaret Atwood's Fiction*[54] de Zidan ou encore *The Originality of The Handmaid's Tale and The Children of Men: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction*[55] de Bacci, *Teaching Dystopia, Feminism, and Resistance Across Disciplines and Borders*[56] de Ritzenhoff et Goldie, *Revisiting the Scarlet Dystopia of*

[45] Veronica Hollinger, « Feminist Science Fiction: Breaking Up the Subject », *Extrapolation*, 18 septembre 2017, https://doi.org/10.3828/extr.1990.31.3.229.
[46] Asra Sultana Mouda, « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* - A Feminist Postmodernist Dystopia - An Overview », 2012.
[47] Fatima Zahra El Arbaoui, « Feminist Dystopian Consciousness in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *International Journal of Linguistics, Literature and Culture* 4, nº 4 (16 juin 2018): 1-9, https://doi.org/10.21744/ijllc.v4n4.231.
[48] Yue Yu et Qingyuan Li, « Analysis of Feminism in *The Handmaid's Tale* », dans *2019 1st Asia International Symposium on Arts, Literature, Language and Culture (AISALLC 2019)*, 2019, 4.
[49] Karen A. Ritzenhoff et Janis Goldie, *The Handmaid's Tale: Teaching Dystopia, Feminism, and Resistance Across Disciplines and Borders* (Rowman & Littlefield, 2019).
[50] Jill Swale, « Feminism, and politics in *The Handmaid's Tale*: Jill Swale examines the social and historical context of Atwood's novel », *Literature Resource Center. Gale*, 1 septembre 2002.
[51] Jennifer Renee Garcia, « Popularizing Feminist Politics: Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*", Feminism, and Popular Culture » (M.A., Ann Arbor, United States, 2003), http://search.proquest.com/docview/305268642/citation/B3C85E172A3B405CPQ/1.
[52] Uma Aulia Mahsa et M. S. Thoyibi, « Struggles for Gender Equality Against the Fundamentalist Regime in *The Handmaid's Tale* Novel (1985): A Feminist Perspective » (s1, Universitas Muhammadiyah Surakarta, 2019), http://eprints.ums.ac.id/76836/10/Front%20Page%20%282%29.pdf.
[53] Naomi R. Mercer, « "Subversive Feminist Thrusts": Feminist Dystopian Writing and Religious Fundamentalism in Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*", Louise Marley's "*The Terrorists of Irustan*", Marge Piercy's "*He, She and It*", and Sheri S. Tepper's "*Raising the Stones*" » (Ph.D., Ann Arbor, United States, 2013), http://search.proquest.com/docview/1428851608/abstract/355254D46AA54280PQ/1.
[54] Ashraf Ibrahim Zidan, « Postcolonial Feminism in Margaret Atwood's Fiction », *International Journal of Linguistics and Literature* 2, nº 3 (2013): 18.
[55] Francesco Bacci, « The Originality of *The Handmaid's Tale* and *The Children of Men*: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction », *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 3, nº 2 (2017): 154-72.
[56] Ritzenhoff et Goldie, *The Handmaid's Tale*.

Gilead : Oh, the Horror in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale in Various Multimedia[57] de Van Oudenaarde.

Des études analytiques de la série *The Handmaid's Tale* (*THT*) sont disponibles mais leur nombre est beaucoup plus restreint que pour l'étude du roman. Certains auteurs ont créé un lien avec l'actualité politique des États-Unis, tels que Redder avec *Falling Asleep to Trump Tales: A Critical Analysis of Hulu's Adaptation of Margaret Atwood's The Handmaid's Tale in a Trumpian Context*[58], Somacarrera avec *'Thank you for Creating this World for all of us': Globality and the Reception of Margaret Atwood's The Handmaid's Tale after its Television Adaptation*[59].

D'autres auteurs plus conservateurs ont choisi d'analyser l'adaptation cinématographique et sérielle, les divergences entre le roman et le film ou entre le roman et la série telles que *From Text to Screen: Erasing Racialized Difference in The Handmaid's Tale*[60] de Phoenix, *Reproducing Whiteness: Feminist Genres, Legal Subjectivity and the Post-racial Dystopia of The Handmaid's Tale*[61] de K. Crawley, *Make Margaret Atwood Fiction Again*[62], une interview d'Atwood. Ces analyses se concentrent sur les changements constatés dans la trame narrative, au sujet des personnages, comparant le traitement du temps, de l'espace et les points de vue adoptés. Enfin, des analyses de la réception du film ou de la série par un public de spécialistes et de non spécialistes sont menées, mais ces analyses sont souvent uniquement quantitatives, en termes de popularité et réussite grâce aux récompenses obtenues. Certaines études vont plus loin et comparent les adaptations cinématographiques et sérielles afin de mettre en avant la façon dont les séries permettent la réhabilitation de la télévision. Les deux saisons ne sont pas analysées, seulement la première.

[57] Susanne van Oudenaarde, « Revisiting the Scarlet Dystopia of Gilead : Oh, the Horror in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* in Various Multimedia » (2017).
[58] L. A. Redder, « Falling Asleep to Trump Tales: A Critical Analysis of Hulu's Adaptation of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* in a Trumpian Context », Bachelor thesis, 2017, http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/357352.
[59] Pilar Somacarrera-Íñigo, « 'Thank You for Creating This World for All of Us': Globality and the Reception of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* after Its Television Adaptation », 2019, https://doi.org/10.25145/j.recaesin.2019.78.06.
[60] Aisha Phoenix, « From Text to Screen: Erasing Racialized Difference in *The Handmaid's Tale* », *Communication, Culture and Critique* 11, nº 1 (1 mars 2018): 206-8, https://doi.org/10.1093/ccc/tcx018.
[61] Karen Crawley, « Reproducing Whiteness: Feminist Genres, Legal Subjectivity and the Post-racial Dystopia of *The Handmaid's Tale* (2017-) », *Law and Critique* 29 (1 novembre 2018), https://doi.org/10.1007/s10978-018-9229-8.
[62] Margaret Atwood, « Make Margaret Atwood Fiction Again », *Boston Review* 42, nº 4 (septembre 2017): 147-53.

D'autres études se penchent sur l'évolution sociologique que propose la série comme le chapitre d'ouvrage « Erasing Race in *The Handmaid's Tale*[63] » de P. Moffett.

Cela est apparemment innovant mais l'analyse de la série en lien avec la tradition dystopique, à savoir la compartimentation genrée, le régime politique théocratique autoritaire, la privation de liberté, la popularité de la série, reprend les analyses classiques traditionnelles du roman. Je propose de ne pas considérer la série comme une extension adaptée du roman mais comme une œuvre artistique dystopique à part entière permettant le regain du genre dystopique, un renouvellement de sa forme et son évolution intrinsèque.

La série *Black Mirror* (*BM*) étant récente ne dispose pas de nombreux ouvrages analytiques. Les études sont concentrées sur l'analyse d'épisodes de manière détaillée sans prise de recul sur les liens existants entre les épisodes, entre les différentes saisons et l'apport au niveau du genre dystopique en termes de contenu et de forme. Ces études sont très nombreuses : *Transparent Subjects: Digital Identity in Mary Shelley's Frankenstein and Charlie Brooker's "Be Right Back"*[64] de Panka, *We Have Only Ourselves to Fear: Reflections on AI Through the Black Mirror of "White Christmas"*[65] de Muller, *Hope, with Teeth: On "Black Museum"*[66] de Canavan, Black Mirror and Critical Media Theory[67] de Cirucci et Vacker, *Aestheticization of Politics and Ambivalence of Self-sacrifice in Charlie Brooker's 'The National Anthem'*[68] de Ungureanu, *Hiding Horror: Charlie Brooker's 'Men Against Fire' (Black Mirror, Series 3, Episode 5)*[69] de Peters, *Augmented Reality Bites: "Playtest" and the Unstable Now*[70] de Murray, Black Mirror, season 4, 'USS Callister', review: a sharp, topical attack on an entire

[63] Ritzenhoff et Goldie, *The Handmaid's Tale*.
[64] Daniel Panka, « Transparent Subjects: Digital Identity in Mary Shelley's *Frankenstein* and Charlie Brooker's "Be Right Back" », *Science Fiction Studies* 45, nº 2 (2018): 308-24, https://doi.org/10.5621/sciefictstud.45.2.0308.
[65] Christine Muller, « We Have Only Ourselves to Fear: Reflections on AI Through the *Black Mirror* of "White Christmas" », in *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 95-107, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_8.
[66] Gerry Canavan, « Hope, with Teeth: On "Black Museum" », in *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 257-70, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_20.
[67] Angela M. Cirucci et Barry Vacker, *Black Mirror and Critical Media Theory* (Rowman & Littlefield, 2018).
[68] Camil Ungureanu, « Aestheticization of Politics and Ambivalence of Self-sacrifice in Charlie Brooker's The National Anthem », 2015, https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0047244114553767.
[69] Rebecca Anne Peters, « Hiding Horror: Charlie Brooker's 'Men Against Fire' (Black Mirror, Series 3, Episode 5) », dans *Film-Philosophy Conference 2017*, 2017, https://www.film-philosophy.com/conference/index.php/conf/FP2017/paper/view/1660.
[70] Soraya Murray, « Augmented Reality Bites: "Playtest" and the Unstable Now », in *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 125-35, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_10.

genre of male-driven narrative[71] de Saunders, Black Mirror: 'The National Anthem'. An Artistic Creation for an Institutional Crisis[72] de González, *Alvarado et Trigos, Black Mirror: "Fifteen Million Merits"*[73] de Sims, *Black Mirror: Expiation, Social Justice and Memory.*

"White Bear Justice Park" as a «Public» Confinement[74] de Arrigoni, *'Black Mirror' Is Back: 'Shut Up and Dance' Is a Horrifying Thriller*[75] de Gilbert, *Black Mirror's "Arkangel" Takes Parental Surveillance to its Darkest, Most Obvious Extreme*[76] de Framke, *Black Mirror's Metalhead Suggests Technological Disruption is Unavoidable (and Terminal)*[77] de Bishop, *Loss of Control, Control over Loss: A Posthumanist Reading of Lars and the Real Girl and Black Mirror's "Be Right Back"*[78] de Subramanian, *Making Room for Our Personal Posthuman Prisons: Black Mirror's "Be Right Back"*[79] de Schopp, *Memory and Privacy in The Entire History of You*[80] de Teixeira et Santoro, *On Killer Bees and GCHQ: "Hated in the Nation"*[81] de Smith, *Stop Me If You Think You've Heard This One Before: Relationships and Late Capitalism in "Hang the DJ"*[82] de Power, *The Sovereignty of Truth: Memory and Morality in "Crocodile"*[83] de Larson, *Change Your Past, Your Present, Your Future? Interactive*

[71] Tristram Fane Saunders, « *Black Mirror*, Season 4, USS Callister, Review: A Sharp, Topical Attack on an Entire Genre of Male-Driven Narrative », *The Telegraph*, 29 décembre 2017, https://www.telegraph.co.uk/on-demand/0/black-mirror-season-4-uss-callister-review-sharp-topical-attack/.
[72] Edisa Mondelo González, Alfonso Cuadrado Alvarado, et Rubén Sánchez Trigos, « *Black Mirror*: 'The National Anthem'. An Artistic Creation for an Institutional Crisis », *A Critical Approach to the Apocalypse*, 1 janvier 2013, 219-26, https://doi.org/10.1163/9781848882706_019.
[73] David Sims, « *Black Mirror*: "Fifteen Million Merits" », TV Club, consulté le 9 janvier 2019, https://tv.avclub.com/black-mirror-fifteen-million-merits-1798178735.
[74] Adalberto Arrigoni, « *Black Mirror*: Expiation, Social Justice and Memory." White Bear Justice Park" as a «Public» Confinement », *Sicurezza e scienze sociali*, 2015.
[75] Sophie Gilbert, « "*Black Mirror*" Is Back: "Shut Up and Dance" Is a Horrifying Thriller », The Atlantic, 21 octobre 2016, https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/10/black-mirror-season-three-review-shut-up-and-dance-netflix/504929/.
[76] Caroline Framke, « *Black Mirror*'s "Arkangel" Takes Parental Surveillance to its Darkest, Most Obvious Extreme », *Vox*, 29 décembre 2017, https://www.vox.com/culture/2017/12/29/16791518/black-mirror-arkangel-recap-season-4-review.
[77] Bryan Bishop, « *Black Mirror*'s Metalhead Suggests Technological Disruption is Unavoidable (and Terminal) », *The Verge*, 5 janvier 2018, https://www.theverge.com/2018/1/5/16853982/black-mirror-metalhead-season-4-maxine-peake-boston-robotics-robot-dog.
[78] Prerna Subramanian, « Loss of Control, Control over Loss: A Posthumanist Reading of *Lars and the Real Girl* and *Black Mirror*'s "Be Right Back" », *InVisible Culture*, nº 29 (2018).
[79] Andrew Schopp, « Making Room for Our Personal Posthuman Prisons: *Black Mirror*'s "Be Right Back" », dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 57-67, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_5.
[80] Bianca Rodrigues Teixeira et Flávia Maria Santoro, « Memory and Privacy in The Entire History of You. », dans *BlackMirror@ ISWC*, 2017.
[81] James Smith, « On Killer Bees and GCHQ: "Hated in the Nation" », dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 179-90, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_14.
[82] Aidan Power, « Stop Me If You Think You've Heard This One Before: Relationships and Late Capitalism in "Hang the DJ"' », dans *Through the Black Mirror* (Springer, 2019), 231-44.
[83] Jossalyn G. Larson, « The Sovereignty of Truth: Memory and Morality in "Crocodile" », dans *Through the Black Mirror* (Springer, 2019), 217-29.

Narratives and Trauma in Bandersnatch[84] de McSweeney, *Dethroning the King of Space: Toxic White Masculinity and the Revised Adventure Narrative in "USS Callister"*[85] de Hantke, McSweeney et Joy, *Ideological State Apparatuses, Perversions of Courtly Love, and Curatorial Violence in "White Bear"*[86] de Petrovic.

Certains auteurs se sont intéressés aux supports de diffusion, les écrans interactifs ou non et la plateforme Netflix : *Black Mirror : réflexions anthropologiques sur de nouveaux mondes d'action et de perception*[87] de Boukala, *Black Mirror: Bandersnatch is Netflix's Trojan Horse to Profit*[88] de Damiani, *Interactivity in Fiction Series as Part of Its Transmedia Universe: The Case of Black Mirror: Bandersnatch*[89] de Ivars-Nicolas et Martinez-Cano, *Popular culture in International Relations; a Content Analysis of Netflix's Black Mirror*[90] de Darmawan, *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued…*[91] de Amendola, *Troianiello et Barone, Television: Black Mirror Reflections*[92] de Murray.

D'autres études ont été réalisées et s'attèlent à montrer l'impact de la technologie numérique sur la communication et dans notre rapport à l'autre. Certaines recherches analysent de manière plus globale la vision transhumaniste, l'indépendance du moi virtuel, du sujet décentré par l'hyperréalité qui domine le réel avec des articles tels que *Black Mirror: A Reflection on our Society through the Eyes of Baudrillard. A Postmodern Philosophical*

[84] Terence McSweeney et Stuart Joy, « Change Your Past, Your Present, Your Future? Interactive Narratives and Trauma in *Bandersnatch* (2018) », dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 271-84, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_21.
[85] Steffen Hantke, « Dethroning the King of Space: Toxic White Masculinity and the Revised Adventure Narrative in "USS Callister" », dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 193-204, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_15.
[86] Paul Petrovic, « Ideological State Apparatuses, Perversions of Courtly Love, and Curatorial Violence in "White Bear" », dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, éd. par Terence McSweeney et Stuart Joy (Cham: Springer International Publishing, 2019), 69-81, https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_6.
[87] Mouloud Boukala, « *Black Mirror* : réflexions anthropologiques sur de nouveaux mondes d'action et de perception », *Inter : art actuel*, nº 128 (2018): 37-39.
[88] Jesse Damiani, « *Black Mirror: Bandersnatch* is Netflix's Trojan Horse to Profit », *The Verge*, 2 janvier 2019, https://www.theverge.com/2019/1/2/18165182/black-mirror-bandersnatch-netflix-interactive-strategy-marketing.
[89] Begoña Ivars-Nicolas et Francisco Julian Martinez-Cano, « Interactivity in Fiction Series as Part of Its Transmedia Universe: The Case of *Black Mirror: Bandersnatch* », dans *Narrative Transmedia* (IntechOpen, 2019), https://doi.org/10.5772/intechopen.86881.
[90] Zena Aqilla Darmawan, « Popular Culture in International Relations; a Content Analysis of Netflix's *Black Mirror* », 2019.
[91] Alfonso Amendola, Novella Troianiello, et Linda Barone, *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued…* (Cambridge Scholars Publishing, 2019).
[92] Terri Murray, « Television: *Black Mirror* Reflections », *Philosophy Now*, 11 octobre 2013, https://www.pdcnet.org/pdc/bvdb.nsf/purchase?openform&fp=philnow&id=philnow_2013_0097_0042_0044.

Approach[93] de Lopera Marmol, *Thanapolitics through Technophobia : Using Charlie Brooker's Black Mirror to Reflect upon Humanity in the Face of Advanced Technology*[94] de Robb, *The Cyborg Re-Manifested: Black Mirror, Cyberfeminism, and Genre Hybridity*[95] de Martin et McIntyre, *The Risks of New Technologies in Black Mirror: A Content Analysis of the Depiction of Our Current Socio-technological Reality in a TV Series*[96] de Blanco-Herrero et Rodríguez-Contreras, *Transhumanist Dreams and/as Posthuman Nightmares in Black Mirror*[97] de Maziarczyk, *Ease and Ethics of User Profiling in Black Mirror*[98] de Pandit, *A Rhetorical Analysis of Black Mirror: Entertaining Reflections of Digital Technology's Darker Effects*[99] de Boren, *The Rhetorics of Futurity: Scenarios, Design Fiction, Prototypes and Other Evaporated Modalities of Science Fiction*[100] de Raven, *Between Technophobia and Futuristic Dreams : Visions of the Possible Technological Development in Black Mirror and Westworld series*[101] de Kiejziewicz, *Cautionary: Reflections: Looking into Black Mirror*[102] de Martin, *Through the Black Mirror: Reflections on the 'Side Effects' of the Digital Age*[103] de Joy, *Black Mirror and the Divergence of Online and Offline Behavior Patterns*[104] de Martin, *An Intertextual Analysis of Black Mirror : Panopticism reflections*[105] de Bayraktar Özer, *Hyperreality and the*

---

[93] Marta Lopera Marmol, « *Black Mirror*: A Reflection on our Society through the Eyes of Baudrillard. A Postmodern Philosophical Approach. », 2018, http://repositori.upf.edu/handle/10230/35794.

[94] Lachlan Robb, « Thanapolotics through Technophobia: Using Charlie Brooker's *Black Mirror* to Reflect upon Humanity in the Face of Advanced Technology », *Griffith Journal of Law & Human Dignity*, 24 mai 2019, 143-69.

[95] Corey Martin et Joanna McIntyre, « The Cyborg Re-Manifested: *Black Mirror,* Cyberfeminism, and Genre Hybridity », *Outskirts*, 2019, 18.

[96] David Blanco-Herrero et Laura Rodríguez-Contreras, « The Risks of New Technologies in *Black Mirror*: A Content Analysis of the Depiction of Our Current Socio-technological Reality in a TV Series », dans *Proceedings of the Seventh International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality*, TEEM'19 (New York, NY, USA: ACM, 2019), 899-905, https://doi.org/10.1145/3362789.3362844.

[97] Grzegorz Maziarczyk, « Transhumanist Dreams and/as Posthuman Nightmares in *Black Mirror* », *Roczniki Humanistyczne* 66, nº 11S (2018): 125-36.

[98] Harshvardhan J. Pandit et Dave Lewis, « Ease and Ethics of User Profiling in *Black Mirror* », dans *Companion of the The Web Conference 2018 on The Web Conference 2018 - WWW '18* (Companion of the The Web Conference 2018, Lyon, France: ACM Press, 2018), 1577-83, https://doi.org/10.1145/3184558.3191614.

[99] Alex Boren, « A Rhetorical Analysis of *Black Mirror*: Entertaining Reflections of Digital Technology's Darker Effects », *URJ-UCCS: Undergraduate Research Journal at UCCS* 8, nº 1 (28 janvier 2015): 15-24-24.

[100] Paul Graham Raven, « The Rhetorics of Futurity: Scenarios, Design Fiction, Prototypes and Other Evaporated Modalities of Science Fiction », *Foundation* 45, nº 123 (2016): 50.

[101] Agnieszka Kiejziewicz, « Between Technophobia and Futuristic Dreams : Visions of the Possible Technological Development in *Black Mirror* and *Westworld* Series », *Maska*, nº 2 (34) (2017), https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/43566.

[102] Adrian Martin, « Cautionary: Reflections: Looking into *Black Mirror* », *Screen Education*, nº 90 (septembre 2018): 16.

[103] Stuart Joy et Terence McSweeney, *Through the Black Mirror: Reflections on the « Side Effects » of the Digital Age* (Palgrave Macmillan Ltd., 2019), https://pure.solent.ac.uk/en/publications/through-the-black-mirror-reflections-on-the-side-effects-of-the-d.

[104] Benjamin Martin, « *Black Mirror* and the Divergence of Online and Offline Behavior Patterns », *International Journal of Žižek Studies* 12, nº 4 (11 décembre 2018), http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/1089.

[105] Özge Bayraktar Özer, « An Intertual Analysis of *Black Mirror*: Panopticism Reflections », *Journal of International Social Research* 12, nº 62 (28 février 2019): 71-78, https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3029.

Consumption of the Subject as Object in "Black Mirror"[106] de Kirkwood, *Black Mirror and the Divergence of Online and Offline Behavior Patterns*[107] de Martin, *Black Mirror, Mediated Affect and the Political*[108] de Conley, *Can Science Fiction Alter the Future?*[109] de Jabbari, *Companies Want to Replicate Your Dead Loved Ones With Robot Clones*[110] de O'Neill, *Connected To Everyone And Everything*[111] de Albrecht.

Je souhaite, a contrario de ce qui a été écrit au sujet de cette série, mettre l'accent sur le renouvellement du genre dystopique grâce à cette nouvelle forme sérielle qui se poursuit avec l'écriture d'un ouvrage analytique pour lequel rien n'a été écrit. Charlie Brooker est lui aussi un explorateur dystopiste anamorphique qui propose une élévation du genre au travers d'entrées plurielles qui se font écho et se complètent. Cette réfraction dystopique dont il est l'instigateur est mise au service de considérations inactuelles. Je propose de mieux comprendre comment opère ce concept de réfraction dystopique et de quelle manière le concept d'inactualité permet une prise de recul et une libération par rapport au passé mais aussi par rapport au futur et quel apport cela engendre pour le présent.

4. Réfractions multiples et circularité.

Il semble nécessaire à présent de définir la collaboration existante entre les romans et les séries mais également entre les séries elles-mêmes. J'ai ainsi choisi le terme de réfraction pour qualifier les interactions existantes entre ces différents médias. Au figuré, le terme « réfraction » fait référence à une transformation, une interprétation nouvelle que subit une réalité. Alors que le terme « réflexion » renvoie à un phénomène de retour vers l'arrière, le terme « réfraction » se rapporte à un changement de direction. Telle la lumière déviée lorsqu'elle passe d'un milieu à un autre, la définition de la dystopie est déviée en changeant de média. En physique, le

[106] Megan Kirkwood, « Hyperreality and the Consumption of the Subject as Object in "*Black Mirror*" », *Inquiries Journal* 11, nº 10 (2019), http://www.inquiriesjournal.com/articles/1771/hyperreality-and-the-consumption-of-the-subject-as-object-in-black-mirror.
[107] Martin, « *Black Mirror* and the Divergence of Online and Offline Behavior Patterns ».
[108] Donovan Conley et Benjamin Burroughs, « *Black Mirror*, mediated affect and the political », *Culture, Theory and Critique* 60, nº 2 (3 avril 2019): 139-53, https://doi.org/10.1080/14735784.2019.1583116.
[109] Tara Jabbari, « Can Science Fiction Alter the Future? », *gnovisjournal.org* Volume 17, issue 2 (2017).
[110] Natalie O'Neill, « Companies Want to Replicate Your Dead Loved Ones With Robot Clones », *Motherboard* (blog), 16 mars 2016, https://motherboard.vice.com/en_us/article/pgkgby/companies-want-to-replicate-your-dead-loved-ones-with-robot-clones.
[111] Katherine Albrecht et Katina Michael, « Connected To Everyone And Everything », *IEEE Technology and Society Magazine*, 9 décembre 2013, http://archive.org/details/ConnectedToEveryoneAndEverything.

phénomène de réfraction le plus courant est celui de réfraction diffuse, le rayon incident se sépare en une multitude de rayons dans le second milieu de propagation[112]. La dystopie vient, comme la lumière, se réfracter dans un nouveau milieu et multiplie ainsi les ondes dystopiques en proposant une vision plurielle de cette dernière. Lorsque le média change, des transformations sont effectuées pour que le passage de l'écrit au télévisuel ou du télévisuel à l'écrit exploite au mieux les spécificités de chaque genre. Chaque changement, chaque nouvelle direction permet d'explorer un nouveau versant dystopique et de compléter sa définition.

Atwood est décrite comme une auteure qui emprunte habilement à différents genres et traditions afin de construire une « 'architext'ure[113]» autour de son œuvre. Ce terme correspond, selon Marta Dvorak, à la présence de traces d'autres œuvres dans ses romans. Cette formule adéquate peut aussi servir à décrire l'univers giléadien qui poursuit son évolution au-delà des œuvres. Le terme « 'architext'ure » est également parfaitement éloquent et évocateur pour désigner et symboliser les réfractions dystopiques des romans et séries étudiées dont les œuvres originelles constituent le commencement d'un tissage savamment réalisé qui dépasse la contexture initiale et qui servira de point d'embranchement à un nouvel enlacement.

Le passage d'une œuvre littéraire comme *The Handmaid's Tale (THT)* à une version sérielle nécessite diverses adaptations et prises de position. Le roman de Margaret Atwood a été publié en 1985 alors que la série a été diffusée pour la première fois en 2017. Une adaptation concernant l'évolution des technologies et des mœurs est indispensable pour que la série puisse trouver son public. Cette adaptation a toutefois été facilitée par l'esprit visionnaire et avant-gardiste de l'auteure. La série fait une plus grande place aux nouvelles technologies avec l'utilisation des smart phones même s'ils n'apparaissent qu'en toile de fond dans les flashbacks pour permettre au spectateur de rapprocher le monde décrit de notre présent. Elle a aussi donné une plus grande place à la communauté lesbienne et gay en montrant le parcours de plusieurs personnes homosexuelles, hommes comme femmes, et d'un couple de lesbiennes avec un enfant. Elle a également fait le choix d'une plus grande mixité raciale en montrant des amitiés entre personnes blanches et noires et des couples de personnes blanches et noires. Enfin, elle a fait preuve d'une grande ouverture sociale dans laquelle la société avant Gilead mais aussi après Gilead propose une interaction entre personnes célibataires et mariées, entre noirs et blancs, entre hétérosexuels et homosexuels dont le trio June/Luke/Moira est l'exemple majeur. Des

[112] « RÉFRACTION : Définition de RÉFRACTION », consulté le 2 juin 2021, https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9fraction.
[113] Shannon Wells-Lassagne et Fiona McMahon, *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid's Tale and Beyond.*, Palgrave Macmillan. (Switzerland, 2021), 17.

choix différents ont également été effectués au sujet des protagonistes et de leurs tenues : une Offred/June aux cheveux blonds sans voile alors qu'elle est brune et voilée dans le roman, ou encore une Serena Joy plus jeune, séduisante et sans handicap physique « Each detail of these characters' clothes has a purpose, and the decision to use only bonnets instead of veils creates a more direct focus on the facial expression of the characters [114]. » Les choix des producteurs sont déterminés par deux facteurs, l'adaptation à notre société actuelle pour rendre l'histoire la plus crédible possible pour le téléspectateur actuel mais aussi le choix d'acteurs ou d'actrices qui seront le plus à même d'incarner les rôles principaux, dont l'aura saura franchir l'écran pour émouvoir le téléspectateur. Le passage du roman à l'écran implique aussi des modifications découlant du support : le roman décrit le physique des personnages et leurs sentiments à l'aide de mots, l'image permet d'accéder sans mots à l'apparence d'un personnage mais aussi à ses sentiments. Un très gros plan sur un regard, une larme, une contre-plongée permettra de montrer le sentiment d'asservissement, d'anéantissement moral, une musique intense, stridente, variant les instruments ou le rythme indiquera l'angoisse, la tristesse ou bien l'engouement, la gaité des protagonistes. L'introspection facilement distinguable à l'écrit peut être marquée à l'écran avec l'utilisation d'une voix off. La plus importante transformation du roman d'Atwood demeure son extrapolation intelligente. Le roman et la saison 1 commencent et terminent de la même manière avec de nombreuses variantes à l'intérieur de la trame narrative : l'ajout de personnages principaux et annexes et l'omission d'autres qui sont introduits uniquement à la saison 2. La saison 2 utilise des bribes du roman et les extrapole et poursuit les inventions nouvelles de la saison une. Le dernier roman de Margaret Atwood, *The Testaments* (*TT*), s'appuie sur des éléments du roman mais aussi de la série, ce qui est totalement innovant :

> Atwood, an executive producer on the show, had started writing The Testaments before the first season launched. And there shouldn't be any clashes, as her sequel picks up 15 years later: "We know where we start in the 15 years, but there's quite a lot of squeezing room for things that happen leading up to that," the author explains. "I've given him a lot of blank space that will be his to fill. We agreed he can't kill off certain people a long time ago[115]."

Bruce Miller jouit d'une certaine liberté d'écriture car Margaret Atwood et lui co-créent l'univers giléadien. De plus, cette collaboration intervient sur des supports différents. De ce

[114] Bacci, Francesco. « The Originality of The Handmaid's Tale and The Children of Men: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction ». Consulté le 16 septembre 2018, 168. http://www.metacriticjournal.com/article/86/the-originality-of-the-handmaids-tale-and-the-children-of-men-religion-justice-and-feminism-in-dystopian-fiction.

[115] Lisa Allardice, « Margaret Atwood: 'For a Long Time We Were Moving Away from Gilead. Then We Started Going Back towards It' », *The Guardian*, 20 septembre 2019, sect. Books, https://www.theguardian.com/books/2019/sep/20/margaret-atwood-moving-away-from-gilead-testaments.

fait, certains éléments peuvent être transférables de l'écrit à l'image, puis de l'image à l'écrit tels que l'intrigue, la topographie, les personnages et leur psychologie. D'autres éléments, qui reposent sur des signifiants différents, doivent être adaptés tels que l'énonciation, le style, l'inscription de l'espace dans le temps et tout ce qui se rapporte à la narration (la narration à la première personne devient une voix off). Travailler sur l'adaptation télévisuelle impose d'étudier ce qu'elle apporte à l'œuvre originale et ce qu'elle laisse de côté, les limites et les possibilités des deux médias ainsi que leur complémentarité.

> The most successful screen adaptations of literature have, I would argue, one or all of three main characteristics. They aim for the spirit of the original rather than the literal letter; they use the camera to interpret and not simply illustrate the tale; and they exploit a particular affinity between the artistic temperaments and preoccupations of the novelist and filmmaker [116].

L'auteur de l'adaptation télévisuelle se réapproprie l'œuvre par son adaptation, il devient le nouvel auteur de la nouvelle œuvre. En effet, le réalisateur ne peut pas emprunter chacune des spécificités de l'œuvre et se voit dans l'obligation ou fait tout simplement le choix de transposer, transférer ou transformer certains éléments :

> Bruce Miller holds: "the show version of The Handmaid's Tale is meant to take place in 2017. Contemporary references were included as a way of indicating that the world of Gilead was not some faraway possibility … everything has to be grounded and real[117]."

Ainsi Bruce Miller a décidé de moderniser certains éléments afin d'ancrer Gilead en 2017, année de la sortie de la première saison. Il existe différents types d'adaptations : la célébration ou la glorification de l'œuvre originelle qui s'efforce d'être fidèle à l'œuvre littéraire ; l'ajustement qui traduit, modifie, déplace, développe, compresse certains éléments, l'imitation néo-classique qui conserve la majorité des éléments présents dans le texte mais les réarrange différemment, les place dans un autre contexte, les montre sous une forme inédite ; la révision qui s'attèlera à moderniser le texte pour le rendre plus proche du spectateur contemporain/actuel ; la colonisation ajoutera des éléments qui se mêleront à l'œuvre originelle ; l'analogie évoquera simplement le texte d'origine comme une allusion qui sera placée dans une version recontextualisée. La nouvelle œuvre cinématographique peut cumuler les différentes catégories d'adaptations. Dans la série *THT*, contrairement au roman, la scène d'ouverture commence avec un flashback in medias res montrant la fuite d'un couple et de leur fille. Cette scène n'existe pas dans le roman. Le son revêt une importance majeure : le bruit de la sirène de police, un son angoissant, un bruit d'arme à feu se fait entendre. Un très gros plan

[116] Sinyard, Neil, « ''Lids tend to come off'' : David Lean's Film of E.M. Forster's A Passage to India », dans The Classic Novel-From Page to Screen, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 147-162, 147.
[117] Bruce Miller, 9 changes « The Handmaid's Tale » show made from the original dystopian book, Bruce<http/www.insider.com/handmaids-tale-change-book-TV-show-hulu-2017-4, 2017.

est effectué sur les visages, l'utilisation en alternance de la caméra embarquée et de la caméra subjective. Tout en restant proche des personnages et de la trame narrative de Margaret Atwood, le réalisateur a extrapolé, ajusté, modifié certains éléments et a utilisé des moyens audio-visuels pour générer de l'angoisse. La trame sonore : bruits et musiques viennent créer l'anxiété. Les angles de vue transmettent à la fois l'agitation, la pression ressentie et les sentiments d'inquiétude. La scène suivante est inspirée de l'œuvre d'Atwood en effectuant un retour dans le présent et en présentant la situation de la narratrice, à la différence près que celle-ci donne son nom alors que dans le roman, le nom de la narratrice n'est jamais explicitement mentionné. Dans le roman, le doute sur son vrai prénom est maintenu jusqu'à la fin. Toutefois, la voix off de la protagoniste sert à commenter la situation et son hypocrisie forcée aux téléspectateurs, et permet à la narratrice de s'exprimer librement, de nous livrer ses pensées, ses craintes. En ayant recours à la vulgarité, elle vient ainsi remplacer la voix intérieure de la protagoniste exprimée à l'aide de la focalisation interne avec une narration à la première personne. La description des tenues est remplacée par un filtre terne marquant le contraste avec la tenue vive, rouge sang, afin de la faire ressortir. Dans le roman, l'analepse est marquée par un changement de paragraphe, un recours au prétérit accompagné de marqueurs temporels passés tels que « once », « used to » alors que le flashback est simplement mis en avant à l'aide d'une lumière plus vive montrant le régime avant Gilead. Lorsque le présent sous Gilead est montré la lumière devient terne. Ce contraste entre lumière vive et terne sert à signifier l'aller-retour temporel entre passé et présent. Le choix de l'intensité des couleurs est, de plus, générateur de sens et permet la suppression de commentaire quant à la situation présentée. Prenons le tout premier exemple de l'épisode 1 lorsque le Centre Rouge est présenté avec son filtre terne, le téléspectateur comprend rapidement qu'il y a un écart entre les idées transmises aux servantes (fondées sur le partage, la fécondité, l'entraide) et ce centre de conditionnement et de torture où les femmes sont en réalité contraintes d'obéir aux nouvelles règles avilissantes du régime. Entre le roman et la série, l'ordre narratif n'est pas respecté mais tous les éléments sont présents et redéployés. En effet, certains éléments sont passés sous silence dans la saison une pour être extrapolés, détaillés dans la saison deux, comme la vie dans les colonies, le souvenir de la mère de June et de son militantisme, la vie des éconofemmes. D'autres sont inventés tout en conservant une continuité avec la narration principale tels que la naissance du bébé d'Offred, la fuite puis la vie menée par son mari et son amie Moira au Canada, la lutte internationale contre Gilead, la tentative de renversement du système par les activistes. Les nombreux très gros plans sur le visage d'Offred viennent se substituer à la voix intérieure d'Offred dans le roman. Ce sont des images créant une intimité et montrant le besoin de pénétrer plus en avant,

de violer, la psychologie du personnage et qui servent à exprimer la souffrance de la protagoniste sans avoir besoin d'avoir recours à des mots comme dans le roman. De même, les très gros plans sur des produits du supermarché servent à mettre en exergue l'absence d'écriture, remplacée uniquement par des dessins et des chiffres, sans avoir besoin, comme la narratrice le fait dans le roman, d'expliquer, de décrire le nouvel environnement sans écriture et ses causes. La lumière blanche dans le supermarché signifiant l'épuration vient remplacer toute explication. La subjectivité des plans doit donc être interrogée : le choix d'un plan spécifique, d'un morceau de musique, d'un filtre, d'une voix off a un impact direct sur le ressenti, les perceptions du téléspectateur. Ainsi, il semble approprié de mettre en parallèle le langage cinématographique ou télévisuel et le langage littéraire, ce qui signifie, par là même, que la télévision a son propre langage emprunté au cinéma :

> Between the film's use of imagery and its literally uses there are both significant similarities and differences. Imagery is used both for vividness and for significance; and one might say that literature often has a problem of making the significant somehow visible, while film often finds itself trying to make the visible significant. Hence the differing emphases within what may be essentially the same technique [118].

Les deux langages recherchent la truculence et l'accès au sens mais les deux langages utilisent des moyens différents : le langage littéraire cherche à faire apparaître le sens caché, à révéler l'implicite par le biais de mots, grâce à la rhétorique, par l'utilisation d'une mise en page particulière, de ponctuation alors que le langage cinématographique ou télévisuel s'applique à donner du sens au travers d'éléments visuels ou sonores. Dans le premier cas, l'implicite appelle à être reformulé, précisé, expliqué, il devient accessible par le cérébral, la réflexion mentale. Dans le deuxième cas, le visible et le sonore sont expressifs et permettent d'accéder au non-dit, au sous-entendu, au tacite, l'implicite est alors d'abord accessible par le corporel et le sensitif. Ainsi les mouvements entre implicite et explicite sont différents car les médias sont divergents, le langage lui-même se doit alors d'être distinct, adapté au support de production aussi :

> The vocabulary of film is the simple photographed image; the grammar and syntax of film are the editing, cutting, or montage processes by which the shots are arranged. Single shots have meaning much a single words do, but a series of carefully arranged shots conveys meaning much as a composed phrase does [119].

Les plans forment donc un ensemble d'unités de sens, à l'instar d'une phrase, qui ne feront sens que dans leur articulation avec d'autres mots, avec d'autres plans. Il y a donc un lien entre cinématographique et syntaxique, entre signifiant et signifié : le plan est un mot, ses composants

[118] Richardson, Robert, *Literature and Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, p. 68.
[119] *Idem.*, 65.

sont des lettres à même de former les syllabes, la scène est une phrase, la séquence est un paragraphe, le film est un texte[120]. Le montage, à la manière de la ponctuation, des mots de liaison, permet de créer un lien entre les différents plans comme s'il s'agissait de mots, de diverses phrases et de paragraphes à articuler dans le but de former un ensemble cohérent et compréhensible. Dans la série *THT*, l'utilisation du champ contre-champ entre Offred et Serena présente l'opposition naissante entre la servante et la femme du commandant. Puis, après l'arrivée du commandant, le champ contre-champ en alternance entre ces trois personnages montre le trio qu'ils vont constituer et qui va être amené à collaborer mais aussi à s'opposer. Les musiques induisent l'accès au sens et servent à créer une cohérence entre les scènes. Le son organique et le chant religieux, au moment de la lecture de la Bible et du viol d'Offred/Defred par le commandant en présence de sa femme, servent à montrer que les deux scènes sont liées par un lien de cause à effet, leur acte est motivé par les versets de la Bible. Cette scène est suivie d'un silence après que le commandant a joui et d'une plongée sur le trio sur le lit et d'un gros plan sur le visage d'Offred/Defred pour montrer la passivité, l'obligation de soumission de la servante face au régime de Gilead. Cette collaboration forcée est donc mise en exergue à l'aide de la plongée verticale totale et le positionnement des regards allant dans des directions différentes :



Figure 1 : THT, Saison 1, épisode 4, 29'54.

[120] Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications* 4, nº 1 (1964): 52-90, https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028.

Le plan sert donc à créer du lien entre les trois protagonistes. Ce lien est montré par le positionnement de leurs têtes et leurs regards : Serena et son mari ont des regards convergents alors qu'Offred/Defred détourne le regard. Les membres du couple collaborent apparemment volontairement, leurs idées semblent similaires alors qu'Offred/Defred collabore sous la contrainte et n'adhère pas à ces procédés, ceci est rendu explicite par la façon dont elle est encadrée physiquement par le couple (les jambes et les mains de Serena qui l'entourent ou la saisissent pour la partie supérieure de son corps et le corps du commandant qui la pénètre et la bloque pour la partie inférieure). Le gros plan qui suit sur le visage larmoyant de l'épouse vient apporter de la nuance, il montre également les limites de sa collaboration, ce plan met en avant la souffrance et la passivité de Serena face à la situation. Le choix des plans, des couleurs, des musiques et leur alternance permettent de générer un sens inédit émanant de la combinaison de ces différents éléments. Dans le premier épisode de la saison une, la plongée et le zoom arrière montrant le flot de servantes, le contraste entre les tenues rouges et le cadre verdoyant, l'alternance des gros plans sur les visages larmoyants des servantes avant la participation à l'exécution d'un homme :

> The Particicution is an execution performed by a group, as its etymology indicates. Its design demonstrates Gileadean totalitarianism's ingenuity, as it provides both a horrific execution for rebels and a deterrent to other potential rebels. Its primary purpose, however, is to offer a release for the Handmaids' rage and resentment toward the ones who subjugate them[121].

Le ralenti et la caméra embarquée montrant la violence des servantes, les cris en bruit de fond et le chant doux dominant, la plongée montrant le groupe de femmes violentes s'attaquant à l'homme et Janine enceinte dansant à côté sont porteurs de sens.

[121] Dominika Valková, « Fundamentalism and Puritanism in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale » (Masaryk University, 2022), 38.



Figure 2 : THT, Saison 1, épisode 1.

L'alternance des plans éloignés et proches, des mouvements lents et vifs, l'utilisation de couleurs bigarrées, de sons antinomiques marquent le contraste entre douceur et violence mettant en avant la cruauté de la situation.

Ces adaptations permettent de repenser la notion d'intertextualité : l'intertexte sera entre les œuvres littéraires et l'œuvre télévisuelle. Genette a établi différents types de transtextualité : intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité, hypertextualité. Si nous nous référons à ce classement, l'adaptation sérielle relève de cette dernière catégorie. Toutefois, considérer l'adaptation télévisuelle comme l'intertexte ou l'hypertexte du roman apparaît comme une approche limitée dans la mesure où le support est différent et où un transfert d'un média à un autre engendra, comme nous l'avons dit précédemment, des adaptations, voilà pourquoi le terme transmédialité [122] semble davantage approprié.

Black Mirror (BM) n'est pas l'adaptation d'un roman mais se trouve être inspiré d'autres séries telles que *The Twilight Zone*, *Tales of the Unexpected*, *Hammer house of Horror*, qui mélangent les genres, proposent des intrigues, des personnages indépendants pour chaque épisode mais reliés par une même thématique, la science-fiction ou le sinistre ou l'horreur et offrant toutes sortes des rebondissements inattendus. Charlie Brooker a créé la série et la produit avec

[122] Gaudreault, André, et Philippe Marion. « Transécriture and Narrative Mediatics ». dans *A Companion to Literature and Film*, édité par Robert Stam et Alessandra Raengo, 58-70. Malden, MA, USA: Blackwell Publishing Ltd, 2004. https://doi.org/10.1002/9780470999127.ch4.

Annabel Jones en suivant ces modèles anthologiques. Les épisodes sont reliés par un thème commun, la mise en œuvre d'une technologie numérique dystopique. Le commentaire qu'il fait à propos du titre qu'il a choisi pour sa série montre qu'il s'agit bien du résultat de cette approche :

> If technology is a drug – and it does feel like a drug – then what, precisely, are the side effects? This area – between delight and discomfort – is where *Black Mirror*, my new drama series, is set. The 'black mirror' of the title is the one you'll find on every wall, on every desk, in the palm of every hand: the cold, shiny screen of a TV, a monitor, a smartphone [123].

Chaque épisode a un *casting* différent, un décor différent et une réalité différente, mais ils traitent tous de la façon dont nous vivons maintenant et de la façon dont nous pourrions vivre entourés d'écrans noirs sur chaque mur, sur chaque bureau et dans chaque main, d'écrans froids et brillants comme celui d'une télévision ou d'un smartphone :

> Supports de projection, les écrans d'aujourd'hui sont souvent utilisés comme des miroirs, et cette série dénonce les aspects déshumanisants des TIC et les usages extrêmement violents qui pourraient en être faits, dans une société très proche de la nôtre. L'écran noir, support de projections fantasmatiques potentiellement violentes et archaïques, semble pouvoir stimuler la pulsion scopique de certains utilisateurs et mener à des dérives, telles que celles figurées dans la série *Black Mirror* [124].

Il conviendrait donc ici de parler d'intersérialité car le support (l'écran) et le genre télévisuel (plus précisément ici l'anthologie) sont identiques et car des interactions existent entre les différentes séries. Nous pourrions aussi considérer que la série *Black Mirror* est l'hyperfilm ou l'hypersérie des autres anthologies citées plus haut, à l'instar du terme hypertexte selon Genette. Genette définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. L'hypertexte est un texte dérivé d'un autre texte préexistant au terme d'une opération de transformation [125] ». La transformation qui s'opère ici est une transformation indirecte engendrant un nouveau texte à partir de la constitution préalable d'un modèle générique que constituent les anthologies de référence. Mais en réalité, ce transfert est encore plus complexe car un nouveau mouvement s'ajoute, d'un support télévisuel à un support écrit.

---

[123] « Charlie Brooker : the dark side of our gadget addiction | Technology | The Guardian ». Consulté le 9 mai 2019. https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror.

[124] Haddouk, Lise. « Black Mirror : le narcissisme à l'ère du numérique ». *Le Carnet PSY*, nº 204 (30 janvier 2017): 27-29. https://doi.org/10.3917/lcp.204.0027.

[125] Fabula, Équipe de recherche. « Fabula, Atelier littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette ». Text. https://www.fabula.org. Consulté le 11 mai 2019.

http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette.

Ce mouvement inverse qui va de l'image vers le texte s'appelle *novelization* [126]. L'anthologie de Charlie Brooker est si populaire que Brooker propose un ouvrage qui revient sur la genèse de la série et des différentes saisons et apporte des commentaires de la part des diverses personnes ayant participé à sa création et à sa réalisation. Il aurait pu faire le choix de proposer un documentaire vidéo regroupant les différentes personnes intervenant dans la série qui sont interrogées mais il a préféré un format écrit, un livre contenant certes de nombreuses photographies extraites de la série, mais également une transcription des entretiens et des pensées des principaux collaborateurs de Brooker ainsi que de Brooker lui-même. Pourquoi a-t-il fait ce choix ? Dans quel but ? Cherche-t-il à fidéliser les téléspectateurs à l'aide d'un média différent qui pourra être utilisé en dehors des écrans ? Cherche-t-il à réconcilier les téléspectateurs avides de séries avec l'objet livre en créant un ouvrage de collection d'un esthétisme et d'une qualité supérieurs ? Un travail remarquable a été effectué sur le visuel avec l'utilisation de photographies, d'une écriture particulière, de couleurs contrastées et parfois pixelisées :

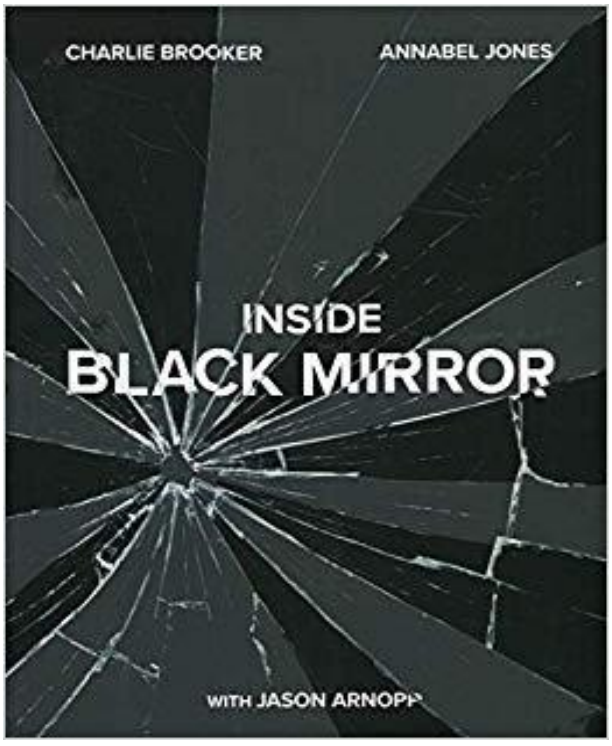
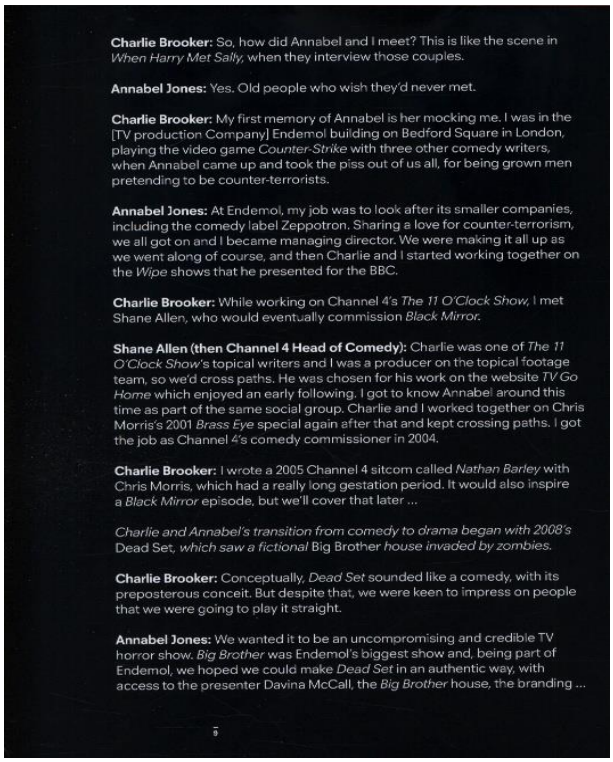


Figure 3 : Couverture IBM.

[126] Baetens, Jan, « From Screen to text : novelization, the hidden continent », 226-238.



Charlie Brooker: So, how did Annabel and I meet? This is like the scene in *When Harry Met Sally*, when they interview those couples.

Annabel Jones: Yes. Old people who wish they'd never met.

Charlie Brooker: My first memory of Annabel is her mocking me. I was in the [TV production Company] Endemol building on Bedford Square in London, playing the video game *Counter-Strike* with three other comedy writers, when Annabel came up and took the piss out of us all, for being grown men pretending to be counter-terrorists.

Annabel Jones: At Endemol, my job was to look after its smaller companies, including the comedy label Zeppotron. Sharing a love for counter-terrorism, we all got on and I became managing director. We were making it all up as we went along of course, and then Charlie and I started working together on the *Wipe* shows that he presented for the BBC.

Charlie Brooker: While working on Channel 4's *The 11 O'Clock Show*, I met Shane Allen, who would eventually commission *Black Mirror*.

Shane Allen (then Channel 4 Head of Comedy): Charlie was one of *The 11 O'Clock Show*'s topical writers and I was a producer on the topical footage team, so we'd cross paths. He was chosen for his work on the website *TV Go Home* which enjoyed an early following. I got to know Annabel around this time as part of the same social group. Charlie and I worked together on Chris Morris's 2001 *Brass Eye* special again after that and kept crossing paths. I got the job as Channel 4's comedy commissioner in 2004.

Charlie Brooker: I wrote a 2005 Channel 4 sitcom called *Nathan Barley* with Chris Morris, which had a really long gestation period. It would also inspire a *Black Mirror* episode, but we'll cover that later ...

Charlie and Annabel's transition from comedy to drama began with 2008's Dead Set, *which saw a fictional* Big Brother *house invaded by zombies.*

Charlie Brooker: Conceptually, *Dead Set* sounded like a comedy, with its preposterous conceit. But despite that, we were keen to impress on people that we were going to play it straight.

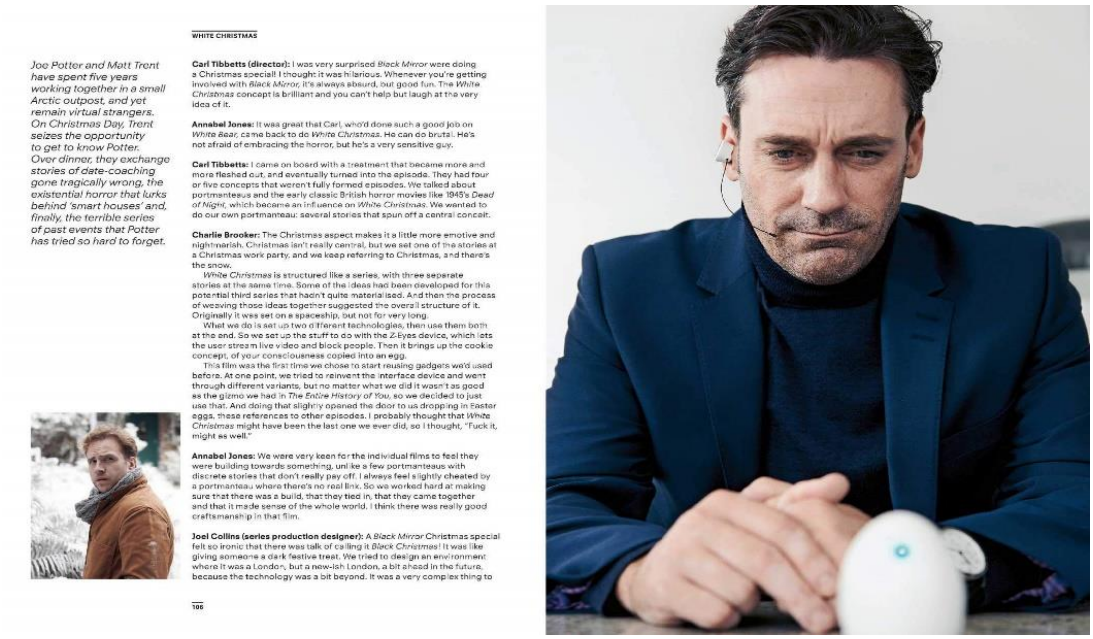
Annabel Jones: We wanted it to be an uncompromising and credible TV horror show. *Big Brother* was Endemol's biggest show and, being part of Endemol, we hoped we could make *Dead Set* in an authentic way, with access to the presenter Davina McCall, the *Big Brother* house, the branding ...

9

Figure 4 : IBM, p. 9.



Figure 5 : IBM, p. 214.



WHITE CHRISTMAS

Joe Potter and Matt Trent have spent five years working together in a small Arctic outpost, and yet remain virtual strangers. On Christmas Day, Trent seizes the opportunity to get to know Potter. Over dinner, they exchange stories of date-coaching gone tragically wrong, the existential horror that lurks behind 'smart houses' and, finally, the terrible series of past events that Potter has tried so hard to forget.

Carl Tibbetts (director): I was very surprised *Black Mirror* were doing a Christmas special! I thought it was hilarious. Whenever you're getting involved with *Black Mirror*, it's always absurd, but good fun. The *White Christmas* concept is brilliant and you can't help but laugh at the very idea of it.

Annabel Jones: It was great that Carl, who'd done such a good job on *White Bear*, came back to do *White Christmas*. He can do brutal. He's not afraid of embracing the horror, but he's a very sensitive guy.

Carl Tibbetts: I came on board with a treatment that became more and more fleshed out, and eventually turned into the episode. They had four or five concepts that weren't fully formed episodes. We talked about portmanteaus and the early classic British horror movies like 1945's *Dead of Night*, which became an influence on *White Christmas*. We wanted to do our own portmanteau: several stories that spun off a central conceit.

Charlie Brooker: The Christmas aspect makes it a little more emotive and nightmarish. Christmas isn't really central, but we set one of the stories at a Christmas work party, and we keep referring to Christmas, and there's the snow.

White Christmas is structured like a series, with three separate stories at the same time. Some of the ideas had been developed for this potential third series that hadn't quite materialised. And then the process of weaving those ideas together suggested the overall structure of it. Originally it was set on a spaceship, but not for very long.

What we do is set up two different technologies, then use them both at the end. So we set up the stuff to do with the Z-Eyes device, which lets the user stream live video and block people. Then it brings up the cookie concept, of your consciousness copied into an egg.

This film was the first time we chose to start reusing gadgets we'd used before. At one point, we tried to reinvent the interface device and went through different variants, but no matter what we did it wasn't as good as the gizmo we had in *The Entire History of You*, so we decided to just use that. And doing that slightly opened the door to us dropping in Easter eggs, these references to other episodes. I probably thought that *White Christmas* might have been the last one we ever did, so I thought, "Fuck it, might as well."

Annabel Jones: We were very keen for the individual films to feel they were building towards something, unlike a few portmanteaus with discrete stories that don't really pay off. I always feel slightly cheated by a portmanteau where there's no real link. So we worked hard at making sure that there was a build, that they tied in, that they came together and that it made sense of the whole world. I think there was really good craftsmanship in that film.

Joel Collins (series production designer): A *Black Mirror* Christmas special felt so ironic that there was talk of calling it *Black Christmas*! It was like giving someone a dark festive treat. We tried to design an environment where it was a London, but a new-ish London, a bit ahead in the future, because the technology was a bit beyond. It was a very complex thing to

106

Figure 6 : IBM, pp.106-107.



Figure 7: IBM, pp. 30-31.

En effet, la couverture rigide et glacée avec un mélange de mat et brillant, l'épaisseur du papier, l'alternance fond noir, écriture blanche ou fond blanc, écriture noire, les photographies en pleines pages et en couleur, la table des matières stylisées, le découpage par saison et par épisode avec une photographie extraite de l'épisode, retravaillée soit en étant pixelisée soit par ajout d'émoticons représentatifs d'actions ou de sentiments de l'épisode, laisse penser que Brooker a pour but d'aller plus loin dans la transmission de son message sous-jacent : les écrans, les nouvelles technologies sont nocifs car leurs utilisations sont détournées par les hommes. Le

retour à l'objet livre est nécessaire et procure du plaisir, un plaisir oublié, délaissé à tort par le lecteur qui porte trop souvent son attention sur le télévisuel. Le recours à l'objet livre est une invitation à retrouver du plaisir dans la lecture, à ressentir la sensualité qui existe entre le livre et son lecteur permettant aux téléspectateurs de prendre de la distance avec leurs écrans et de retrouver ainsi un esprit critique. Le terme *novelization* semble tout de même inapproprié car il s'agit de l'adaptation sous forme de roman d'une histoire développée à l'origine dans un autre média comme un film, une série télévisée, une bande dessinée ou un jeu vidéo. L'ouvrage de Brooker ne correspond pas à un transfert du contenu mais plutôt à un retour explicatif, commentatif de ce contenu à l'instar du métatexte mais dans un autre média, j'ai alors imaginé le terme « métamédialité » pour qualifier sa démarche commentative passant d'un support télévisuel à un support écrit, mais les termes « métasérialité » ou « archisérialité », termes que j'ai créés à partir de la terminologie de Genette sur la transtextualité pourraient également être adoptés car il s'agit à la fois d'un commentaire d'une série mais aussi du démantèlement de sa construction intrinsèque et de la généalogie de sa création. Toutefois, le terme novélisation qui vise principalement le public de la version cinématographique ou télévisée semble approprié en tant qu'il correspond à cet ouvrage. Pour l'instant, nous ne pouvons pas véritablement parler de novélisation car l'ouvrage ne revêt que certaines caractéristiques du terme, mais Brooker a pour objectif d'aller au bout de sa démarche en créant un roman basé sur la série. Ainsi, nous pouvons constater que cette transmédialité peut être circulaire : du roman vers l'écran et de l'écran vers l'ouvrage écrit.

Je me suis donc demandé en quoi ces variétés de supports, ces adaptations permettent de mieux appréhender le genre dystopique mais aussi de mieux l'agrémenter, le nourrir pour qu'il vive et prospère dans notre temps et au-delà du temps, et soit perçu comme indispensable car ayant une utilité non négligeable pour les hommes.

Je ne souhaite pas montrer que *THT* correspond simplement aux critères de la dystopie mais que le roman contribue à étendre les critères existants, permettant ainsi de compléter la définition de la dystopie. Je souhaite porter un nouveau regard sur le genre et montrer que ce genre est en devenir et qu'il est en constante évolution. Je souhaite montrer que *The Handmaid's Tale* est une dystopie transmédiale qui trouve une continuité et un renouvellement dans la série mais aussi dans le dernier roman *The Testaments (TT),* paru simultanément en livre audio, en apportant un regard analytique nouveau sur la dystopie qui s'exprime au travers d'une diversité de supports avec une trame narrative enchevêtrée. Ces nouvelles dystopies sont mises au service du concept d'actualité. En effet, elles agissent en dehors de toute perspective temporelle et

historique pour mieux appréhender le présent, mieux le vivre dans son immédiateté afin de pouvoir s'installer au seuil de l'instant pour vivre pleinement sa vie, ne pas être prisonnières du passé et de ses espérances futures. Le concept d'actualité apporte donc davantage de sérénité.

Margaret Atwood s'oppose aux cloisonnements et aux enfermements. Je me pose donc à contre-courant de ces études qui confinent les dystopies dans un genre précis. Je souhaite montrer que *The Handmaid's Tale* est une dystopie au-delà des genres, plus complexe et plurimorphique. Atwood écrit le roman *The Handmaid's Tale.* Elle accepte de ne pas conserver toute autorité sur son œuvre et participe à l'élaboration de la série *The Handmaid's Tale* qui est adaptée et se détache du roman, puis elle se réapproprie son œuvre par la création d'un nouveau roman *The Testaments* sur lequel rien n'a encore été écrit. Ce dernier roman nous interroge car l'action se produit quinze ans plus tard et nous offre l'histoire de Tante Lydia et deux autres femmes, l'une vivant à Gilead et l'autre au Canada. Ce roman est volumineux mais Margaret Atwood l'a également voulu imposant par sa taille. En effet, le livre est d'une taille conséquente et sa couverture rigide en papier glacé mat velours noir dont la coiffe et la cape au recto comme la coiffure au verso sont colorées en vert fluorescent viennent opposer un contraste visible et remarquable. Ce vert surprend et symbolise le renouveau dans les couleurs des tenues des jeunes filles de Commandants et d'Épouses prêtes à être formées pour être mariées.

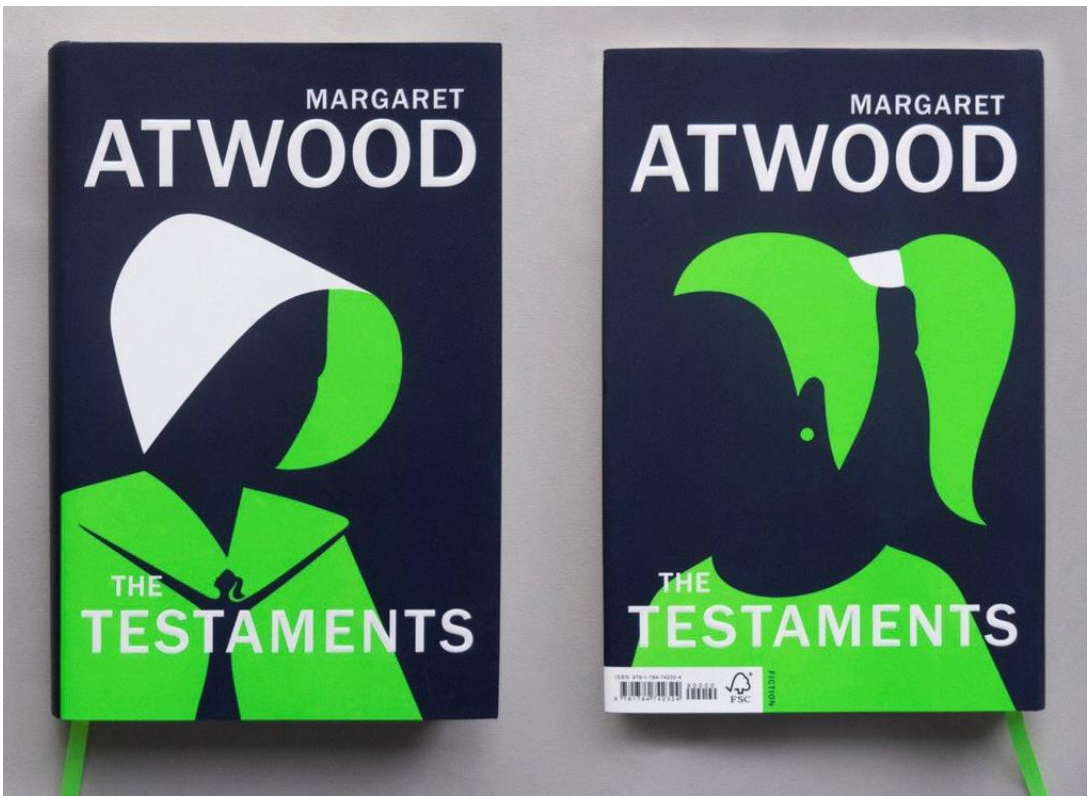


Figure 8 : Couverture et quatrième de couverture de TT.

La volonté de Margaret Atwood de redonner une certaine visibilité à la littérature dystopique et plus particulièrement à ce roman semble donc a priori évidente. Cette volonté est, de plus, doublée d'un désir d'accessibilité puisqu'est publiée simultanément une version audio du roman. Cette apparente réappropriation de son œuvre n'est que partielle car elle s'appuie également sur des éléments clés de la série pour créer une continuité, comme l'illustre ce passage :

> You were smuggled out by your mother and Mayday. They risked their lives. Gilead made a big fuss about it; they wanted you back. They said your so-called legal parents had the right to claim you. Mayday hid you; there were a lot of people looking for you, plus a media blitz. (…) You are Baby Nicole [127].

Il s'agit ici d'un emprunt à la saison 3 évoquant la fuite de Nicole avec Emily et du battage médiatique du Commandant Waterford, soutenu par le régime de Gilead, pour récupérer Nicole. Elle rend aussi hommage aux auteurs et acteurs de la série dans le paratexte, dans la partie remerciements :

> And many thanks to the large team who brought the book to life as a gripping, beautifully made, and award-winning MGM and Hulu series[128].

Elle fait aussi référence à cette continuité entre le travail d'écriture du romancier et de l'auteur-producteur dans les notes historiques en faisant allusion à une série sur le régime de Gilead.

> Now please welcome a speaker familiar to us all, both from his written publications and from his recent fascinating television series, *Inside Gilead : Daily Life in a Puritan Theocracy*[129].

En effet, la double autorité du professeur Pieixoto sur son œuvre littéraire et sérielle rappelle l'autorité de Margaret Atwood sur son roman *The Handmaid's Tale* et son investissement dans l'écriture de la série. Cette démarche transmédiale et totalement inédite m'a amenée à m'interroger sur les points suivants : Margaret Atwood désire-t-elle se réapproprier son histoire dont la forme et le contenu lui ont partiellement échappé dans la série ? Souhaite-t-elle un renouvellement du genre dystopique au niveau du roman et recréer une attirance vers ce support de plus en plus concurrencé par des propositions télévisuelles ? Profite-t-elle de la popularité de la série pour relancer la littérature dystopique ? La série a-t-elle été une source d'inspiration pour l'écriture de *The Testaments* à l'instar de ce que *The Handmaid's Tale* l'a été pour la série ? Poursuit-elle sa quête transmédiale en retournant au roman afin de poursuivre cet effet de circularité dystopique et se positionner comme une dystopiste transmédiale ? Je souhaite

[127] Margaret Atwood, *The Testaments: The Booker prize-winning sequel to The Handmaid's Tale*, 1er édition (xx: Chatto & Windus, 2019), 133.
[128] Atwood, 418.
[129] Atwood, 408.

donc étudier le caractère exceptionnel de cette démarche rétroactive et proactive car cela n'a jamais été fait.

Une nouvelle génération de dystopistes est née dont Margaret Atwood fait partie, une génération de dystopistes anamorphiques et transmédiales qui permettent d'aborder le genre dystopique sous toutes ses formes, sous divers angles et qui n'hésitent pas à passer d'une histoire à une autre, d'un support à un autre de manière circulaire et dynamique. Je me suis donc interrogée sur les moyens mis en œuvre pour parvenir à ce nouveau traitement du genre.

La première partie de ce travail sera dévolue à l'analyse des catégorisations, des uniformisations et ses effets constituant le fondement même des différents univers dystopiques afin de montrer comment ces œuvres contribuent au renouvellement du genre. Un deuxième chapitre s'attèlera à montrer comment le pouvoir est exercé afin d'opprimer et d'enfermer les protagonistes de ces dystopies. Ce type d'oppression engendre fragmentations et distorsions qui mènent à la mise en place d'un système de contournement du réel comme mode de survie basé sur le déplacement et la substitution, ce processus sera décomposé au troisième chapitre. Enfin, le dernier chapitre étudiera le fonctionnement des romans et des séries et leurs interactions, leurs sources d'inspirations multiples, leurs objectifs variés et leurs impacts sur les lecteurs-téléspectateurs.

CHAPITRE 1 : RÉFRINGENCES CATÉGORIELLES

La réfringence correspond à la possibilité pour un objet de dévier la lumière. Cette déviation se produit lorsque l'objet traverse un autre milieu. J'analyserai la catégorisation, l'uniformisation et ses effets car il s'agit de composantes fondamentales des régimes dystopiques mais je m'attacherai à montrer comment celles-ci sont complexes, plurielles par rapport à aux catégorisations et uniformisations typiques des dystopies. Une société hiérarchisée à outrance est dépeinte, une analyse précise et détaillée de son fonctionnement sera effectuée. Les catégorisations touchent également les périodes de l'histoire et ces compartimentations s'avèrent non perméables mais en ont l'apparence. Ces sociétés verticales forment toutefois une unité, nous analyserons leur construction. Cette unité est imposée et superficielle et créée afin d'uniformiser les catégories et de donner une impression d'harmonie apparente pour attirer le lecteur-spectateur afin qu'il s'identifie jusqu'à ce qu'il entrevoie les aspects négatifs pour finir par enclencher le processus de rejet. Nous analyserons les différentes étapes des pièges créés par les auteurs du roman et des séries.

1. Catégorisations multiples et anamorphiques

1.1. Catégorisations sociales et cohésion sociétale

Le roman *THT* nous propose une société hautement hiérarchisée et stratifiée. Cette hiérarchisation est une catégorisation des différents membres de la société simplifiée : chaque membre ou catégorie sociale doit accomplir une ou deux tâches précises et se voit attribuer une seule mission : « The Wife in my posting before this had spent most of her time in her bedroom[130] ». Les épouses peuvent passer leur temps à se reposer car les charges ménagères et culinaires sont attribuées aux Marthas.

Chaque catégorie sociale porte des vêtements dont la forme et la couleur permettent immédiatement de reconnaître la classe d'appartenance de chaque individu et se voit limitée dans ses déplacements et confinée à une aire géographique précise :

[130] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 26.

> The Commander knocks at the door. The knock is prescribed: the sitting room is supposed to be Serene Joy's territory, he's supposed to ask permission to enter it[131].

Chaque classe a besoin de l'autre pour exister puisque chaque groupe ne peut accomplir qu'une seule mission précise, ces catégories sont donc en interaction constante et interdépendantes, ce qui signifie également que chaque groupe peut surveiller l'autre pour s'assurer que chacun respecte bien l'ordre donné et effectue son travail correctement. Nous allons à présent analyser plus en détail le fonctionnement de cette société catégorisée. Les strates supérieures sont composées des Commandants et leurs Épouses. Les Commandants prennent des décisions et élaborent les lois du nouveau système et constituent le pouvoir exécutif. Leurs Épouses restent à la maison et ont pour seules activités le tricot ou le jardinage. Les tâches ménagères et la cuisine sont accomplies par les Marthas. Les courses journalières sont effectuées par les Servantes :

> Our first stop is at a store with another wooden sign: three eggs, a bee, a cow. Milk and Honey. There's a line, and we wait our turn, two by two. I see they have oranges today[132].

Les courses quotidiennes sont faites dans des magasins précis, proches de leur habitation et l'itinéraire établi doit être suivi. Leur mission principale demeure la conception d'un enfant qui sera laissé au couple formé par le Commandant et sa femme. Les chauffeurs accompagnent les Commandants lors de chaque déplacement. Ils sont entièrement à leur service et ne peuvent pas avoir leur propre famille :

> In the driveway, one of the Guardians assigned to our household is washing the car. (...) He lives here, in the household, over the garage. Low status: he hasn't been issued a woman, not even one. He doesn't rate: some defect, lack of connections[133].

Les organes qui veillent au maintien de l'ordre sont les Gardiens, habillés en vert, les Anges, vêtus de noir et les Tantes dont la mission est également l'éducation des Servantes. Cette division parmi les femmes de cette société confère à certaines plus de pouvoir qu'à d'autres ou plus de pouvoir sur d'autres :

> The division of women into different categories with different roles, unequal possession of power and different colors of their clothes which determines the differences between their status makes resentment among women. By dividing women into different categories, the Gilead regime generates animosity among them using women like Aunts to control and oppress other women[134].

---

[131] Atwood, 97.
[132] Atwood, 35.
[133] Atwood, 27.
[134] Zahra Sadeghi et Narges Mirzapour, « Women of Gilead as colonized subjects in Margaret Atwood's novel: A study of postcolonial and feminist aspects of The Handmaid's Tale », éd. par Margrét Gunnarsdóttir Champion, *Cogent Arts & Humanities* 7, nº 1 (1 janvier 2020): 1785177, https://doi.org/10.1080/23311983.2020.1785177.

Les Tantes dont le statut est supérieur aux Servantes et aux Épouses engendrent ainsi des tensions. Tout en bas de la hiérarchie, se trouvent les Econowives, en robes rayées, les membres les plus pauvres de la société giléadienne. Les Commandants sont en costumes noirs, leurs Épouses portent un voile et une robe bleue, leurs filles du blanc, les Marthas portent une robe marron, les Servantes une robe rouge, un voile et une cornette. Leurs tenues varient même en fonction des saisons, ce qui montre à quel point la catégorisation est ultime :

> The bag was red vinyl and not large. There was another bag, with the winter cloak and heavier dresses, but that would be coming later[135].

Une seule tenue par saison est proposée, qui varie selon la période, pour s'adapter au mieux aux températures. Les couleurs choisies pour chaque catégorie sociale favorisent aussi la compartimentation : les organes répressifs ou dirigeants constitués par les Gardiens, en vert, les Anges et les Commandants, en noir, qui ne sont pas sans rappeler les couleurs du régime nazi. Le bleu pour les Épouses et le blanc pour leurs filles évoquent quant à elles les couleurs de la vierge Marie et de la pureté. Les couleurs servent donc à véhiculer des idées de peur ou d'absence de danger de manière implicite par association d'idées. Ce type de hiérarchisation pyramidale est fondé à partir d'éléments réels :

> The United States from the beginning has had categories to which people were assigned, often arbitrarily[136].

En effet, les classes sociales aux États-Unis sont marquées par la verticalité : une classe supérieure composée d'une élite économique, politique ou militaire constituée de personnes puissantes et riches dont la fortune personnelle permet de conserver voire renforcer le statut social, une classe moyenne correspondant à la majeure partie de la population, et une classe inférieure plus pauvre. Pendant une longue période, la mobilité assurant la promotion d'une classe à l'autre était encore possible, le concept du rêve américain, de l'homme autodidacte, le « *self-made man* » qui ne possède rien au départ mais parvient à faire fortune « *from rags to riches* » est d'ailleurs un principe fondamental de la société américaine. A cause des différentes crises financières et économiques, nous assistons à un certain durcissement des lignes de démarcation sociales et à une quasi-impossibilité de mobilité sociale. La société giléadienne ne constitue donc que l'extrapolation, l'exagération, le grossissement des traits de la société américaine actuelle. La hiérarchisation sociale imposée par Gilead implique d'autres types de

[135] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 23.
[136] Marta Dvořák, *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale »*, Collection Interférences (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999), 28.

catégorisation. En effet, cela nécessite une réorganisation spatiale, que l'on retrouve également dans l'espace géographique américain actuel, dans lequel chaque catégorie est compartimentée dans un espace précis. En effet, il existe des quartiers pour les plus riches, pour les classes moyennes et pour les plus pauvres, des quartiers communautaires dans lesquels se retrouvent les individus en fonction de leurs origines ethniques (des quartiers pour les noirs, des quartiers pour les Chinois, des quartiers pour les Irlandais, des quartiers pour les latinos, etc.) ; certes la compartimentation géographique n'est pas inévitable mais cela s'avère une réalité. Dans le régime de Gilead, cette compartimentation géographique devient une règle à respecter. Les Commandants sont libres de circuler en voiture pour rendre visite à d'autres Commandants. Les Épouses, les Servantes et les Marthas sont, la majeure partie du temps, confinées à la maison. Les Épouses peuvent aller dans leur chambre, leur salon et leur jardin, peuvent sortir uniquement en voiture, conduites par le chauffeur du Commandant pour se rendre aux événements publics ou festifs obligatoires ou chez une autre Épouse malade. Les Marthas sont confinées à la maison pour l'entretenir, et sont surtout présentes dans les cuisines car il s'agit de leur activité première. Les Servantes doivent rester dans leur chambre mais doivent aussi aller faire les courses, à pied, dans les commerces environnants, elles peuvent sur le chemin passer devant le mur sur lequel sont pendus les dissidents au régime. Elles doivent aussi se rendre aux événements publics ou festifs obligatoires et aller chez le médecin lors d'un rendez-vous programmé :

> Yesterday morning I went to the doctor. Was taken, by a Guardian, one of those with the red armbands who are in charge of such things. We rode in a red car, him in the front, me in the back. No twin went with me; on these occasions I'm solitaire[137].

Les sorties sont donc autorisées mais très limitées. Elles servent aussi à l'accomplissement de leur mission. Les Servantes peuvent marcher une fois par jour pour maintenir leur corps en bonne santé, la visite chez le docteur va également dans ce sens. Enfin, les sorties obligatoires ont deux objectifs : elles leur permettent à la fois de se défouler, de purger leur frustration, de ne pas s'aliéner et de rentrer dans le moule imposé par le système dystopique sous peine de sanctions mortelles. Les Tantes habitent dans les Centres Rouges où elles forment les nouvelles Servantes. Elles se déplacent chez les Commandants pour surveiller les Servantes en poste et se rendent aux événements festifs et publics obligatoires. Les Gardiens et les Anges circulent en patrouille ou postent pour surveiller en permanence. Les Gardiens sont assignés à un lieu précis, qu'ils doivent surveiller, comme les maisons des Commandants ou les barrières délimitant les zones de la ville. Les Anges combattent au front. Les Éconofemmes vivent dans

[137] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 69.

les quartiers les plus pauvres et ne peuvent pas en sortir mais leurs déplacements et activités à l'intérieur de cet espace géographique sont plus libres et variés. Les Nonfemmes sont envoyées dans les Colonies pour s'occuper des déchets pollués : zone hautement délimitée et contrôlée car il s'agit d'un espace toxique dans lequel la seule issue possible est la mort. Ces délimitations géographiques sont nécessaires pour établir un système social répressif et pour le maintenir en place.

Ces différentes compartimentations donnent lieu à une autre atomisation : elle porte sur les activités des individus :

> All human qualities are instrumentalized, and reduced to quantitative values of exchange. In other words, the new rulers equate the value of something and someone solely with validity, usefulness, functionality, economic profit[138].

Les personnes sont donc réduites à une fonction : chacun doit mener sa mission à bien pour avoir sa place dans ce système et pour permettre au régime de prospérer et s'agrandir. Une compartimentation des tâches s'opère de telle sorte que la société dystopique fonctionne uniquement sur le mode collaboratif et qu'elle nécessite l'action de plusieurs personnes pour accomplir l'intégralité de la mission créant ainsi un système d'interdépendance. Le système d'interdépendance actionnelle facilite le système d'intersurveillance et crée une défiance perpétuelle, une absence de confiance en autrui :

> Consequently, people in Gilead are not simply divided into distinct groups but are fully alienated one from another[139].

Cette absence de confiance engendre un éloignement inévitable des individus. En effet, les habitants de Gilead vivent dans l'angoisse permanente d'être espionnés par quelqu'un de leur entourage :

> The state manages to establish a self-surveillance through creating a sense of suspicion. Women act as if they were being watched even if they are not due to the possibility that there is a saboteur, spy, or a traitor nearby. Such suspicion is an ultimate effect of surveillance which is organized and distributed[140].

Cette crainte voulue par le gouvernement giléadien entraîne une auto-régulation des individus qui imaginent la répression qu'ils pourraient subir s'ils ne se conforment pas aux lois en

---

[138] Hilde Staels, *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*, Transatlantic Perspectives 4 (Tübingen Basel: A. Francke, 1995), 158.

[139] Beatrix Kiss, « Elimination of Gender Equality in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale », *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries* 17, nº 1 (26 mai 2020): 63, https://doi.org/10.4312/elope.17.1.57-66.

[140] Gökçenaz Gayret, « "Walking Wombs" : Loss of Humanity Ansd Self-Alienation in The Handmaid's Tale », *Kafkas Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2019, 113, https://doi.org/10.9775/kausbed.2019.021.

vigueur. D'autre part, ce système d'auto-surveillance est renforcé par le fait que chaque maillon de la chaîne peut accomplir sa tâche dans la mesure où les autres maillons de la chaîne ont accompli la leur, ce qui implique un contrôle d'autrui permanent :

> We turn and walk together past the large houses, towards the central part of town. We aren't allowed to go there except in twos. The truth is that she is my spy, as I am hers. If either of us slips through the net because of something that happens on one of our daily walks, the other will be accountable[141].

L'identification des individus facilitée par une tenue vestimentaire facilement reconnaissable, les mouvements spatiaux restreints par catégories, les missions simplifiées et précises contribue à l'édification de ce millefeuilletage sociétal rendant possible le système d'intersurveillance. Nous pourrions, en effet, qualifier ce système de millefeuilletage socio-économique car toutes les couches sociales collaborent pour créer un ensemble harmonieux, viable et prospère, fondé sur un système d'interdépendance.

Cette unité sociale est mise en place par l'intermédiaire de nouvelles fêtes. C'est en ce point que réside la nouveauté dans l'apport dystopique : ces nouvelles fêtes nationales sont créées et sont rendues obligatoires afin de maintenir une cohésion sociale. Au cours de ces fêtes nationales, la compartimentation est à nouveau au cœur du système mais celle-ci s'avère divertissante. En effet, chaque classe sociale a un rôle à jouer et a une position très précise dans l'espace géographique. Les Women's Salvagings sont destinées aux femmes qui doivent assister à la pendaison des traîtres, les ennemis du système. Ce type d'événement donne lieu à une séparation de l'espace géographique en fonction des positions qu'occupent les femmes « Salvagings are always segregated[142] » comme le détaille ce passage :

> We take our places in the standard order: Wives and daughters on the folding wooden chairs placed towards the back, Econowives and Marthas around the edges and on the library steps, and Handmaids at the front, where everyone can keep an eye on us. We don't sit on chairs, but kneel, and this time we have cushions, small red velvet ones with nothing written on them, not even Faith[143].

Au cours de ces fêtes imposées par le régime, les diverses strates de la société se côtoient mais ne se mélangent pas. Des espaces géographiques différents leur sont attribués pour éviter toute interaction. Les personnes tuées lors de ces fêtes finissent pendues et exposées sur le Mur. Ce mur qui est hautement significatif :

[141] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 29.
[142] Atwood, 284.
[143] Atwood, 285.

> Ce mur s'inscrit donc dans la double logique d'exclusion et d'inclusion qui est, à tous les niveaux, celle de l'Etat de Gilead, et se reflète dans l'espace comme dans les coutumes ainsi que dans la politique nataliste, politique de survie qui réduit la narratrice au rôle de reproductrice, bétail encerclé et marqué[144].

Ce mur renforce les catégorisations car il permet de mettre en évidence les traîtres de Gilead. Il constitue l'espace géographique à éviter : il est accessible visuellement à tous et dans ce sens il participe à la politique inclusive de Gilead mais il exclut systématiquement les personnes qui s'y retrouvent suspendues. Il sert de rappel à tous ceux qui songeraient à ne pas obéir aux règles ou à ne pas accomplir pleinement la mission qui leur a été attribuée. Un autre événement est exclusivement réservé aux Servantes : la Particicution. Comme le nom l'indique, les Servantes peuvent participer à l'exécution des ennemis ou des traîtres de Gilead, la lapidation de ces personnes fait office de catharsis, permettant la libération, la purgation physique des tensions accumulées, l'abréaction des affects. Enfin, les Festivoraisons « Prayvaganzas » réunissent toutes les classes sociales mais elles demeurent néanmoins compartimentées en fonction de leur appartenance :

> Ranks of folding wooden chairs have been placed along the right side, for the Wives and daughters of high-ranking officials or officers, there's not that much difference. The galleries above, with their concrete railings, or for the lower-ranking women, the Marthas, the Econowives in their multicoloured stripes. Our area is condoned off with a silky twisted scarlet rope, like the kind they used to have in movie theatres to restrain the customers. This rope segregates us, marks us off, keeps the others from contamination by us[145].

Les catégories sociales ne sont pas mélangées et chacune d'entre elles est placée à un endroit précis pour assister au spectacle, dont le confort diffère en fonction de la catégorie d'appartenance et dont la corde écarlate vient rappeler la ségrégation. Cette fête célèbre des mariages arrangés qui viennent récompenser les plus fidèles soldats, les Anges partis au front, en leur attribuant une jeune épouse qui n'est pas et ne sera pas une Épouse car appartenant à une catégorie supérieure.

D'autres événements obligatoires se déroulent en cercle clos tels que les Témoignages « Testifying » au cours desquels les Servantes doivent expier leurs fautes devant leurs pairs, ou les Cérémonies d'imprégnation très ritualisées au cours desquelles les Commandants doivent avoir une relation sexuelle avec la Servante qui leur a été attribuée dans le but de procréer en la présence de leurs Épouses qui assistent et consentent à la copulation. Nous constatons de nouveau que la compartimentation n'est pas que sociale et publique mais qu'elle touche

[144] Dvořák, *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale »*, 49.
[145] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 225-26.

également la sphère privée, ce qui constitue un élément de complexification par rapport aux catégorisations plus typiques des dystopies.

Comme nous l'avons expliqué précédemment, la catégorisation sociale signifie que certaines missions doivent être accomplies par des groupes d'habitants distincts. Ces missions correspondent à des devoirs. Si les devoirs diffèrent, les droits de ces mêmes habitants aussi. Les Commandants, comme les Tantes, ont, par exemple, accès à la lecture alors que cela est strictement interdit à tous les autres habitants de Gilead :

> 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 places are known by their signs alone[146].

Les catégories sociales supérieures, à savoir les Commandants et leurs Épouses, ont accès à des produits interdits comme des cigarettes, de la lotion pour les mains, du maquillage, des rasoirs, des chaussures à talons, des robes affriolantes et festives ou des lieux interdits comme Jézabel. Ils peuvent aussi s'offrir certains produits dans le but d'améliorer leur quotidien :

> Next we go into All Flesh, which is marked by a large wooden pork chop hanging from two chains. The here isn't so much of a me here: meat is expensive, and even the Commanders don't have it every day[147].

> Ordering prayers from Soul Scrolls is supposed to be a sign of piety and faithfulness to the regime, so of course the Commanders' Wives do it a lot. It helps their husbands' careers. There are five different prayers: for health, wealth, a death, a birth, a sin. You pick the one you want, punch in the number, then punch in your own number so your account will be debited, and punch in the number of times you want the prayer repeated[148].

Cette catégorisation implique donc des droits ainsi que des privilèges, culinaires ou autres, différents en fonction des catégories auxquelles les individus appartiennent et une possibilité de mobilité plus accrue pour les classes supérieures par le biais de la piété. Cette distinction entre les classes privilégiées et les autres est mise en évidence à l'aide du choix des pronoms personnels d'Offred/ Defred, la narratrice. Le « nous » est utilisé pour les Servantes, « ils » ou « elles » pour les Anges, les Commandants, les Épouses et les Tantes :

> The Angels stood... with their backs to us. They were objects of fear to us...If only we could talk to them[149].

> The Aunt wasn't there... they were more confident about us ; sometimes they left us unsupervised[150].

[146] Atwood, 35.
[147] Atwood, 37.
[148] Atwood, 175-76.
[149] Atwood, 14.
[150] Atwood, 227.

Les pronoms « ils » ou « elles » font référence aux organes persécuteurs qui sont mis en opposition avec les organes exécutants, persécutés physiquement et moralement. Ce changement de catégorie est mis en avant par le changement de pronom personnel « nous », davantage inclusif, le groupe d'oppressés étant aussi le groupe auquel appartient la narratrice.

La catégorisation affecte également le langage. Le langage est codifié et vidé de son sens. Il devient une forme pure dont le sens est réinventé :

> 'Blessed be the fruit," she says to me, the accepted greeting among us.
>
> "May the Lord open," I answer the accepted response. (…)
>
> " The war is going well, I hear," she says.
>
> " Praise be," I reply. "We've been sent good weather."
>
> "Which I receive with joy." [151] (…)
>
> At the comer near the house where I'm posted, Ofglen stops, turns to me.
>
> "Under His Eye," she says. The right farewell.
>
> " Under His Eye," I reply, and she gives a little nod[152].

Cette codification va de pair avec la catégorie sociale à laquelle les individus appartiennent. « Bénis soit le fruit » et « Que le Seigneur ouvre » ne se dit qu'aux Servantes dont l'objectif est la procréation. « Sous son Œil » sert à rappeler le contrôle permanent opéré par la société dystopique à l'instar de Big Brother dans *1984.* Cette codification du langage vient renforcer la compartimentation sociale et actionnelle. Elle est également synonyme de restriction langagière car elle empêche l'exploration de tous les possibles linguistiques, des nuances et de la polysémie.

> In a society that functionalizes language to the extreme, the potential polysemy of discourse is replaced by absolutely homogeneous, univocal signs[153].

Les échanges verbaux sont donc restreints au strict minimum. L'écrit devient inaccessible, il est remplacé par des dessins tels qu'une côtelette de porc pour indiquer la boucherie. Le langage est codifié à l'extrême pour ne proposer qu'un seul sens. Ces catégorisations langagières servent à renforcer l'atomisation des catégories sociales et des individus à l'intérieur même de ces catégories en les privant des divers moyens de communication.

[151] Atwood, 29.
[152] Atwood, 54.
[153] Staels, *Margaret Atwood's Novels*, 158.

L'univers dystopique fonctionne grâce à cette normalisation et hiérarchisation sociale qui implique à la fois une réorganisation visuelle, spatiale, actionnelle et linguistique ainsi que la mise en place d'un système répressif pour maintenir le régime en place et la création d'événements collectifs afin de conserver une cohésion sociale. Cette hiérarchisation ne touche pas seulement la sphère publique mais également la sphère privée avec la mise en place de la hiérarchisation et de catégorisation de la vie intime. De cette compartimentation générale découle une atomisation des individus, une archipellisation sociétale impliquant une séparation sociale et économique mais aussi une fragmentation psychique dans le but de mieux contrôler les individus :

> More recently her work has been positioned as postmodernist given its fascination with the fragmentation of identity and multiple versions of reality[154].

Ces catégorisations en chaîne et multiples contribuent à la perte de repère et à la docilité des habitants de Gilead par la fragmentation psychique des individus. Ceci est donc un outil indispensable à la mise en place d'un régime totalitaire dans un univers dystopique.

La société post-Gilead, dans les notes historiques, propose, elle aussi, une nouvelle forme de catégorisation. En apparence éloignée de la dystopie Gileadienne, la société post-Gilead propose un autre niveau de catégorisation. Le professeur Piexoto montre son mépris envers les femmes en faisant un jeu de mots concernant l'intervention du professeur Crescent Moon :

> I am sure you all enjoyed our charming Arctic Char last night at dinner, and now we are enjoying an equally charming Arctic Chair[155].

Cette comparaison entre le professeur et un poisson montre le dédain masculin persistant même s'il est nié. Le discours entier du professeur Piexoto arbore également du mépris envers le mouvement protestataire des femmes ainsi qu'envers l'identité de la Servante/narratrice et de l'histoire qui nous est offerte sur cassettes car seule l'identité du commandant semble avoir de l'importance dans les recherches effectuées. C'est ici aussi que se distingue la compartimentation sociétale des autres dystopies car Margaret Atwood propose une catégorisation sociale dans le temps, à travers les époques, dans un contexte évoquant d'autres mœurs bien que finalement très proche de notre présent. Cette transtemporalité catégorielle renvoie au concept d'inactualité et nourrit l'idée que la réflexion sur un cloisonnement social dans des sociétés futures et diverses permet d'agir contre le temps et par conséquent au bénéfice

[154] Dvořák, *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale »*, 127.
[155] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 312.

du temps à venir. Par conséquent, cette transtemporalité est mise au service du message d'avertissement dystopique : plongé dans cet univers dystopique le lecteur est renvoyé à son propre monde et à la possibilité d'agir pour éviter que l'univers giléadien ne devienne le sien.

Le roman *The Testaments* qui vient s'inscrire à la fois dans une période giléadienne post Offred/Defred et une période post-Gilead un an après le douzième symposium, lors d'un treizième symposium. Les catégorisations sont encore présentes mais celles-ci font écho au roman et à la série, la réfraction dystopique prend ici tout son sens avec un roman incorporant les compartimentations des deux médias, renforçant ainsi la continuité et la transmédialité lors de la description dystopique.

Les catégorisations sont rappelées au début du roman par la description faite par la fille du Commandant de sa maison de poupée :

> We all had the dolls for the dollhouse that you might need : a mother in the blue dress of the Commander's Wives, a little girl doll with tree dresses-pink, white, and plum, just like mine-three Martha dolls in dull green with aprons, a Guardian of the faith with a cap to drive the car and mow the lawn, two Angels to stand at the gate with their miniature plastic guns so nobody could get in and hurt us, and a father doll in his crisp Commander's uniform.(…) there was a handmaid doll with a red dress and a bulgy tommy and a white hat that hid her face[156].

Cette catégorisation est aussi faite lors de la description de ses tenues d'école :

> At school, pink was for spring and summer, plum was for fall and winter, whiter for special days : Sundays and celebrations[157].
>
> The pink, the white, and the plum dresses were the rule for special girls like. Ordinary girls from Econofamilies wore the same thing all the time- those ugly multicoloured stripes and grey cloaks, like the clothes of their mothers[158].

Dès le début, Margaret Atwood harmonise deux points divergents entre le roman *THT* et la série à propos des couleurs portées par deux catégories. En effet, les jeunes filles de Commandants, qui sont simplement mentionnées dans *THT* sont vêtues de blanc alors que dans la série, où elles sont très présentes, elles sont vêtues de rose. De plus, les Éconofemmes dont les enfants ne sont pas mentionnés dans le roman sont vêtues de tenues rayées ternes alors que dans la série les Éconofemmes et leurs enfants sont habillés en gris. En réconciliant ces deux versions de tenues vestimentaires dans une cohérence intelligente qui s'appuie sur les changements de saisons pour justifier un changement de couleur, rose pour les beaux jours et prune pour les périodes froides, ou blanc pour des occasions solennelles et sur une complémentarité de la garde-robe associant les rayures ternes des tenues au gris des capes, Margaret Atwood annonce

[156] Atwood, *The Testaments*, 14-15.
[157] Atwood, 9.
[158] Atwood, 11.

son intention de créer une dystopie transmédiale au-delà des supports romanesques et sériels. Le terme de réfraction diffuse dont le rayon incident se sépare en une multitude de rayons dans le second milieu de propagation prend alors tout son sens : le phénomène de compartimentation est dévié telle une lumière en passant par un autre milieu, un autre support, celui de *The Testaments* et propose une séparation du rayon de la compartimentation. Cette dernière se sépare en une multitude de rayons dans le nouveau milieu. En effet, des catégorisations des tenues saisonnières ou occasionnelles sont proposées à l'intérieur même des catégorisations sociales établies. Il s'agit d'une multitude de rayons car Margaret Atwood propose ensuite un redéploiement des catégories existantes. En voici une illustration : les jeunes filles de Commandants sont subdivisées en jeunes filles à l'école portant les tenues évoquées allant du blanc au prune en passant par le rose et en jeunes filles prêtes à se marier, en apprentissage dans une école spéciale pour futures Épouses portant une tenue verte :

> Then the three Aunts went away. They came back several days later with two outfits, one for spring and summer and one for fall and winter. They were themed in green : spring green with white accents- pocket trims, collars- for spring and summer, and spring green with dark accents for fall and winter. I'd seen girls my age wearing these dresses, I knew what they meant : spring green was for fresh leaves, so the girl was ready for marriage[159]. (…)
>
> Once I had the green wardrobe, I was enrolled in another school-Rubies Premarital Preparatory, a school for young women of good families who were studying to be married[160].

Enfin une compartimentation des Tantes est opérée par la création d'une nouvelle catégorie de Tantes, les Tantes postulantes novices qui sont en formation et qui doivent recruter de nouvelles recrues lors d'une mission au Canada pour devenir Tantes confirmées. Ces Tantes missionnaires sont envoyées en binômes et portent une tenue argentée et blanche « Two of them, in their silvery grey dresses with long skirts, their white collars, their white hats[161] », un collier de perles et un sac a dos argenté « in their pearly dresses and their white necklaces[162] », « the two sets of pearls, the two white hats, the two silver backpack[163] » et sont appelées « Pearl Girls » car elle doivent rapporter des perles, des jeunes filles qui pourront servir au régime de Gilead. Les perles et la tenue qu'elles portent viennent rappeler leur mission et leur importance.

La complexité des catégorisations et la réfraction transmédiale dont les jeunes filles de commandants et les Tantes sont l'objet sont innovantes et inédites et donnent une nouvelle vision de la dystopie.

---

[159] Atwood, 159-60.
[160] Atwood, 161.
[161] Atwood, 261.
[162] Atwood, 261.
[163] Atwood, 356.

La série *THT* met elle aussi, ces différentes catégorisations en avant mais d'une manière plus visuelle. Elles sont davantage montrées et sont extrapolées et étoffées.

Ce qui est particulièrement novateur dans la série réside dans le fait que la catégorisation ne se contente pas d'une compartimentation par couleur mais vient superposer une classification par association d'idées. L'appartenance à la catégorie des Servantes est mise en avant par l'image du troupeau dès l'épisode un de la première saison à l'aide du gros plan sur le visage de profil de la Servante dans le bain permettant de voir le marquage à l'oreille avec un numéro comme celui utilisé pour le bétail, ce qui est renforcé par la comparaison faite par Offred/Defred avec un cochon de compétition en voix off. Les mots servent à insister à corroborer le visuel. Ce marquage est particulièrement symbolique car il est rappelé à l'épisode dix de cette même saison avec un long flashback sur Offred montrant son arrivée au Centre Rouge et son marquage à l'oreille. La plongée et le son strident qui l'accompagnent signifient la douleur de la catégorisation contrainte. Puis, cette comparaison à un animal est mise en avant dans la saison 2, à l'épisode 2, lorsqu'elle s'échappe, Offred est transportée dans un camion à viande réfrigéré, les animaux morts accrochés autour d'elle rappellent le statut des Servantes, traitées comme de la viande, comme du bétail prêt à être consommé et dont le traitement qui leur est infligé les rend mortes de l'intérieur, mortes psychologiquement. Cette association insiste sur la représentation des Servantes comme appartenant à une classe inférieure, la classe reproductrice. Enfin, à l'épisode 11, lors de son accouchement en solitaire, le plan d'ensemble sur le corps d'Offred, à quatre pattes, en train d'accoucher et criant en continu replace sa catégorie de Servante dans un état primaire et insiste sur sa fonction reproductrice. Son marquage à l'oreille marque son entrée physique dans sa nouvelle catégorie, son nouveau statut et montre l'impossibilité d'en sortir. Marquée comme du bétail, elle fait partie du troupeau, ne peut pas s'en éloigner et doit le suivre aveuglément. Toutefois, une nuance est apportée à l'enferment dans la catégorie des Servantes car ce flashback (saison 1, épisode 11) est présenté alors même que les servantes ont ouvert une brèche dans leur devoir d'obéissance extrême en formant des alliances parfois secrètes, parfois explicites :

> Although Gilead is nowhere near a perfect system, the people understand that if they want to survive this system, they will have to cooperate with each other. Specifically, there are various moments when the women begin making female alliances in order to increase their chances of survival[164].

[164] Morgan N Petersen, « A Darwinian Feminist Analysis of Margaret Atwood's The Handmaid's Tale », *University of New Orleans Theses and Dissertations. 2760.*, 2020, 26-27, https://scholarworks.uno.edu/td/2760.

La chanson « I'm felling good » lorsque les Servantes marchent dans la rue après avoir refusé de lapider Janine, June la première, en est un exemple. Ce que je souhaite montrer est le haut degré de complexité de ces catégorisations. En effet, paradoxalement, le refus de l'autorité en groupe les confine davantage dans leur statut de Servantes car cette nouvelle solidarité est le résultat de cette catégorisation forcée et obligatoire. Ainsi l'exploitation faite par Gilead de cette catégorie est dès le départ annoncée et mise en exergue. Divers épisodes montrent l'enfermement des Servantes dans leur catégorie, dans les tâches qu'elles doivent accomplir et leur impossibilité de s'en extraire. Dans la saison 1, épisode 2, le gros plan sur les visages des Servantes enfermées dans la voiture aux rideaux rouges les conduisant pour qu'elles assistent à un accouchement ainsi que le choix des couleurs et des plans insistent sur le confinement des Servantes dans leur catégorie. Le filtre rouge, tout en rappelant la couleur des Servantes, annonce le sang à venir lors de l'accouchement mais aussi la souffrance de la mère porteuse. Michael Ferber rappelle dans son dictionnaire que la symbolique du rouge est associée à la couleur du sang, de la fertilité et de la maternité[165]. Il y indique également que le sang est assimilé au sacrifice, la Servante se sacrifie en effet pour le bien commun afin d'accroître le taux de natalité[166]. La plongée montrant les Servantes autour de Ofglen/Deglen qui vient d'accoucher et à qui on vient d'enlever son bébé insiste sur la passivité contrainte des Servantes. Les couleurs symbolisent à la fois la catégorisation et la souffrance qui en découle.

L'idée d'enfermement dans la catégorie de Servantes est symboliquement rendue visible à différentes reprises par les déplacements des Servantes en groupe dans l'espace public. Dans la saison une, épisode six, le départ des Servantes après le lavage du sang sur le mur s'effectue sous forme de cercle avec un ralenti : le cercle rappelle l'enfermement. Le mur à laver rappelle aux Servantes la place qu'elles doivent conserver dans cette société, les règles auxquelles elles doivent obéir si elles ne veulent pas finir sur le mur, comme les dissidents. Dans la saison deux, épisode un, l'enfermement revêt une forme plus drastique et cruelle renvoyant à la condition animale déjà mentionnée lors des gros plans sur le marquage à l'oreille. Une nuée de servantes, muselées comme des chiennes, est accompagnée par des gardiens et leurs chiens.

[165] Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, 2017, 178.
[166] Ferber, 31.



Figure 9 : THT, saison 2, épisode 1.

Des bruits de chiens et de cris sont perceptibles. Elles sont conduites dans un stade, leurs têtes sont jugulées par des cordes pour être pendues. Une musique et un chant doux accompagnent le gros plan sur le visage larmoyant et les mains d'Offred priant ainsi que celles des autres Servantes se donnant la main ; puis une plongée est effectuée sur les yeux d'Offred regardant au ciel.



Figure 10 : THT, saison 2, épisode 1.

La victimisation des servantes par le jeu des sons persécuteurs puis attendrissants, des plans compatissants puis accablants créent une tension extrême. Les images montrent l'enferment dans le rôle de servantes de manière explicite et implicite : l'enfermement de la parole par le truchement du musellement, l'enfermement des actions par l'intervention des Gardiens et leurs chiens, et l'enfermement géographique par le biais du confinement dans un stade et, à plus petite échelle, par les cordes ceignant leur cou. Enfin, la plongée sur les servantes, en spirale, à genoux sous la pluie tombante, accentue leur victimisation et leur accablement et renforce l'idée d'enfermement avec cette disposition spiralaire. Dans la saison trois, épisode quatre, « God Bless the Child », l'épisode commence par une plongée puis un plan moyen de face sur le flot aligné de Marthas, par deux, qui marchent sur un même trottoir, puis le flot de Servantes, par

deux, qui marchent sur une même route, et enfin le flot de commandants et d'Épouses sur un autre trottoir allant dans la même direction. Le choix des déplacements par groupe vient renforcer la compartimentation. Ces différents plans servent à illustrer le cloisonnement des individus dans chacune des catégories pour servir un but commun, signifié par la direction commune. La qualité esthétique des flots ressemble à une chorégraphie, dans un contraste saisissant. Ces plans sont suivis d'une plongée verticale sur les Servantes qui montent les escaliers en colimaçon pour se rendre à la cérémonie.



Figure 11 : THT, saison 3, épisode 4.

La spirale formée par leur trajectoire rappelle l'enferment dans la catégorie. À Washington, l'enferment est encore plus présent, dans l'épisode 6 de la saison 3, les servantes bâillonnées doivent participer à des groupes de prières en pleine gare et s'agenouiller dans un cercle rouge.



Figure 12 : THT, saison 3, épisode 6.

Cela met en exergue l'enfermement spatial de la catégorie des Servantes, sans possibilité de communication, alors même qu'elles se trouvent dans un lieu particulièrement animé. La prise de vue aérienne permet au téléspectateur de faciliter sa conceptualisation.

La violence est plus explicite dans la série et va crescendo en cas de non-obéissance, renforçant par là même le confinement des individus dans leur catégorie. Dans la saison 2, épisode 8, lors du transfert d'une Martha, le téléspectateur comprend que Serena a contrefait la signature de son mari qui refusait la venue d'un docteur spécialisé, maintenant appartenant à la classe des Marthas, dans le but de sauver la fille de Janine. La lecture de la Bible vient rappeler la punition physique infligée en cas de transgressions des règles. Serena est alors fouettée sur les fesses avec la ceinture de Fred devant June qui a contribué au stratagème. Le plan de demi ensemble de Serena penchée sur la chaise pour recevoir les coups est suivi d'un gros plan sur le visage accablé et larmoyant de June sursautant à chaque coup de fouet, la musique est intense. La scène se termine par un gros plan sur le visage en pleurs de Serena, suivi d'un plan plus large montrant les marques des coups sur les fesses de Serena. Une autre scène, saison 2, épisode 13, montre la punition infligée à Serena pour avoir lu un extrait de la Bible devant le conseil : un doigt lui est coupé en signe de réprobation. La sanction pour manquement aux règles liées à sa catégorie d'appartenance est montrée dans son ensemble : sa justification, sa mise en pratique et ses conséquences. Nous constatons que la place de la sanction, du châtiment corporel catégoriel a davantage d'importance dans la série.

Dans la saison 3**,** épisode 6, les servantes habitant à Washington sont bâillonnées. Lorsque June arrive dans la chambre qu'elle partage avec une autre servante qu'elle rencontre pour la première fois, Ofgorge/Degorge, elle découvre que sa bouche, derrière son bâillon, est scellée par trois anneaux. Les Servantes sont muselées, réduites au silence, ce qui les enferme encore davantage dans leur catégorie de Servantes.



Figure 13 : THT, saison 3, épisode 6.

June doit d'ailleurs aussi se plier au port du bâillon car c'est la règle à Washington. Nous pouvons supposer que le refus d'être confinée dans la catégorie de servantes a rencontré davantage d'opposition dans la capitale, ce qui a obligé le système répressif à durcir l'enfermement dans les catégories pour éradiquer toute forme de rébellion.



Figure 14 : THT, saison 3, épisode 6.

Le gros plan sur le visage d'Offred et sa main posée sur sa bouche avant de mettre son bâillon marque une étape supplémentaire dans l'isolement, la réduction au silence, l'exigence d'obéissance d'une catégorie.

Les enfants sont également affectés par la catégorisation. Dans la saison trois, épisode sept, l'école est gardée comme une prison sous haute surveillance. Le déplacement des enfants hors de l'école se fait attaché à une corde guidé par une Tante. Ceci renforce l'idée que la catégorie des enfants est compartimentée, cloisonnée également et encore plus dans l'espace public car les enfants sont une denrée rare. La plongée verticale montrant June derrière le mur et les enfants jouant de l'autre côté marque géographiquement cette séparation entre les enfants et les Servantes. La série accorde une place étendue aux catégorisations et à leurs mises en place.

Cet enfermement catégoriel est aussi rendu visible dans l'espace privé. Dans la saison 1, épisode 8, le travelling arrière montrant Offred dans le placard en plan de demi ensemble avec les robes pendues de chaque côté et la voix off d'Offred faisant le rapprochement avec la boîte à musique que Serena lui a offerte et indiquant : « je refuse d'être cette poupée dans cette boîte » vient montrer qu'elle est bien enfermée dans sa chambre, dans le placard, comme dans une boîte, la porte pouvant s'ouvrir comme celle d'une boîte à musique. De plus, les robes rouges pendues à côté d'elle rappellent le sang qui s'écoule des corps exécutés, pendus au mur pour exposition. Le téléspectateur imagine alors ce qui pourrait lui arriver si elle refuse de rester

cette poupée dans la boîte que constitue la maison des Waterford. Son enfermement est renforcé par la mise en réseau d'éléments : elle est enfermée dans son rôle de servante, comme sa tenue l'est dans ce placard. Si elle tente de sortir, de s'affranchir de son statut, elle finira pendue. Dans la saison deux, épisode quatre, lors de la Cérémonie, les Épouses et les Servantes sont liées par un fil entrelaçant les deux couleurs, bleu et rouge. Les Servantes sont placées à l'arrière, symbole de leur statut inférieur. Serena est liée à June qui est agenouillée devant elle, symbole de soumission. Un flashback vient montrer le conflit avec la première femme de Luke lui reprochant de lui avoir volé Luke. Ce flashback la place dans une position où c'est elle qui avait l'avantage, qui était en position dominante mais qui avait pourtant le statut de compagne illégitime. Ce processus de mise en abyme révèle le statut dans le statut, la hiérarchisation ou catégorisation dans la catégorisation et met en exergue le schéma épouse légitime, illégitime avec un retour pour June dans le statut illégitime.

Dans la saison 3, épisode 8, un chant d'église accompagne une plongée verticale sur la servante Deandy en train d'accoucher avec l'Épouse derrière, entourée par les Épouses à l'avant, les deux Tantes et les Servantes.



Figure 15 : THT, saison 3, épisode 8.

Chaque catégorie occupe une place bien déterminée dans l'espace géographique, lui permettant de soutenir sa catégorie : les Épouses soutiennent l'Épouse, les Servantes soutiennent la Servante en train d'accoucher et les Tantes supervisent l'accouchement. Le bébé est mort-né, chaque groupe se sépare alors dans des directions différentes pour entourer et réconforter les membres de sa catégorie ce qui montre que même la souffrance est compartimentée. Le

cloisonnement géographique engendre donc une compartimentation psychologique catégorielle. Dans la saison 3, épisode 9, lorsque June se retrouve à l'hôpital en attendant que Ofmathew/Demathieu accouche. June dort à l'hôpital à côté de la mourante. Elle récupère un scalpel jeté dans la boîte. Janine, dont l'œil s'est infecté après que Ofmathew l'a sauvagement frappée, lui rend visite dans la nuit et s'adresse à Nathalie (Ofmathew) pour lui indiquer qu'elle lui pardonne sa violence. June lui montre le scalpel et lui fait part de son plan de mettre fin aux jours de Nathalie mais Janine désapprouve prétextant que c'est une des leurs. Nous comprenons alors que la catégorisation affecte également les sentiments. Janine fait preuve d'un sens corporatiste profond, l'appartenance à une catégorie va au-delà des contraintes imposées par le régime de Gilead, va au-delà de la tenue vestimentaire, au-delà des désaccords fondamentaux mais s'avère être un véritable engagement moral envers les membres de sa catégorie. La catégorisation n'est donc plus seulement forcée, officielle et apparente mais elle est revendiquée et psychologique. Cette complexification de la catégorisation à la suite du changement de média propose une nouvelle vision de la compartimentation dans la dystopie grâce à la réfraction opérée. Chaque nouvelle direction permet d'explorer un nouveau versant dystopique et de compléter sa définition.

Dans la série, une nouvelle catégorie est mise en scène alors qu'elle est simplement mentionnée dans le roman. Dans la saison 1, épisode 6, les enfants sont présentés : le ralenti, la musique stridente, les cris d'enfants en bruit de fond matérialisent la souffrance des Servantes devant leurs enfants enlevés et l'horreur d'Offred face à l'annonce par une autre Servante que le marché conclu avec les étrangers ne concerne pas le commerce d'oranges mais de Servantes. Le groupe des enfants n'est pas détaillé dans le roman, il est seulement évoqué. Nous assistons à nouveau à ce phénomène de réfraction diffuse avec le développement et l'extrapolation de cette catégorie. La mise en avant de ce groupe constitue la raison d'être du régime, sa source de motivation. Montrer les enfants en groupe sert de justificatif au régime de Gilead et permet de renouveler la motivation des différentes catégories sociales. Cela insiste aussi sur la marchandisation du système de compartimentation, des catégories, plus spécifiquement celles des Servantes. Les visiteurs latino-américains, sont, certes des touristes mais également des personnes haut placées venues faire des affaires commerciales, ce qui n'est pas le cas dans le roman. Le choix de faire jouer un rôle plus important à tous les individus permet de montrer que chacun prend part au système totalitaire. Deux catégories sont également développées alors qu'elles sont seulement mentionnées dans le roman : celle des Éconofemmes et celle des femmes dans les colonies. Dans la saison 2, épisode 3, June est aidée par un couple

d'Éconogens. Ils portent des habits ternes montrant leur appartenance à une classe populaire. Ici, une vision plus détaillée est donnée concernant cette classe de la population. Le couple qui aide June est un couple mixte : la femme est blanche et le mari est noir à l'instar du couple formé par June et Luke. Cela insiste sur l'absence de racisme de cette nouvelle société. La série propose alors ici une décatégorisation à l'intérieur même de la compartimentation. A nouveau, la définition de la dystopie s'en trouve enrichie grâce au rayonnement multiple des catégorisations par réfraction. Les catégories sociales sont renforcées mais les catégories raciales sont démantelées. Un autre exemple peut être donné à ce titre : la Martha qui travaille pour les Waterford est noire alors que le couple est blanc. Dans la saison deux, épisode deux, la vie dans les colonies est montrée : l'arrivée d'Emily et sa vie là-bas. Un long flashback s'en suit avec un nouveau point de vue externe, le téléspectateur reste omniscient. Aucune voix off n'est présente pour montrer le passé d'Emily, sa vie d'enseignante-chercheuse à l'université et sa vie de couple lesbien. La catégorisation est mise en relief par contraste, par le passage d'un statut ou d'une catégorie à une autre, un processus de décatégorisation et recatégorisation est effectué. Par l'intermédiaire de flashbacks ciblés sur un personnage, sortes de vignettes du passé, les catégorisations se trouvent accentuées dans le présent de la diégèse. La compartimentation est omniprésente aussi bien dans la construction sociétale que dans la présentation de cette société reposant sur l'opposition de catégories, l'opposition temporelle ou géographique.

La catégorisation s'avère plus complexe encore par la création d'une nouvelle catégorie, celle des évadés. Dans la saison 1, épisode 7, un changement de lieu est effectué, la vie actuelle de Luke est montrée. Avec la création de la nouvelle catégorie, celle des rescapés, les catégories du passé ne sont pas éradiquées et leur existence n'est pas éludée comme dans le roman. Davantage d'interactions sont présentées entre les anciennes catégories existantes. La compartimentation géographique Canada – États-Unis demeure, mais l'espoir de retrouver les anciennes catégories est prépondérant. Ceci est mis en évidence dans la saison deux, épisode un, lorsque June parvient à s'échapper. La voix off permet à June de se présenter à nouveau de manière plus complète après s'être débarrassée de ses habits qu'elle a jetés dans le feu et de l'anneau de marquage à son oreille. Cette nouvelle présentation symbolise un nouveau départ. La série propose de prendre de la distance avec ces catégories non seulement en présentant le monde tel qu'il existait avant lorsqu'il y avait d'autres classes sociales mais aussi en montrant la possibilité de s'affranchir de ces catégories en s'échappant comme Moira ou June. En se

débarrassant de ses habits, en les brûlant, June marque la mise à mort de son statut de Servante, la possibilité de mettre fin à ces catégorisations, ces compartimentations imposées.

Enfin une dernière catégorie est présentée, celle des mères. Dans la saison 2, épisode 12, un plan d'ensemble montre Serena regardant June allaiter ce qui marque un début de réconciliation entre les deux femmes et surtout un nouveau trio féminin qui se forme duquel Fred est exclu. Ce trio est proleptique car il va avoir un impact sur l'avenir du bébé et celui de June. De nouvelles catégorisations se rajoutent et se superposent aux catégorisations existantes : à la catégorie Servante et Épouse vient se rajouter en surimpression la catégorie de mère. Cette catégorie nouvelle en surimpression avait déjà été préétablie à l'épisode cinq par le biais du très gros plan sur une chaussure bleue que l'on devine être celle de Serena et sur l'œil bleu, vraisemblablement celui d'Offred. La couleur qui les lie rappelle qu'elles ont un point commun : le bébé à naître. Le lien établi par la couleur annonce les liens existants entre les catégories, Épouse et Servante, et leur interdépendance.

A l'aide d'un flashback, la saison 1, épisode 6, revient sur la formation des catégorisations et leur mise en œuvre au travers de Serena : sa nouvelle maison, sa nouvelle garde-robe, ses affaires jetées, ses livres jetés avec un gros plan sur le livre écrit par Serena jeté, leur solidarité, le désir et l'acte sexuel ayant lieu entre elle et son mari. Ce retour sur la genèse des catégorisations montre comment la compartimentation sociale passe par la mise en place de catégorisations vestimentaires. L'explicitation de la mise en place de ce système s'instaure par la visualisation de sa genèse ce qui reste implicite dans le roman. Le titre de l'épisode « A Woman's Place », en lien avec le titre du livre écrit par Serena vient clarifier le nouveau statut de Serena, à savoir celui de femme au foyer, et instaure contraste avec la Serena montrée dans le deuxième flashback au cours duquel elle a une discussion avec son mari. Ils sortent au cinéma, vont au restaurant, elle y dévoile son pouvoir, sa prise d'initiatives, les débuts du coup d'état qu'elle a élaboré pour sauver l'humanité. L'acceptation de ce système de catégories s'accompagne donc de renoncement aux catégorisations sociales existantes et de l'acceptation d'entrer dans une nouvelle peau qui passe par le vêtement et la couleur. L'épisode huit insiste sur le fait qu'il s'agit davantage de continuité entre l'ancien système et le nouveau car il s'agit de recatégorisation plutôt que de catégorisation. Le gros plan sur le visage de Nick, suivi d'un long flashback, sans voix off, avec un filtre bleu, proposant un nouveau point de vue externe, dévoile le passé de Nick : sa recherche d'emploi, le chômage, ses problèmes familiaux et son enrôlement dans les fils de Jacob. Ce retour sur les anciennes catégories montre l'absence de catégorisation possible pour Nick, non inséré et inadapté dans la société passée, et son évolution

et son entrée dans sa nouvelle catégorie. Cela insiste sur les aspects positifs de cette catégorisation extrême : tout le monde trouve sa place, tout le monde a un rôle à jouer. Il est impossible ici de nier le fait que l'objectif premier de la catégorisation est la création d'une société dans laquelle tout le monde a un rôle positif à jouer dans le but de permettre à l'espèce humaine de survivre, l'objectif est donc fondamentalement utopiste. La frontière entre l'utopie et la dystopie est mince et dépend de l'angle de vue duquel nous nous plaçons : celui qui met en lumière les bienfaits pour l'humanité, versant utopique ou celui qui met l'accent sur les méfaits pour les individus, versant dystopique.

Enfin, beaucoup d'importance est accordée aux couleurs et à leur éclat. Dans la cité giléadienne, les couleurs sont contrastées : bleu sarcelle, rouge vif, marron foncé, noir vif. Le choix de ces couleurs pour les catégories est significatif et met en avant la fusion entre les catégories d'humains et leur environnement. Dans la saison deux, épisode sept, lors de la procession, les couleurs noir et rouge sont choisies pour les voiles et les écharpes, un mélange entre la couleur du deuil en occident et la couleur des Servantes.



Figure 16 : THT, saison 2, épisode 7.

Les cercueils sont en rouge et placés en cercle et les Servantes les entourent. Ce cercle rappelle le cercle de la vie et de la mort mais aussi l'enfermement des Servantes dans leur statut et le risque de peine de mort. De plus, le gros plan sur le visage d'Offred dans la camionnette

transportant les Servantes, vu à travers un filtre rouge rendu naturellement possible grâce aux rideaux rouges, montre que la catégorisation contamine les objets : le cercueil, les rideaux. La compartimentation des individus dans certaines catégories se met aussi en place à l'aide d'un code couleur spécifique pénétrant jusqu'aux objets qui entourent ces catégories pour les atomiser des autres. Tout contribue à différencier les Servantes, à les compartimenter dans l'espace géographique dans lequel elles ont le droit d'évoluer. Des variantes sont aussi proposées pour les tenues des Servantes selon la saison, à l'instar du roman, mais également en fonction de leur obéissance. Dans la saison 1, épisode 3, la tenue de prisonnière d'Ofglen/Deglen est rouge comme celle des Servantes en poste chez les Commandants. Cette autre variante de la tenue vestimentaire des Servantes insiste sur la compartimentation, même lorsque les individus sont mis à l'écart. L'image de la prisonnière rappelle aussi que cette Servante n'est pas la seule prisonnière mais que toutes les autres Servantes le sont aussi. Dans les Colonies, les couleurs sont homogènes et ternes : ciel bleu clair, marron fade, jaune terne de la terre polluée. Tout le monde vit au même endroit : les Nonfemmes, les Tantes et les Gardiens. Ils portent des masques, même les chevaux, sauf les Nonfemmes. Tout rappelle qu'il s'agit d'un monde de destruction. La tenue réservée aux Éconogens, la classe ouvrière indépendante est de couleur grise, ce qui diffère du roman *THT* (tenue à rayures). Le choix du gris confère une certaine neutralité et s'avère davantage inclusif ou exclusif, selon le point de vue choisi. Cette couleur se fond dans la couleur du béton, des machines à l'instar des travailleurs qui la porte. Les couleurs vives sont celles des classes supérieures de la ville ou des servantes à leur service, les couleurs ternes sont celles des catégories les plus pauvres ou soumises. La palette de couleurs est particulièrement visible lors de la cérémonie des mariages Prayvaganza.



Figure 17 : THT, saison 2, épisode 5, 23'-26'27.

Les catégories sont alignées, ce qui est rendu visible par la codification vestimentaire par couleurs : les futures épouses vierges sont en blanc, les gardiens en noir face à elles, au centre de la salle de cérémonie, les Épouses sont placées aux premiers rangs en fonction du poste qu'occupent leur époux dans le régime de Gilead. Les premiers rangs étant réservés aux Épouses dont les maris occupent les postes les plus hauts placés. Les Servantes sont au troisième rang puis les Marthas, en marron, sont positionnées aux derniers rangs.

Le choix des couleurs, leur éclat ou leur absence d'éclat, la contamination colorée des espaces géographiques par les personnes qui les occupent, par le biais de filtres, renforcent les compartimentations et les catégorisations qui sont une constituante essentielle de tout univers dystopique. Elles servent à la fois à renforcer visuellement la séparation entre les individus afin de mieux les contrôler et à mettre en valeur le phénomène de réfraction dystopique diffuse rendue possible grâce au changement de média.

Dans la série *Black Mirror*, la catégorisation prend une autre forme, ce qui permet de porter un regard nouveau sur la compartimentation dystopique et d'en renouveler la définition. Peu de place est accordée à la compartimentation sociale sauf dans l'épisode « Fifteen Million Merits » dans lequel la population la plus pauvre vit enfermée.



Figure 18 : BM, saison 1, épisode 2.

Il y a plusieurs catégories d'ouvriers. Les plus aisés sont danseurs, chanteurs ou acteurs pornographiques et portent des tenues voyantes ou aguicheuses. La majorité de la population est constituée de cyclistes vêtus de gris. La catégorie inférieure est composée d'employés de ménages obèses, habillés en jaune, ridiculisés dans des jeux télévisés ou des jeux vidéo. Comme dans *THT*, la hiérarchisation est visible dans la tenue vestimentaire et chaque catégorie a droit à son propre code couleur. Toutefois, la catégorisation dans *BM* n'est généralement pas sociale ni économique mais repose sur un antagonisme. Il ne s'agit pas de hiérarchisation des catégories qui servirait à faciliter leur collaboration mais d'opposition, de mises en concurrence des groupes présentés. À nouveau, la catégorisation dystopique sous le prisme d'un autre média et d'une autre série se complexifie et se diversifie pour venir compléter la définition de la dystopie.

1.2. Catégorisations comportementales et fluctuations

Nietzsche distingue deux types de forces antagonistes : les forces réactives et celles qu'il qualifie d'actives[167]. La première catégorie n'existe que par opposition à la seconde. La réaction consiste en effet à se positionner contre ce qui est. Ces deux forces s'affrontent donc en

[167] Gilles Deleuze, « Chapitre II. Actif et réactif », dans *Nietzsche et la philosophie*, Quadrige (Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2014), 61-112, https://www.cairn.info/nietzsche-et-la-philosophie--9782130630289-p-61.htm.

permanence. Dans l'univers giléadien, nous voyons comment le maître se change en esclave et devient réactif et l'esclave se change en maître et devient actif.

Dans *THT* et *TT* les catégorisations semblent être non fluctuantes. Toutefois, ceci évolue au cours de la série et atteint son paroxysme avec *TT* :

> My reader, I am now poised on the razor's edge. I have two choices : I can proceed with my risky and even reckless plan, attempt to transfer my packet of explosives by means of young Nicole, and, if succesful, give both Judd and Gilead the first shve ove rthe cliff. (…) Or I could choose the safer course. I could hand Baby Nicole over to Commander Judd (…)[168].

Tante Lydia décide de renverser le régime qu'elle a contribué à créer et à faire croître. En effet, *TT* révèle comment les Tantes ont été recrutées : les bourrelles sont d'anciennes victimes « Aunt Lydia's attempt at self-defense reveal that women in position of authority can simultaneously be victims and perpetuators[169] ». Ceci implique un rapport complexe à l'autorité « Inextricable interrelation between complicity and resistance[170] ». En sauvant sa propre vie et montrant sa résistance, elle est devenue la complice du régime. Puis, elle choisit de le renverser même si pour cela elle met sa vie en danger. Elle passe d'oppressée à oppresseur dans le régime de Gilead puis d'oppresseur envers le régime de Gilead et potentielle oppressée. Ces forces sont donc réversibles. Le pouvoir peut être renversé à l'infini comme nous le constatons dans cet univers transmédial de Gilead, à l'instar du principe de dystopie et d'utopie. L'une et l'autre peuvent l'emporter dans un cercle tantôt vicieux tantôt vertueux, vision qui peut, elle aussi, être réversible selon le point de vue que l'on adopte : celui de l'oppressé ou celui de l'oppresseur du régime de Gilead.

Deux groupes compartimentés et opposés sont proposés dans la série *BM* : les voyeurs et les exhibitionnistes. Dans la saison 1, épisode 1, « National Anthem » : l'écran est l'objet qui permet à ces deux groupes d'exister. Il est omniprésent, nous passons de l'écran personnel (portable-tablette-ordinateur-ordinateur portable) à l'écran télévisé (avec les informations TV fournissant des images au pays tout entier). La diffusion de l'information devient incontrôlable à cause des écrans. Il n'y a quasiment aucune image de l'épisode qui ne présente pas d'écran : les maisons, les hôpitaux, les pubs, les ateliers d'artisans en ont tous. Le groupe des exhibitionnistes est représenté par la journaliste TV de UKN qui filme avec son portable l'intervention policière pour sauver la princesse afin de relayer et diffuser l'information au péril de sa vie. Sans un public de voyeurs avides d'informations en direct, il n'y aurait pas de

[168] Atwood, *The Testaments*, 317.
[169] Michaela Keck, « Women's Complicity, Resistance, and Moral Agency », *Gender Forum* Issue 82 (2022): 29.
[170] Keck, 30.

nécessité pour la journaliste de prendre de tels risques et de compromettre l'action policière. La diffusion des informations dans les écrans du monde entier est montrée. Les téléspectateurs sont avides d'informations personnelles. Plus les images montrées sont intimes, plus ils deviennent voyeurs. Le montage en parallèle permet de montrer la réjouissance et l'agitation du public devant les écrans de manière collective ou individuelle. Son addiction a pour conséquences la désertification des rues commerçantes, des routes et des villages, la musique stridente en fond montre la tension provoquée par les images diffusées. Le premier ministre est présenté comme un exhibitionniste contraint. Le gros plan sur le visage du Premier Ministre, le filtre bleu, la musique grave et forte, la lumière très blanche, la voix off de la conseillère sous forme d'écho servent à marquer l'état troublé dans lequel se trouve le Premier Ministre, obligé d'exposer sa vie intime et sexuelle pour sauver la vie de la princesse. Des rires, puis des grimaces de dégoût apparaissent sur les visages du public regardant l'écran montrant le Premier Ministre ayant une relation sexuelle avec un porc. La scène n'est pas proposée au téléspectateur directement mais vécue par l'intermédiaire du public de voyeurs à l'aide des gros plans sur leurs visages. Le montage alterné montre à la fois les téléspectateurs inconnus dans un pub, dans un hôpital, dans leur maison, ou plus connus comme la femme du Premier Ministre et leur bébé, et la ville de Londres vide, la princesse sur le pont de Londres seule divaguant, le suicide d'un artisan sans doigt après avoir vu sur son vieil écran le Premier Ministre ayant un rapport sexuel avec un cochon. Le montage en alternance laisse présager que le doigt n'est pas le sien et que la princesse avait été libérée avant l'heure prévue du coït entre le Premier Ministre et le cochon. Les téléspectateurs du spectacle sexuel du Premier Ministre avec la truie sont d'ailleurs un reflet de nous-mêmes regardant la série Black Mirror dans le miroir que constitue notre écran : comme nous, ils sont attirés par le spectacle repoussant qui est présenté. Les deux groupes, celui des exhibitionnistes et des voyeuristes (auquel nous appartenons en tant que téléspectateur) sont donc opposés, l'un étant présenté comme victime alors que l'autre est davantage perçu comme bourreau. La morale de la fin de l'épisode semble corroborer cette hypothèse dans la mesure où sans les voyeurs, la princesse aurait pu être découverte errant dans les rues de Londres et le Premier Ministre aurait ainsi pu ne pas avoir à s'exhiber aux yeux de tous. Ainsi les catégories en action s'opposent mais restent liées par un effet de cause à effet, de circularité. La paradoxalité des groupements catégoriels met en exergue la complexité des compartimentations dystopique selon l'angle abordé pour les qualifier. Dans la saison 2, épisode 2 intitulé « White Bear », le voyeurisme est mis en scène par le biais des spectateurs regardant, espionnant, poursuivant le personnage principal avec leur téléphone pour la filmer. Ces spectateurs sont, à nouveau, le miroir de nous-mêmes devant notre écran voulant découvrir ce qui va arriver au

personnage principal. La caméra embarquée est utilisée pour plus de réalisme et pour accentuer la violence des scènes. Le fusil à confettis, utilisé à la fin, annonce le côté théâtral de la scène. Toute vraisemblance est rompue à ce moment-là et ceci est accentué par le décor qui s'ouvre et donne accès à une scène de théâtre. Les personnages saluent, tels des acteurs, face à la clameur du public. Un présentateur anime alors le spectacle. Lorsque le présentateur demande : « Ça vous plaît d'être à sa place ? » Il s'adresse bien entendu à la protagoniste qui est victime à son tour de spectateurs se délectant de sa souffrance, comme elle-même s'est délectée de la souffrance de la petite fille qu'elle filme lorsqu'elle est assassinée par son petit-ami. Mais il s'adresse aussi aux téléspectateurs derrière leurs écrans regardant ce qu'elle subit - téléspectateurs qui peuvent aussi se mettre dans la peau du public car ils ont la possibilité de regarder à nouveau la tentative de fuite de la protagoniste mais d'un autre point de vue, celui du public qui la persécute. Le spectateur de l'épisode, derrière son écran de portable, regardant et filmant la fuite, est le reflet du téléspectateur derrière son écran de télévision ou de tablettes ou d'ordinateurs. Le spectacle du parc ne serait pas possible sans spectateurs en train de la filmer, comme la série *BM* ne serait pas possible sans téléspectateur en train de la regarder sur leurs écrans. Les spectateurs derrière leurs écrans dans le parc, sur leur chaise devant la scène ou derrière leurs écrans de télévision sont tous présentés comme des voyeuristes et des voyeurs. Encore un fois, la personne dont la vie est exhibée est une victime dont le statut est ambigu car elle fut aussi une voyeuse-bourreau comme les spectateurs-téléspectateurs présents. A nouveau, sans voyeur aucune exhibition ne serait possible. Les catégories s'opposent mais entretiennent un lien de cause à effet et de circularité. Dans la saison 3, épisode 1, « Nosedive », l'écran du portable est omniprésent pour noter toutes les personnes qu'on rencontre, se mettre en scène et jouer un rôle pour obtenir une bonne note sur les réseaux sociaux. La superficialité des relations humaines et l'hypocrisie au travers de l'exhibitionnisme et du voyeurisme constant sont mises en avant. La notation est permanente et touche chaque personne croisée, même lors de son propre mariage. Cette situation propose un floutage du statut de voyeur ou d'exhibitionniste car les personnes sont soit voyeuses lorsqu'elles notent les autres, soit exhibitionnistes lorsqu'elles publient des images ou des vidéos personnelles en vue d'être notées.

Ici les frontières entre les catégories présentées sont plus floues et viennent mettre en exergue leur perméabilité. Ces catégorisations endophoriques renvoient également à des catégorisations exophoriques à savoir aux types de comportement des téléspectateurs qui s'identifient. Ainsi, la dystopie devient inactuelle car elle agit en dehors du temps, donc contre le temps et par conséquent au bénéfice du temps à venir.

Dans la saison 4, épisode 2, intitulé « Arkangel », une nouvelle technologie associant un implant et une tablette permet de réduire l'angoisse des parents qui peut localiser son enfant, peut analyser ses constantes vitales, voir tout ce qu'il voit et offre la possibilité d'appliquer un contrôle parental qui active un filtre pour préserver l'enfant d'images ou de mots violents. La mère qui a recours à cette technologie en devient dépendante et l'utilise en permanence pour jouer avec sa fille, pour voir ce qu'elle mange ou encore surveiller ses fréquentations. La mère, sur les conseils du psychologue, décide d'arrêter de l'espionner et de cesser d'appliquer le filtre après de nombreuses années d'utilisation. Toutefois, lorsque sa fille lui ment, elle réactive le dispositif à son insu et se rend compte que sa fille est attirée par le sexe et la drogue. Elle manipule sa vie sans qu'elle le sache en la faisant, par exemple, avorter à son insu. La mère, utilisant le système Archange, devient une voyeuse, sa fille devient une exhibitionniste forcée, même ses rapports sexuels sont accessibles à sa mère. La mère apparaît comme un bourreau et la fille comme une victime. À nouveau, si aucune ambiguïté ne demeure quant aux catégories de voyeur et d'exhibitionniste, il n'en est pas de même pour la classification de victime et bourreau. La mère, victime de la perte temporaire de sa fille, a décidé de lui installer un implant pour ne plus la perdre, la première intention est donc bienveillante, le voyeurisme est au service de la sécurité de sa fille. Dépassée par cette technologie, le côté voyeuriste a pris le dessus et cette femme s'est transformée en bourreau. Le système de compartimentation est donc fluctuant, les catégorisations peuvent être plurielles et changeantes. Autrement exprimé, il est possible de changer de catégories à plusieurs reprises et même de passer dans des catégories opposées, le phénomène de réfraction diffuse prend ici toute son ampleur. Dans la saison 4, épisode 6, « Hang the DJ », un médaillon avec un écran gère la vie sentimentale des protagonistes : leur rencontre, la durée de leur relation. Les deux protagonistes expérimentent ce système pour la première fois, de ce fait, les informations qu'ils acquièrent permettent d'informer le téléspectateur. Le téléspectateur est un voyeur tout comme la technologie, l'intelligence artificielle, qui analyse leur réaction pour trouver le partenaire idéal. Le système de surveillance est permanent : des individus s'assurent que les personnes qui se rencontrent suivent les instructions et mangent ce qui leur est donné. Dans cet épisode, les voyeurs et les exhibitionnistes ne sont pas humains : le voyeur est une intelligence artificielle qui analyse des algorithmes. Les exhibitionnistes sont des copies numériques des humains. Ils semblent collaborer mais semblent aussi en opposition car les exhibitionnistes sont privés de leur liberté.

Ainsi le lien existant entre ces différentes catégories est équivoque. Les voyeurs sont-ils au service des exhibitionnistes ou sont-ils leurs persécuteurs ? Il semblerait qu'ils soient au

service des humains qu'ils aident par un système de simulation virtuelle à trouver leurs âmes sœurs et non pas au service de leurs copies digitales qu'ils doivent contraindre pour parvenir à leur objectif. Ces catégorisations nous invitent à nous interroger sur nos propres pratiques, nous placer en dehors de toute perspective temporelle, pour ne pas nous en retrouver prisonniers.

Deux autres catégories, dont l'enjeu est uniquement économique, sont présentées : celle des consommateurs et des producteurs. On peut constater une gradation allant du moins mercantile au plus mercantile. Le paroxysme de cet aspect marchand étant mis en exergue dans la saison 1 épisode 2, « Fifteen Million Merits ». En effet, pour se nourrir, se brosser les dents, accéder à des divertissements ou simplement zapper une pub, les habitants doivent débourser un certain nombre de crédits appelé « Mérites ». Ceux-ci se gagnent par l'occupation étrange des individus habitant ce complexe high-tech : pédaler toute la journée. Plus vous pédalez, plus vous accumulez de crédits, plus vous pouvez consommer. Cela, toujours avec un écran en face de vous. La série montre comment les consommateurs sont incités à consommer toujours plus, non pas dans l'achat de jeux, mais dans les contenus bonus tels que les accessoires à acheter pour les avatars. Cette consommation est uniquement virtuelle car toute consommation d'objet dans le réel doit être éphémère. Tous les appareils sont connectés. Ce qui ne l'est pas est détruit, même un emballage papier n'a pas le droit d'être conservé. Les catégories ici sont grossies à outrance. Les producteurs produisent en permanence (des émissions télévisées, des accessoires pour avatars) et offrent un renouvellement de produits perpétuel et les consommateurs consomment en continu et ne vivent que pour consommer. Les consommateurs semblent enfermés dans leur catégorie et cet enfermement est rendu visible par leur tenue vestimentaire différente selon la fonction qu'ils occupent et matérialisé par la boîte aux murs formés par des écrans dans laquelle ils dorment et qui les poussent aussi à consommer, même pour acheter de la tranquillité. Ce qui est innovant est la façon dont les réfractions dystopiques opèrent grâce à la superposition de catégorisations et leurs diverses orientations et la manières dont elles sont mises au service du concept d'inactualité en proposant des compartiments en dehors de tout encadrement temporel, et par conséquent, au service du temps à venir. Dans la saison 1, épisode 3, intitulé « The Entire History of You », l'accent est mis sur la catégorie des consommateurs d'une nouvelle technologie. L'aspect mercantile n'est cette-fois ci pas mis en avant. La consommation revêt une autre forme. Il s'agit de la consommation de souvenirs rendue possible par le biais d'un bien de consommation technologique, Z-Eye. Cette technologie offre la possibilité de voir et revoir les images de sa propre vie mais aussi celles des autres rendant le mensonge impossible. Ce système de consommation du souvenir incite au voyeurisme et au masochisme comme

lorsque Liam demande à sa femme Lili de lui montrer sa liaison avec un autre homme. À la fin de l'épisode, Liam ne devient plus que consommateur, il vit sa vie réelle au travers de sa vie passée, les temporalités sont floutées, dans chacun des lieux où il se trouve, il déclenche ses anciens souvenirs, seuls les filtres lumineux froids et chauds ainsi que les arrêts sur image ou les zooms permettent de faire la différence entre présent et passé. Cette compartimentation dans la catégorie de consommateur semble choisie, étant le résultat de l'achat de cette puce mais elle est en réalité subie car les personnages l'utilisant, et plus particulièrement le protagoniste, ne parviennent plus à vivre sans l'utiliser en permanence. Liam vit sa vie uniquement par procuration et décide finalement de s'extirper de sa catégorie de consommateur drogué de souvenirs en enlevant la puce à l'origine de sa souffrance. C'est le seul moyen d'y parvenir. Dans la saison 2, épisode 4, « White Christmas, » plusieurs technologies placent les protagonistes en tant que consommateurs. Avec la technologie Eye-link, une technologie permet d'assister des personnes en quête d'amour sur le terrain car l'assistant voit sur son écran ce que la personne nécessitant de l'aide voit. Il peut ainsi la conseiller à distance et chercher des informations à lui transmettre, les clients sont consommateurs de conseils et d'assistanats mais les assistants sont aussi consommateurs de vie privée. Cette consommation de l'intime peut même aller jusqu'à assister à l'assassinat du client. Une autre technologie est présentée : la création d'une copie numérique du cerveau à partir d'un mouchard (cookie) implanté dans le cerveau. Cette copie sert à contrôler la maison de la personne dans le réel, et à servir l'original car elle connaît ses besoins et ses désirs. Il s'agit d'un système domotique amélioré et individualisé. Cette copie numérique est dépendante de l'homme et est utilisée comme une esclave que l'on peut torturer pour obtenir ce que l'on veut d'elle. La dernière technologie présentée montre la consommation de technologies numériques avec l'exploitation de sa propre copie numérique, une extension de sa propre personne. Dans la saison 3, deux épisodes montrent des comportements de consommateurs extrêmes qui les mènent à la mort, subie ou choisie. Dans l'épisode 2, « Playtest », le consommateur est celui de jeux vidéo. Cette consommation atteint un point de non-retour avec la mort du protagoniste à cause d'un jeu de réalité virtuelle. Dans l'épisode 4, « San Junipero, » les personnes handicapées ou âgées sont les consommatrices d'une technologie produite par TCKR car elle leur permet d'avoir l'impression de vivre une vie normale, de dépasser les limites physiques dictées par leur corps et de continuer à profiter même après la mort terrestre de leur corps. Kelly et Yorkie vont d'ailleurs choisir d'être consommatrices jusqu'au bout au point de choisir la mort de leur corps pour bénéficier du transfert de leur conscience et continuer à consommer dans un monde virtuel. Dans la saison 4, épisode 1, « USS Callister », le consommateur est extrémiste et va aussi se

retrouver prisonnier d'un jeu de réalité virtuelle, dans sa catégorie de consommateur virtuel au point d'y trouver la mort. Le producteur de ce jeu virtuel se retrouve en position de consommateur dépendants et piégé. Nous constatons à nouveau une circularité entre les catégories. La technologie devient meurtrière : elle tue le protagoniste dans le virtuel et dans le réel. Dans l'épisode 6, « Black Museum », les clients du musée sont consommateurs d'horreurs ayant réellement existées. La consommation de l'horreur atteint son paroxysme lorsque le consommateur a la possibilité de déclencher et d'assister à une condamnation sur la chaise électrique puis d'emporter un médaillon souvenir de la souffrance de l'exécuté. Dans le film interactif *Bandersnatch,* le consommateur n'est pas intradiégétique mais extradiégétique, il s'agit du téléspectateur. Le téléspectateur produit puis consomme le film en choisissant certaines orientations à l'aide de son écran, il est de ce fait également le consommateur de nouvelles technologies comme les tablettes, outil devenant nécessaire à la consommation diégétique télévisuelle. Il apparaît donc comme le miroir de la catégorie des consommateurs de technologies digitales mentionnés dans les différentes saisons.

Cette surimpression de catégorisations est innovante et ouvre de nouvelles perspectives quant à une redéfinition de la dystopie qui sert le concept d'inactualité en se plaçant en dehors du temps historique tout en renvoyant au vécu ou à l'avenir des téléspectateurs qui peuvent ainsi prendre du recul sur ce type de situation. Nous pouvons alors nous interroger sur cette catégorie de consommateurs : qui est véritablement le consommateur ? l'homme consomme-t-il la technologie ou se laisse-t-il consumer ?

Deux autres catégories sont mises en opposition, celles des meurtriers et des justiciers. Dans la saison 2, épisode 2, « White Bear », le nom du parc « justice park » rappelle que les touristes, les dirigeants du parc et les acteurs, œuvrant pour torturer les meurtriers dont on efface la mémoire pour leur faire payer leurs actes chaque jour, sont présentés comme les justiciers rendant la pareille aux meurtriers sans vergogne. Il semble donc pertinent de se demander si les prétendus justiciers ne sont pas finalement eux aussi des meurtriers psychologiques qui œuvreraient en toute légalité. Les catégories des meurtriers se découperaient alors en meurtriers illégaux et meurtriers légaux. Dans la saison 4, épisode 1, « USS Callister, » Robert, un personnage réprimé, introverti, constamment bousculé et poussé dans ses retranchements par son entourage qui ne le considère pas, créée une copie numérique à partir de l'ADN de ses partenaires de travail afin de se venger dans un univers virtuel, à bord d'un vaisseau spatial, et évite ainsi de commettre une fusillade ou tout autre acte inhumain. Le jeu virtuel devient un exutoire, une façon de se débarrasser des sentiments nocifs qu'il garde enfouis en lui. Alors que

nous pouvions ressentir de la sympathie pour Robert de prime abord, nous sommes amenés à approuver le comportement méprisant de Nanette et de ses collègues prisonniers de la matrice. Le justicier créateur du jeu, Robert, devient alors un bourreau dans le virtuel, n'hésitant pas à tuer un enfant pour torturer son collaborateur. Il passe ainsi de la catégorie des justiciers à celle des meurtriers. Il en va de même pour les clones numériques qui passent du statut de victimes au statut de justiciers-meurtriers. Ils tuent Robert dans le virtuel et dans le réel pour échapper à la torture continuelle. A nouveau, la frontière entre les catégories des meurtriers et des justiciers est floutée. Ce floutage rend perméables les catégorisations. Cette perméabilité est un nouveau rayon dans le faisceau des compartimentations dystopiques. Dans l'épisode 3, « Crocodile », la technologie est vue comme source de justice car elle permet à l'aide d'une machine de fouiller les souvenirs de gens pour voir et entendre ce qui a été enregistré dans leur cerveau, il est donc impossible de mentir. Le personnage principal, Mia, qui a couvert un premier meurtre dans le passé, en commet un à son tour pour éviter d'être mise à jour et le couvre à nouveau en se débarrassant du corps. Lorsqu'une personne fouille dans sa mémoire dans le cadre d'un accident et aperçoit ces meurtres, Mia se voit dans l'obligation de la tuer mais aussi son mari et enfin leur fils ayant assisté au meurtre de son père. La technologie classée dans la catégorie justicière se révèle finalement meurtrière, le meurtre étant la seule solution pour les individus coupables de couvrir leurs actes et d'empêcher que l'on ne fouille dans le cerveau d'éventuels témoins. Le justicier et le meurtrier se trouvent à nouveau mis sur le même plan, les deux catégories pourtant bien distinctes finissent par fusionner. Dans l'épisode 5, « Metalhead », les robots, chiens en métal appartiennent à la catégorie des meurtriers voulant se débarrasser de la race humaine. Les humains ne semblent appartenir à aucune catégorie sauf à la fin lorsque l'on retourne dans l'entrepôt. La plongée puis le zoom focalisent notre attention sur le carton à la base de l'expédition : un carton rempli de peluches blanches, partiellement éclairé par la lumière du soleil. Nous comprenons alors, en rassemblant les divers éléments, que les humains sont venus récupérer une peluche pour un enfant en phase terminale. Ces humains prêts à donner leur vie pour leur proche appartiennent à la catégorie des justiciers. Dans cet épisode, il n'y a pas de floutage des catégories et le choix du blanc et du noir pour cet épisode uniquement, vient rappeler cet antagonisme. Dans l'épisode 6, « Black Museum », la thématique de la justice est omniprésente. La justicière est une visiteuse du musée. Elle vient venger son père, dont la conscience numérique a été transférée pour reproduire son exécution à l'infini. Mais elle vient aussi venger les autres consciences numériques transférées, réduites au silence ou exploitées. La justicière se transforme en meurtrière et brûle le musée ainsi que l'instigateur de ces technologies assassines. Les catégories justiciers et meurtriers sont à nouveau floutées, ce qui

est innovant et met en évidence le phénomène de réfraction diffuse. Dans la saison 5, épisode 2, « Smithereen », celui qui se présente comme le justicier est une victime de l'addiction résultant des applications proposées par Smithereens ayant causé la mort de sa compagne. Il kidnappe un employé pour tenter de changer le système et faire régner sa propre justice. Il finit par se suicider, ne supportant plus le poids de la mort de sa compagne sur la conscience. Le justicier se révèle être un double justicier, envers la compagnie ayant conçu ce type de réseau social et envers lui-même en causant sa propre mort. Il devient alors également un meurtrier. A nouveau un floutage des catégories justiciers et meurtriers s'opère, impliquant un rayonnement multiple pour une même catégorie.

Black Mirror semble montrer comment les catégories antagonistes de justicier et meurtrier peuvent finir par fusionner. La série ne semble pas non plus proposer une vision tranchée en ce qui concerne les types de meurtriers et de justiciers, il peut s'agir indifféremment d'hommes comme de technologies. Quelle signification peut donc revêtir ce floutage de catégories ? Il semblerait que la différence repose uniquement sur l'utilisation que nous faisons de ces technologies mises à notre disposition et de notre libre-arbitre. Pour restaurer les barrières catégorielles, nous devons poser des limites, nous ne devons pas nous laisser déborder par les technologies proposées. L'absence de frontières entre les catégories nous transporte directement dans l'univers dystopique dans lequel les idéologies présentées sont remises en question par les agissements des hommes. Cette remise en cause nous invite à nous interroger en dehors de toute temporalité pour que cela puisse servir dans un temps prochain.

Deux autres catégories, à nouveau antagonistes, sont particulièrement présentes : celle des manipulateurs et des manipulés. Elles opèrent davantage comme des métacatégories, c'est-à-dire des catégories qui viennent analyser, apporter une réflexion supplémentaire sur les catégories déjà présentées. Ces métacatégorisations s'avèrent particulièrement novatrices car elles sont mises au service de considérations inactuelles grâce à leur décrochage temporel. Dans la saison 2, épisode 3, « The Waldo Moment », Waldo, un personnage virtuel se transforme en animateur-journaliste grâce à sa montée de popularité sur les réseaux sociaux. L'aspect mercantile prend le dessus par le biais de figurines à son effigie, et d'une nouvelle application lui permettant ainsi de manipuler son auditoire. Le personnage qui anime Waldo se voit remplacé lorsqu'il ne convient plus, il passe donc du statut de manipulateur à manipulé. Dans l'épisode 4, « White Christmas », le narrateur apparaît comme le manipulateur tout au long de l'épisode. Il manipule les esprits en quête d'amour grâce à la technologie Eye-link ou manipule

les esprits des copies numériques pour les utiliser comme esclaves. Toutefois, le téléspectateur s'aperçoit qu'il est lui-même manipulé par un mouchard servant à rentrer dans son cerveau pour le faire avouer et le torturer dans un environnement virtuel. L'enfermement des personnes manipulées est matérialisé par l'intermédiaire de la boule de neige dans laquelle un des protagonistes est enfermé, condamné à écouter un chant de Noël ininterrompu et au volume sonore très élevé. Le zoom sur la boule de neige puis le zoom arrière répété et accéléré jusqu'à devenir flou, ainsi que le zoom arrière qui passe par la vitre noire brisée de la maison qui se trouve dans la boule de neige, constituent une mise en abîme à la façon des poupées russes. Cela permet de mettre en exergue l'impossibilité pour les protagonistes de s'extirper de cette catégorie de manipulés. Dans la saison 3, épisode 1, « Nosedive », le portable, omniprésent, permet de noter toutes les personnes que l'on rencontre ou de se mettre en scène et jouer un rôle pour obtenir une bonne note. La superficialité des relations humaines et l'hypocrisie sont mises en avant. Les individus sont donc tous des manipulateurs par le biais de leur écran de portable. Les individus sont eux aussi manipulés tous autant qu'ils soient, par les images et commentaires envoyés par d'autres sur leur propre écran de portable mais ils sont aussi manipulés par des hologrammes ou des écrans extérieurs tels que les panneaux publicitaires proposant une projection des protagonistes afin qu'ils s'identifient et louent la maison qui leur est proposée, par exemple. Dans cet épisode, les manipulateurs sont incités à le devenir davantage car, plus ils ont d'influence sur les réseaux sociaux, plus ils auront d'avantages : une réduction de 25% sur le tarif locatif, une voiture plus récente, un accès possible à certains lieux ou emplois. Dans l'épisode 3, « Shut up and Dance », les différents protagonistes sont présentés comme des marionnettes manipulées par les SMS reçus sur le téléphone portable. Redoutant la diffusion d'informations, de vidéos personnelles via les réseaux sociaux pouvant engendrer humiliation, discrédit social et personnel, ils acceptent d'être manipulés et de commettre des actes répréhensibles tel que le vol ou le meurtre pour échapper à leur condition de victimes manipulées. C'est ainsi qu'ils s'enfoncent davantage dans cette catégorie. Dans l'épisode 5, « Men against Fire », la manipulation du réel se fait par l'altération du système visuel de manière ciblée : la déformation de certaines images perçues, pour inciter les soldats à avoir recours à la violence et à tuer l'ennemi. Le masque (MASS implant) efface les souvenirs et projette une image horrible de l'ennemi, attenue les odeurs de sang, les bruits de pleurs et les sensations pour faciliter le passage à l'acte des soldats et les rendre plus performants. Les humains, par l'intermédiaire des technologies élaborées et commandées par d'autres hommes, robotisent les hommes. Ainsi les soldats sont totalement manipulés par l'armée. La dernière image de l'épisode, à l'aide du montage alterné permettant la superposition du réel et du rêve

mais cette fois dans un état d'éveil et non de sommeil, met en avant la manipulation des individus. La manipulation des perceptions n'est plus ciblée mais cette fois généralisée. Le soldat rentre chez lui, l'endroit est désert et miteux mais il voit un lieu idyllique et une belle femme qui l'attend. Les frontières entre réel et virtuel sont floutées, ce qui confine encore davantage le protagoniste dans son statut de manipulé. Dans la saison 4, épisode 1, « USS Callister », Robert, le manipulateur ayant réussi à récolter l'ADN de ces collègues de travail afin de créer et manipuler leur clone numérique, finit par se faire manipuler lui-même par ces mêmes clones. Dans l'épisode 2, « Arkangel », la mère de Sara manipule la vie de sa fille en appliquant des filtres, en contrôlant ses déplacements et ses fréquentations et lui administrant une pilule abortive à son insu. Toutefois, elle est elle-même manipulée par les fabricants du système Arkange qui ne lui vantent que les mérites de cette technologie sans l'avertir des conséquences psychologiques néfastes sur sa fille. Dans l'épisode 4, « Hang the DJ », les couples sont manipulés par l'intelligence artificielle mais acceptent de l'être pour trouver le partenaire idéal, leur âme sœur. Toutefois, nous comprenons à la fin de l'épisode que cette manipulation ne s'opère que dans le virtuel. Dans l'épisode 6, « Black Museum », le manipulateur de conscience se trouve à son tour manipulé par la jeune visiteuse venue venger sa mère. Dans le film interactif, *Bandersnatch*, la manipulation opère à un autre niveau, entre le téléspectateur de Netflix et les acteurs. Cette manipulation est mise en évidence lorsque l'ordinateur du protagoniste y fait directement référence en indiquant que la personne qui décide de l'histoire est en lien avec Netflix.

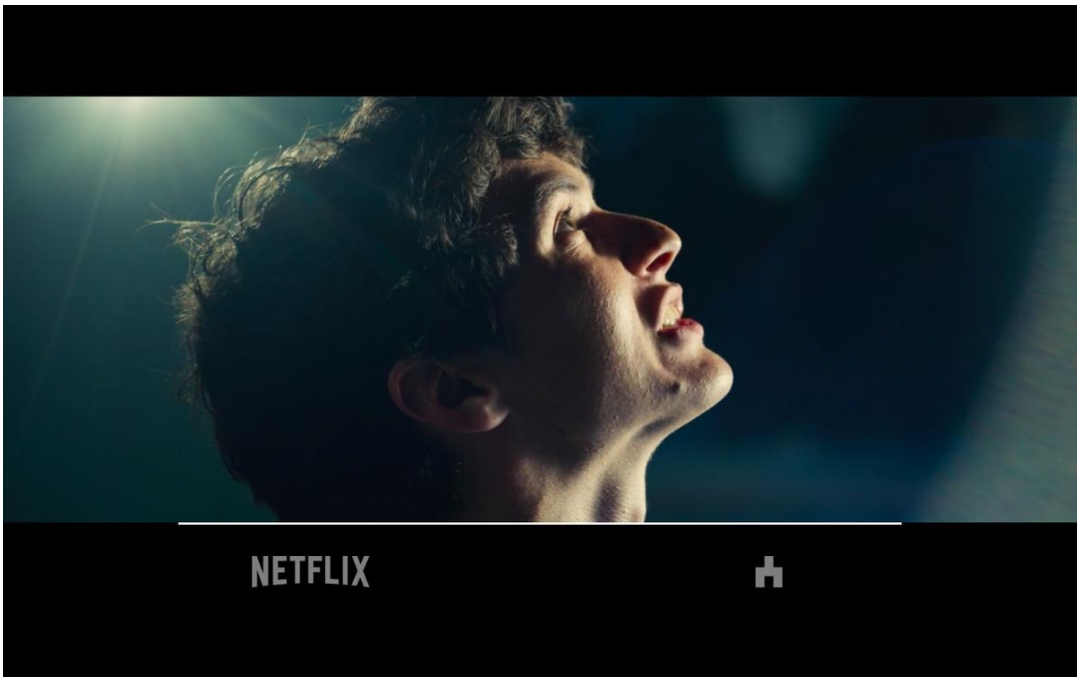


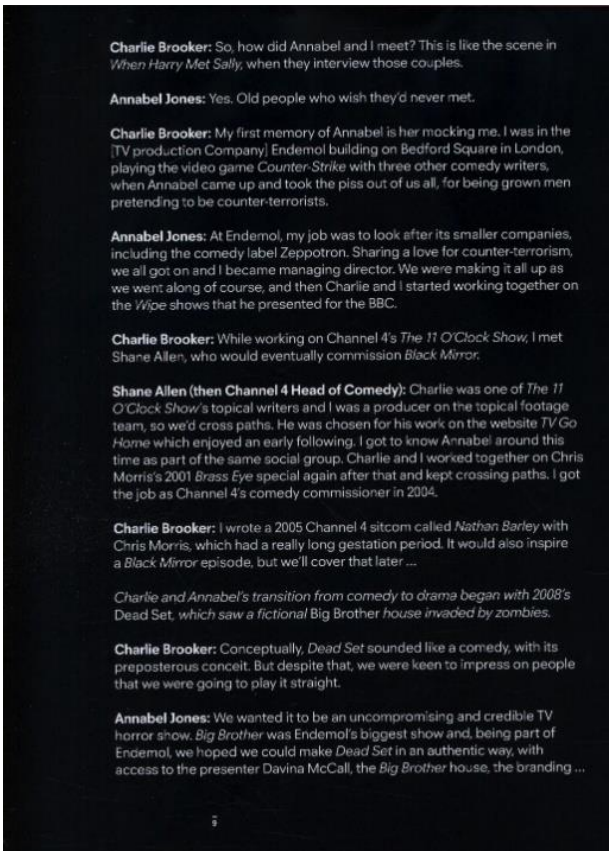
Figure 19 : Film interactif Bandersnatch.

À plus grande échelle, le manipulateur devient à son tour le manipulé. En effet, le téléspectateur a l'impression d'avoir du pouvoir sur la trame narrative. Or, son pouvoir décisionnaire n'est limité qu'à deux options et les fins sont déjà prédéterminées. Il est donc manipulé à son tour par Charlie Brooker qui de surcroit, l'oblige à avoir un lien plus intime avec l'écran, une relation très tactile avec celui-ci. Pour pouvoir bénéficier de la formule interactive, il est en effet incité à utiliser l'écran, pourtant présenté par Charlie brooker lui-même comme source de problèmes, afin de bénéficier de toutes les fonctionnalités du film interactif. Dans la saison 5, épisode 3, « Rachel, Jack and Ashley Too », la tante manipule Ashley, une chanteuse célèbre pour que son image, ainsi que celle des produits dérivés tels que les robots à son effigie, soient conformes à l'image de douceur et de bonheur qu'elle veut qu'Ashley véhicule auprès de son public. Elle ira jusqu'à provoquer son coma pour parvenir à ses fins. La tante manipulatrice se fait manipuler à son tour par les fans d'Ashley et est tenue d'assumer ses actes. A nouveau, il est pertinent de se demander qui appartient à la catégorie des manipulés et qui appartient à celle des manipulateurs. Les victimes ne deviennent-elles pas bourreaux à leur tour ?

Cette présentation catégorielle antagoniste en apparence permet de s'interroger sur la frontière entre les catégories d'utopie et de dystopie. L'enferment dans une catégorie s'avère factice et sert à mettre en lumière son aspect éphémère et superficiel grâce au phénomène de réfraction diffuse. Cet aspect illusoire, imposé par l'utopiste, contribue à faire basculer la vision utopique du côté dystopique.

1.3. Catégorisation graphique et métacatégorisation

La compartimentation se matérialise aussi dans l'œuvre de Brooker via le choix des couleurs : le noir en fond et le blanc sont utilisés pour l'écriture des propos liminaires à l'ouvrage et de chaque saison y compris celles à venir. Le fond blanc avec une écriture noire sont choisis pour l'interview de Brooker et de ses différents collaborateurs. La compartimentation révèle à nouveau cette volonté de créer une scission entre les propos des individus, à l'instar de la rupture sociale créée dans les épisodes de la série.



Charlie Brooker: So, how did Annabel and I meet? This is like the scene in *When Harry Met Sally*, when they interview those couples.

Annabel Jones: Yes. Old people who wish they'd never met.

Charlie Brooker: My first memory of Annabel is her mocking me. I was in the [TV production Company] Endemol building on Bedford Square in London, playing the video game *Counter-Strike* with three other comedy writers, when Annabel came up and took the piss out of us all, for being grown men pretending to be counter-terrorists.

Annabel Jones: At Endemol, my job was to look after its smaller companies, including the comedy label Zeppotron. Sharing a love for counter-terrorism, we all got on and I became managing director. We were making it all up as we went along of course, and then Charlie and I started working together on the *Wipe* shows that he presented for the BBC.

Charlie Brooker: While working on Channel 4's *The 11 O'Clock Show*, I met Shane Allen, who would eventually commission *Black Mirror*.

Shane Allen (then Channel 4 Head of Comedy): Charlie was one of *The 11 O'Clock Show*'s topical writers and I was a producer on the topical footage team, so we'd cross paths. He was chosen for his work on the website *TV Go Home* which enjoyed an early following. I got to know Annabel around this time as part of the same social group. Charlie and I worked together on Chris Morris's 2001 *Brass Eye* special again after that and kept crossing paths. I got the job as Channel 4's comedy commissioner in 2004.

Charlie Brooker: I wrote a 2005 Channel 4 sitcom called *Nathan Barley* with Chris Morris, which had a really long gestation period. It would also inspire a *Black Mirror* episode, but we'll cover that later ...

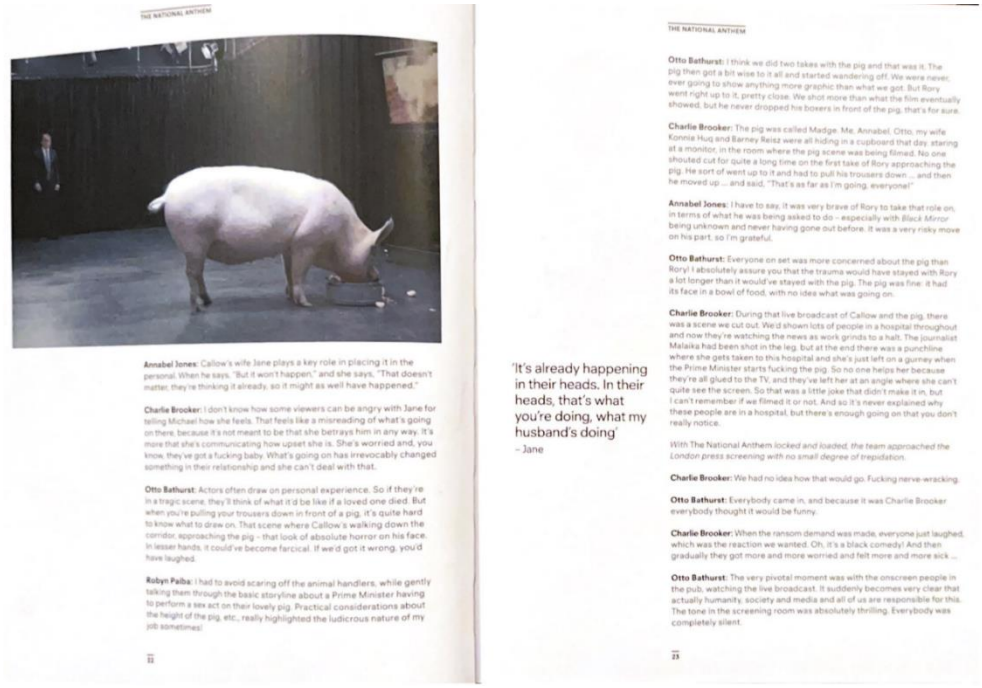
Charlie and Annabel's transition from comedy to drama began with 2008's Dead Set, *which saw a fictional* Big Brother *house invaded by zombies.*

Charlie Brooker: Conceptually, *Dead Set* sounded like a comedy, with its preposterous conceit. But despite that, we were keen to impress on people that we were going to play it straight.

Annabel Jones: We wanted it to be an uncompromising and credible TV horror show. *Big Brother* was Endemol's biggest show and, being part of Endemol, we hoped we could make *Dead Set* in an authentic way, with access to the presenter Davina McCall, the *Big Brother* house, the branding ...

9

Figure 20 : IBM, p. 9.



THE NATIONAL ANTHEM

Annabel Jones: Callow's wife Jane plays a key role in placing it in the personal. When he says, "But it won't happen," and she says, "That doesn't matter, they're thinking it already, so it might as well have happened."

Charlie Brooker: I don't know how some viewers can be angry with Jane for telling Michael how she feels. That feels like a misreading of what's going on there, because it's not meant to be that she betrays him in any way. It's more that she's communicating how upset she is. She's worried and, you know, they've got a fucking baby. What's going on has irrevocably changed something in their relationship and she can't deal with that.

Otto Bathurst: Actors often draw on personal experience. So if they're in a tragic scene, they'll think of what it'd be like if a loved one died. But when you're pulling your trousers down in front of a pig, it's quite hard to know what to draw on. That scene where Callow's walking down the corridor, approaching the pig – that look of absolute horror on his face. In lesser hands, it could've become farcical. If we'd got it wrong, you'd have laughed.

Robyn Paiba: I had to avoid scaring off the animal handlers, while gently talking them through the basic storyline about a Prime Minister having to perform a sex act on their lovely pig. Practical considerations about the height of the pig, etc., really highlighted the ludicrous nature of my job sometimes!

22

'It's already happening in their heads. In their heads, that's what you're doing, what my husband's doing'
– Jane

THE NATIONAL ANTHEM

Otto Bathurst: I think we did two takes with the pig and that was it. The pig then got a bit wise to it all and started wandering off. We were never ever going to show anything more graphic than what we got. But Rory went right up to it, pretty close. We shot more than what the film eventually showed, but he never dropped his boxers in front of the pig, that's for sure.

Charlie Brooker: The pig was called Madge. Me, Annabel, Otto, my wife Konnie Huq and Barney Reisz were all hiding in a cupboard that day, staring at a monitor, in the room where the pig scene was being filmed. No one shouted cut for quite a long time on the first take of Rory approaching the pig. He sort of went up to it and had to pull his trousers down ... and then he moved up ... and said, "That's as far as I'm going, everyone!"

Annabel Jones: I have to say, it was very brave of Rory to take that role on, in terms of what he was being asked to do – especially with *Black Mirror* being unknown and never having gone out before. It was a very risky move on his part, so I'm grateful.

Otto Bathurst: Everyone on set was more concerned about the pig than Rory! I absolutely assure you that the trauma would have stayed with Rory a lot longer than it would've stayed with the pig. The pig was fine: it had its face in a bowl of food, with no idea what was going on.

Charlie Brooker: During that live broadcast of Callow and the pig, there was a scene we cut out. We'd shown lots of people in a hospital throughout and now they're watching the news as work grinds to a halt. The journalist Malaika had been shot in the leg, but at the end there was a punchline where she gets taken to this hospital and she's just left on a gurney when the Prime Minister starts fucking the pig. So no one helps her because they're all glued to the TV, and they've left her at an angle where she can't quite see the screen. So that was a little joke that didn't make it in, but I can't remember if we filmed it or not. And so it's never explained why these people are in a hospital, but there's enough going on that you don't really notice.

With The National Anthem *locked and loaded, the team approached the London press screening with no small degree of trepidation.*

Charlie Brooker: We had no idea how that would go. Fucking nerve-wracking.

Otto Bathurst: Everybody came in, and because it was Charlie Brooker everybody thought it would be funny.

Charlie Brooker: When the ransom demand was made, everyone just laughed, which was the reaction we wanted. Oh, it's a black comedy! And then gradually they got more and more worried and felt more and more sick ...

Otto Bathurst: The very pivotal moment was with the onscreen people in the pub, watching the live broadcast. It suddenly becomes very clear that actually humanity, society and media and all of us are responsible for this. The tone in the screening room was absolutely thrilling. Everybody was completely silent.

23

Figure 21: IBM, pp. 22-23.

Les doubles pages de présentation de chaque épisode se font de quatre façons différentes, créant ainsi des catégories supplémentaires par rapport à la série. En collaboration avec la designeuse graphique Zoë Bather, quatre types de filtres digitaux à partir de codes ont été appliqués pour l'ouverture de chaque chapitre pour chacun des épisodes, ce qui déconstruit et à la fois régénère l'image de base : un filtre bug, un filtre contraste couleur, un filtre émoticône, un filtre vecteur.

Une première catégorie étire les images en formant des traits horizontaux et verticaux.



Figure 22 : IBM, pp. 14-15.



Figure 23: IBM, pp. 62-63.

Les couleurs d'origine sont étirées ou d'autres couleurs vives sont rajoutées. Cette technique est utilisée dans les épisodes « National Anthem », « Be right back », « White Christmas », « Hated in the Nation », et « Crocodile ». Ces traits insistent sur l'étalage du domaine privé sur les réseaux sociaux. Le privé, représenté par les traits conservant la couleur d'origine des photographies, se diluent au profit du domaine public, symbolisé par les traits multicolores qui apparaissent également sur les écrans télévisés lors d'un dysfonctionnement. Ce travail d'infographie permet de constituer une nouvelle catégorie, celle représentant l'intégration du privé dans la sphère publique. Les protagonistes sont tous enfermés dans l'obligation de partager leur vie privée sur les réseaux sociaux ou avec des inconnus. La photographie de « White Christmas » renforce cette idée d'enfermement par l'ajout de la boule de neige et de la neige présente sur les écrans TV qui, elle aussi, est contenue dans un cadre, celui du téléviseur.



Figure 24 : IBM, pp. 256-257.

La photographie de « Crocodile » combine les étirements verticaux et horizontaux, ce qui forme un labyrinthe ressemblant à un circuit électrique insistant sur l'impossibilité d'échapper au numérique.

Ainsi ces photographies se posent en supracatégories. Elles proposent de regrouper dans de nouvelles catégories les catégories déjà proposées implicitement dans la série et analysées précédemment.

Une autre catégorisation est représentée par la pixélisation ou le crénelage des images.



Figure 25 : IBM, pp. 88-89.



Figure 26 : IBM, p. 88.

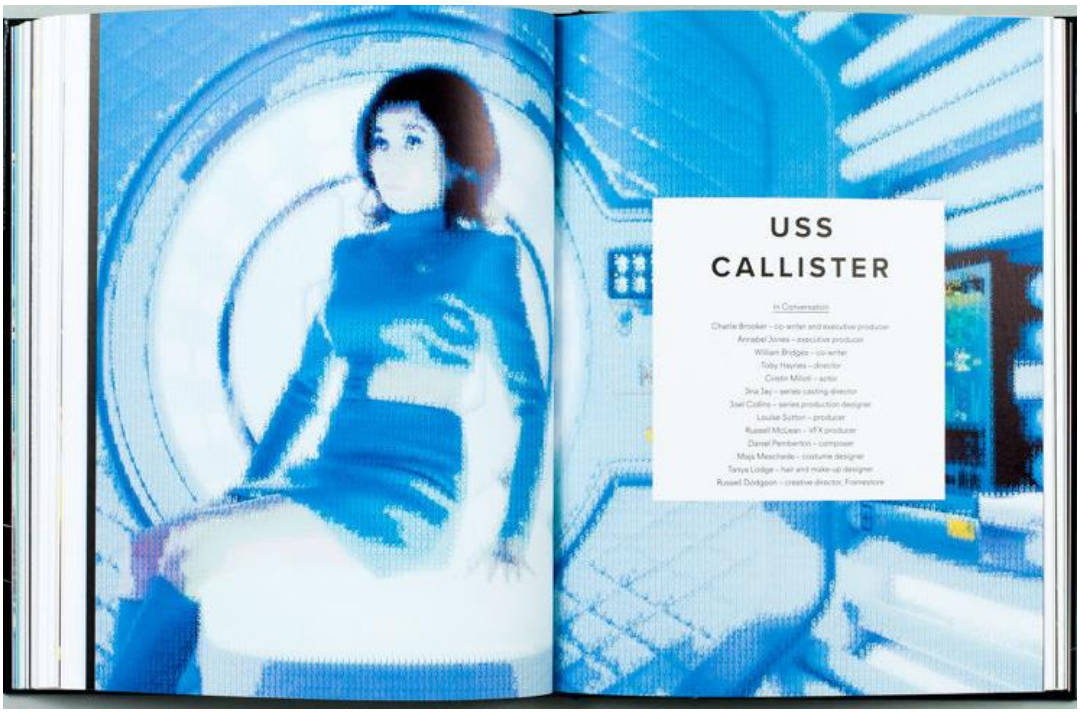


Figure 27: IBM, pp. 224-225.



Figure 28 : IBM, p. 224.

Cette pixélisation résulte du système RVB (rouge vert bleu) qui forme une mosaïque servant à reconstituer une couleur par synthèse additive à partir des trois couleurs primaires. Cette pixélisation des portraits des protagonistes est mise en évidence par l'utilisation des formes géométriques variées telles que le point, le carré, le rectangle, le triangle, le trait, l'hexagone ou le tube ou bien encore par des lettres ou des astérisques dans « USS Callister », « The Entire History of You, » « The Waldo Moment », « Playtest », « «Men against Fire », et « Black Museum ». Cela permet de placer les personnages montrés dans une nouvelle catégorie, celle des annihilés par l'écran. L'écran réduit à néant la vie des protagonistes : leur vie sentimentale dans « The Entire History of You » et leur vie privée familiale dans tous les autres épisodes mentionnés pour cette catégorie. Cet anéantissement de l'individu peut aller jusqu'à la mort cérébrale dans « The Entire History of You » ou dans « Men against Fire », ou bien jusqu'à la mort physique dans « Playtest », « USS Callister », « Black Museum ». Le crénelage propose d'ailleurs une décomposition visuelle de l'image de l'individu présenté et par glissement de sens, met en exergue la décomposition à la fois psychologique et physique de ces mêmes personnages.

Un autre type d'image est présenté à l'aide de la pixellisation, cette fois-ci modifiée, à la façon du peintre symboliste Gustave Klimt, avec l'ajout d'émoticônes récurrents montrant la catégorie de l'homme transformé dans le réel par le virtuel.



Figure 29 : IBM, pp. 30-31.

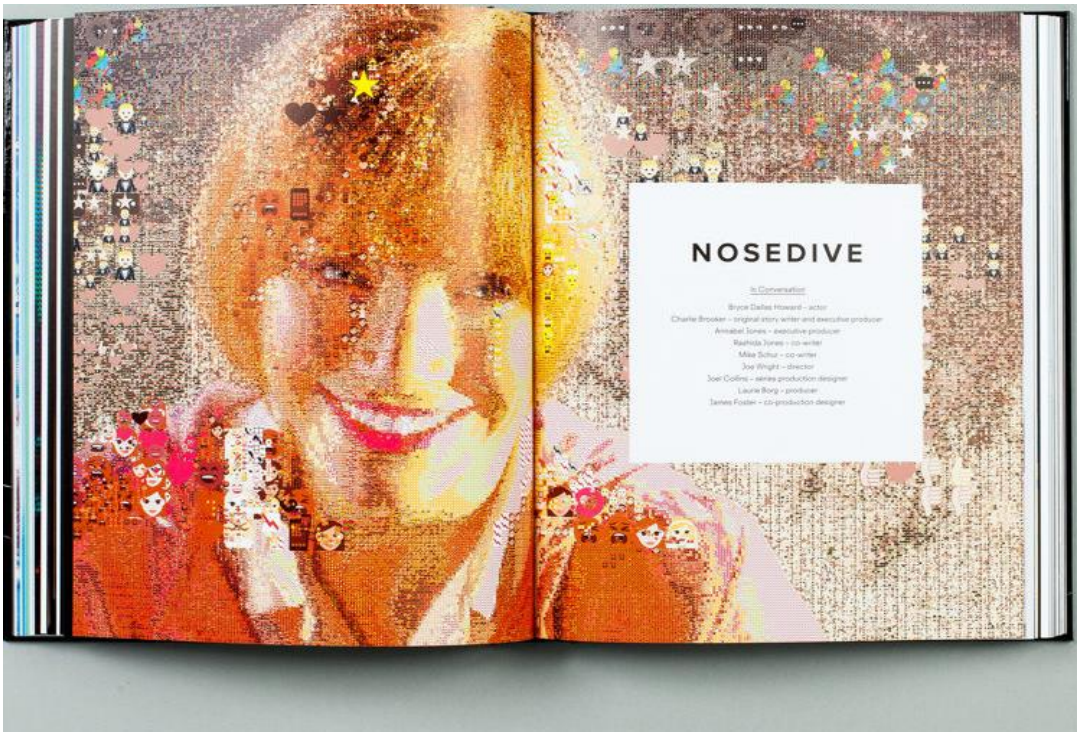


Figure 30 : IBM, 128-129.

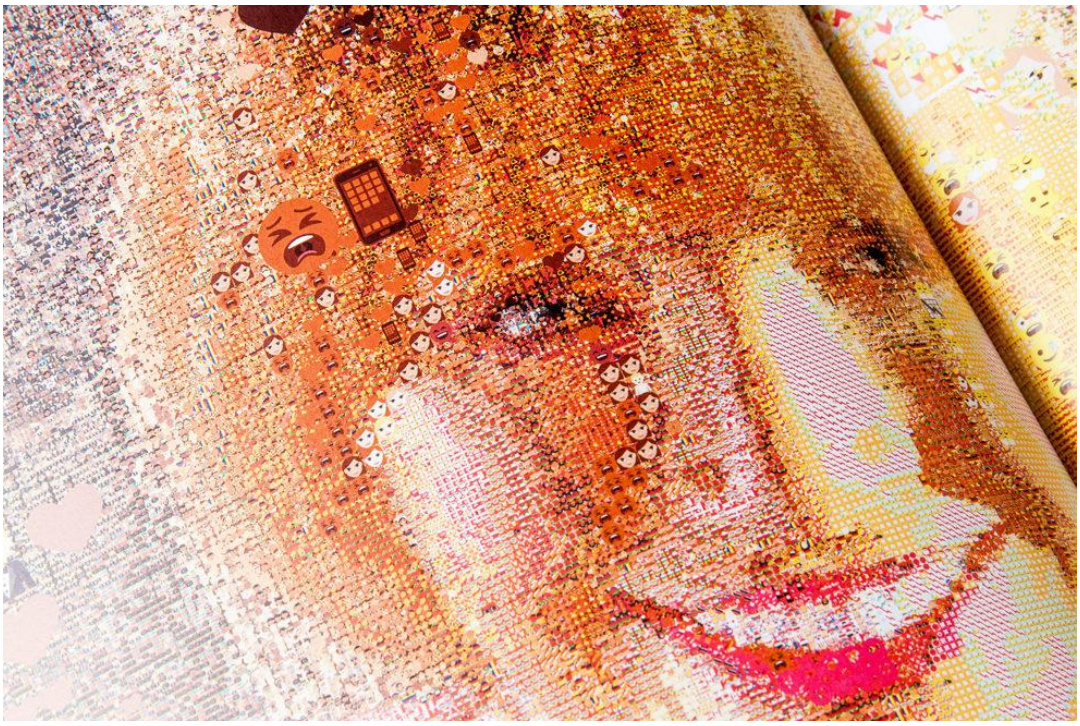


Figure 31 : IBM, p. 128.

Les émoticônes, altérant les photographies d'origine des protagonistes, marquent ce rapport de force. Ils montrent les agents facilitateurs permettant la bascule dans le monde virtuel pour les individus, comme l'obligation de pédaler sur un vélo toute la journée pour l'épisode « 15 Millions Merits », l'omniprésence des portables pour l'épisode « Nosedive », la baisse des capacités physiques des personnes âgées ou des handicapés pour l'épisode « San Junipero », l'omniprésence des horloges et des sabliers pour l'épisode « Hang the DJ ». Ils insistent aussi sur les conséquences négatives ou positives sur l'homme transformé par le virtuel comme les pouces levés ou baissés évoquant le jugement d'autrui dans « 15 Millions Merits » ou « Nosedive » ; des cœurs et des étoiles dans les épisodes « Junipero », « Hang the DJ », « Fifteen Millions Merits », « Nosedive », mettant en avant la célébrité ou de la popularité. La répétition de ces émoticônes marque le poids de l'atomisation opérée par le virtuel sur le monde réel.

Enfin, la dernière catégorie représentée nous propose un art fractal. Un genre d'art numérique, qui offre une image générée par un ordinateur dérivées de la géométrie utilisant des transformations itératives sur une figure initiale simple, comme un segment, un triangle, ou un cube.



Figure 32 : IBM, pp. 76-77.



Figure 33: IBM, pp. 282-283.

Le résultat est réussi grâce aux motifs émergeant de l'équilibre entre ordre et chaos. Ces images fractales sont une expansion d'un dessin, apparemment manuscrit, tel que le sigle de « White Bear », le visage moqueur de « Shut up and Dance », l'œil d'« Arkangel, » ou le robot-chien de « Metalhead ». Cet art fractal permet de mettre en exergue la catégorie des personnes pour qui l'espace personnel est usurpé, violé : une invasion de l'espace privé jusqu'à l'intime dans « White Bear », « Shut up and Dance » et « Arkangel » ou de l'espace géographique dans « Metalhead ». Les dessins au centre mettent en avant les outils à l'origine de l'invasion : le sigle du parc d'attractions de « White Bear » qui régit la vie de la meurtrière sous le feu des projecteurs, le dessin qu'envoie le maître-chanteur dans « Shut up and Dance », le logo de la technologie Archange qui permet à la mère de superviser la vie de sa fille, et le robot-chien exterminateur d'humains dans « Metalhead ».

L'art fractal présente les excroissances multiples des objets qui effacent la frontière entre vie privée et vie publique. Ainsi, leur aspect envahissant est mis en exergue. D'autre part, la rupture entre sphère privée et publique qu'ils entraînent est marquée par les lignes cassantes de ces excroissances.

Par conséquent, les différentes catégories évoquées, voyeurs-exhibitionnistes, consommateurs-producteurs, meurtriers-justiciers sont elles-mêmes comprises dans d'autres

supracatégories qui viennent se poser comme métacatégories apportant un commentaire sur les catégories déjà établies : celle des manipulateurs-manipulés, qui peuvent être victimes et bourreaux à la fois. Cette métacatégorisation insiste sur le fait que la compartimentation peut varier car les lignes entres ces deux catégories sont parfois floutées et les statuts réversibles. Le manichéisme propre n'existe pas, chaque catégorie contient du bien et du mal. Ce principe permet de comprendre que l'utopie et la dystopie sont complémentaires. Dans chaque utopie se trouve un peu de dystopie et dans chaque dystopie se trouve un peu d'utopie. L'œuvre de Brooker met également en exergue l'existence d'autres supracatégories : celle de la fusion entre la sphère privée et la sphère publique, celle de l'annihilation écranique, celle de l'atomisation de l'homme dans le réel par le virtuel, et celle de la violation de l'espace personnel et intime. Ces supracatégories aident à mettre davantage en avant l'aspect dystopique de la série en montrant comment tout est mis en œuvre pour anéantir l'individu, pour qu'il se soumette à l'ordre social établi. Leur caractère commentatif est donc mis en évidence.

L'univers dystopique repose sur des catégorisations. Ces catégorisations peuvent revêtir diverses formes, elles peuvent prendre la forme d'une hiérarchisation sociale explicite et complexe entraînant d'autres compartimentations visuelles, spatiales, actionnelles et linguistiques comme dans *THT et TT* ou d'antagonismes implicites floutés comme dans *BM,* par réfraction diffuse. Ces catégories affectent divers domaines, voire l'intégralité de la société et permettent de mieux contrôler et maintenir l'ordre établi. Toutefois, elles sont présentées, en apparence, à l'instar de la société utopique, comme un l'ensemble uniformisé, harmonieux et mélioratif. Nous allons à présent analyser comment fonctionnent ces uniformisations et quel intérêt elles présentent.

2. Réfractions utopistes : uniformisations et harmonisations

2.1. Uniformisation sociale

L'uniformisation est créée par la construction d'une société structurée, hiérarchisée, ordonnée où chacun a un rôle à jouer et où un titre, la couleur vestimentaire associée au titre viennent renforcer cet effet d'ordre et de visibilité. Les Commandants en noir, les Épouses en bleu, les Servantes en rouge, les Marthas en gris.

La création de nouvelles sorties, de nouvelles fêtes, de nouveaux événements communautaires sert également à proposer une société en apparence harmonieuse respectant un équilibre entre vie privée et vie publique. A l'intérieur de la maisonnée, la vie privée est représentée dans les pièces communes aux chapitres 1, 2, 3, 4 ou dans la chambre d'Offred/Defred aux chapitres 7, 9, 10 ou encore lors de prières familiales ou la cérémonie d'Imprégnation aux chapitres 14, 15 et 16, lors d'entrevues privées avec le Commandant aux chapitres 23, 25, 29, 37 et 39 ou lors de la liaison d'Offred/Defred avec Nick aux chapitres 40 et 41. Cette portion de vie privée est présentée en alternance avec une vie publique, les courses quotidiennes aux chapitres 5 et 6, la visite chez le docteur au chapitre 11, la participation à la naissance du bébé de Ofwarren/Dewarren au chapitre 19 ou à d'autres événements collectifs tels que Prayvaganza, un mariage en masse, aux chapitres 33 et 34, Salvaging, une exécution publique au chapitre 42, Particicution, la participation des servantes à une exécution au chapitre 43. Bien que les cérémonies communautaires soient une obligation pour tous, leur aspect ritualisé ainsi que le placement ordonné dans l'espace géographique confèrent à ces événements une harmonie apparente. L'équilibre résultant de l'alternance entre sphère privée et sphère publique montre une société qui se soucie du bien-être, de la santé physique et mentale de ses habitants. De plus, cette harmonie permet la réalisation des objectifs visés par Gilead, à savoir une baisse de la pollution et une augmentation du nombre de naissances, réaffirmant ainsi l'utilité de cette société. L'objectif idéaliste atteint par Gilead est rendu possible par la création d'un espace harmonieux qui veille à proposer un apparent équilibre entre vie privée et vie publique et qui contribue à ériger une société utopique dans un univers dystopique. L'harmonie structurelle et visuelle se voit ainsi renforcée par l'harmonie objectivale et par la concrétisation onirique, floutant par là même la frontière entre société dystopique et utopique.

L'utilisation d'une langue codifiée d'origine biblique accorde du crédit à cette société. La Bible sert de justificatif aux actes imposés comme la Cérémonie d'Imprégnation p 99-101, aux nouvelles formes de salutations quotidiennes telles que « sous son Œil » ou « béni soit le fruit ». Cela ressemble à un chant et à une chorégraphie dans lesquels chacun connaît sa partie, son rôle, sa partition créant ainsi une harmonie linguistique et visuelle. La création d'une devise « Gilead is within you », au chapitre 5, vient donner une ligne conductrice sous couvert de la

Bible dont cette formule est extraite (Luke 17 :21). Les nouveaux noms donnés aux magasins sont, eux aussi, extraits de la Bible « Lilies of the field » Luke 12 :27, Milk and Honey, Exode 3 :8 et 17, Loaves and Fishes, Mark 6 :38-44. Les nouvelles institutions établies comme le Centre Rouge, dont le nom intégral est Rachel and Leah Re-education centre, est également emprunté à la Bible. Dans le livre Saint, Rachel et Leah sont sœurs et sont devenues les épouses de Jacob. Toutes deux lui offrent leurs servantes pour qu'il puisse avoir des enfants, cette histoire est extraite de la Génèse 29 :16, 30 :1-3, 9-12. « Anges », le nom des soldats pour le régime rappelle leur vocation protectrice. Les épreuves que doivent traverser les habitants de Gilead trouvent leurs justifications dans la Bible, comme on le constate au chapitre 19 : « I will greatly multiply thy sorrow » fait référence à la souffrance de l'accouchement comme punition de Dieu à Ève pour ses péchés, Génèse 3 :16. Les punitions par meurtres sont déterminées selon l'Ancien Testament, la peine encourue pour viol étant la mort, Deuteronomie 22 :23-29. Le phénomène de citation de la Bible permet de créer un dénominateur commun à toutes les structures établies par les dirigeants de Gilead. La Bible devient la source d'inspiration, le guide pratique, l'outil de répression, ce qui confère à l'ensemble de la société une cohérence interne, une uniformisation et par conséquent, une harmonie certaine. Cette harmonie créée rapproche la société dystopique de la société utopique.

D'autre part, l'utilisation de la langue proposée dans la série est nuancée et édulcorée « freedom to » devient « freedom from », chapitre 5, p 34. Le terme « liberté » est maintenu mais il est repositionné dans un autre contexte. La liberté ne vient plus de l'individu, acteur de son propre destin, mais elle est offerte par Gilead. La réalité est enjolivée afin de plonger les individus dans un monde bienveillant. Ce glissement de « to », particule à vocation active et directive vers « from », particule à vocation descendante permet de créer une continuité entre l'ancien et le Nouveau Monde sans fracture visible et par là même donnant lieu au passage harmonieux d'un régime à un autre, d'un univers dystopique vers un univers utopique ou l'inverse, selon le point de vue adopté. Cette versatilité de l'opinion contribue à complexifier la définition de la dystopie par réfractivité.

La présentation d'une société structurée ayant des couleurs prédéfinies, engendrant harmonie et complémentarité, est également mise en œuvre dans la série.

L'épisode 6 de la saison 3 dresse le portrait de la famille Winslow ayant une multitude d'enfants avec lesquels le couple joue. Par le truchement d'un gros plan sur la photographie de famille montrant le couple et leurs six enfants, la famille est présentée aux téléspectateurs

comme unie et heureuse. Le système de Gilead apparaît alors comme étant le facteur à l'origine de ce bonheur.

La série propose une variété de tenues pour certaines catégories, toutes uniformisées par une couleur identique. Voici deux exemples de tenues de Servantes, les coupes sont différentes :



Figure 34 : Tenues de Servantes de la série The Handmaid's Tale.

La taille est plus ou moins haute, le nombre de plis de la jupe plus ou moins important et sa longueur diffère légèrement.

Une variante de couleurs est même proposée pour marquer le deuil de la maisonnée. Nous remarquons toutefois que le rouge demeure présent dans l'écharpe et dans la doublure intérieure de la cornette de la Servante ainsi que dans celle de sa cape.



Figure 35 : THT, saison 2, épisode 7.

Un complément d'accessoires à la cape et à la cornette est ajouté aux Servantes résidant à Washington, il s'agit d'un bâillon rouge assorti à la tenue.



Figure 36 : THT, saison 3, épisode 6.

Lorsque les Servantes sont dans leur maisonnée, elles peuvent arborer une tenue plus décontractée, un sweat-shirt rouge plus pâle.



Figure 37 : THT, tenue de servante d'intérieur.

Les Épouses ont une grande variété de choix de tenues : des coupes, des styles, des longueurs et des décolletés différents sont proposés. Les tenues sont également confectionnées dans une déclinaison de bleu.



Figure 38 : THT, Tenues d'Épouses de soirée.

Divers accessoires sont possibles allant du voile à la coiffe, plus ou moins imposante, des gants plus ou moins longs, brillants ou mats.



Figure 39 : THT, Tenues d'Épouses de soirée.

La similitude et la nuance des couleurs et des tenues engendrent une uniformisation visuelle par camaïeu.

Cette harmonie visuelle résultant des couleurs des tenues et de leur uniformisation est mise en avant par le choix des plans et les insertions sonores et musicales.

Lors de l'épisode 1, saison 1, un son organique et un chant religieux accompagnent la lecture de la Bible et la scène de viol d'Offred/ Defred par le Commandant Waterford en présence de sa femme Serena. Un silence intervient après que le Commandant a joui. Cette ambiance musicale suivie d'un silence ainsi que le nom donné à ce rituel « cérémonie » mettent en avant l'aspect solennel de l'événement. La scène violente est ainsi présentée comme un temps solennel, la bande sonore permettant cette harmonisation. De plus, chaque famille est tenue de procéder de la même manière lors de cette cérémonie. L'aspect ritualisé associé à la musique religieuse permet d'uniformiser l'événement et de créer une harmonisation sociétale.

Dans la saison 1, épisode 1, la plongée et le zoom arrière montrant le flot de Servantes en déplacement se dirigeant vers un espace vert et vaste apparaissent comme la mise en place de danseuses sur un scène. Un contraste existe entre les tenues rouges et le cadre verdoyant, ainsi qu'entre les cris en bruit de fond et le chant doux dominant. Ce contraste peut être assimilé au contraste existant entre les tenues des danseuses et le décor dans lequel elles évoluent. Enfin, la plongée montrant le groupe de femmes violentes s'attaquant à l'homme est semblable à un groupe de danseuses figurantes exécutant une chorégraphie. Janine, enceinte, dansant à côté, est mise en valeur telle une première danseuse effectuant un rôle de soliste. La cruauté et la violence de l'acte sont atténuées par la coordination des mouvements et des déplacements et se trouvent édulcorées par le cadre naturel verdoyant et la douceur du chant créant ainsi un effet harmonieux.

Dans la saison 3, épisode 4, « God Bless the Child », commence par une plongée puis un plan moyen de face sur le flot de Marthas alignées, qui marchent par deux sur un même trottoir, puis le flot de Servantes qui marchent par deux sur une même route, et enfin le flot de Commandants et d'Épouses sur un autre trottoir allant dans la même direction. Ces plans sont d'une grande qualité esthétique. Les flots, bien que rappelant la compartimentation, constituent un ballet chorégraphié au cours duquel chaque groupe de danseurs, fait son entrée successive sur scène pour se rejoindre dans le numéro final. Le choix des tenues identiques pour chaque groupe, l'attitude générale du corps adoptant une position verticale dans chaque groupe, l'alignement de la tête et des épaules, rappellent l'organisation visuelle d'un ballet et l'attitude de ses danseurs. Ces plans sont suivis d'une plongée verticale sur les Servantes qui montent les escaliers en colimaçon pour se rendre à la cérémonie.



Figure 40 : THT, saison 3, épisode 4.

La spirale formée par le flot des servantes dans les escaliers en colimaçon rappelle la rondeur des mouvements des danseuses.

La collaboration à l'intérieur des catégories (entre Épouses, Commandants, Servantes, Marthas) et entre ces diverses castes est représentée de manière esthétique et symbolique par des mises en scène visuelles spécifiques d'une grande qualité esthétique. Le support télévisuel et son pouvoir réfringent permettent d'aborder l'harmonisation et l'uniformisation par le biais des couleurs, de la mise en scène et de l'occupation de l'espace.

La saison 2, épisode 4, montre la cérémonie associant les Épouses et les Servantes : elles sont liées par un fil entrelaçant les deux couleurs, ce qui confère une grande harmonie des couleurs et des formes. Le fil symbolise l'unité, l'union et la solidarité.



Figure 41 : THT, saison 2, épisode 4.

Les Servantes sont placées à l'arrière des Épouses signifiant visuellement leur complémentarité et leur coopération. Le cercle est un symbole universel d'éternité, de perfection et il représente les cycles du monde naturel. Les différents symboles proposés mettent en valeur l'harmonie et l'image positive de la cérémonie.

La saison 3, épisode 6**,** met en scène June devant une statue d'ailes d'anges.



Figure 42 : THT, saison 3, épisode 6.

Le décor clair et les ailes blanches créant une continuité avec la coiffe de la servante véhiculent une image de sérénité. La Servante apparaît alors comme une créature céleste, le messager de Dieu. Le rôle de la Servante est ici valorisé. Même si pendant cette scène June est la messagère des Waterford qui veulent récupérer leur fille au Canada, elle est présentée comme un messager divin dont la bienveillance ne peut être remise en cause. La Servante est au centre de l'image, sa tête est éclairée par un lustre, les teintes sont claires et dégradées, sa tenue rouge écarlate est ainsi mise en relief. Le lustre positionné au-dessus de sa tête ainsi que le cadre solennel viennent rappeler la Pentecôte, jour où les apôtres, réunis dans le cénacle, voient apparaître des langues de feu qui se posent sur eux, c'est ainsi qu'ils reçoivent l'Esprit Saint. Les composants de l'image sont donc symétriques, ordonnés, solennel et harmonieux et sont donc symboles de quiétude et d'espérance.

La Servante est ensuite entourée de Servantes, positionnées face à elle, en arc de cercle. Serena est placée à sa gauche et Fred à sa droite. Les ailes angéliques confèrent un cadre religieux à la scène, le trio venant ainsi rappeler la trinité. Dans le christianisme, la trinité est le Dieu unique incarné dans trois entités, le père, celui qui est éternel, le fils qui porte la parole de Dieu, le Saint-Esprit, la manifestation symbolique de Dieu. Les hypostases fusionnent en une unité, cette image est ainsi positive. La mise en abîme opérée avec l'écran dans l'écran (figure 43) met d'ailleurs en avant la volonté d'insister sur l'aspect positif de cette mise en scène.



Figure 43 : THT, saison 3, épisode 6.

Dans cette trinité revisitée, le père ou plutôt la mère, pourrait être ici représenté par la Servante, porteuse d'enfants, le fils par le Commandant car il est le seul autorisé à agir et à pouvoir s'exprimer et le Saint-Esprit par son épouse Serena car tel le souffle de Dieu, elle fut l'instigatrice de ce nouveau monde et a participé à la transmission de ses préceptes. L'image de la trinité est d'autant plus pertinente que le trio a œuvré ensemble pour donner naissance à un enfant, un enfant de Dieu. Les réfractions télévisuelle et biblique se croisent et viennent créer une nouvelle onde optique et sémantique qui vient compléter la définition de la dystopie.

Le régime de Gilead est présenté comme un ensemble harmonieux et uniformisé grâce à une gamme nuancée de couleurs et de formes, à des déplacements élaborés et structurés formant un tout cohérent, à des plans symétriques, au recours à une langue biblique univoque et à des musiques religieuses ou douces. Tous ces éléments contribuent à mettre en exergue l'homogénéité, la complémentarité et l'équilibre du monde créé, le faisant basculer dans un monde apparemment idyllique et utopique.

Dans le roman *TT*, l'uniformisation se fait par l'intermédiaire de la voix narrative multiple et alternée mais qui s'avère complémentaire. En effet, l'autorité narrative est partagée, la voix est donnée à toutes les catégories sans hiérarchisation et sans filtre sous la forme de témoignage. La voix est donnée à une Tante qui donne la voix à une fille de Commandant et à

une jeune fille résidant au Canada. De plus, l'uniformisation est renforcée par l'anonymat des témoignages présenté dans « The Ardua Hall holograph », « Transcript of witness testimony 369 A » et « Transcript of witness testimony 369 B ». Ils sont traités de manière semblable comme lors d'un procès. Enfin, une harmonisation est créée grâce à la collaboration inattendue de toutes les catégories, même les plus opposées et grâce au lien tissé entre les différents membres de ces catégories, qu'ils soient amicaux ou génétiques. En effet, la jeune fille de Commandant, Agnès, doit se marier avec le commandant Judd qui est le supérieur de la Tante Lydia. De plus, nous apprenons qu'Agnès est Hanna, la fille de June et Luke. L'autre jeune fille canadienne, Jade, est en fait Nicole, la fille de June et Nick. Les deux jeunes filles sont donc liées par le sang mais elles sont également mises en relation par Tante Lydia qui permet leur rencontre et leur collaboration lors de leur formation en tant que Tante « Becka and I did our best to instruct the new Pearl, Jade, as Aunt Lydia had requested[171]. »

Tante Lydia a mis en place un réseau subversif avec l'aide de la mère adoptive de Nicole, Mélanie, afin de renverser le régime de Gilead. La collaboration des trois femmes servira ce même objectif :

> "Nicole will not be with us for long" said Aunt Lydia. "She will be leaving Ardua Hall shortly and travelling back to Canada. She will be taking an important message with her. I want you both to help her"[172].
>
> When the Thanks Giving Ceremony was less than a week away, Aunt Lydia called us to her office again. "This is what you must do " she said. " I have arranged a room for Nicole at one of our country Retreat Houses. The papers are in order. But it is you, Aunt Immortelle, who will be going in Nicole's stead. She herself will take your place, and will travel as a Pearl Girl to Canada" [173].

L'uniformisation est donc non seulement opérée par la collaboration de personnes dont les catégories diffèrent, ici une Canadienne, une fille de Commandant et une Tante, mais aussi par leur mission et objectif communs. Ces trois femmes partageront pendant un certain temps le même lieu de vie, Ardua Hall, et seront associées à la même catégorie celle des Tantes et s'entraideront pour parvenir à créer une faille dans le régime de Gilead. Cette convergence catégorielle est annoncée dans une des citations proposées de Vasily Grossman avant le début du roman : « When we look at another in the face, we're neither of us just looking at a face we hate- no, we're gazing into a mirror....Do you really not recognize yourselves in us...? ». Cette citation vient rappeler la réfraction dystopique inversée : différentes entités vues sous divers

[171] Atwood, *The Testaments*, 323.
[172] Atwood, 336.
[173] Atwood, 339.

angles finissent par converger pour mettre en exergue la noirceur qui est en nous. Cette citation rappelle aussi le miroir noir de la série *BM*, miroir projetant une version sombre de nous-même, noircie sous le prisme dystopique. Que la surface réfléchissante soit un écran ou un régime politique, le reflet de nous-même est déformé et assombri.

L'uniformisation est aussi rendue possible grâce à la création de sous-catégories qui servent de transition vers une autre catégorie. Ainsi, le passage d'une catégorie vers une autre est facilité et permet de maintenir une harmonie, une fois les nouvelles recrues intégrées. Les jeunes filles de Commandants sont éduquées dans des écoles spéciales pour devenir de jeunes Épouses, obéissantes et respectueuses des règles et conventions sociales imposées.

> Once I had the green wardrobe, I was enrolled in another school- Rubies Premarital Preparatory a school for young women of good family who were studying to be married.(....), This school was also ron by the Aunts, (....) they were supposed to teach us how to act as mistresses of high-ranking households. I say "act" in a dual sense: we were to be actresses on the stages of our future houses[174].

Même si l'uniformisation et l'harmonisation ne sont qu'apparence et superficialité, les jeunes Épouses rempliront leur devoir et feront illusion auprès des autres membres de la communauté. Les jeunes filles refusant de devenir des Épouses peuvent faire le choix de devenir des Tantes et reçoivent, elles aussi, une éducation poussée et longue qui passent par la phase transitoire de Pearl Girl et qui leur permettra leur intégration totale dans le corps des Tantes et l'accomplissement de leur mission. La première étape passe l'intégration par le biais de la tenue vestimentaire.

> We went into the chapel. It was already hill: older women in the broom uniforms of the Aunts, younger ones in Pearl Girls dresses. Each Pearl Girl had a girl around my age with her, also in a temporary sliver dress like me[175].

Puis les jeunes recrues doivent faire leurs preuves pour être intégrées dans le corps des Tantes et doivent convaincre de jeunes canadiennes et revenir avec de nouveaux membres pour la communauté de Gilead :

> "We are here to give thanks for the safe return of our Pearl Girls from their missions-from wherever they have been in the world, going to and fro in it, and doing Gilead's good work. We salute their physical bravery and their spiritual courage, and we offer the thanks of our hearts. I now declare that our returning Pearl Girls are no longer Supplicants, but full Aunts, with all the powers and privileges associated thereto[176].

Les étapes sont multiples, longues et durent des années :

[174] Atwood, 161.
[175] Atwood, 273.
[176] Atwood, 273-74.

> Becka and I were completing our training as Supplicants; we were almost ready to become full Aunts. Very soon we would receive the silver Pearl Girls dresses, so much prettier than our habitual brown. We would inherit the strings of pearls; we would set out on our mission; we would each bring back a converted Pearl[177].
>
> Once I'd passed my sixth-month examination and had been accepted as a permanent Supplicant, I was allowed into the Hildegard Library[178].

Même les personnes qui sont dans une phase transitoire reçoivent une tenue qui permet leur intégration temporaire à une catégorie :

> We did not see Jade again until the next day Like all the new Pearls, she'd attended an all-night vigil in the chapel, engaged in silent meditation and prayer. Then she would have exchanged her silver dress for the brown one we all wore. Not that she was destined to become an Aunt-the recently arrived Pearls were observed carefully before being assigned as potential Wives or Econowives, or Supplicants, or in some unhappy cases, Handmaids-but while among us they dressed like us, with the addition of a large imitation-pearl brooch in the shape of a new moon[179].

L'éducation dans une école spécialisée et adéquate en fonction de sa catégorie à venir ainsi que le port d'une tenue vestimentaire inclusive, permettent de créer une uniformisation et une intégration des membres en devenir se situant dans une phase transitoire. Cela assure également l'harmonisation des catégories, une fois les nouveaux membres intégrés.

Enfin, une uniformisation est opérée entre le roman et la série par intégration d'éléments de la série *THT* dans le roman *TT* créant ainsi une continuité. L'existence de Baby Nicole, la tenue rose pour les filles de Commandants, comme évoqué précédemment, mais aussi le passage vers le Canada sont empruntés à la série *THT*. Ada raconte à Jade son arrivée au Canada, dont la similitude avec la série est indéniable :

> Your mother gave you to some trusted friends; they took you north up the highway then through the woods into Vermont. (....) We took you over the mountains, then down into Canada at Three Rivers. Trois-Rivieres. That was a prime people-smuggling route back in the day"[180].

En effet, dans la série *THT*, nous retrouvons l'amie de confiance, Emily, qui a transporté Nicole dans la forêt et a traversé la rivière pour atteindre la frontière canadienne en suivant l'itinéraire indiqué par le passeur pour y parvenir (saison 3, épisode 1).

[177] Atwood, 285.
[178] Atwood, 300.
[179] Atwood, 285-86.
[180] Atwood, 191.

La ressemblance physique entre Lydia dans la série et dans le roman *TT* « sack-of-potatoes body [181]», ainsi que les références aux divers métiers qu'elle a pratiqués sont aussi en lien avec la série (saison 3, épisode 8) :

> "Two terms as a schoolteacher?"
> "Yes. But I went back to law"
> "Domestic cases? Sexual assault? Female criminals? Sex workers wing for enhanced protection? Property rights in divorces? Medical malpractice, especially by gynecologists? Removal of children from unfit mothers?" He had taken out a list and was reading from it.
> "When necessary yes," I said.

L'analepse permet d'assister au recrutement de Lydia pour accomplir le rôle de Tante. Son entretien avec le Commandant Judd n'est pas présent dans la série mais le téléspectateur a pu suivre les deux trimestres de Lydia en tant qu'enseignante au cours desquels elle évoque son précédent métier de Juge des familles et il connaît également les raisons qui l'ont poussée à quitter l'enseignement. Ainsi, nous assistons à une forme d'imbrication de la série *THT* et du roman *TT*, de complémentarité : l'un s'interprète grâce à l'autre et s'en enrichit. Ainsi le processus de réfraction dystopique opère d'un média vers l'autre et contribue à l'uniformisation transmédiale et « extramédiale » en dehors des romans, non confinée au support d'origine. Ce processus de réfraction dystopique engendre une complexification transmédiale et « intermédiale » de la définition dystopique, par collaboration des médias et enrichissement par le passage de l'un à l'autre. Chaque média, grâce à ces échanges créatifs réciproques, entretient et renforce l'aspect dystopique des différents médias.

2.2. Omniprésence écranique et uniformisations perceptives

Dans la série *BM,* l'uniformisation est omniprésente mais non sous la forme intermédiale, elle apparaît à travers l'objet de persécution des individus, l'écran. Le titre de la série annonce d'ailleurs son importance et indique le lien existant entre les différents épisodes. À la saison 1, épisodes 1 et 2, « National Anthem » et « Fifteen Million Merits », l'uniformisation est créée par la masse regardante acratique constituée d'une diversité de catégories sociales mais reliée par l'addiction aux écrans télévisés pour connaître le dénouement de l'histoire, à savoir la décision que va prendre le premier Ministre. L'uniformisation est également véhiculée par le montage en parallèle montrant une variété de public devant les écrans. Ce visionnage peut être collectif ou individuel et a pour conséquences la désertification

[181] Atwood, 212.

des rues commerçantes, des routes et des villages. Cette uniformisation met en avant la perte d'identité des individus qui agissent comme une masse indifférenciée. L'uniformisation comportementale sert donc à dénoncer cette massification.

Dans la saison 1, épisode 2, « Fifteen Million Merits », l'uniformisation est créée grâce à l'omniprésence des écrans constituant à la fois les murs de la chambre, le miroir de la salle de bain, un outil de distraction ou de torture, ou encore un distributeur de nourriture et de boissons. Les couleurs offertes par les écrans sont vives, colorées et acidulées, la chanson récurrente « I have a dream » est positive et idyllique. Une continuité est également créée entre les personnages et leurs avatars, et par conséquent entre le monde réel et le monde virtuel.

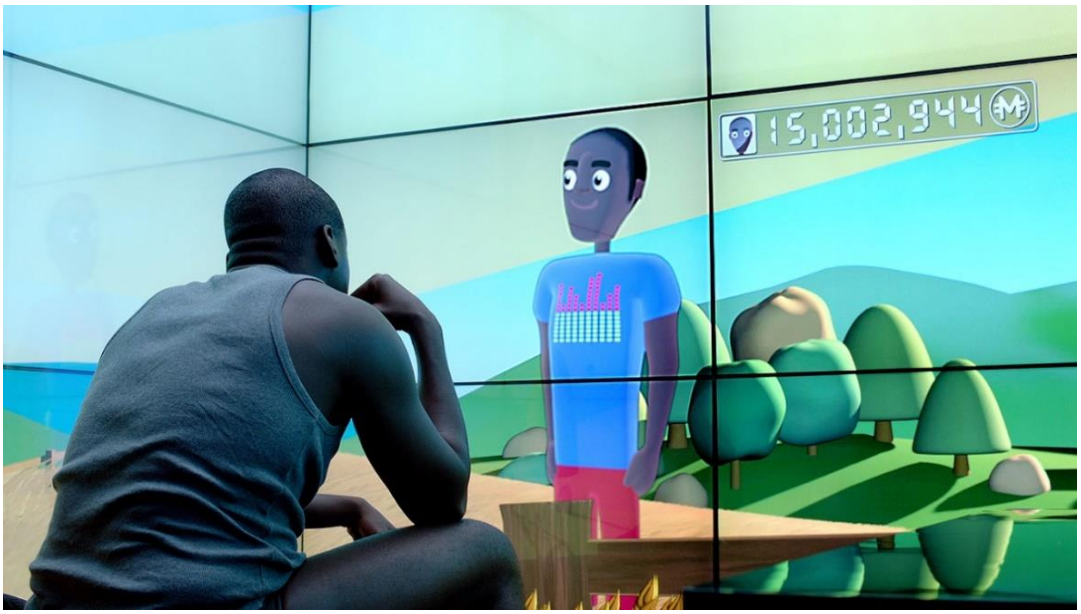


Figure 44 : BM, saison 1, épisode 2 : Bing et son avatar.

Un phénomène de circularité se produit : les personnages dans le réel créent des avatars qui choisissent les nouvelles stars du réel qu'eux-mêmes regardent sur leurs écrans en travaillant ou en flânant dans leur chambre. Ce floutage des frontières entre le réel et le virtuel est particulièrement saisissant dans les derniers plans de l'épisode. Bing est montré de dos en plan moyen puis en plan de demi-ensemble et d'ensemble devant une fenêtre géante ou un écran géant au paysage naturel comprenant de la verdure et des oiseaux.



Figure 45 : BM, saison 1, épisode 2.

Cet écran ressemble à une fenêtre et les images ont l'air réelles. L'uniformisation entre réel et virtuel a atteint son paroxysme, nous sommes incapables de distinguer l'un de l'autre. L'ambigüité entre réel et virtuel est, de plus, renforcée par l'action de Bing. En effet, il se sert du vrai jus d'orange (on peut apercevoir la pulpe) juste avant. Il y a donc vraisemblablement une harmonisation, un alignement des deux univers qui se fait au travers de la cohabitation de l'un avec l'autre, à tel point que cette cohabitation génère une interpénétration des deux mondes, un floutage des frontières. Cette harmonisation entre paysage réel et virtuel nous propose une continuité entre les deux mondes, une idéalisation de cet univers dual. L'objectif en filigrane est d'effacer toute dualité. Le monde dystopique laisse ainsi apparaître l'utopie sous-jacente.

L'uniformisation passe également par la création d'une continuité entre monde virtuel et monde réel par l'intermédiaire des réseaux sociaux dans la saison 2, épisode 1, « Be Right Back ». En effet, la communication entre Martha et Ash, une fois Ash décédé, se fait par l'intermédiaire de messages sur un écran dont le fond est noir rappelant que leur communication ne se fait pas avec une personne réelle mais bien virtuelle. Il lui propose de discuter de vive voix et Martha se laisse séduire par cette idée et lui donne accès à tous les films et les photos accessibles lui permettant ainsi de rendre le « Ash virtuel » plus authentique, plus proche de la personne réelle décédée et également permettant à Martha de communiquer verbalement avec

lui par téléphone. Il lui propose ensuite de franchir une nouvelle étape pour le rendre encore plus réel, d'utiliser un corps synthétique pouvant l'accueillir ressemblant à Ash. Même si cette expérience se solde par un échec car la copie ne ressemble finalement pas vraiment à l'original, par son manque de spontanéité, son absence d'informations sur certains sujets plus personnels, son incapacité à dormir ou manger, son incapacité à éprouver du désir, ou encore la mention d'une possibilité d'allumer son sexe à volonté, il n'en reste pas moins vrai qu'une continuité entre être réel et virtuel est établie et mise en œuvre. L'être réel permet la création d'un être virtuel inspiré des échanges virtuels, de vidéo ou de photos postés sur les réseaux sociaux ou conservés dans l'ordinateur de l'être réel mais il permet aussi la matérialisation de cet être virtuel dans le réel par le biais d'un corps synthétique. Il y a donc une circularité entre réel et virtuel, une uniformisation et une harmonisation des deux, mettant en exergue la proximité entre monde dystopique et utopique et la perméabilité de leurs frontières.

Dans la saison 1, épisode 3, « The Entire History of You », l'uniformisation se fait par le biais de la puce implantée derrière l'oreille, The Grain, permettant de passer en revue ou d'analyser chaque moment de sa vie passée. Tous les individus possèdent cette technologie et l'utilisent en permanence. La posséder signifie appartenir à cette société, marque une volonté d'inclusion. Malgré les conséquences néfastes pour le protagoniste Liam, la possession de cette technologie demeure indispensable pour lui et les autres car elle constitue un outil et un facteur d'intégration sociale, générant alors une société uniformisée à la limite de la robotisation tant son conformisme est prépondérant. L'uniformisation entre hommes et technologies est possible grâce à la collaboration des deux, à l'intégration des technologies dans le quotidien. Cette coopération de l'homme et de la technologie plonge le téléspectateur dans un univers idyllique, proche de l'utopie.

L'épisode 3, « The waldo Moment » opère lui aussi un floutage entre réel et virtuel grâce à la création d'une continuité entre le personnage virtuel animé par une personne réelle invitée sur le plateau TV et le personnage virtuel se transformant en animateur-journaliste. La montée de la popularité de Waldo sur les réseaux sociaux (référence à Twitter), les figurines à son effigie, ainsi que les nouvelles applications, la camionnette à l'écran géant se déplaçant dans les rues, nommée dessin animé motorisé par les journaux, lui permettant d'interpeller des hommes politiques ou des passants et montrent l'omniprésence du personnage virtuel dans le monde réel. De plus, un parallèle est établi entre le caractère fictif de Waldo et l'inauthenticité, hypocrisie et même l'inutilité des hommes politiques qui poursuivent avant tout des objectifs personnels de notoriété. Le plan large montrant un écran présentant Waldo sur un plateau TV

avec des hommes politiques assis débattant avec lui, vient appuyer cette thèse. Cette analogie est accentuée par un plan montrant l'homme politique au premier plan sur lequel la mise au point de la caméra est effectuée, l'homme animant Waldo puis le personnage animé Waldo floutés en profondeur de champ (23'38). Le futur est représenté par un écran géant tactile situé dans la rue, des immeubles recouverts d'écrans ou de projections écraniques gigantesques montrant que le modèle Waldo est omniprésent dans le monde (à l'aide de la mappemonde, de la présence de langues diverses comme le chinois, l'arabe affichés sur l'écran, et du logo à son effigie) et dans tous les secteurs. Waldo est devenu un nouveau modèle économique, social et culturel : il est présent dans l'éducation, le domaine aérien, les informations. Ainsi l'harmonisation entre virtuel et réel est complète grâce à l'intégration réussie de l'un dans l'autre.

Dans la saison 3, l'épisode « Nosedive », un floutage s'opère entre réel et virtuel : chaque élément du réel est transformé en virtuel à l'aide des réseaux sociaux pour rejaillir sur le réel, l'impacter positivement et ainsi devenir réel. L'écran du portable est omniprésent afin de noter toutes les personnes que l'on rencontre ou afin de se mettre en scène ou de jouer un rôle pour obtenir une bonne note. La notation est alors permanente, à chaque personne croisée, même lors de son propre mariage. Le titre rose, le filtre pastel, l'ambiance poudrée, les vêtements et accessoires (la robe, le sac et la valise rose ou bleu pastel), les décorations, les objets du quotidien bleus ou rose pastel confère à cet univers une harmonisation chromatique. L'omnipuissance des réseaux sociaux joue un rôle prépondérant dans ce floutage entre réel et virtuel. En effet, une réduction de 25% pour l'achat d'une maison est accordée aux influenceurs les plus populaires. Les plus visibles et les mieux notés sur les réseaux obtiennent des avantages en nature importants et ont accès à des lieux, des biens et des ressources supérieures. Ainsi, la popularité virtuelle a des conséquences dans le quotidien réel de ces personnes.

Dans la saison 5, épisode 1, « Striking Vipers », une uniformisation entre réel et virtuel s'effectue : les personnages réels sont plongés dans le virtuel et entretiennent une relation virtuelle qui rejaillit sur le réel. Le montage en parallèle, utilisé pour montrer les deux amis devant leur écran télévisé jouant à la console et pour marquer l'entrée dans la réalité virtuelle, contribue à créer cette uniformisation. Karl initie Danny à la nouvelle façon de jouer avec la pastille télépathique. Le montage en parallèle permet à la fois de montrer la réalité virtuelle dans le jeu et les protagonistes sur leur canapé. À la 31ème minutes et 54 secondes de l'épisode, le fondu enchaîné à travers l'œil blanc permet le passage fluide de l'univers réel vers l'univers virtuel : on voit l'œil de Théo, qui se retourne dans son lit pour dormir après que son

mari lui a refusé tout rapport sexuel, devenir blanc puis un fondu enchaîné nous transporte dans le blanc de l'œil de Danny en train de jouer à la console dans l'univers virtuel. Le fondu enchaîné au travers de l'œil blanc permet de mettre en avant la corrélation entre l'addiction au sexe virtuel et l'absence de désir pour sa femme dans le réel. Cela met en exergue le lien entre la cause et la conséquence : un type de comportement dans le jeu virtuel a des répercussions dans la vie réelle du couple. Enfin, l'ellipse temporelle à la fin de l'épisode met en exergue l'impact du virtuel dans le réel engendrant l'uniformisation de ces deux univers. Danny a 40 ans, le bébé est né, ils sont toujours dans la même maison en banlieue, la musique douce met en avant l'absence de conflit, un baiser est échangé entre Dany et Théo ainsi que des boîtes. Un flash-back permet de voir Théo mettre son alliance dans une boîte et Dany récupérer la pastille télépathique dans une autre boîte. Le montage en alternance nous montre ensuite Théo regardant un homme dans un bar et Dany et Karl sur le canapé puis dans le jeu de réalité virtuelle. Nous comprenons que Theo et Dany ont dû faire des compromis pour sauver leur couple et être heureux et qu'une fois par mois ou par an, ils s'autorisent une relation extraconjugale, qu'elle soit réelle ou virtuelle, les deux apparaissent dans cette scène finale sur le même plan. Le rapprochement entre réel et virtuel est donc total. Cela soulève la question de l'interchangeabilité entre les deux mondes, de la porosité des frontières entre réel et virtuel, et de l'harmonisation des deux univers qui peut en résulter. Deux univers qui collaborent au lieu de s'opposer. Cette nouvelle vision complexifie la définition de la dystopie car celle-ci peut être instigatrice d'utopie.

Dans la saison 3, épisode 2, « Playtest », le floutage entre réel et virtuel s'effectue par l'immersion d'un être réel dans un univers virtuel dont l'apparence est tellement réaliste qu'elle est indifférenciable du réel. Les frontières entre virtuel et réel sont totalement floutées, les deux univers sont au diapason et uniformisés. La technologie présentée est un processus de réalité virtuelle augmentée à l'aide d'un implant posé dans la nuque. L'adaptation à ce monde virtuel pour l'individu se fait grâce à des illusions venues se superposer au monde réel. De ce fait, à l'instar du joueur, le téléspectateur se trouve dans l'incapacité de déterminer ce qui est virtuel ou réel dans le monde qui défile sous ses yeux. À plusieurs reprises, le téléspectateur croit que le spectacle de réalité virtuelle s'est achevé mais il n'en est rien. Le téléspectateur, à l'instar du protagoniste, est trompé et piégé car dès les premières secondes de l'expérience, il s'agit de réalité virtuelle. Il vit lui aussi une expérience intense et effrayante par le biais du protagoniste, expérience qu'il ne souhaite pas voir se produire dans son propre réel. Ainsi, par ce floutage

entre monde réel et monde virtuel, une harmonisation et une uniformisation des deux univers s'opèrent.

Dans la saison 3, épisode 5, « Men against Fire », un double floutage s'effectue également : entre réel et virtuel et entre humains et robots au service du gouvernement. Le réel est transformé par altération du système visuel de manière ciblée, par la déformation de certaines images perçues pour inciter les soldats à avoir recours à la violence et à tuer l'ennemi sans scrupules. En effet, le masque, « MASS implant », efface les souvenirs et projette une image horrible de l'ennemi, attenue les odeurs de sang, les bruits de pleurs et les sensations pour faciliter le passage à l'acte des soldats face à ceux qu'ils doivent tuer. Les humains, par l'intermédiaire des technologies commandées par d'autres hommes, robotisent les hommes. La dernière image de l'épisode, grâce au montage alterné, montre la superposition du réel et du rêve mais cette fois dans un état d'éveil et non de sommeil. La manipulation des perceptions n'est plus ciblée mais généralisée. Le soldat rentre chez lui, l'endroit est désert et miteux mais il voit un lieu idyllique et une belle femme qui l'attend. Les frontières entre réel et virtuel sont complètement floutées et par là même celles entre humains et robots également, ces hommes étant des sortes de cyborgs à l'apparence humaine mais au comportement d'un robot. Ces floutages contribuent à la création d'un univers uniformisé. L'univers dystopique se transforme alors, à souhait, en univers utopique grâce à ce floutage entre réel et virtuel.

Ce floutage entre réel et virtuel peut être mis au service de la vengeance personnelle. L'univers déplaisant du protagoniste est recréé dans un univers virtuel dans lequel il a les pleins pouvoirs à la saison 4, épisode 1, « USS Callister ». Le lien entre le réel de la diégèse et la fiction dans la diégèse se fait à travers la série Space Fleet dont le protagoniste, créateur de la technologie futuriste est fan. Des cassettes vidéo, des affiches et des figurines à l'effigie des héros sont présentes dans son bureau. De plus, le nom de l'entreprise dans le réel diégétique « Callister » a été choisi en référence à la fiction diégétique. Le clone numérique créé à partir de l'ADN rappelle l'épisode Be Right Back dans lequel un clone numérique est conçu à partir de traces sur les réseaux sociaux. Toutefois, dans « USS Callister », l'utilité du clone numérique n'est pas de remplacer une personne dans la réalité diégétique mais de dupliquer cette personne pour être utilisée dans la réalité virtuelle d'un jeu en ligne. Lorsque la technologie devient meurtrière, elle tue le protagoniste dans le virtuel mais aussi dans le réel. La frontière entre le réel et le virtuel est ainsi floutée jusqu'à la fusion. Une uniformisation entre réel et virtuel a alors lieu et accroit la dimension dystopique de la série. Cette fusion entre réel et virtuel se poursuit à l'épisode 4, « Hang the DJ », lorsque la technologie et les algorithmes sont mis, cette

fois-ci, au service des relations amoureuses. La technologie, une intelligence artificielle, analyse leur réaction pour trouver le partenaire idéal. Les plans en plongée sont utilisés pour montrer les protagonistes, ce qui permet d'insister sur le fait qu'ils sont enfermés comme dans une boîte, puis un plan d'ensemble montre l'environnement nocturne et le mur sombre se transformant en jeu vidéo, en image électronique.



Figure 46 : BM, saison 4, épisode 4.



Figure 47 : BM, saison 4, épisode 4.

L'environnement virtuel révèle que les protagonistes étaient en fait des avatars dans une simulation de jeu virtuel. Le floutage entre réel et virtuel est tellement abouti que le téléspectateur ne se rend compte qu'à ce moment-là que les protagonistes sont seulement des

avatars expérimentant pour les originaux. La collaboration et l'harmonisation totale entre les deux univers crée une circularité parfaite entre réel et virtuel. En effet, les personnages réels permettent la création des avatars qui sont à leur service dans le virtuel d'abord, puis par extension dans le réel. De retour dans le réel, le virtuel a servi à trouver son âme sœur dans le réel, on peut voir apparaître l'image de son âme sœur sur son téléphone portable, une fois la simulation virtuelle terminée. L'univers liberticide apparemment dystopique révèle un univers rendant possible la création d'un couple parfait et laisse donc apparaître le monde utopique sous-jacent. De la même façon à la saison 3, épisode 4, « San Junipero », la technologie se met au service de l'homme, une uniformisation, une collaboration, une harmonisation des deux a alors lieu. Un monde parallèle virtuel est présenté dans lequel un changement d'époque sans vieillissement apparent peut se produire. Il apporte l'absence de douleur, l'impossibilité de se blesser ou de mourir ou encore la possibilité de changer de tenue instantanément. Cette technologie est vue comme positive car elle permet à des handicapés, à des personnes âgées de vivre une vie normale, de dépasser les limites physiques dictées par leurs corps et de continuer à profiter de sa vie, même après la mort terrestre, dans le virtuel. Le virtuel apparaît ainsi comme une prolongation, une extension du réel. Il s'agit d'un des rares épisodes au cours duquel la technologie n'est pas à l'origine d'une destructrion des relations humaines mais créatrice, source de tolérance, tolérance morale, sexuelle et physique (habits et couleur de peau). Ici le floutage et l'harmonisation sont doubles : entre le réel et le virtuel et entre la dystopie et l'utopie. Le passage de l'un à l'autre s'effectue naturellement, sans obstacles.

Le floutage opère également entre réel et rêve à la saison 2, épisode 2, « White Bear ». Les souvenirs réels apparaissent comme des bribes de mémoire informatique. La frontière entre réel et rêve est également floutée car les spectateurs qui envahissent les scènes sont intouchables. Le fusil à confettis à la fin de l'épisode, annonce l'artificialité de la scène. Toute vraisemblance est rompue à ce moment-là et ceci est accentué par le décor qui s'ouvre et donne accès à une scène de théâtre. Les personnages saluent tels des acteurs face à la clameur du public. Un présentateur anime alors le spectacle. Des écrans placés sur la scène montrent à la protagoniste une vidéo proposant une autre réalité mais cette situation permet aussi de la montrer au public en train de pleurer. Il s'agit ici d'une mise en abîme (le spectacle dans le spectacle) : le spectacle d'horreur (l'épisode) racontant le spectacle d'horreur (le parc de la justice) racontant le spectacle d'horreur originel (le film du meurtre de la petite fille). Il s'agit également de métaspectacle : lorsque le présentateur lui demande « ça vous plaît d'être à sa place ? », il s'adresse bien entendu à la protagoniste qui est victime à son tour de spectateurs se

délectant de sa souffrance comme elle-même s'était délectée de la souffrance de la petite fille en la filmant en train de se faire assassiner par son petit-ami. Le spectacle du parc ne serait pas possible sans spectateurs en train de la filmer comme la série *BM* ne serait pas possible sans téléspectateur en train de regarder la protagoniste sur leurs écrans. Les frontières entre réalité et spectacle sont floutées. Le spectaculaire est accentué par les applaudissements du public, les règles énoncées « amusez-vous », « prenez des photos », le nom du parc : « justice park », les tickets permettant de rentrer dans le parc, comme s'il s'agissait d'un parc d'attraction ou d'un parc animalier rappelé par les indications « gardez vos distances », « individu dangereux », « fauve sorti d'un zoo ». Le public est d'ailleurs enthousiaste, des enfants sont présents, mais la souffrance qu'elle vit est bien réelle. L'uniformisation entre réel et fiction est d'ailleurs permise par l'intermédiaire de l'écran : l'écran de la caméra qui a servi à filmer le meurtre de la petite fille, l'écran des téléphones portables des spectateurs qui filment dans le parc d'attraction et l'écran de télévision qui sert à lui remémorer les faits créant un lien entre faits réels et spectacle. L'écran est ainsi à la fois vecteur d'uniformisation et révélateur du processus dystopique. La mise en abyme écranique renforce donc la « dystopisation » de la série.

2.3. Omniprésence de technologies et innovations inclusives

Une uniformisation est opérée grâce à la cybernétisation. Des technologies assistent les hommes pour faciliter ou simplifier leur quotidien. Il s'agit de technologies facilitant les relations sociales et amoureuses. L'épisode 4 de la saison 2, « White Christmas », présente la technologie appelée « Eye-link », une technologie permettant d'assister des personnes en quête d'amour sur le terrain. La technologie permet à l'assistant de voir sur son écran ce que voit la personne qui demande de l'aide. L'assistant peut ainsi le conseiller à distance et chercher des informations à lui transmettre. Une autre technologie est présentée « Z-eye » permettant de bloquer les personnes à qui on ne veut plus parler : elles nous voient comme une ombre, ne nous entendent pas et vice versa. La femme du protagoniste, n'adhérant pas à ces activités parallèles le bloque. Il ne peut donc plus ni la voir ni l'entendre. Une autre technologie est présentée : la création d'une copie numérique du cerveau à partir d'un mouchard (cookie) implanté dans le cerveau. Cette copie sert à contrôler la maison de la personne dans le réel et à servir l'original car elle connaît ses besoins et ses désirs. Ainsi, technologies et humains

collaborent et cohabitent dans un espace harmonisé, faisant par là même basculer le monde dystopique du côté utopique ou dans un univers dystopique encore plus important, tout dépend du point de vue que l'on adopte. Ainsi la réfractivité dystopique au travers du prisme de la série *BM* peut donner lieu à une « utopisation » de la dystopie ou à une « dystopisation » de la dystopie, réconciliant ainsi des univers antagonistes. La cybernétisation est aussi mise au service de la protection des enfants à l'épisode 2 de la saison 4, « Arkangel ». Cette nouvelle technologie a été créée pour réduire l'angoisse parentale, pour pallier la nécessité de localiser et surveiller son enfant. L'épisode met en avant comment cette technologie devient rapidement un outil indispensable pour la mère afin de jouer avec sa fille, afin de voir ce qu'elle mange, de surveiller ses constantes vitales, afin de la préserver d'images, ou de mots violents grâce à l'option contrôle parental et la possibilité d'activer un filtre sur la réalité. Ainsi l'harmonisation se fait grâce à cette collaboration entre nouvelle technologie et humain par le biais d'un micro-implant dans la tempe et d'une tablette de contrôle. Cette collaboration est un outil d' « utopisation » de l'univers dans lequel les personnages évoluent pour la mère alors que cela représente un moyen de « dystopisation » pour la fille, constamment observée et contrôlée. A nouveau, la série nous permet d'analyser la réfringence dystopique sérielle.

Dans la saison 3, épisode 6, « Hated in the Nation », le réel, le naturel et la technologie collabore pour créer un monde harmonieux et pérenne. Une nouvelle technologie est élaborée, des abeilles électroniques DIA (Drone Insecte Autonome), (ADI en anglais) pour polliniser les fleurs comme de vraies abeilles. Elles sont entièrement autonomes. Elles fonctionnent grâce à l'énergie solaire, construisent leurs ruches et se reproduisent. Elles permettent de parer à l'extinction de l'espèce essentielle à la survie de l'homme. L'harmonie entre la nature et ces robots miniatures reste toutefois éphémère car ces nouvelles technologies sont autonomes et intelligentes. Les abeilles intelligentes s'affranchissent du contrôle de l'homme et prennent le pouvoir. La technologie se retourne contre l'utilisateur : les panoramiques horizontaux et latéraux montrent l'étendue du pouvoir des abeilles, la prise de contrôle massive. Dans les deux exemples, la technologie est mise au service de l'homme pour assurer sa survie et son bien-être, montrant en filigrane l'utopie derrière la dystopie apparente.

Enfin, l'uniformisation entre homme et technologie existe grâce au prolongement de l'homme par l'intermédiaire d'extensions technologiques ou grâce à sa collaboration avec de nouvelles technologies ou avec des robots d'un genre nouveau. Dans la saison 4, épisode 6, « Black Museum », des aventures distinctes sont reliées par la fusion entre l'homme et la technologie, la collaboration et l'harmonisation des deux. Le flashback 1 présente la

technologie 1 : l'objectif de cette technologie est de sauver des vies en ressentant la douleur d'autrui. Le flashback 2 présente la technologie 2 : le transfert numérique de la conscience. Carrie, une femme accidentée dans le coma, se retrouve hospitalisée à l'hôpital San Juniper pendant des années. Sa mort physique permet le transfert de sa conscience dans celle de son mari puis dans une peluche en forme de singe. Le flashback 3 présente la technologie 3 en lien avec la technologie 2. Le lien est d'ailleurs annoncé et établi par l'intermédiaire de la tablette montrant les informations dans le flashback 2 avec l'assassin de Miss Météo retrouvé et condamné. Il s'agit ici du transfert de conscience d'un condamné à mort pour exploitation commerciale. Ce transfert de conscience d'un condamné à mort ne présente aucun intérêt humain ou affectif mais seulement financier pour la famille du condamné qui recevra une rente après sa mort et pour l'acheteur qui fera le commerce de l'exposition de la souffrance en proposant une copie numérique de la condamnation à mort sous forme de porte-clé. La thématique de l'épisode reposant sur le transfert numérique de la conscience permet une harmonisation des diverses technologies qui sont présentées dans le musée : la conscience de la mère, Carrie (technologie 2), la conscience du meurtrier (technologie 3), la conscience de l'instigateur de ces technologies qui est aussi le directeur du musée, la réhabilitation de la conscience numérique de la mère de la protagoniste vengée par sa fille qui libère également du musée la peluche singe dans laquelle Carrie avait été transférée. Cette harmonisation met en avant les objectifs utopiques (amélioration de la santé, communication possible malgré le handicap, bien-être et souvenir d'un défunt) du concepteur de ces technologies mais dont le détournement rend ces technologies plus dystopiques encore. La saison 5, épisode 3, « Rachel, Jack, and Ashley Too » propose une uniformisation entre l'homme et le robot. Le maquillage et le relooking proposés et guidés par le robot Ashley Too et le portable sont identiques à ceux d'Ashley O, la chanteuse célèbre. Une perte d'identification de Rachel a lieu au profit d'une ressemblance presque totale avec Ashley O pour participer à un concours de chant et de danse. Cette collaboration entre l'homme et le robot semble détrimentaire mais un renversement de situation a lieu lorsque la technologie, le robot, - copie numérisée -, se retourne contre son créateur et sauve l'original, la personne humaine. C'est de cette collaboration entre robots, intelligence artificielle et humains que résulte uniformisation et harmonisation. A nouveau, la dystopie bascule du côté de l'utopie par le biais de cette collaboration. Cette collaboration entre hommes, technologies et intelligences artificielles met en exergue les deux versants possibles de cette coopération. Elle se fait dystopique lorsque l'homme est écrasé et anéanti par les technologies qu'il utilise et devient utopique lorsque les technologies bénéficient à l'homme.

2.4. Uniformisation chromatique

Enfin, l'épisode 5 de la saison 4, « Metalhead », procède à une uniformisation par le biais des couleurs.



Figure 48 : BM, saison 5, épisode 4.



Figure 49 : BM, saison 5, épisode 4.

Il s'agit du seul épisode en noir et blanc. Le filtre gris rappelle la thématique de l'épisode, l'omnipuissance du chien en métal. L'absence de musique, le seul bruit du vent ou la musique

stridente au violoncelle, ainsi que le cadre inhabité désertique et hostile, la quasi-absence de dialogues et la présence d'un entrepôt abandonné, viennent renforcer la froideur véhiculée par le chien de métal et construisent la froideur de l'environnement présenté. L'omniprésence du métal dont sont aussi bien composés le mur de l'entrepôt, le chien-robot, les projectiles qu'il lance, la tôle de la voiture, la pince, le talkie-walkie, le mur du jardin de la seule habitation, son portail et sa porte ainsi que son mobilier, nous plonge dans un environnement grisé. Le blouson de la protagoniste a aussi une couleur métallisée. L'harmonisation, l'uniformisation se font donc de manière chromatique. Les dégradés de gris sont en harmonie avec l'ambiance morbide de l'épisode. Cette uniformisation chromatique contribue à la dystopisation de l'épisode.

Uniformisation et harmonisation sont également créées entre les différents univers des épisodes au travers d'éléments repris d'un épisode à un autre alors que le principe même de l'anthologie est de créer des épisodes indépendants. Je qualifierai cette résurgence d'éléments d'« interépisodicité ». Cette interépisodicité peut être d'ordre divers. Ces éléments permettent de créer un fil conducteur entre les épisodes et les saisons et servent de repère pour le téléspectateur. En voici certains exemples.

2.5. Récurrences objectales et événementielles

Le nom de la chaîne d'informations télévisées UKN news Channel apparaît dans plusieurs épisodes : dans « National Anthem », « Be Right Back » et « Hated in the Nation », ce qui crée une continuité et une harmonisation télévisuelle entre les épisodes.

L'émission de TV réalité Hot Shot et sa chanteuse Selma avec sa chanson « I have a dream » figurent en arrière-plan dans « The Waldo Moment ».



Figure 50 : BM, saison 2, épisode 2.

La chanson chantée par Abi « Anyone Who Knows What Love Is » est chantée dans la scène du karaoké de « White Christmas » mais également par Hunter dans « Men Against Fire ». Elle est reprise à nouveau dans l'épisode « Crocodile » au moment de l'accident avec le camion de pizza, la musique provient alors d'une voiture. Elle sert aussi à déclencher les souvenirs des différents témoins. A l'hôtel, le programme pornographique « Best of Wraith Babes » est proposé, une des émissions phares de téléréalité dans « Fifteeen Million Merits ». Dans l'épisode « Black Museum », Jack lit un magazine intitulé « 15m Merits ». Cette illustration a été créée par l'artiste graphique Billy Butcher qui a transformé en bande dessinée vintage de nombreux épisodes de la série et que Charlie Brooker a remarqué sur les réseaux sociaux et a embauché pour dessiner des couvertures de magazines, des affiches ou encore des jaquettes de VHS afin de créer un lien visuel avec des épisodes précédents.



Figure 51 : BM, saison 4, épisode 6.

L’illustration de la couverture rappelle d’ailleurs le visage du protagoniste. Enfin, Miley Cyrus reprend la chanson « Anyone Who Knows What Love Is (Will Understand) » dans « Rachel, Jack and Ashley Too ». Une continuité audio-visuelle est ainsi créée générant une harmonisation sérielle.

Nous pouvons également retrouver les mêmes types de produits. Par exemple, la même animation se trouve sur le test de grossesse dans « Be Right Back » et « White Christmas ».



Figure 52 : BM, saison 2, épisode 1 et 4.

Une référence à Waldo de l’épisode « The Waldo Moment » est présente dans « White Christmas », un des voyeurs espionnant le rendez-vous de Harry s’appelle Waldo.



Figure 53 : BM, saison 2, épisode 4.

Le logo de Waldo apparaît aussi sur l'ordinateur portable d'une des cibles des abeilles dans l'épisode « Hated in the Nation ».



Figure 54 : BM, saison 3, épisode 6.

Une harmonisation commerciale a donc lieu : des biens de consommations identiques ou une variante de ces biens resurgissent d'un épisode l'autre. Un jeu référentiel est opéré comme si l'univers *Black Mirror* constituait un univers narratif clos et autonome.

Une référence aux aventures du Premier Ministre Michael Callow est faite dans un des posts de Lacie dans l'épisode « Nosedive ».



Figure 55 : BM, saison 3, épisode 1.

Une autre référence est faite dans les informations données à droite de l'écran sur internet dans l'épisode « Shut Up and Dance ». Ces informations mentionnent le divorce du Premier Ministre. Une autre référence se trouve dans des tweets de l'épisode « Hated in the Nation ». Une continuité entre les épisodes est créée, nous sommes avertis de la suite des événements pour les protagonistes des épisodes précédents.

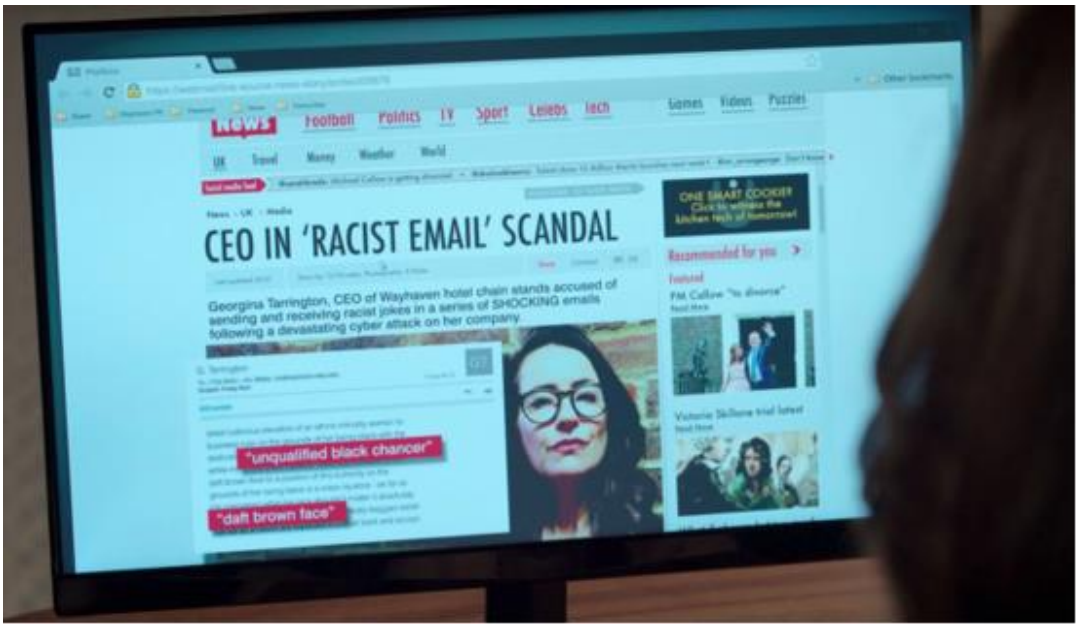


Figure 56 : BM, saison 3, épisode 6.

D'autres références sont faites à l'épisode « White Bear » et au procès de Victoria Skillane dans l'épisode « Hated in the Nation ». Une première allusion est faite au procès de son petit ami, auteur du meurtre, puis une deuxième à sa tentative de suicide en prison. Un autre clin d'oeil est opéré par le biais des tweets populaires « FreetheWhiteBearOne » ou dans l'épisode « USS Callister », au travers de noms propres. Les planètes du jeu portent en effet le nom du couple meurtrier Rannoch B et Skillane IV. Le symbole présent dans l'épisode « White Bear » apparaît sur la plaque de Joe lorsqu'il est emprisonné dans l'épisode « White Christmas », mais aussi dans la mallette servant au test initial et lors du premier test dans l'épisode « Playtest ».



Figure 57 : BM, saison 3, épisode 2.



Figure 58 : BM, saison 3, épisode 2.

Le sigle de l'épisode « White Bear » occupe également une place prépondérante dans le film interactif *Bandersnatch*. Au fur et à mesure que le spectateur avance dans l'intrigue de *Bandersnatch*, l'idée d'organigramme apparaît de plus en plus. Le concept d'histoire dont vous êtes le héros est mis en abyme dans l'épisode, avec l'idée des embranchements d'histoires. Stephan Butler dessine d'ailleurs plusieurs fois une ligne avec deux traits vers le bas et un trait

vers le haut au milieu pour lier ses segments d'histoires. Il se retrouve aussi directement confronté à ce symbole sur son écran selon l'embranchement choisi par le téléspectateur.



Figure 59 : BM, Bandersnatch.

Mais ce symbole se retrouve également plusieurs fois dans les propositions de choix pour le spectateur. L'idée de manipulation est mise en avant comme dans l'épisode « White Bear » mais cette fois-ci les manipulateurs ne sont pas homodiégétiques à savoir avec les visiteurs du parc, mais extradiégétiques puisqu'il s'agit des téléspectateurs. Une continuité est établie entre l'épisode et son téléspectateur. La manipulation trouve une existence en dehors de la diégèse : le protagoniste est manipulé par un être au-dessus de lui qui n'est personne d'autre que le téléspectateur qui oriente ses choix par l'intermédiaire de son écran.

Le nom de la compagnie TCKR, qui a créé la technologie permettant aux personnes âgées, malades ou mourantes de transférer leurs consciences dans un univers virtuel dans l'épisode « San Junipero », est omniprésent. Dans l'épisode de San Junipero le nom de la compagnie est aussi auto-référentiel car il apparaît sur le nom du bar de l'univers virtuel.



Figure 60 : BM, saison 3, épisode 4.

Il apparaît également sur la couverture au-dessus du nom du magazine Edge figurant dans l'épisode « Playtest ».

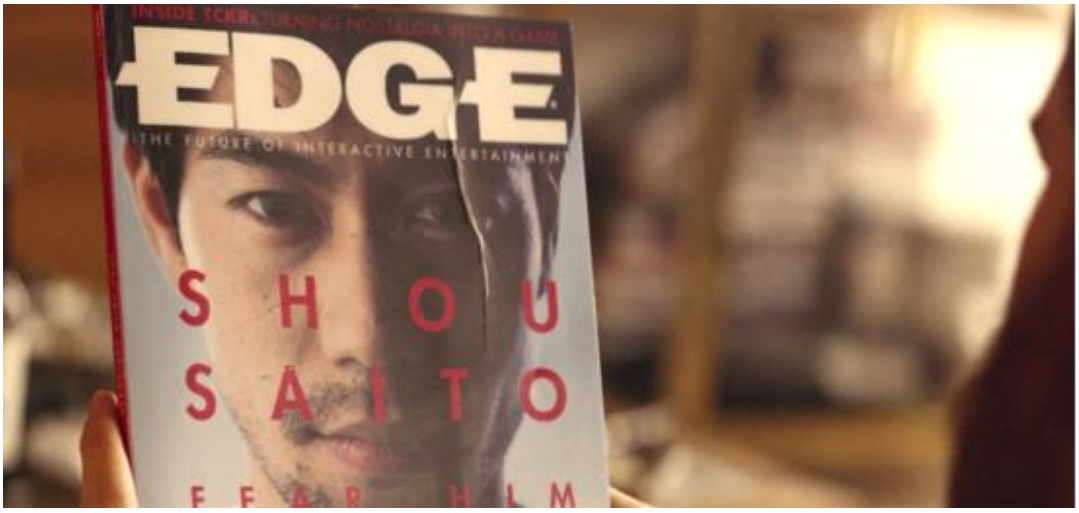


Figure 61 : BM, saison 3, épisode 2.

Dans l'épisode « Black Museum », le transmetteur neuronal permettant au médecin de ressentir la douleur de ses patients est conçu par la compagnie TCKR. Le film interactif *Bandersnatch* , fait aussi le lien avec l'épisode « San Junipero » par le motif de l'hôpital San Juniper dans lequel se rend le protagoniste. De plus, dans *Bandersnatch*, Tuckersoft crée des jeux vidéo dont les noms font phonétiquement écho à d'autres épisodes de la série Metl Hedd (« Metal Head ») et Nozhdyve (« Nosedive ») ainsi qu'à leurs contenus de manière directe dans Metl Hedd avec la présence du chien robot sur l'affiche :



Figure 62 : BM, Bandersnatch.

Les noms font aussi référence à leur contenu de manière indirecte dans Nozhdyve avec l'œil en haut à gauche au-dessus de la lettre N qui rappelle l'objectif d'un téléphone portable servant à faire des photographies qui peuvent être postées sur les réseaux sociaux.



Figure 63 : BM, Bandersnatch.

Il s'agit en fait d'un œil qui rappelle le comportement voyeuriste et exhibitionniste des protagonistes de l'épisode « Nosedive », dépendants aux réseaux sociaux.

Le nom de la compagnie TCKR apparaît à nouveau sur le boîtier donné à Karl contenant la puce de réalité virtuelle permettant de jouer au jeu dans l'épisode « Striking Vipers ».



Figure 64 : BM, saison 5, épisode 1.

Par l'intermédiaire de cette compagnie TCKR, les diverses technologies numériques, présentées dans les différents épisodes, trouvent une source commune, ce qui établit des liens entre elles, crée une continuité technologique et contribue à véhiculer une impression de cohésion d'ensemble à la série et rendre l'anthologie harmonieuse.

Certains éléments resurgissent d'un épisode à l'autre. Diverses références sont faites à l'épisode « Playtest » dans « Hated in the Nation » au travers des nouvelles défilant en bas de l'écran lors des informations télévisées : « Saitogemu team investigated over tourist disappearance », « Shou Saito announces immersive new gaming system ». Il s'agit de la suite de l'épisode « Playtest ». Le téléspectateur comprend que le corps du touriste n'a pas été retrouvé et que le jeu de réalité virtuelle est lancé par son concepteur en dépit du décès du touriste testeur. Une continuité d'un épisode à un autre est ainsi créée en filigrane. Une autre référence à l'épisode « Playtest » est faite dans l'épisode « Smithereens » :

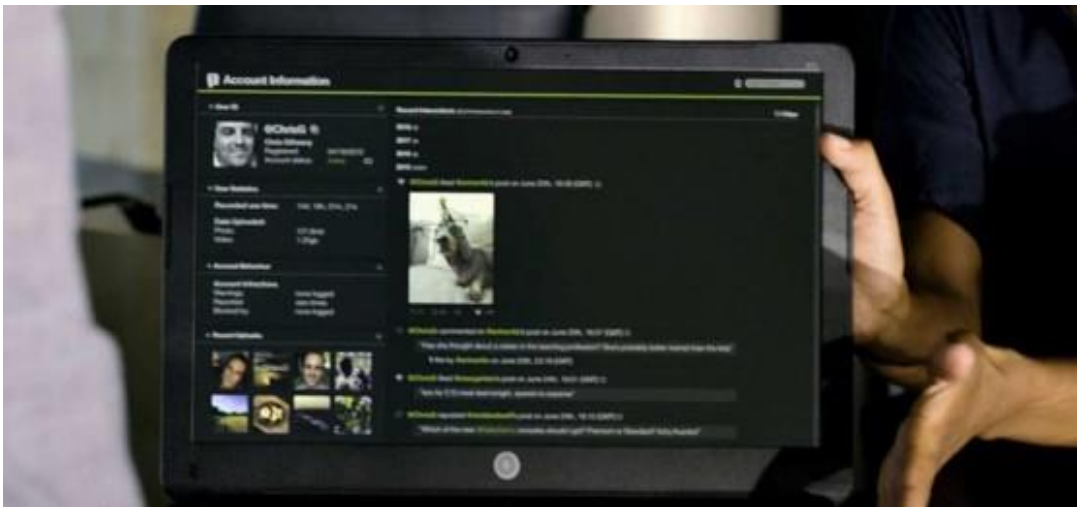


Figure 65 : BM, saison 5, épisode 2.

Lorsque la compagnie tente de négocier avec Chris, elle utilise un de ses anciens profils. Sur un des posts, nous pouvons lire : « Which of the new SaitoGemu consoles should I get? » en référence au concepteur de jeux en réalité virtuelle de « Playtest ». C'est à nouveau repris dans les informations qui défilent en bas, sur fond noir, dans l'épisode « Rachel, Jack and Ashley Too », cette fois-ci pour parler du jeu Striking Vipers :



Figure 66 : BM, saison 5, épisode 3.

Une allusion au lancement du projet militaire MASS (permettant aux soldats de ne pas voir les ennemis comme des humains) de l'épisode « Men against Fire » est quant à elle faite dans les nouvelles défilantes des informations télévisées de l'épisode « Hated in the Nation ».



Figure 67 : BM, saison 3, épisode 6.

L'épisode « Arkangel » fait aussi référence indirectement au projet MASS lorsque la démonstration est faite à la mère sur la fonction contrôle parental permettant de flouter des images violentes à destination de sa fille.



Figure 68 : BM, saison 4, épisode 2.

Cette résurgence d'éléments d'un épisode à l'autre confère à l'ensemble de la série et des saisons une unité temporelle et spatiale. Le téléspectateur comprend que tous les épisodes se déroulent dans un même espace-temps, ce qui permet à nouveau de créer un univers anthologique harmonisé et harmonieux grâce à la propagation d'éléments interépisodiques.

L'épisode « Black Museum » rend hommage à de nombreuses technologies ou à des objets clés des épisodes précédents. Le musée de cet épisode constitue le musée de la série *BM* en présentant les différentes innovations ou événements sombres des autres épisodes : le scanner d'ADN d'« USS Callister », la tablette de contrôle d'« Arkangel », l'abeille drone de « Hated in the Nation », le masque de « White Bear », la baignoire ensanglantée de « Crocodile » :

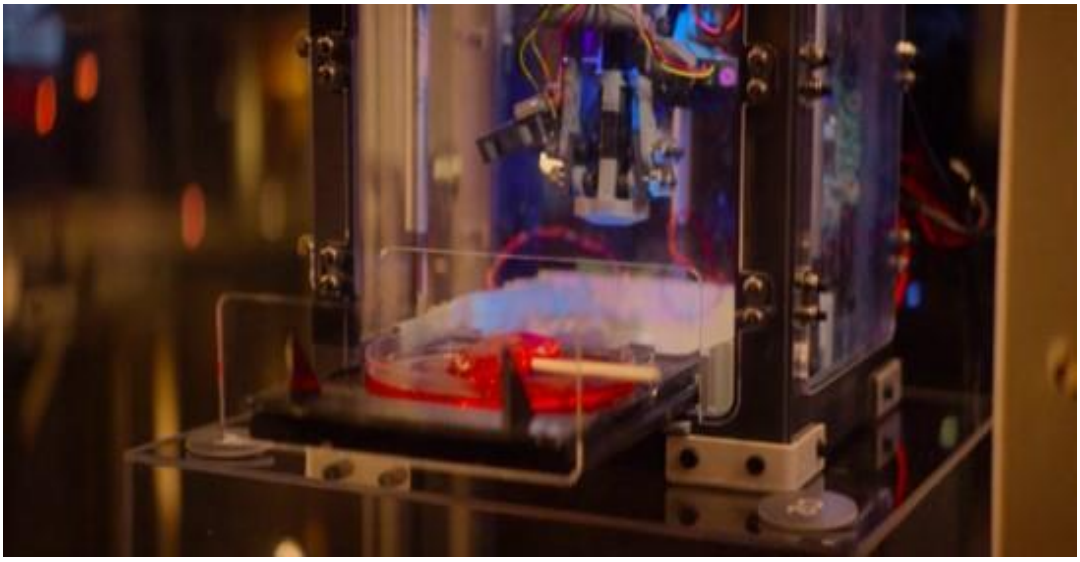


Figure 69 : BM, saison 4, épisode 6, le scanner d'ADN d'USS Callister.



Figure 70 : BM, saison 4, épisode 6, la tablette de contrôle d'Arkangel.



Figure 71 : BM, saison 4, épisode 6, l'abeille drone de Hated in the Nation.



Figure 72 : BM, saison 4, épisode 6, le masque de White Bear.



Figure 73 : BM, saison 4, épisode 6, la baignoire ensanglantée de Crocodile.

Dans la saison 5, dans l'épisode « Rachel, Jack and Ashley Too », plusieurs références sont faites à l'épisode « Black Museum » :



Figure 74 : BM, saison 5, épisode 3.

En effet, les informations défilantes abordent les suites de l'épisode après l'incendie ayant eu lieu dans le musée. Le nom de l'hôpital dans lequel le docteur travaille dans « Black Museum » est le même que celui dans lequel Ashley O a été hospitalisée : Saint Juniper.

Dans l'épisode « Smithereens », une citation est également opérée des différents épisodes de la série par l'intermédiaire des hashtags et des informations qui apparaissent sur le

mur d'écrans derrière la réception lorsque Chris parvient à connecter Jaden au bureau de Smithereens.



Figure 75 : BM, saison 5, épisode 2.

Voici ce que nous pouvons lire, les références aux épisodes sont entre parenthèses : #SaituGemuAnnouncement ("Playtest"), SaitoXNetflix ("Playtest" et aussi *Bandersnatch*), #AshleyOWembley ("Rachel, Jack and Ashley Too"), #Tucker (*Bandersnatch*), #StJuniperStrike ("Black Museum" et "San Junipero"), et un gros titre ainsi que deux sujets d'actualité sur le Premier Ministre Callow ("The National Anthem."). Une référence est faite à « Smithereens » dans l'épisode « Rachel, Jack and Ashley Too ». La tante de Ashley O, Catherine Ortiz qui utilise l'application créée par Smithereens. Les épisodes se font donc écho de manière continue, visible ou plus subtile avec une volonté d'établir des réseaux et des connections entre les épisodes et les saisons.

L'ensemble des épisodes et des saisons sont harmonisés par les diverses corrélations. Des liens sont créés par la résurgence d'une compagnie, d'un personnage central ou annexe, d'un sigle ou d'une chanson en filigrane. Cet interépisodicité permet la création d'une cohérence interne dans l'anthologie. Ces éléments récurrents connectent les épisodes entre eux par le biais d'une technologie ou d'un événement. De plus, ils permettent de donner une impression de continuité en proposant une suite à un événement qui s'est produit dans un épisode précédent, plaçant ainsi l'ensemble des épisodes dans un même espace-temps en mouvement permanent. Chaque épisode produit l'effet visuel de montage alternant, combinant montage alterné, consistant à juxtaposer des plans qui diffèrent par le lieu mais qui se produisent

simultanément, et montage en parallèle, fondé sur un rapprochement symbolique des plans par le biais de motifs et dont le lieu ou la temporalité diffèrent[182]. En effet, des actions et des personnages différents sont montrés dans chaque épisode mais les événements présentés sont soit concomitants sur l'ensemble des saisons, soit reliés par des éléments référentiels communs avec une temporalité progressive que nous retrouvons dans chacune des saisons. Le choix d'une anthologie marque à première vue, une volonté dissociative mais qui se révèle en fait collaborative car elle montre divers aspects d'un même univers. C'est ainsi que l'ensemble se révèle uniformisé et harmonieux tout en propageant par contamination des éléments dystopiques. L'harmonie tient aussi de la volonté de créer une continuité temporelle. En effet, même achevé, l'épisode trouve une suite dans un autre épisode, ce qui lui confère une existence extra-épisodique et place la série comme créatrice d'une unité sémantique et thématique.

3. Ondes dystopiques : effets produits sur le lecteur et le téléspectateur

Dans le roman *THT*, la compartimentation des déplacements étant limités au strict nécessaire cela permet dans un premier temps de servir une cause, un objectif commun et d'empêcher toute interaction inutile mais cela révèle également le fait que les interactions entre les individus étant imposées par le système, ne sont plus libres. Cela donne lieu à un système d'intersurveillance et d'interdépendance. Ce système collaboratif s'avère donc aussi ségrégatif car un certain nombre d'individus sont exclus de certains lieux, de certaines fêtes, ont des droits restreints et n'ont pas accès à certains produits. Le choix d'un pronom personnel inclusif à la première personne du singulier ou du pluriel, invite le lecteur à s'identifier et l'incorpore dans sa persécution et dans le partage de l'oppression dictée par le régime de Gilead.

> Identification with Offred -the suffering 'I' is, after all, the privileged support of readerly identifications- makes the reader less likely to question the plausibility of Gilead and its radical politics as it places the emphasis on effect rather than cause[183].

D'autre part, la codification langagière semble, à premier abord, inclusive puisqu'elle permet de véhiculer un sentiment d'appartenance à une communauté. Mais le lecteur prend

[182] André Gaudreault et Philippe Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, nº 63 (1 mars 2011): 24-47, https://doi.org/10.4000/1895.4321.
[183] Dvořák, *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale »*, 50.

rapidement conscience que ce langage est limitatif et univocal et par conséquent, exclusif. Il induit une atomisation des individus et une impossibilité de communiquer. Cette univers collaboratif et communautaire met en lumière la division sociétale et la fragmentation psychique qui permettent le contrôle de tous les individus. Le lecteur, après avoir été attiré par cet univers utopique, rassurant et réconfortant, se rend compte qu'il ne s'agit que d'un piège liberticide.

La série *THT* met aussi en avant l'absence de libertés par le biais de comparaisons fortes. Offred est en effet comparée à du bétail qui doit suivre le troupeau et mener à bien sa fonction reproductrice. Son statut d'esclave est ainsi mis en exergue. Les mouvements circulaires formés par les groupes d'individus, les déplacements catégoriels, les spirales, les couleurs, les formes, les filtres, l'alternance de sons persécuteurs et apaisants, et les plongées servent à mettre en avant la passivité des individus, la soumission imposée par Gilead. L'espace géographique chorégraphié, les sons harmonieux et solennels, les gammes de couleurs et formes nuancées créent une homogénéité, un ensemble équilibré et complémentaire. L'esthétique incite le téléspectateur à s'immerger dans cet univers d'apparence utopique proposé tout en contribuant à la victimisation de certaines catégories. Cet espace esthétisé met en évidence le contraste entre l'espace géographique et organisationnel harmonieux et la réalité thématique sous-jacente, l'organisation de l'univers oppressif. Cet aboutissement esthétique invite le téléspectateur à prendre parti et à témoigner son opposition aux cloisonnements et à la répression. La série insiste davantage sur le châtiment corporel. La sanction pour faute et manquement aux règles dictées par le régime est souvent montrée : coup de fouet, torture, œil ou main brûlés, doigt ou bras coupés, excisions. Cette violence accrue pousse le téléspectateur dans ses retranchements et le pousse donc à réagir. Son indignation est également renforcée par le cloisonnement extrême proposée dans les catégorisations. Les enfants sont gardés à l'école comme s'ils étaient dans une prison, les servantes sont muselées pour éradiquer toute opposition. Les images fortes symbolisent le durcissement de l'enfermement. Même la souffrance est compartimentée : lorsque le bébé de Ofandy naît mort, la collaboration apparente mise en avant lors de l'accouchement laisse place à une compartimentation géographique et psychologique, chaque groupe conforte les membres de sa catégorie et se sépare pour le faire. Le téléspectateur voit alors une société souffrant de profondes scissions. Il prend ainsi du recul avec le système de catégorisations imposé. Il est invité à voir les échappatoires possibles proposées. En effet, un affranchissement peut être effectué par l'intermédiaire de nouvelles catégorisations, de nouvelles alliances entre les individus comme les mères, par exemple.

La catégorisation produit des effets ambivalents. L'organisation spatiale et structurelle peut apparaître comme rassurante pour le lecteur qui se trouve plongé dans un univers codifié, planifié, déchiffrable, qui peut être facilement appréhendé et dans lequel chacun occupe une place précise et a une mission à accomplir avec pour ambition la création d'une société utopique. Ce type d'organisation catégoriel véhicule une image de collaboration et de cohésion d'ensemble à visée opérante pour le système. La frontière entre utopie et dystopie semble alors ténue. Cet univers catégorisé et organisé nous est présenté comme salutaire car il permet de relancer la natalité, de diminuer la pollution, le désordre social et la criminalité :

> We were not protected then (…).Now we walk along the same street, in red pairs, and no man shouts obscenities at us, speaks to us, touches us. No one whistles (…).
>
> In the days of anarchy, it was freedom to. Now you are being given freedom from[184]. (…)
>
> I take the chicken, wrapped in butcher's paper and trussed with string. Not many things are plastic, any more[185].

Sur le plan objectival, il s'agit donc de la création d'un univers utopique qui met tout en œuvre pour créer un monde parfait ou du moins, pour parfaire le monde existant en réduisant la violence envers les femmes ou les déchets plastiques qui nuisent à l'environnement. Si nous nous plaçons à présent du côté du sujet, cet univers, par sa privation de mobilité sociale, par l'absence totale de liberté imposée, emprisonne les citoyens dans leurs catégories :

> La schématisation des personnages répartis en castes est conforme au genre et les uniformes rappellent les régimes nazis, que ce soient le vert des Gardiens (Guardians), le noir ironique des Anges (Angels) et des Commandants, le marron des Marthes (Marthas) ou les tenues rayées des Econofemmes (Econowives). Pour les Epouses (Wives), les Filles (Daughters) et les Servantes les références appartiennent à la symbolique religieuse. Si le bleu de Marie et le blanc de la pureté sont facilement identifiables, le rouge des Servantes est beaucoup plus complexe et ironique.
>
> Les privilégiés, Commandants, Epouses, Tantes adoptent la première position de base d'une victime qui consiste à nier leur état de victime afin de conserver leurs privilèges. Mais le souvenir encore récent d'une société libérale conduit Serena Joy et le Commandant Fred à traduire leur frustration et dans leurs paroles et dans leur tricherie.
>
> Les Tantes, par leur endoctrinement des Servantes, entreprennent de les enfermer dans la seconde position des victimes qui acceptent ce rôle en fonction d'une nécessité tellement plus forte qu'un individu ne peut rien contre elle[**186**].

Sur le plan subjectival, il s'agit bien de la création d'un univers dystopique qui remet en cause le régime politique idéal présenté et l'apparent bonheur de ses habitants.

[184] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 34.
[185] Atwood, 37.
[186] Dvořák, *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale »*, 63.

La série séduit, elle aussi, grâce à l'esthétisme conféré à la catégorisation. La palette de couleurs, de nuances, les tenues vestimentaires originales mélangées aux formes classiques et rassurantes, l'interaction entre les couleurs et les formes, le contraste des couleurs, donnent à l'ensemble une impression d'harmonie visuelle qui place le téléspectateur dans un univers cohérent et collaboratif attirant. Pourtant, cet esthétisme ne fait en réalité que mettre en exergue le contraste entre la douceur des apparences et la cruauté de la réalité vécue par les victimes du régime de Gilead. Le téléspectateur est alors piégé. Il est attiré par la vision d'un monde en apparence idéal ce qui permet de procéder à la phase suivante de discréditation en montrant les failles et les injustices de cet univers.

Dans le roman *TT*, l'uniformisation permet de montrer, l'étape suivante, la direction à prendre. Les différentes catégories peuvent collaborer et œuvrez pour le bien commun en dehors de la collaboration imposée par le régime autoritaire et totalitaire de Gilead. Cette coopération permet de rendre l'univers dystopique moins dystopique ou d'ouvrir une porte vers une utopisation possible. Les frontières entre les castes peuvent être effacées ou gommées, les classes peuvent converger, se rassembler, ce qui montre que la catégorisation et la compartimentation des individus est purement arbitraire. Ce floutage des catégories constitue un modèle à suivre pour le lecteur qui comprend alors que s'affranchir des normes et des barrières imposées par un régime tyrannique et despotique est salutaire et bénéfique.

Dans la série *BM*, les catégorisations sont souvent duelles mais non antagonistes ou manichéennes. Les catégories sont souvent opposées mais entretiennent un lien de cause à effet comme par exemple les voyeurs et les exhibitionnistes. En effet, sans exhibitionniste, il n'y a pas de voyeur et vice versa. Un jeu de miroir peut d'ailleurs s'opérer avec le téléspectateur, regardant l'épisode, qui apparaît tel un voyeur ou un voyeuriste derrière son écran de télévision. Notre comportement est ainsi mis en abîme : notre hypocrisie dans « Nosedive » et notre sadisme dans « White Bear » par le biais des écrans portables. Les catégories endophoriques, à l'intérieur de la fiction, renvoient donc à des catégories exophoriques, à l'extérieur de la fiction, dans le réel du téléspectateur. Après s'être identifié à un certain type de comportement présenté dans la série, le téléspectateur est amené à réagir, à analyser ses pratiques et à s'interroger sur les raisons de ses actes. La société de consommation est renforcée, dans le réel (« Be Right Back », « Arkangel ») comme dans le virtuel (« Fifteen Million Merits »). Cette consommation est-elle choisie ou subie ? Elle semble être un choix de l'individu dans « Nosedive », « The Entire History of You », « White Christmas », « San Junipero » ou bien encore dans « USS Callister ». Mais à maintes reprises, l'individu est submergé par cette dernière et la subit parfois

jusqu'à la mort. Le floutage des catégories « meurtriers » et « justiciers » invite les téléspectateurs à s'interroger sur leur comportement face aux technologies. La technologie elle-même n'est pas mise en cause, mais plutôt l'utilisation qui en est faite par l'individu. L'abus, le détournement de l'idéologie font passer ces technologies à visée utopique du côté dystopique. D'autre part, la création d'une métacatégorie « manipulateurs-manipulés » invite le téléspectateur à mener une réflexion sur sa propre pratique, sur son comportement vis-à-vis de ces technologies. En effet, il peut se demander qui est à l'origine des manipulations. Ces catégorisations, antagonistes en apparence, incitent le téléspectateur à s'interroger sur les frontières entre utopie et dystopie. L'utopie devient dystopie selon le point de vue adopté ou le positionnement pris. *BM* crée une continuité entre monde réel et monde virtuel par un système de circularité et de fusion et une continuité entre hommes et technologies, par un système de collaboration et de cohabitation. Cette continuité établit un lien entre les protagonistes de la série et les téléspectateurs qui sont amenés à s'interroger. Les réseaux sociaux sont-ils omniprésents dans notre quotidien ? L'utilisation excessive des technologies numériques peut-elle nous amener à perdre le contrôle de notre vie réelle ? Les innovations technologiques et les possibilités offertes par les écrans ne nous rendent-elles pas dépendants ?

L'œuvre de Brooker, *Inside Black Mirror*, par l'intermédiaire de l'art graphique numérique, renforce la réflexion déjà engagée par le téléspectateur. Elle recrée de nouvelles catégories, des métacatégories, qui viennent apporter une analyse supplémentaire et permettent une nouvelle prise de recul et une nouvelle critique sociétale indirecte. La fusion entre vie privée et vie publique, l'annihilation écranique, le poids du virtuel sur le réel et l'environnement naturel ne proposent cependant pas une vision manichéenne. Le floutage opéré met en exergue la complémentarité entre utopie et dystopie, deux versants d'une même entité, et la possibilité de basculement de l'un dans l'autre. Les frontières sont poreuses, d'où surgissent la complexité et la relativité catégorielle. Il est aisé de passer d'une catégorie à l'autre, parfois involontairement, et d'appartenir à plusieurs catégories à la fois. Ne sommes-nous pas forcés, selon le principe darwinien, de nous adapter aux circonstances, à notre environnement pour survivre ? Le téléspectateur est alors amené à remettre en question ses propres catégorisations. Une identification s'opère entre lui et les protagonistes qui le conduit à analyser les failles dans ses propres catégorisations.

CHAPITRE 2 : POUVOIRS DÉVIÉS ET OPPRESSION ONDULATOIRE

J'analyserai dans ce chapitre les types de pouvoir, l'oppression et l'enfermement en résultant. Deux types de pouvoirs sont présents : le pouvoir montré dans les récits et le pouvoir agissant sur le lecteur ou le spectateur. Ces formes de pouvoirs peuvent être légitimes ou illégitimes et, dans la mesure où elles sont liées au statut de ceux qui détiennent un pouvoir, sont souvent instables. Il peut s'agir d'une forme de pouvoir de récompense :

> Reward power depends on O [the source of power]'s abiliy to administer positive valences and to remove or decrease negative valences (…) Since O mediates the reward he controls the probability that P [the person upon whom power is exerted] will receive it[187].

Il s'agit alors du pouvoir reposant sur la capacité d'une personne à récompenser ceux qui obtempèrent ou d'un pouvoir coercitif reposant sur le fait que les autres pensent qu'une personne peut punir ceux qui désobéissent. Ce type de pouvoir passe par la menace ou la sanction. Il peut s'agir également d'un pouvoir d'expertise :

> The strength of the expert power of O/P varies with the extent of knowledge or perception which P attributes to O within a given area[188].

Ce pouvoir repose sur le niveau élevé de compétences et de connaissances d'une personne et enfin, il peut s'agir d'un pouvoir d'information résultant de la capacité d'une personne à contrôler l'information, la manipuler, la déformer ou la supprimer. L'oppression découlant du pouvoir est ressentie par le lecteur ou le spectateur grâce à divers procédés stylistiques ou visuels. Les univers dystopiques reposent sur le sentiment d'une oppression qui peut être morale, mentale, étatique, hiérarchique, physique, religieuse, genrée et technologique et débouche sur l'enfermement moral, social et physique.

1. Variations autoritaires ondoyantes

[187] John French et Bertram Raven, *The bases of social power*, *Studies in Social Power*, vol. 6, 1959, 152.
[188] French et Raven, 6:155.

Je choisis de qualifier ces variations autoritaires d'ondoyantes car les autorités présentées sont fluctuantes, changeantes et instables[189]. Les variations autoritaires indiquent un changement de valeur des personnes ou des modes de fonctionnement qui expriment ou qui caractérisent l'autorité ou qui s'imposent dans un domaine face aux autres. Dans la mesure où il s'agit d'une variation de constance dans le temps, nous parlerons de variation historique. Cette variation peut être brusque ou progressive. Elle est le résultat d'événements, de facteurs déclenchant un basculement ou un changement d'orientation du légal vers l'illégal ou du légitime vers l'illégitime. On pourra qualifier ces variations autoritaires d'ondoyantes car elles sont inconstantes ou incertaines. La variabilité du concept de légalité et de légitimité voire sa réversibilité, dans le temps, en fonction des événements, est mise au service de l'inactualité. Ces réfractions autoritaires montrent la perméabilité de la frontière entre utopie et dystopie en fonction du temps et du contexte et sert à la remise en cause de tout fondamentalisme moral ou éthique dans un temps à venir.

La légalité représente le pouvoir que le gouvernement exerce sur son peuple. En effet, ce qui est légal est ce qui permis, ce qui est autorisé par le gouvernement, par une autorité officielle. A contrario, l'illégalité s'illustre par un refus d'obéissance aux règles, aux lois imposées. C'est ici que nous retrouvons alors la notion de légitimité :

> Legitimate power of O [the source of power] /P [the person upon whom power is exerted] is here defined as that power which stems from internalised values in P which dictate that O has a legitimate right to influence P and that P has an obligation to accept this influence[190].

Le pouvoir légitime est le pouvoir accepté, qui reçoit une approbation en fonction de critères personnels. Lorsque nous estimons une loi légitime, cela signifie que nous l'acceptons et la respectons. La légitimité, à savoir l'acceptation du pouvoir, permet de transformer, de différencier, un pouvoir imposé par la force d'un pouvoir légal. Un pouvoir légal se veut, en démocratie, voté et accepté par la majorité du peuple mais cette acceptation du pouvoir peut être remise en cause, le pouvoir légitime devient alors illégitime. Un pouvoir illégitime peut donc être à la fois un pouvoir qui se situe hors des institutions établies par la loi mais aussi qui est contraire au bon droit, à l'équité, sur le plan moral, intellectuel ou matériel. Il est nécessairement entaché de subjectivité ; il traduit un choix ou un parti pris. Voici une définition de la domination légitime :

[189] « ONDOYANT : Définition de ONDOYANT », consulté le 25 avril 2023, https://www.cnrtl.fr/definition/ondoyant.
[190] French et Raven, *The bases of social power*, 6:153.

Il y a trois types de domination légitime. La validité de cette légitimité peut principalement revêtir :

2. Un caractère rationnel, reposant sur la croyance en la légalité des règlements arrêtés et du droit de donner des directives qu'ont ceux qui sont appelés à exercer la domination par ces moyens (domination légale) ;
3. Un caractère traditionnel, reposant sur la croyance quotidienne en la sainteté de traditions valables de tout temps et en la légitimité de ceux qui sont appelés à exercer l'autorité par ces moyens (domination traditionnelle) ;
4. Un caractère charismatique [reposant] sur la soumission extraordinaire au caractère sacré, à la vertu héroïque ou à la valeur exemplaire d'une personne, ou encore [émanant] d'ordres révélés ou émis par celle-ci (domination charismatique)[191].

Ces définitions de la légalité et la légitimité nous amènent à nous poser les questions suivantes : comment le régime de Gilead est-il devenu légal ? Comment est-il parvenu à être accepté de tous et a-t-il réussi à être perçu comme légitime ? Puis, comment est-il passé du statut de légitime à illégitime pour certains groupes de la société ?

Analysons à présent différents principes qui rendent toute gouvernance légitime. La gouvernance, pour être légitime, doit réunir cinq qualités. En premier lieu, elle doit répondre à un besoin ressenti par la communauté : toute gouvernance crée un équilibre entre la protection de l'autonomie de chacun et les contraintes imposées au nom du bien commun. Dès que le bien commun perd de son urgence ou de son évidence, que les objectifs poursuivis sont obscurs, que les moyens d'atteindre ces objectifs ne sont pas transparents, les contraintes imposées au nom du bien commun perdent leur légitimité et chacun cherche à s'y soustraire. En second lieu, la gouvernance doit reposer sur des valeurs et des principes communs et reconnus. Nous avons vu à propos de l'éthique qu'il n'y a pas, d'un côté, des valeurs collectives, s'appliquant aux institutions, et de l'autre, des valeurs individuelles, s'appliquant aux personnes. Les dilemmes des sociétés – entre liberté et bien commun, entre défense de leurs propres intérêts et reconnaissance de ceux des autres, entre paix et justice, entre préservation de l'identité et nécessité d'évoluer, etc. se retrouvent au niveau des personnes. En troisième lieu, la gouvernance doit être équitable : à l'échelle des individus comme à l'échelle des pays, la légitimité de la gouvernance repose sur le sentiment d'équité. Chacun, personne ou pays, puissant ou misérable, est-il également pris en considération et écouté ? Chacun bénéficie-t-il d'un même traitement et des mêmes droits, est-il soumis aux mêmes contraintes, aux mêmes exigences et aux mêmes sanctions ? Quand ceux qui n'ont pas les savoirs, les revenus ou les réseaux d'influence suffisants constatent qu'ils ne sont pas dans la pratique en mesure de faire valoir leurs droits, quand les abus de pouvoir sont monnaie courante et les recours inefficaces ou dissuasifs par leur coût et leurs délais, le sentiment d'équité disparaît. En quatrième lieu, la

[191] Max Weber, *Economie et société*, Paris : Plon, 1971, 30.

gouvernance doit être exercée efficacement par des gouvernants responsables et dignes de confiance : la légitimité d'un gouvernant, comme celle de tout détenteur de pouvoir, procède de plusieurs considérations : le pouvoir s'exerce selon les règles ; le pouvoir est dévolu à des personnes qui méritent de l'exercer (par leur naissance, leur histoire, leur compétence, leur expérience) ; le pouvoir est réellement utilisé au bénéfice du bien commun. En cinquième lieu, la gouvernance doit appliquer le principe de la moindre contrainte : atteindre un objectif de bien commun en limitant autant que possible les contraintes imposées à chacun pour l'atteindre. La légitimité de la gouvernance sera d'autant plus grande qu'elle aura montré sa capacité à concevoir des dispositifs adaptés aux objectifs poursuivis.

1.1. Légitimité du pouvoir

Nous allons analyser les différents principes qui rendent toute gouvernance légitime.

1.1.1. Principe de besoins ressentis

- Un monde plus sain et plus sûr

Gilead s'avère être force de proposition pour la création d'un monde meilleur. Sa visée utopiste contribue à légitimer sa présence :

> La véritable autorité n'est donc ni arbitraire, ni tyrannique ; elle n'a rien à voir avec la terreur. Elle repose sur un rapport réciproque de respect : celui qui l'exerce espère augmenter la valeur de celui qui y est soumis ; celui qui l'accepte voit dans celui qui l'exerce la confiance en sa propre capacité de progrès. Il y a donc bien considération mutuelle et non rapport de force en vue de la domination. C'est précisément lorsque cette bienveillance disparaît que l'autorité se transforme en autoritarisme, en tyrannie ou en dictature[192].

Le monde se veut meilleur car il s'attaque aux maux de la société pré-giléadienne: en tout premier, la baisse de la fécondité. La raison principale en est la stérilité due aux maladies transmissibles telles que la Syphilis ou le SIDA, due à la pollution, créée par des accidents d'usines nucléaires, des fuites de produits chimiques, la multiplication de décharges de produits toxiques et la surconsommation de plastique ou de produits dérivés du pétrole entraînant des

[192] Bernard Jolibert, « L'autorité et ce qu'elle n'est pas », dans *L'Ecole et l'Autorité* (L'Harmattan, 2003), 145, https://go.exlibris.link/8GHQRZKy.

avortements naturels, des malformations génétiques de nouveaux-nés, ou la naissance d'enfant morts-nés[193]. Ce passage rappelle l'utilisation excessive du plastique dans la vie quotidienne :

> I take the chicken, wrapped in butcher paper and trussed with string. Not many things are plastic anymore. I remember those endless white plastic shopping bags, from the supermarket; I hated to waste them and would stuff them in under the sink, until the day would come when they would be too many and I will open the cupboard door and they would bulge out, sliding over the floor[194].

La raison secondaire qui explique la baisse de la fécondité est le contrôle des naissances incluant la pilule contraceptive, le stérilet ou l'avortement. La série met aussi en avant les autres correctifs apportés pour remédier aux divers maux pré-giléadiens. La saison 2, épisode 1 montre deux flashbacks sur les débuts de la mise en place de la nouvelle loi : la signature du conjoint devient nécessaire pour obtenir la pilule ou l'interdiction d'envoyer son enfant à l'école, s'il a de la fièvre. L'instauration du nouveau régime est aussi mise en parallèle avec la société pré-Gilead par l'intermédiaire des divers flashbacks montrant les dysfonctionnements de cette société. À l'épisode 2 de la saison 1, le travelling avant montre June devant des lits de bébés vides à la maternité :

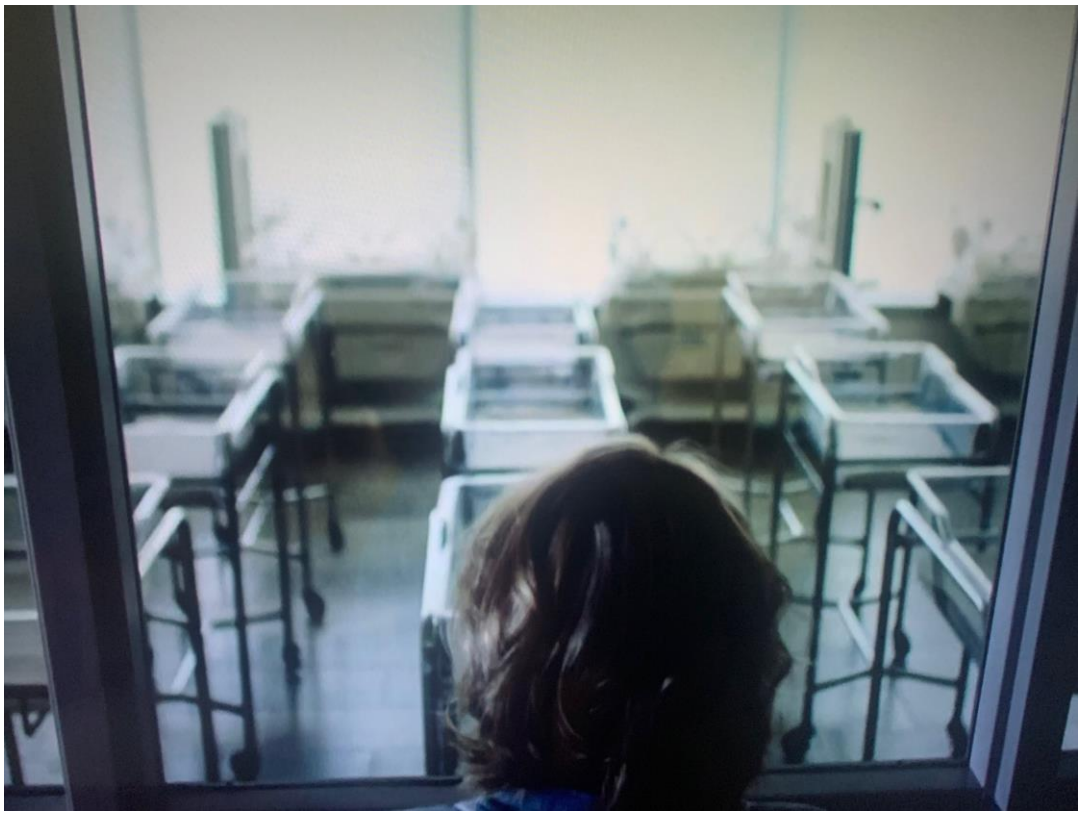


Figure 76 : THT, saison 1, épisode 2.

[193] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 316-17.
[194] Atwood, 37.

Le problème de natalité est mis en exergue indirectement en mettant en avant les conséquences de manière visuelle. Les lits vides sont flous pour insister sur le trouble que cela engendre pour June qui est la seule mère dont le nouveau-né se porte bien. Les commentaires de la sage-femme ou de l'infirmière viennent confirmer les éléments visuels entre 15'38 et 15'48 :

> 'Where are the babies ?'
>
> 'Oh We had a difficult night. Two went to the Intensive caring. And the others are with God[195].'

La série insiste sur les idéaux à l'origine du coup d'état, sur la volonté de créer une société plus juste et plus sûre, par l'intermédiaire de flashbacks à la saison 1, épisode 6. Elle propose une mise en parallèle avec les effets produits par les nouvelles règles du régime dans le même épisode pour justifier son instauration et le légitimer aux yeux du téléspectateur. Un premier flashback montre une discussion entre Serena et son mari, une sortie au restaurant, au cinéma, son pouvoir, sa prise d'initiatives, la fomentation du coup d'état pour sauver les hommes. Dans le même épisode, un gros plan est effectué sur le visage de Serena ainsi qu'un autre flashback montrant sa nouvelle maison, sa nouvelle garde-robe, les affaires et les livres qu'elle jette ; puis, suit un gros plan sur le livre de Serena qui a été jeté. Ces changements semblent légitimes car ils se font dans l'intérêt collectif et engendrent solidarité, désir et relation sexuelle entre elle et son mari, ce qui prouve leur conviction que tous ces renoncements, ces changements sont en faveur de la création d'un monde meilleur. De plus, cette légitimité est renforcée au moment où les enfants sont présentés aux touristes, ils sont nombreux et souriants :

[195] *The Handmaid's Tale Season 1* (MGM / United Artists, 2017).



Figure 77 : THT, saison 1, épisode 8.

L'annonce par une Servante que le marché conclu avec les Mexicains ne concerne pas des oranges mais des Servantes montre que le système est légitime et que sa légitimité dépasse les frontières puisqu'il s'exporte à l'étranger. Il trouve donc une légitimité dans son efficacité à savoir la hausse du nombre de naissances.

Gilead lutte aussi contre l'hypersexualisation de la femme.

> The woman handed me one of the magazines. It had a pretty woman on it, with no clothes on, hanging from the ceiling by a chain wound around her hands[...] I threw the magazine into the flame[196].

La mère d'Offred luttait contre ce non-respect du corps des femmes en faisant brûler les magazines où ils apparaissaient. Le régime s'impose comme créateur de monde meilleur, là où le régime précédent a failli, ce renouvellement à visée utopique nécessite des sacrifices avant d'apparaître comme ordinaire ou commun aux yeux des citoyens :

> Ordinary, said Aunt Lydia, is what you are used to. This may not seem ordinary to you now, but after a time it will. It will become ordinary[197].

Ce nouveau régime met en place des temps de confessions au cours desquels les futures Servantes décrivent leur vie de femmes dans le passé « It's Janine, telling about how she was gang-raped at fourteen and had an abortion[198] ». Les témoignages servent à expier les fautes. Par la suite, les servantes sont éduquées pour asseoir la légitimité du régime et son bien-fondé.

[196] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 48.
[197] Atwood, 43.
[198] Atwood, 81.

> What will Ofwarren give birth to? A baby, as we all hope? Or something else, an Unbaby, with a pinhead or a snout like dog's or two bodies, or a hole in his heart or no harms or webbed hands and feet[199]?

Dans les Centres Rouges sont également mises en avant les difficultés pour rétablir un taux de natalité stable et de ce fait, cela permet de légitimer les sacrifices requis de la part des plus fécondes, les Servantes. Le discours des Tantes insiste sur les causes du problème de stérilité qui doivent être éradiquées :

> The chances are one and four, we learned that at the center. The air got too full, once, of chemicals, rays, radiation, the water swarmed with toxic molecules, all of that takes years to clean up, and meanwhile they creep into your body, camp out in your fatty cells. Who knows, your very flesh maybe polluted, dirty as an oily beach, sure death to shore birds and unborn babies. Maybe a vulture would die of eating you[200].

Il insiste aussi sur ses conséquences qui doivent être évitées :

> This must have been one of the schools that was closed down then, for lack of children. They made mistakes, says Aunt Lydia. We don't intend to repeat them. Her voice is pious, condescending, the voice of those whose duty it is to tell us unpleasant things for our own good[201].

Leur discours vise également à valoriser les sujets pour qu'ils adhèrent à la légitimité du régime puisqu'une place centrale dans la création d'un monde meilleur pour l'humanité leur est donnée :

> The thing is valued, she says, only it is rare and hard to get. We want you to be valued, girls. She's rich in pauses, which she savours in her mouth. Think of yourselves as pearls[202].

Enfin, les Tantes revisitent les événements passés et présentent sous une autre lumière le fonctionnement du régime précédent dans le but de le discréditer et de légitimer le changement de pouvoir et de règles :

> Once they drugged women, induced labour, cut them open, sewed them up. No more. No anesthetics, even. Once Elizabeth said it was better for the baby, but also; *I will greatly multiply the sorrow and by conception; in sorrow thou shall bring forth children*[203].

[199] Atwood, 122.
[200] Atwood, 122.
[201] Atwood, 123.
[202] Atwood, 122-23.
[203] Atwood, 124.

On leur diffuse au Centre Rouge d'anciens films pornographiques pour insister sur la maltraitance des femmes sous l'ancien régime :

> Women tied up or chained or with dog collars around their necks, women hanging from trees, or upside down, naked, with their legs held apart, women being raped, beaten up, killed[204].

Les Tantes choisissent les films les plus violents et insultants. Ces films pornographiques étaient diffusés sous l'ancien régime. Ces films servent à insister sur l'absence de respect total envers les femmes contrairement au régime actuel, le but étant de légitimer le nouveau fonctionnement étatique :

> Once we had to watch a woman being slowly cut into pieces, her fingers and breasts snipped off with garden shears, her stomach slit open and her intestine pulled out[...]That was what they thought of women, then. Her voice trembled with indignation[205].

➢ Un monde plus solidaire

Le nouveau régime met l'accent sur la solidarité entre femmes :

> The women will live in harmony together, all in one family; you will be like daughters to them and when the population level is up to scratch again we have no longer have to transfer you from one house to another because there will be enough to go round […] Women united for a common end[206]!

> Your daughters will have greater freedom. We are working towards the goal of a little garden for each one, each one of you[207].

Le nouveau régime générera davantage de solidarité et d'entraide. Les Tantes, les Épouses et les Commandants et les enfants nés de leurs trios cohabiteront dans la même maison. Le régime promet un monde pacifié, sans tension, tout en générosité. Cette promesse de monde apaisé justifie l'application de mesures drastiques temporaires pour y parvenir.

Il promet un monde dans lequel chaque individu trouvera un époux ou une épouse grâce aux nouvelles célébrations de mariages collectifs arrangés intitulés « Prayvaganzas » :

---

[204] Atwood, 128.
[205] Atwood, 128.
[206] Atwood, 171.
[207] Atwood, 172.

> Don't you remember the terrible gap between the ones who could get a man easily and the ones who couldn't? Some of them were desperate, they starved themselves thin or pumped their breast full of silicone, had the noses cut off. Think of the human misery[208].

Dans *TT*, la légitimation du système se fait au travers du temps grâce à l'éducation des enfants et plus particulièrement des jeunes filles conditionnées pour devenir de futures épouses et de futures mères. Chaque membre a un rôle à jouer dans cette société :

> Arms covered, hair covered, skirts down to the knee before you were five and no more than 2 inches above the ankle after that, because the urges of men were terrible things and those urges need to be curved[209].

> We were precious flowers to have to be kept safe inside glass houses, or else we would be ambushed and petals would be torn off and our treasure would be stolen and we would be ripped apart and trampled by the ravenous man who might lurk around any corner, out there in the wide sharp-edged sin-ridden world[210].

Elles sont préservées et protégées jusqu'à l'heure de leur mariage. Le conditionnement se fait dès la petite enfance y compris dans les jouets proposés telle que la maison de poupée avec tous ses accessoires comprenant des poupées représentant les Servantes, les Commandants, leurs femmes, leurs enfants ainsi que les Marthas et les Tantes[211] ou les cartes de jeu dont les as, rois, reines et valets sont remplacés par un œil, un Commandant en uniforme, une Épouse ou une Tante et les couleurs traditionnelles par des Anges, des Gardiens, des Marthas et des Servantes[212].

D'autres problèmes sociétaux à l'origine du nouveau régime sont privilégiés dans la série à l'épisode 8 de la saison 1, à l'aide du gros plan sur le visage de Nick qui déclenche un long flashback avec un nouveau point de vue externe, le téléspectateur est omniscient et n'est pas orienté par une voix off. Un filtre bleu révèle l'histoire de Nick : sa recherche d'emploi, les causes de son chômage, ses problèmes familiaux entraînant son enrôlement dans les fils de Jacob. Un autre gros plan sur les yeux de Nick dans le miroir intérieur de la voiture amène un autre flashback dans le passé de Nick : il conduit Waterford pour la première fois et a une discussion à propos de la mise en place de la cérémonie d'imprégnation. Le nouveau régime trouve sa légitimité dans les yeux des exclus de la société pré-Gilead qui vont aider à sa mise en place. Le nombre important de chômeurs, la pauvreté excessive justifient l'établissement

[208] Atwood, 231.
[209] Atwood, *The Testaments*, 9.
[210] Atwood, 10.
[211] Atwood, 15-16.
[212] Atwood, 158-59.

d'un nouveau régime qui vise à gommer ces inégalités sociales et qui permet à chacun de retrouver une place dans la nouvelle société giléadienne.

Un autre point est évoqué pour justifier la mise en place du régime : il s'agit du manque de responsabilité parentale et de la nécessité de créer un environnement plus sain pour l'éducation des enfants. A la saison 3, épisode 8, Lydia, enseignante à l'époque, est face à une mère célibataire qui n'assume pas totalement ses responsabilités auprès de son fils : elle rencontre des hommes différents, occupe des emplois différents, ne lui fournit pas de repas équilibré, ce qui la pousse à la dénoncer auprès des services sociaux pour qu'elle perde son autorité parentale. Le régime de Gilead place les enfants dans des familles aimantes dont les mères ne travaillent pas et qui ont un mari subvenant à leurs besoins ; elles sont entièrement disponibles pour les élever et les éduquer.

➢ Un monde moins pollué

Le nouveau monde va éradiquer la pollution en envoyant une partie désignée de la population ramasser les déchets toxiques et radioactifs « In the colonies, they spend the time cleaning up[213] ». L'autre raison expliquant la mise en place du régime de Gilead est la pollution extrême pour laquelle sont montrées les conséquences encore omniprésentes en dépit des procédures mises en œuvre. Elle est montrée dans l'épisode 2 de la saison 2 par le dévoilement du travail dans les colonies. Les scènes de nettoyage des déchets dans les colonies sont dévoilées au travers d'un filtre jaune qui ternit voire vieillit l'image à l'instar de l'effet que produisent les déchets toxiques et leur fumée sur ces nettoyeuses, les Nonfemmes dont l'existence va être réduite à néant.

[213] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 260.



Figure 78 : THT, saison 2, épisode 2.

Les conséquences de la pollution, de l'excès de déchets toxiques sont montrées plus particulièrement à travers les mauvaises conditions physiques et la détérioration des corps des Nonfemmes, les Unwomen : un très gros plan est effectué par exemple sur un ongle arraché ou un gros plan sur un village brûlé, cloqué par la toxicité de l'environnement. L'image est très sombre, la luminosité très faible et accompagne ainsi la dégradation corporelle.

➢ Plus de justice sociale

Dans *BM,* la légitimité repose sur le principe de justice sociale. Les variations concernent les actions illégitimes qui deviennent légitimes bien qu'illégales de figures d'autorité. Le premier ministre britannique est contraint par un terroriste d'avoir une relation sexuelle avec une truie qui sera diffusée à la télévision (saison 1, épisode 1, « National Anthem »). Cette exigence est d'abord rejetée par la population mais lorsque la princesse est réellement en danger de mort, à l'aide des médias et des réseaux sociaux, l'opinion générale change. Ainsi, le gouvernement légal pourrait perdre toute légitimité s'il ne se conformait pas à cette requête illégale mais perçue comme légitime par la population. Le basculement du légitime vers l'illégitime ou du légal vers l'illégal fluctue en fonction des circonstances, des informations données au public. Cette variation du caractère illégitime de l'acte demandé au

premier ministre vers son aspect légitime se fait progressivement via les réseaux sociaux qui montrent la tendance de l'opinion publique et la font changer.

D'autres épisodes montrent comment des lois dystopiques deviennent légitimes car elles sont moralement acceptées comme positives, bienfaisantes pour la population. Dans la saison 2, épisode 2, « White Bear », le parc de la justice est créé pour torturer, moralement, à l'infini, des assassins au lieu de les emprisonner. Les spectateurs sont les bourreaux, ils adhèrent au principe de justice proposé et bien qu'extrême, il constitue un exutoire de justice qu'ils légitiment donc. Le téléspectateur passe par plusieurs sentiments. Il lui semble légitime quand il connaît l'ampleur du crime de la jeune femme et illégitime quand il voit le plaisir qu'éprouvent les visiteurs à faire souffrir la condamnée. Il remet en cause le bien-fondé de ce nouveau système légal.

Dans la saison 4, épisode 1, « USS Callister », la technologie du double numérique utilisée dans le jeu vidéo est parfaitement légale et légitime mais elle est utilisée de manière illégale comme outil de vengeance par le protagoniste et devient donc illégitime. Toutefois, le concepteur du jeu perçoit cette utilisation comme légitime car elle permet de lui rendre justice dans le virtuel en restaurant son autorité perdue dans le réel.

D'autres épisodes montrent comment l'illégitime devient légal et légitime. Dans l'épisode 3, saison 3, des pirates informatiques, de ce fait, considérés comme illégitimes, à la recherche d'argent, vont apparaître comme légitimes auprès des téléspectateurs car ils vont permettre de mettre la lumière sur les actes illégaux commis par les personnes menacées. Les pirates informatiques finissent par mettre en ligne toutes les preuves accablantes : la femme du début était une PDG coupable de discrimination raciale, le pirate permet à la femme d'Hector de tout apprendre sur sa liaison avec Mindy, et enfin, cela permet à la police de retrouver Kenny, avec dans son sac le butin du braquage précédemment effectué, il est accusé lui aussi de détention de contenu pédopornographique. Ainsi des pirates informatiques illégitimes sont devenus légitimes auprès des autorités policières auxquelles ils ont fourni des preuves irréfutables. Ils ont permis de mettre en évidence les actes illégaux tels que la discrimination raciale, l'adultère ou la pédopornographie de membres de la population. Ils ont accéléré leur chute et mis fin à leur légitimité, leur autorité professionnelle par leur arrestation.

- Un quotidien amélioré

Dans *BM*, les technologies qui améliorent le quotidien des hommes deviennent légitimes. Dans l'épisode 2, saison 1, « Fifteen Million Merits », la société hyper écranique, sous le contrôle permanent d'écrans, est devenue légale et s'avère légitime car les membres les plus pauvres de la société l'utilisent pour gravir l'échelle sociale et les membres les plus riches pour s'enrichir encore plus en diffusant ces vidéos.

Certaines technologies oscillent entre légitime et illégitime en fonction du vécu des utilisateurs sans toutefois être légales pour des raisons éthiques. Dans la saison 2, épisode 1, « Be Right Back », Martha perd son mari, Ash, alors qu'elle est enceinte, on lui propose d'avoir accès à un Ash virtuel constitué à partir des vidéos, photos, messages, emails présents sur la toile et sur son ordinateur. Martha sait que cet acte est illégal, elle trouve cette idée incongrue et pense que le Ash sera illégitime. Elle finit par succomber à la tentation et va jusqu'à donner un corps à ce Ash vituel.

D'autres épisodes prônent la légitimité des nouvelles technologies utilisées et la façon dont cette légitimité a entraîné leur légalisation :

> Une domination purement économique, financière, administrative, légale, militaire (l'entreprise multinationale, les marchés financiers, les institutions supranationales, la Cour européenne de justice, une armée d'occupation) peut de fait s'exercer sur des espaces sociaux hétérogènes ; l'autorité s'exerce, elle, sur des *communautés*, c'est-à-dire des groupes d'appartenance conçus comme des unités et des totalités : nations, groupes religieux, administrations, entreprises, partis. C'est d'ailleurs ce qui permet à l'autorité de dire *Nous*, de parler au nom du groupe. Toute autorité est indissociable d'une communauté[214].

La technologie est adoptée par la communauté qui la fait sienne, puis l'autorité a recours à cette technologie ; une fois légitimée, elle est légalisée et devient légale. Dans la saison 1, épisode 3, « The Entire History of You », le protagoniste Liam utilise la puce implantée derrière son oreille, the grain, à chaque instant de sa vie pour se remémorer un moment de sa vie, ou analyser un entretien d'embauche, un échange avec un ami.

[214] Alain Eraly, *Autorité et légitimité. Le sens du collectif*, Sociologie clinique (Toulouse: Érès, 2015), 34, https://www.cairn.info/autorite-et-legitimite--9782749249209.htm.



Figure 79 : BM, saison 1, épisode 3.

Dans la saison 1, épisode 3, « The Entire History of You », la puce, « the Grain », est aussi utilisée par les autorités ou les employeurs pour vérifier que les individus n'ont commis aucun crime, qu'ils respectent la loi. Cette puce est donc légitime pour la population car elle constitue une aide quotidienne mais elle est aussi légale car elle est utilisée par les autorités comme moyen dissuasif et peut constituer une preuve de meurtre car tous les souvenirs sont enregistrés. Cette puce devient illégitime pour Liam lorsqu'elle lui permet de se rendre compte que sa femme le trompe et que la puce ruine sa vie. Dans la saison 2, épisode 3, « The Waldo Moment », un personnage virtuel prend la place d'un homme politique et révolutionne l'éducation, l'information, l'aérien et bien d'autres domaines. Tous les secteurs socio-économiques sont touchés. Le personnage Waldo devient légitime lorsque son taux de popularité augmente sur les réseaux sociaux après avoir mis en exergue l'hypocrisie ou les failles des hommes politiques et qu'il devient un véritable produit dérivé. Une fois légitime, il va s'infiltrer dans tous les secteurs pour proposer un nouveau modèle dans lequel il est central.

La saison 3, épisode 1, « Nosedive » ne propose pas une nouvelle technologie mais une extrapolation d'une technologie existante, celle de la notation au travers de « likes » sur les réseaux sociaux permettant d'augmenter ou de diminuer la côte de popularité des personnes ou institutions « likées » en proposant un accès permanent à ces données grâce une lentille numérique.

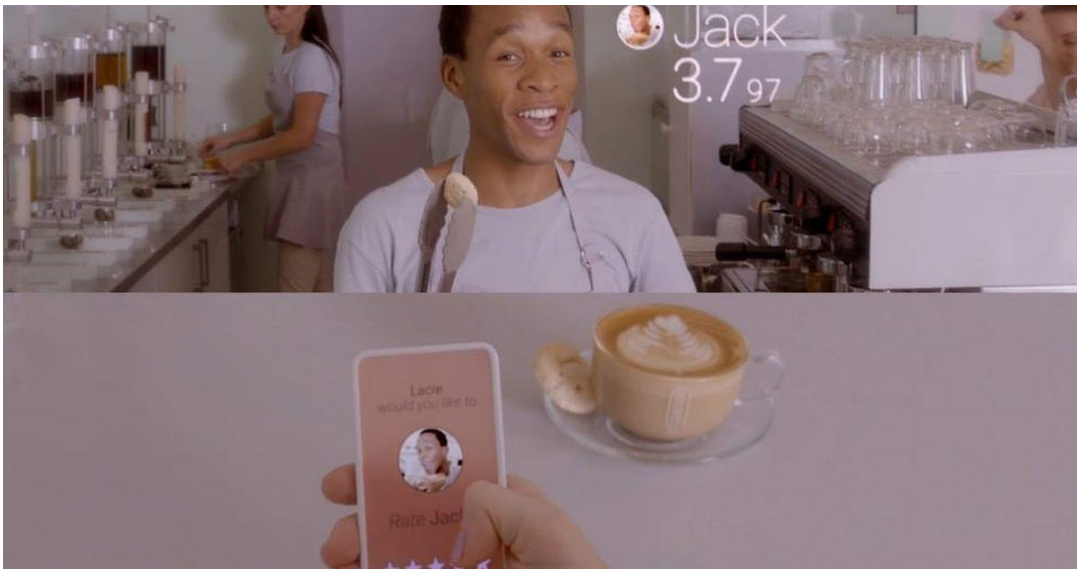


Figure 80 : BM, saison 3, épisode 1.

Dans l'épisode, la légitimité de ce type d'agissement a atteint son paroxysme au point de devenir un mode de fonctionnement répandu. Il permet d'obtenir une réduction immobilière de 25% accordée aux influenceurs les plus populaires. Il empêche d'avoir accès à un vol disponible, de louer une voiture récente, d'avoir accès à certains lieux de réception ou de travail, à certains hébergements, à certains soins ou à certains emplois en dessous d'une certaine note. Les autorités n'ont plus recours aux amendes sous forme de sanction financière mais sous forme de perte de points de popularité qui entraîne une éviction socio-économique.

Différentes technologies sont présentées dans l'épisode « White Christmas » de la saison 2 : la technologie Eye-link, une technologie permettant d'assister des personnes en quête d'amour sur le terrain. L'assistant peut ainsi les conseiller à distance et chercher des informations à leur transmettre mais les clients peuvent passer en mode privé pour ne pas partager ses moments intimes. Ainsi cette technologie est légale et légitime car elle permet d'aider les clients qui payent pour ce service. Une autre technologie est présentée le Z-eye permettant de bloquer les personnes à qui nous ne voulons plus parler : elles nous voient comme une ombre et vice versa et ne nous entendent pas. La femme du protagoniste n'adhérant pas aux activités parallèles de son conjoint le bloque et va faire la même chose avec l'enfant qu'elle va avoir.



Figure 81 : BM, saison 2, épisode 4.

Cette technologie est légale et semble légitime car elle permet de se protéger des personnes néfastes. Une dernière technologie est présentée, la création d'une copie numérique de personne à partir d'un mouchard (cookie) implanté dans le cerveau qui va enregistrer ses préférences. Cette copie sert à contrôler la maison de la vraie personne et à servir l'original car elle connaît ses besoins et ses désirs. Il s'agit d'un système domotique amélioré et individualisé. Cette technologie est légale et légitime pour les personnes qui se l'offrent car elle permet d'améliorer leur quotidien. Cette même technologie est également utilisée pour entrer dans le cerveau de quelqu'un afin de le faire avouer et le torturer dans un environnement virtuel. Ces technologies sont légales au point d'être utilisées par la justice elle-même pour trouver les coupables de crimes ou d'infractions mais aussi comme outil de condamnation pour isoler les personnes qui ont avoué leurs crimes. Ainsi, un des protagonistes de l'épisode, après avoir avoué, suite à une manipulation et torture virtuelle, est contraint à l'isolement forcé en toute liberté, il ne peut ni voir, ni parler, ni entendre les gens qui l'entourent. Grâce à son efficacité dans la lutte contre le crime cette technologie trouve toute sa légitimité auprès des autorités.

Dans la saison 3, épisode 6, « Hated in the Nation », la technologie des drones-abeilles programmées pour remplacer les abeilles disparues suite à des problèmes environnementaux est légale et légitime car elle permet la reproduction des plantes et par conséquent, permet de sauver l'humanité.

Dans la saison 6, épisode 1, « Striking Vipers », la technologie proposée permet de jouer en réalité virtuelle. Deux amis l'utilisent pour jouer, puis entretiennent une relation sexuelle adultérine. Cette technologie est légale puisqu'elle est en vente et paraît légitime car elle permet d'accroître les sensations de jeux des joueurs en les rendant plus réalistes.

Dans la saison 4, épisode 2, « Arkangel », Marie accepte de participer à un essai gratuit pour Arkangel, une technologie visant à implanter une micro-puce dans le cerveau des enfants, permettant aux parents de contrôler leur santé, de les localiser, de voir et entendre ce qu'ils voient et filtrer tout événement facteur de stress à travers une tablette.

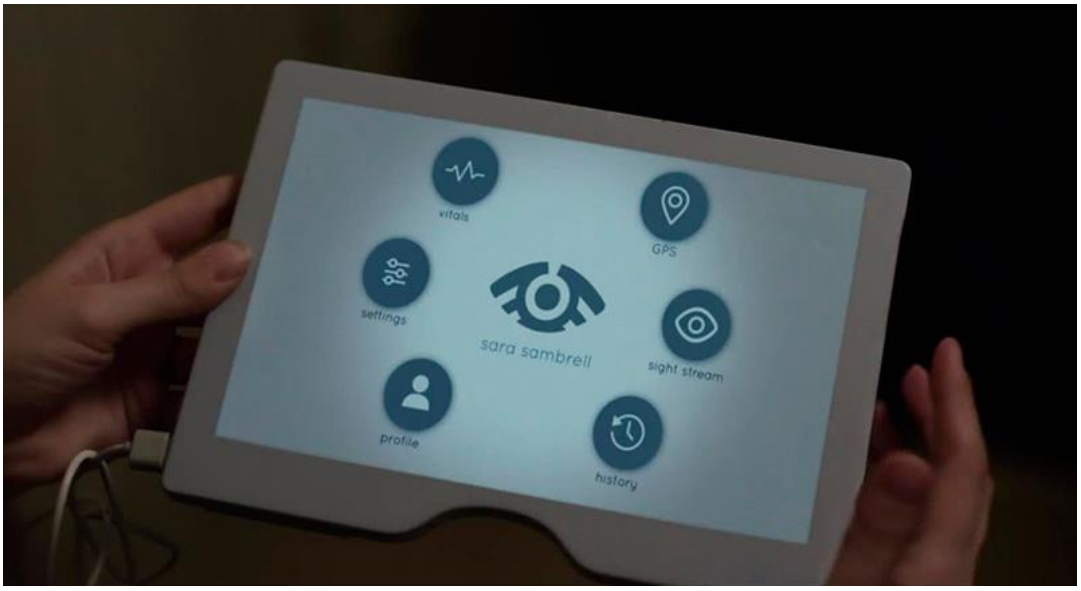


Figure 82 : BM, saison 4, épisode 2.

Cette technologie est donc en cours de légalisation mais est présentée comme légitime car elle permet de rassurer les parents inquiets.

Dans la saison 4, l'épisode 6, « Black Museum », passe en revue différentes technologies. Le docteur Peter Dawson se fait greffer un implant neuronal derrière l'oreille afin de ressentir la douleur de ses patients (transmise via un casque sensoriel) et mieux les soigner. Avec le temps, les diagnostics du docteur se font plus précis, vu qu'il est capable de reconnaître un grand nombre de maladies par une identification précise des symptômes. Sa démarche est légale et légitime car elle permet de sauver des vies. La technologie suivante permet à la conscience d'un individu d'être transférée dans un autre corps, suite à un accident. Cette technologie expérimentée dans le cadre d'une famille permet au mari ainsi qu'à leur enfant de pouvoir communiquer avec la conscience de la personne accidentée dont le corps ne répond

plus, elle semble trouver une forme de légitimité. Les technologies présentées dans ces différents épisodes améliorent le quotidien des individus et cette amélioration justifie leur utilisation et leur confère de la légitimité.

1.1.2. Principes de gouvernance digne et responsable

Le régime tente de montrer sa légitimité après s'être imposé suite au coup d'état :

> It was after the catastrophe, when they shot the president and machine-gunned and the Congress and the army declared a state of emergency. They blamed it on the Islamic fanatics, at the time […] That was when they suspended the constitution. They said it would be temporary […] Things continued in that state of suspended animation for weeks, although some things did happen. Newspapers were censored and some were closed down, for security reasons they said. The roadblocks begin to appear, and Identipasses. Everyone approved of that, since it was obvious you couldn't be too careful. They said that new election would be held, but that it would take some time to prepare for them. The thing to do, they said, was to continue on as usual[215].

Le président est assassiné, le Congrès est infiltré par Les Fils de Jacob afin de suspendre la Constitution, d'officialiser le nouveau régime et de signer de nouveaux accords « Spheres of Influences Accord[216] » donnant les pleins pouvoirs aux dirigeants de Gilead, ce qui permettra la suppression des libertés pour les femmes telles que l'interdiction de travailler, d'avoir son propre compte bancaire et autorisera l'utilisation de la violence par les forces de police lors des manifestations pour finir de mettre en place le nouveau régime[217]. Voici l'explication que fournit Tante Lydia :

> We are a transitional generation, said I want Lydia. It is the hardest for you. We know the sacrifices you are being expected to make. It is hard when men revivile you. For the ones who come after you, it will be easier. They will accept their duties with willing hearts.
>
> She did not say: Because they will have no memories, of any other way.
>
> She said: Because they won't want they can't have[218].

[215] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 183.
[216] Atwood, 318.
[217] Atwood, 189.
[218] Atwood, 127.

Dans *TT*, un retour est également effectué sur la légalisation du régime et la proclamation de l'état d'urgence dans le but de faire passer de nouvelles lois favorables à l'ascension du nouveau régime :

> Initially we were told it was Islamic terrorist: a National Emergency was declared, but we were told that we should carry on as usual, that the constitution will shortly be reinstituted and that the state of emergency would be over. That was correct, but not in the way we'd assumed[219].
>
> "Forget the constitution " said Anita. "They just abolished it"[220].

La légitimation se fait d'autre part grâce à la légende racontée autour des causes du renversement du gouvernement américain. La biographie du Commandant Judd raconte :

> He was one of the first Sons of Jacob and so was exceptionally godly, and has been essential in the early struggle to establish the republic of Gilead. In fact, it was rumoured that he had been part of the group that has masterminded the attack on the morally bankrupt Congress of the former United States[221].

Le Gouvernement américain a été renversé à cause de son manque de moralité et de sa corruption. Le régime de Gilead est légitime car il vise la création d'un gouvernent purifié, un gouvernement qui œuvrerait pour le bien commun. Le terme « was rumoured » marque la place de la création d'une légende autour de la création du régime de Gilead, une version revisitée de l'histoire en faveur de ceux qui ont établi le coup d'état pour légitimer le régime en louant ses intentions initiales.

La légitimité du régime dans la série passe aussi par la mise en scène des bienfaits du nouveau régime et des conséquences positives au niveau international. Cela passe par l'accueil d'étrangers à qui l'on vante les mérites du nouveau régime afin d'en exporter le modèle à la saison 1, épisode 6. Cela passe aussi par l'intermédiaire de la télévision pour mettre en scène la solidarité et l'unité existant entre Épouses, Commandants et Servantes. À la saison 3, épisode 6 lorsque le Commandant Waterford s'adresse au Canada afin de récupérer Nicole, il est accompagné par sa femme et par June. Lors de la prière collective à Washington à l'épisode 7, le trio prie, entouré d'un petit groupe de Servantes puis d'une nuée de servantes.

[219] Atwood, *The Testaments*, 66.
[220] Atwood, 67.
[221] Atwood, 222.



Figure 83 : THT, saison 3, épisode 7.

Il s'agit d'une campagne promotionnelle télévisée du régime servant à récupérer Nicole mais aussi une opportunité de légitimer le régime de Gilead en montrant ses aspects positifs à grande échelle.

Dans *TT*, la légitimation se fait aussi à l'aide du battage médiatique mené par Gilead autour d'un bébé enlevé par les Canadiens et qui a disparu, Bébé Nicole. Elle sert d'enfant martyr et unit les habitants de Gilead autour de sa cause :

> So useful, baby Nicole: she whips up the faithful, she inspires hatred against our enemies, she bears witness to the possibility of betrayal within Gilead and to the deviousness and cunning of the Handmaid's, who could never be trusted[222].

La légitimation du régime passe également par sa politique expansionniste basée sur une campagne de recrutement rigoureusement organisée. Des missionnaires sont envoyés au Canada, les « Pearl Girls » pour enrôler de nouvelles partisanes qui intègreront Gilead et s'opposeront aux mouvements contestataires qui remettent en cause la légalité et la légitimité du régime.

> The genocide charges levied by international human rights organizations had become an embarrassment, the flow of refugee Homelanders from North Dakota was an unstoppable flood[223].

[222] Atwood, 33.
[223] Atwood, 64.

Lors de ces campagnes de recrutement, elles mettent en avant l'idéal Giléadien et restaurent ainsi sa légitimité au niveau international :

> And Gilead would cherish me too because I was a precious flower, every woman was a precious flower, and especially every girl of my age, and if I was in Gilead I would be treated like the special girl I was, and protected, and no one – no man – would ever be able to hurt me[224].

Le discours prône l'unicité de chaque individu en le valorisant et insiste sur la protection que le régime de Gilead lui garantit, ce qui contribue à perpétuer la légitimation de ce même régime.

1.1.3. Valeurs et principes communs et reconnus

Le régime de Gilead repose, en effet, sur des valeurs reconnues par la majorité : la famille, l'écologie, la paix sociale. La mise en place du régime répond à un besoin ressenti par tous les habitants, celui de réduire la pollution. Pour cela, un retour à un mode de vie plus traditionnel sans nouvelles technologies est instauré avec des déplacements réduits au niveau local et une gouvernance locale. D'autre part, cela répond à un deuxième besoin qui est celui de pallier la stérilité des femmes, c'est ainsi que les femmes fécondes sont utilisées et mettent leur fécondité au service de familles sans enfant. Le dernier besoin auquel répond le régime est le rétablissement de la sécurité générale en faisant respecter l'ordre et respecter les femmes plus particulièrement. La légitimité du système reproductif imposé prend sa source dans la Bible, dans la genèse 30:1–3:

> And when Rachel saw that she bare Jacob no children, Rachel envied her sister; and he said unto Jacob, Give me children, or else I die. […] And she said, Behold my maid Bilhah, going in unto her; and she shall bear upon my knees, that I may also have children by her[225].

En utilisant la Bible, le régime de Gilead légitime son autorité. En effet, la Bible est un document incontesté et légitime aux yeux des chrétiens. Les autres religions ne sont pas mentionnées.

[224] Atwood, 266.
[225] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 9.

La légitimité se fait par la modélisation d'un monde idéal avec la possibilité pour les femmes de ne pas se sentir en danger dans la rue ou face à un inconnu, comme cela était le cas auparavant :

> I remember the rules, rules that were never spelled out but that every women knew: don't open your door to a stranger, even if he says he's the police. Make him slide his ID under the door. Don't stop on the road to help a mototorist pretending to be in trouble. Keep the locks on and keep going. If anyone whistle, don't turn to look. Don't go into laundromat, but yourself, at night. [....] Now we walk along the same street, in red pairs, and no man shouts obscenities at us, speaks to us, touches us. No one whistles[226].

Le régime de Gilead apparaît légitime par la sécurité qu'il garantit aux femmes. La légitimité provient également du détournement sémantique du mot « liberté » en lui ajoutant un complément de sens :

> There is more than one kind of freedom, said Aunt Lydia. Freedom to and freedom from. On the days of anarchy it was freedom to. Now you are being given freedom from. Don't underrate it[227].

La liberté à laquelle Tante Lydia fait référence correspond à la libération d'une société anarchique et chaotique, ce qu'indique la préposition « from » par opposition à la préposition « to ». En conservant le terme « liberté » comme principe fondamental dans le régime de Gilead tout en proposant une autre vision, une nouvelle direction, le système politique en place permet de créer une continuité entre le système précédent et le nouveau et bénéficie par là même de sa légitimité. Le nouveau système propose aussi une rupture avec le régime antérieur et cela renforce paradoxalement sa légitimité. En effet, le régime de Gilead est présenté en continuité avec les éléments positifs et en rupture avec les points néfastes. Les notes historiques expliquent ce phénomène :

> They thus replace the serial polygamy common in the pre-Gilead period, with the older form of simultaneous polygamy practiced both in early Old Testament times and in the former state of Utah in the 19th century. As we know from the study of history, no new system can impose itself upon a previous one without incorporating many of the elements to be found in the latter[228].

[226] Atwood, 34.
[227] Atwood, 34.
[228] Atwood, 317.

Elles reviennent sur la continuité entre les deux systèmes ainsi que sur le fait que le nouveau régime reposait sur l'Ancien Testament conférant ainsi à Gilead plus de légitimité.

De plus, il est nécessaire de prendre en considération la légitimité des individus au sein du régime. La position occupée renforce la légitimité du pouvoir individuel. Les Tantes ont beaucoup de pouvoir et plus particulièrement Tante Lydia :

> I control the women's side of their enterprise with an iron fist in a leather glove in the Woolen mitten, and I keep things orderly : like a harem eunuch, I am uniquely placed to do so[229].

Elle est chargée de la gestion des femmes et plus précisément des Servantes, les femmes les plus précieuses pour le régime car les seules fertiles mais aussi celles à qui on demande le plus de sacrifices. Son rôle est donc crucial pour la pérennité du régime et constitue la clé de sa légitimité personnelle (celle de Tante Lydia) et collective (celle de Gilead). Les Commandants et plus précisément les instigateurs du régime comme le Commander Judd ont assis leur légitimité en se faisant respecter et craindre : « But as a commander in charge of the Eyes, he's now universally feared[230] ». En effet, la torture psychologique contribue à la mise en place du système légal. Accepter le système et le reconnaître comme légal et y contribuer permet d'y occuper des fonctions de dirigeants et de cesser d'être torturé ou tué. Lydia, avant de devenir une Tante et de contrôler les Servantes, a été enfermée dans un stade puis dans une cellule avant de sortir et de passer une nuit confortable dans un hôtel lui laissant d'abord miroiter ce que pourrait être sa nouvelle vie en commençant par le nouveau statut qu'elle doit occuper symbolisé par sa nouvelle tenue marron déposée sur son lit d'hôtel, celui de Tante[231]. Une fois ces femmes convaincues, elles peuvent alors être actrices dans le système et convaincre à leur tour d'autres personnes de la légitimité du régime qui œuvre pour le bien commun et de sa nécessité à le légaliser avec la création de nouvelles lois, de nouvelles règles et d'une nouvelle Histoire : « Week by week we invented: laws, uniforms, slogans, hymns, names[232] ». Alain Eraly explique d'ailleurs que la légitimité découle de représentations collectives :

> L'évidence est insuffisamment soulignée par Max Weber : ces croyances en la légitimité ne se réduisent pas à des représentations mentales enfermées dans la tête des dominants et des dominés ; elles sont *partagées collectivement*. Insistons sur ce point : ce n'est pas simplement que les représentations des uns ressemblent aux représentations des autres, mais plus radicalement, que chacun a conscience de cette communauté d'obéissance en sorte que l'obéissance devient une forme intersubjective du vivre-ensemble,

[229] Atwood, *The Testaments*, 62.
[230] Atwood, 63.
[231] Atwood, 150.
[232] Atwood, 177.

> une manière de conformité et d'appartenance, une norme sociale. Ce n'est pas la croyance *pour moi*, mais la croyance *pour nous* qui est susceptible de fonder la légitimité[233].

La légitimité du régime repose sur la conviction des créateurs, des instigateurs et des perpétuateurs et leur capacité à la transmettre mais aussi sur sa crédibilité internationale. Le régime bien que non-légitime et légal en dehors de Gilead demeure légal car il est reconnu par les autres pays européens et la Nouvelle Zélande. Ces pays préfèrent fermer leurs frontières plutôt que d'accueillir des réfugiés de Gilead par peur de représailles « None of them want trouble With Gilead[234] », « So right now Texas was officially neutral, and any actions against Gilead by its citizens were illegal[235] ». Cette reconnaissance mondiale conforte sa légalité et y contribue.

1.2. Remise en cause de la légitimité due à l'absence d'équilibre entre autonomie et contraintes.

1.2.1. Suppression de toute liberté

Cette légitimité est remise en cause car il n'y a pas d'équilibre entre autonomie et contraintes. Seules les contraintes demeurent : en effet, il n'y a pas de mobilité sociale à cause de la compartimentation, le langage et les échanges sont codifiés supprimant toute pluralité sémantique, les déplacements sont limités et les interdits nombreux :

> Therefore, the patriarchy exploits the language in order to maintain power and compel women into submission. Forcing female citizens to speak in a certain manner, the system standardizes and uniforms them. In this way, women are silenced by the interweaving of linguistic manipulation and dominant patriarchy, depriving of their individuality and uniqueness[236].

Les restrictions linguistiques sont tellement importantes qu'elles permettent de faire taire les individus en les privant de leur liberté d'expression, c'est ainsi que le pouvoir en place s'impose avec force :

---

[233] Eraly, *Autorité et légitimité. Le sens du collectif*, 37.
[234] Atwood, *The Testaments*, 196.
[235] Atwood, 199.
[236] Gayret, « "Yürüyen Rahimler" », 114.

> Offred and other maids have very little access to the language, which in return deprived them of contributing to their independent subjectivity. This availability of language determines the power of the dominant and the imperial[237].

Les importantes contraintes sont justifiées par l'intérêt du bien commun mais elles s'avèrent inacceptables car il ne s'agit pas du bien commun de tous mais seulement de certains, et plus particulièrement des Commandants et de leurs Épouses. L'instrumentalisation excessive accélère la perte de légitimité « We, sitting in our rows, eyes down, we make her salivate morally. We are hers to define, we must suffer her objectives[238] », « We are for breeding purposes[239] ». Les femmes perdent leur identité, sont reconfigurées comme des ordinateurs, et sont redéfinies selon les besoins sociétaux. L'objectif du bien commun imposant le moins de contraintes possible ainsi que l'équitabilité du régime ne sont pas respectés.

Le régime de Gilead repose, en effet, sur des valeurs reconnues par la majorité : la famille, l'écologie, la paix sociale mais les principes mis en œuvre pour garantir ces valeurs ne sont pas acceptés par tous car ils les privent de tout choix et de toute liberté. Le régime giléadien trouve d'abord sa légitimité car il semble équitable et par conséquent, il est accepté de tous. Très rapidement, il apparaît illégitime car les servantes sont privées de choix de partenaires, une tenue vestimentaire leur est imposée, l'obligation de vivre dans une famille en particulier mais les commandants et leurs épouses sont aussi privés de relations sexuelles, ils doivent vivre avec la servante qui leur a été imposée et doivent se conformer aux tenues vestimentaires exigées. De plus, les déplacements des Marthas, des Servantes, des Épouses, des Gardiens et des Commandants sont aussi limités, contrôlés et imposés. Toutefois, les membres haut placés tels que les Commandants et leurs Épouses ont accès à des produits illégaux se trouvant uniquement au marché noir comme de la lotion pour les mains, du maquillage ou des cigarettes. Les Commandants sont les plus privilégiés. En effet, ils peuvent se rendre dans des maisons closes cachées et créées pour eux, dans lesquelles ils peuvent laisser libre cours à leurs envies sexuelles et perverses. Ces maisons closes non seulement dérogent en toute impunité aux règles de Gilead mais ont été instituées par le régime. Très rapidement, les membres de cette société se rendent compte que le pouvoir est partagé entre les Commandants et les Tantes, les seuls autorisés à lire et écrire. Ainsi, l'opinion des autres catégories n'est pas prise en compte, elles ne sont pas autorisées à prendre des initiatives et doivent seulement obéir.

---

[237] Xinnia Ejaz et al., *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, Deakin University, vol. Volume 11 Isssue 1 (Australia, 2022), 40, https://doi.org/10.22492/ijl.11.1.
[238] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 122.
[239] Atwood, 146.

Dans la série *BM*, la légitimité de ces technologies et de leur utilisation est remise en cause car l'équilibre entre autonomie et contraintes n'est pas respecté. Ces technologies perdent toute légitimité car leur utilisation engendre également une suppression des libertés.

L'épisode 1 de la saison 3, « Nosedive », montre comment la discrimination sociale liée à la notation par autrui est certes légitime et légale mais apparaît comme illégitime pour les exclus du système. Le téléspectateur remet lui aussi en cause la légitimité de ce mode de fonctionnement injuste car il est uniquement fondé sur l'opinion publique en constante variation et non pas sur des données factuelles objectives. Il s'avère donc hautement discriminatoire.

L'épisode « White Christmas » de la saison 2 montre les possibilités de la technologie Eye-link. Les assistants techniques n'exercent pas leur métier en toute légalité car ils rompent le statut privé et visionnent les ébats sexuels de leurs clients ; de plus, ils partagent ces images avec des internautes voyeurs. La technologie est légale mais son utilisation est parfois perçue comme illégitime car l'assistant utilise les données Internet pour faire des recherches sur les rencontres de ses clients et les aider ou lorsque l'assistant ne respecte pas les règles et viole la vie privée de ses clients dans un but lucratif (comme revendre les images privées à des voyeurs). Une autre technologie est présentée le Z-eye permettant de bloquer les personnes à qui on ne veut plus parler. Elle apparaît comme illégitime du point de vue des personnes bloquées, qui ne peuvent plus communiquer entre elles, ne peuvent plus voir leur enfant et perdent l'esprit à cause de l'isolement qu'elles subissent. Une dernière technologie est présentée, la création d'une copie numérique de personne. Du point de vue de la copie numérique, la technologie semble illégitime car la copie est dépendante de l'homme et est utilisée comme une esclave que l'on peut torturer pour obtenir ce que l'on veut de lui. Elle est contrainte de faire fonctionner la maison du protagoniste, elle sert d'outil domotique amélioré car elle ressent les mêmes choses que la protagoniste. La cruauté de l'utilisation ou des sentences pour les personnes manipulées par cette technologie remet en cause la légitimité des technologies pour les victimes et interroge le téléspectateur quant à son bien-fondé.

1.2.2. Des violences inégales et extrêmes

La légitimité de la classe dirigeante est donc remise en cause d'autant plus que les mêmes sanctions ne s'appliquent pas à tous. Un commandant qui désobéit gravement se voit mutilé et éventuellement tué alors qu'une Servante ou une Martha qui désobéit est déportée

dans les colonies où elle doit nettoyer les déchets toxiques qui finiront par la tuer dans d'atroces souffrances. Elle peut aussi être exécutée, son corps sera ensuite accroché sur un mur à la vue de tous pour y être exposé. Dans la mesure où les dirigeants parviennent à atteindre leurs objectifs sociaux, économiques, écologiques, religieux et démographiques, le gouvernement devient légitime. Toutefois, la population ne fait pas confiance à ces mêmes dirigeants pour les protéger de la torture ou de la mort. Bien au contraire, le régime s'apparente à une dictature. Le principe de contraintes n'étant pas appliqué, la légitimité du régime de Gilead est complètement remise en cause. Les contraintes langagières, géographiques, religieuses, sociales et vestimentaires sont au contraire nombreuses. De plus, l'objectif de bien commun ne concerne en réalité qu'une partie de la population. Cette absence d'équilibre entre bien commun et liberté entraîne la remise en cause du système avec la création du réseau dissident « Mayday [240]» et du réseau de femmes qui s'évadent « Underground Femaleroad[241] ». La création de ces groupes dissidents et contestataires montre la fin de légitimité du régime pour la partie de la population la plus discriminée, la plus soumise et la plus contrainte aux sacrifices, les servantes mais aussi les Marthas.

Le régime légal de Gilead apparaît dans un premier temps comme un régime utopique avec des dirigeants qui ont pour objectif d'améliorer les conditions de vie de ses habitants :

> L'autorité, dans son principe, est *parole au nom de :* au nom du groupe, des ancêtres, du clan, des esprits, de l'administration, de la nation[242].

Les dirigeants de Gilead perdent rapidement toute légitimité lorsqu'ils n'agissent plus au nom du groupe, lorsqu'ils basculent du côté dystopique par les injustices qu'ils mettent en place, l'absence de considération de la population dont ils font preuve et les nombreuses contraintes qu'ils imposent. Rendre Gilead légitime pendant une certaine période permet de mieux discréditer le régime par la suite en mettant en avant l'aspect dystopique de toute conception utopiste.

Dans la série *THT,* une fois légal, le régime s'est imposé par la violence et l'utilisation massive de la police pour empêcher la population de fuir et l'obliger à respecter la nouvelle loi. Cela est perceptible grâce aux différents flashbacks : saison 1, épisode 1 et saison 2, épisode 3 lors de la fuite de June, son mari et leur fille ainsi que saison 1, épisode 3, le long flashback sur

[240] Atwood, 212.
[241] Atwood, 258-313.
[242] Eraly, *Autorité et légitimité. Le sens du collectif,* 226.

les débuts du nouveau régime montre la fin de l'autonomie financière et de la liberté – plus de possibilité de travailler ou de se déplacer – pour les femmes. L'épisode 3 de la saison 1 met en avant l'extrémisme des mesures mises en place à l'aide du plan américain sur Ofglen en blouse blanche et pansement blanc recouvrant son sexe suivi d'un plan d'ensemble sur un pièce blanche rappelant celle d'un hôpital, composé de lits blancs et d'Ofglen ou Emily seule dans cette pièce :



Figure 84 : THT, saison 1, épisode 3.

Un autre plan américain suivi de gros plans sous divers angles montre le visage larmoyant d'Emily.

L'utilisation de l'image au filtre blanc très épuré (ci-dessous) et des quelques mots de Tante Lydia « you won't want what you can't have » laissent comprendre au téléspectateur qu'elle a subi une excision.



Figure 85 : THT, saison 1, épisode 3.

Ces plans sont accompagnés de musique hard rock et des cris de cette dernière ; puis, suit le générique avec la même musique. Les éléments visuels forts (choix des plans montrés et couleur blanche, signe de purification), la situation implicite et la musique hard rock pour les événements les plus fondamentalistes permettent de mettre en évidence la souffrance. Le nouveau régime interdit l'homosexualité et recourt à la mutilation pour l'éradiquer. Ce nouveau mode de pensée est légal car l'objectif principal poursuivi par le régime de Gilead ne peut pas être rempli, l'homosexualité ne permettant pas la reproduction des individus. Ainsi, tous les membres doivent s'y conformer mais il n'est pas légitime pour tous car l'équilibre entre bien commun et liberté est rompu et qu'il semble inéquitable car tous les individus n'ont pas les mêmes droits. La tension entre l'aspect légal et le ressenti illégitime est mise en exergue à l'aide du contraste existant entre les éléments visuels blancs indiquant que la purification a été effectuée et les éléments sonores percutants montrant la violence de l'acte.

Le régime est devenu légal soudainement mais a-t-il un jour trouvé une légitimité unanime ? Si nous nous référons à cette citation d'Alain Eraly, la violence perpétrée et la suppression des libertés empêchent toute légitimité dans la durée :

> Toute domination a besoin d'un *supplément* pour se stabiliser : une croyance en sa légitimité. Privée de cette légitimité, donc, la domination devrait subsister, mais en moins stable. Cette théorie du supplément, cette manière de réduire la légitimité à une croyance qui viendrait s'ajouter à la domination – ou au pouvoir – sans en modifier la nature, intriguait à juste titre Paul Ricœur. Elle suppose en effet que les fondements de la domination soient logiquement indépendants des fondements de la légitimité. Elle conduit nombre de chercheurs à évoquer une antériorité logique et chronologique de la domination sur la légitimation : toute autorité résulterait d'un coup de force initial suivi d'un processus de légitimation, à la

> manière dont les rois carolingiens ont remplacé les rois mérovingiens par un coup de force initial avant d'œuvrer à leur légitimation en obtenant le sacre du pape et en se faisant couronner empereurs[243].

Le coup d'état a bien eu lieu mais le régime de Gilead ne trouve pas de légitimité sur le long terme. La série revient sur le manque de popularité du programme politique, social et économique proposé par Serena Joy à l'épisode 6, saison 2. Un premier flashback montre une conférence à l'université donnée par Serena qui s'avère être un vrai fiasco : elle est huée par les étudiants. Un deuxième flashback montre sa sortie d'un meeting, elle est à nouveau huée et reçoit un coup de fusil et une balle dans le ventre. Le régime de Gilead s'est bien imposé par un coup de force initial (comme celui mentionné par Eraly), un coup d'état qui se justifie par l'idéal prôné et visé par les dirigeants à présent au pouvoir. Paul Ricoeur décrit la mise en place de cette prise de pouvoir ainsi :

> Nous sommes ainsi conduits à un second niveau où l'idéologie paraît moins parasitaire et falsificatrice que justificatrice. Marx lui-même a côtoyé ce sens lorsqu'il déclare que les idées de la classe dominante deviennent des idées dominantes en se faisant passer pour des idées universelles. Ainsi les intérêts particuliers d'une classe particulière deviennent eux-mêmes des intérêts universels[244].

Le régime de Gilead impose les idées d'un groupe important, celles des Fils de Jacob, comme les seules capables de défendre des intérêts universels. Il est devenu légal grâce au monde idéal qu'il prônait pour la survie de l'espèce humaine. Cette survie se fait au détriment d'une partie de la population qui doit se sacrifier pour sauver un certain nombre. L'épisode 3 de la saison 3 rappelle que ce futur idéal se construit à l'aide de principes totalitaires. Le Commandant Lawrence et June ont une conversation sincère : vaut-il mieux être une personne horrible comme Lawrence qui sauve l'humanité ou être inutile comme June ? Il invite à mener une réflexion sur la place à occuper dans cette société en devenir, la personne que l'on était avant Gilead et celle que l'on veut être à présent et plus généralement sur les fondements utopistes de tout régime totalitaire. Alors que totalitarisme et utopie semble antinomique, nous constatons que la forte visée utopiste du régime a engendré un univers dystopique.

La légitimité s'étiole au fur et mesure que s'intensifient les actes violents à l'égard de la population. Lorsque les Servantes refusent d'exercer de la violence sur leurs pairs, groupe pourtant créé et imposé sous le nouveau régime, épisode 10, saison 1. Un ralenti est effectué sur la pierre que June lâche devant Tante Lydia pour insister sur l'acte de rébellion qui semble

[243] Eraly, 28.
[244] Paul Ricœur, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *Autres Temps* 2, nº 1 (1984): 56, https://doi.org/10.3406/chris.1984.940.

minime. Cet acte est suivi de la chanson « I'm feeling good ». Voici les paroles de la chanson de Nina Simone qui accompagne le départ des Servantes après qu'elles ont refusé d'obéir à Tante Lydia de 49'00 à 50'12 et de lapider Janine, June est en tête de cortège :



Figure 86 : THT, saison 1, épisode 10.



Figure 87 : THT, saison 1, épisode 10.

Birds flying high you know how I feel
Sun in the sky you know how I feel
Breeze driftin' on by you know how I feel

It's a new dawn
It's a new day
It's a new life
For me
It's a new dawn
It's a new day
It's a new life
For me
And I'm feeling good

Fish in the sea you know how I feel
River running free you know how I feel
Blossom on the tree you know how I feel

It's a new dawn
It's a new day
It's a new life
For me
And I'm feeling good

Dragonfly out in the sun you know
What I mean, don't you know
Butterflies all havin' fun you know what I mean Sleep in peace when day is done
That's what I mean

And this old world is a new world
And a bold world
For me

Stars when you shine you know how I feel
Scent of the pine you know how I feel
Oh freedom is mine
And I know how I feel

It's a new dawn
It's a new day
It's a new life
For me
And I'm feeling good

Ces paroles évoquent la sensation de liberté, un nouveau départ optimiste. Elles marquent le début de la rébellion de June contre le système oppressif de Gilead. Cette chanson qui entoure cet acte de rébellion fait écho à un autre acte de rébellion de la servante expliqué dans les notes historiques du roman *THT*. Elle utilise des cassettes de musique pour raconter son histoire et dénoncer sa situation :

> In general, each tape begins with two or three songs, as camouflage no doubt : then the music is broken off and the speaking voice takes over[245].

Dans ce cas, la musique vient encadrer l'acte de rébellion, ; toutefois, la musique ne vient pas souligner l'acte de rébellion comme dans la série mais masquer celui-ci. Le meurtre d'une Servante semble illégitime car il est inéquitable envers le groupe des Servantes pour lesquelles la punition est toujours plus importante que pour les membres les plus hauts placés du régime à acte illégal identique. Une fois la légitimité remise en cause par cet acte de rébellion, la légalité du régime peut être contestée.

De même, une remise en cause de la légitimité du régime et de son inspiration biblique a lieu à la saison 2, épisode 1 lors de la fausse exécution orchestrée par Tante Lydia. La voix de Tante Lydia récitant la Bible de manière solennelle est contrastée par la voix off de June commençant « Le Notre Père » en profanant des insultes à l'égard de Dieu « t'es sérieux là, tu te fous de ma gueule ou quoi ». L'opposition entre l'aspect biblique de la démarche, le vocabulaire soutenu qui légitime le nouveau régime et la remise en cause par June de l'interprétation des Tantes et du régime giléadien des intentions divines à l'aide de propos vulgaires qu'elle tient a pour but d'affaiblir la légitimité du régime. Le contraste entre les registres de langue vient renforcer la remise en cause de la légitimité pour marquer la rupture sémantique et lexicale.

[245] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 314.

En parallèle de cet affaiblissement général mené par certains instigateurs du régime, le discours contestataire de jeunes Canadiens est proposé « The Pearl girls were older than me, it isn't as if they were children : how could they believe all that crap[246]? », des marches protestataires sont organisées[247] avec des slogans tels que « GILEAD=DEATH OF THE MIND [248]». L'écriture en lettres majuscules ainsi que les signes mathématiques permettent à la fois de délivrer un message fort, concis, simple et accessible à tous.

À l'intérieur du régime, les catégories les plus naïves et les plus conditionnées, les jeunes filles, contestent aussi sa légitimité car la loi n'est pas respectée. En effet, les femmes et les jeunes filles sont agressées sexuellement par un dentiste ou d'autres personnes de leur entourage censées les respecter et les prémunir :

> One had claimed their Guardian had run his hands over her legs. Another had said that the neck and a trash collector had and zipped his trouser in front of her. The first girl had had the backs of her legs whipped for lying, the second has been told that nice girls did not notice the minor antics of men, they simply looked the other way[249].

La légitimité est remise en cause puisque ces femmes ne sont plus protégées comme promis par le régime à ses débuts, le système n'œuvre donc plus pour le bien collectif mais pour le bien de quelques individus. De plus, la corruption, censée avoir été éradiquée, demeure et, de surcroît, n'est ni condamnée ni punie :

> The doctors, the dentists, the lawyers, the accountants: in the New World of Gilead, as in the old, their sins are frequently forgiven them[250].

L'utilisation du mensonge et de faux témoignages se perpétue et se renforce « Gilead takes a stern view of bearing false witness, though it is nonetheless done frequently[251] ». Il n'y a donc pas de rupture avec les maux de la société précédente mais une continuité et même un accroissement de ceux-ci. Ainsi, la légitimité qui s'appuyait sur cette rupture visant à gommer les points néfastes n'a pas lieu, la légitimité du régime est donc remise en cause.

[246] Atwood, *The Testaments*, 46.
[247] Atwood, 48-49-51.
[248] Atwood, 49.
[249] Atwood, 97.
[250] Atwood, 252.
[251] Atwood, 255.

Dans *TT*, la fin de la légitimité est, de manière inattendue, mise en œuvre par une des instigatrices principales de la construction des principes du régime et de sa discipline, Tante Lydia.

> I am a bugaboo used by the Martha's to frighten small children-if you don't behave yourself, I don't think you will come and get you! I'm also a model of my perfection to be emulated-what would Aunt Lydia want you to do-and a judge and arbiter in the misty inquisition of the imagination-what would Aunt Lydia have to say about that[252]?

Tante Lydia ne considère plus le régime comme légitime à cause de ses multiples manquements et des violences physiques et psychologiques inutiles exercées sur certaines classes et qui dérogent aux principes fondamentaux instaurés par Gilead. Elle tente de les révéler au grand jour.

Même lorsque les objectifs d'augmentation de la natalité sont atteints, les méthodes, trop meurtrières pour obtenir des naissances, sont remises en cause : « The truth was that they'd cut Crystal open to get the baby out, and they killed her by doing that[253] ». Les Servantes peuvent mourir à condition qu'elles remplissent leur mission de procréation. Ceci entraîne la fin de la légitimité du régime et le refus de sa légalité, ceci est mis en exergue par la fuite de Gilead de nombreuses habitantes :

> Quite recently, Aunt Elizabeth, Aunt Helena and Aunt Vidala came up with the details and for better control. Operation Dead End, it was called. A Plan to Eliminate the Female Immigrant Problem in the North Eastern Seaboard Territories[254].

Le nouveau régime a redéfini la notion de parentalité mais cette parentalité est remise en cause car elle s'avère trop fluctuante : Nicole est-elle l'enfant de June ? De Mélanie et Neil ? Ou de Serena et Fred?

> You were snuggled out by your mother and Mayday. They'd risked their lives. Gilead made a big fuss about it; they wanted you back. They said you so-called legal parents had the right to claim you[255].

De qui Nicole est-elle l'enfant légale ? Légale sous quelle autorité ? Giléadienne ou Canadienne ? Pour Gilead, elle est la fille des Waterford. Pour le Canada, il s'agit de la fille de June. Ainsi l'autorité parentale diffère en fonction de la zone géographique et du régime politique. Toutefois, à Gilead, même si Nicole est la fille légale des Waterford car cela

[252] Atwood, 32.
[253] Atwood, 105.
[254] Atwood, 112-13.
[255] Atwood, 133.

est conforme aux lois en vigueur, elle n'est pas leur fille légitime pour les victimes du système, les mères porteuses violées, car cela n'obéit pas à une loi morale ou à un principe de justice, présents dans la conscience individuelle ou collective. L'absence réelle de considération des femmes et donc l'hypocrisie découlant du régime et son incapacité à mettre en place son programme contribue à sa remise en cause :

> Women are only one of the commodities – I hesitate to call them commodities, that is, but when money is in the picture, such they are – that are being relocated under cover. Is it lemons in and women out[256] ?

Les femmes sont exploitées, objectifiées, considérées comme inférieures sauf pour le groupe restreint des Tantes, ce qui rend l'organisation de la société inéquitable et fortement contraignante, les femmes ayant moins de droits et plus de devoirs.

Enfin, sa légitimité prend fin car l'idéal harmonieux et la solidarité promis ne sont pas remplis, Gilead n'œuvre pas pour le bien collectif mais pour le bien de quelques élus hauts dignitaires du régime s'accordant tous les droits et tous les pouvoirs :

> Wives at war with one another, daughters in rebellion, Commanders dissatisfied with the Wife selection proposed, Handmaids on the run, Births gone wrong. The occasional rape [....]. Or a murder: She kills her, she kills him, she kills her, and, once in a while, he kills him[257].

Ces injustices entraînent le dysfonctionnement total du régime et donne lieu à des actes contestataires et libertaires.

L'absence d'équilibre entre autonomie et contraintes met fin à l'idéal harmonieux giléadien et entraîne une remise en cause de la légitimité du régime.

Les variations ondoyantes du principe même d'autorité dans *THT* et dans *TT* mettent en lumière la porosité des frontières entre société utopique et dystopique. La réversibilité de l'autorité – de légitime vers illégitime, de légal vers illégal ou vice versa – confère un poids plus important à la dystopie tout en remettant en cause toute définition caricaturale de cette dernière. La complexité de la dystopie est ainsi révélée.

Dans *BM*, les technologies proposées perdent toute légitimité car leur utilisation engendre des violences psychologiques et physiques. Les utilisateurs ou les concepteurs détournent ces technologies à des fins personnelles, économiques ou militaires.

Le détournement des technologies peut se faire pour satisfaire des besoins personnels.

[256] Atwood, 210.
[257] Atwood, 212.

Dans la saison 3, épisode 4, « San Junipero », l'entreprise Tckr donne la possibilité aux personnes âgées ou malades de s'évader ponctuellement ou définitivement après leur mort dans un monde virtuel dans lequel leurs limites physiques n'existent plus. Cette technologie est légale et est présentée comme légitime dans la mesure où elle permet de vivre une deuxième vie, virtuelle. Toutefois, cela consiste à repousser les limites de la mort et pousse les vivants à accélérer leur décès pour bénéficier pleinement de ce service. Dans l'épisode, Yorkie, tétraplégique, se fait en effet euthanasier et Kelly accepte de mourir avant l'heure car sa santé se dégradant elle ne pourrait alors plus avoir accès à ce service. Ainsi, cette vie virtuelle est-elle légitime dans le sens de moralement acceptée par tous ?

Dans la saison 3, épisode 6, « Hated in the Nation », la technologie des drones-abeilles programmées pour remplacer les abeilles devient illégitime lorsqu'elles sont reprogrammées par le concepteur informatique car les drones-abeilles pour commettre des actes illégaux. Elles sont utilisées pour s'introduire dans le cerveau de victimes pour les torturer et elles tuent plus de 387 000 personnes à travers le Royaume-Uni. Cette technologie passe de légale et légitime à illégitime et illégale en fonction des actes programmés. C'est dans la porosité des frontières entre utopie et dystopie que réside la puissance de la dystopie. Plus la perméabilité est grande selon le contexte donné, la temporalité, plus la dystopie est efficace et référentielle. Si la dystopie est référentielle, elle sert alors le concept d'inactualité, se projetant en dehors du temps et par conséquent au bénéfice du temps à venir.

Dans la saison 4, épisode 1, « USS Callister », le concepteur du jeu profite de son autorité dans le monde du jeu vidéo virtuel pour commettre des actes illégaux. Ces actes sont perçus comme légitimes par l'auteur afin de satisfaire sa soif de vengeance mais comme illégitimes par les victimes. La variabilité entre légitime et illégitime, entre légal et illégal témoigne également de la porosité des frontières entre utopie et dystopie, ce qui contribue à renforcer la puissance du message dystopique.

Certains épisodes montrent comment les technologies utilisées par des figures d'autorité ou des entreprises reconnues oscillent entre légitime et illégitime. Dans l'épisode 2, saison 4, « Arkangel », certaines des possibilités qu'offrent la technologie comme l'application de filtres qui floutent les scènes quotidiennes violentes semblent injustifiées car ils empêchent les enfants possédant la puce d'analyser les émotions de son entourage, ce qui engendre des troubles du comportement et une détresse psychologique extrême. La technologie n'est d'ailleurs pas légalisée mais elle est utilisée et ne peut plus être enlevée aux personnes pour lesquelles la puce

a été implantée. La perte de repère ainsi que le voyeurisme absolu mettent fin à toute légitimité de la technologie.

Dans la saison 4, l'épisode 6, « Black Museum », lorsque le docteur Dawson utilise l'implant neuronal pour décupler son plaisir sexuel au lieu de soigner ses patients ou qu'il devient accro à la douleur des patients au point de les laisser souffrir pour éprouver du plaisir, la technologie perd toute sa légitimité et est même la source d'actes illégaux tel que le meurtre pour exacerber son plaisir.

Le détournement des technologies peut se faire pour satisfaire des besoins économiques. Dans l'épisode 2, saison 1, « Fifteen Million Merits », l'exploitation de la souffrance humaine fait toutefois basculer ce système du côté illégitime pour le téléspectateur qui n'adhère pas à cet avilissement de la population à des fins économiques.

Dans la saison 3, épisode 2, « Playtest », les tests que fait Saito Gemo, le créateur de jeux vidéo, apparaissent comme légitime auprès de joueurs invétérés en quête perpétuelle de sensations toujours plus fortes jusqu'à ce que ces jeux soient mortels pour le joueur-testeur. Une fois, les joueurs morts, Saito Gemo cache la véritable origine de leur mort, ce qui incite le téléspectateur à remettre en question sa légalité et sa légitimité dans le monde des jeux vidéo. Peut-on tuer un homme pour devenir une figure d'autorité dans son domaine et asseoir son pouvoir économique ?

Dans la saison 4, l'épisode 6, « Black Museum », un autre transfert de conscience est opéré, celui d'un condamné à mort en échange d'argent pour la famille de ce dernier. Ce transfert dans un hologramme affiché dans un muséum permet de reproduire son exécution sur la chaise électrique à l'infini et attirer des visiteurs. L'utilisation faite de cette technologie est immorale et totalement illégitime, bien que légale.

Le détournement des technologies peut se faire pour satisfaire des besoins militaires. Dans la saison 3, épisode 5, « Men against Fire », les militaires ont recours à une nouvelle technologie, un implant cérébral qui altère les perceptions en transformant des humains en cafards et en éliminant les odeurs de mort. Cela sert non seulement à rendre les militaires plus efficaces, en les libérant des traumatismes de guerre, en évitant les cas de syndrome de stress post-traumatique, mais cela sert aussi un but eugéniste en tuant les individus porteurs de gènes de maladies à risques, désignés comme cafards. Cette technologie est légale et légitime car elle

permet d'améliorer les conditions de travail des militaires mais elle semble aussi illégitime lorsque les militaires se rendent compte de la manipulation mentale et de leur transformation en machine de guerre à tuer.

Ces technologies perdent donc toute légitimité à cause des violences physiques et psychologiques que leur utilisation engendre pour satisfaire des besoins personnels, économiques ou militaires.

1.2.3. Absence de satisfaction des utilisateurs

Ces technologies perdent toute légitimité également car elles ne répondent plus aux besoins de leurs utilisateurs.

Dans la saison 2, épisode 1, « Be Right Back », Martha se rend vite compte que le Ash virtuel remplaçant son mari décédé n'est pas conforme au Ash réel, il perd toute légitimité à ses yeux. Elle décide alors de le laisser dans le grenier et envoie sa fille le voir une fois par an. Nous comprenons ici que la légitimité de la personne virtuelle dépend des besoins mais aussi des attentes des utilisateurs/acheteurs. Si les expectatives ne sont pas remplies, la légitimité est elle aussi remise en cause.

Dans la saison 2, épisode 3, « The Waldo Moment », une fois le personnage Waldo omniprésent dans tous les domaines socio-économiques, est-il toujours aussi légitime pour la population évincée et remplacée par le personnage de Waldo ? La réponse est laissée à l'appréciation du téléspectateur qui est toutefois orienté vers le « non » lorsqu'il constate que Jaimie, l'homme qui animait Waldo est devenu un sans-abri. Cette légitimité est finalement remise en cause par les utilisateurs eux-mêmes, alors même qu'ils ont contribué à la légalisation de ces technologies, lorsque leur vie est usurpée, mise à nue.

Dans la saison 6, épisode 1, « Striking Vipers », la technologie de jeu en réalité virtuelle peut sembler illégitime lorsque les protagonistes l'utilisent pour commettre des actes moralement condamnables tel que l'adultère dans ce monde virtuel et que cela a des conséquences néfastes dans le monde réel. Les protagonistes décident de ne l'utiliser qu'une fois par an. Si le monde virtuel est vécu et ressenti comme le monde réel, les actes illégaux commis dans celui-ci sont-ils condamnables ? Cette technologie est-elle toujours légitime si

elle sert uniquement d'exutoire aux vices, aux travers ou à la violence non exercés dans le réel, si elle constitue un moyen de commettre des actes immoraux et illégaux en toute impunité ?

La porosité des frontières entre utopique et dystopique atteint son paroxysme dans la saison 4, épisode 4, « Hang the DJ », dans lequel nous passons d'une technologie légale et légitime car utilisée par tous pour trouver l'âme sœur à illégitime car remise en cause par le couple qui l'utilise car considérée comme liberticide dans le virtuel. Puis, la technologie redevient légitime à nouveau dans le réel car elle permet de former des couples de manière durable et solide. La légitimité dépend non seulement du temps mais aussi du lieu. Leur variabilité influence notre perception et fait basculer l'histoire du côté utopique ou dystopique, ce qui confère encore davantage de puissance à la dystopie.

L'univers *BM* met davantage en exergue l'oscillation entre légitime et illégitime que l'univers giléadien. Ces variations autoritaires ondoyantes permettent de montrer la porosité des frontières entre légal et illégal et entre légitime et illégitime. Ces variations permettent de mettre en exergue la perméabilité des frontières entre utopie et dystopie et ainsi de renforcer la puissance du message dystopique en dehors du temps et donc pour le bénéfice du temps à venir.

La variabilité du concept de légalité et de légitimité voire sa réversibilité dans le temps en fonction des événements est mise au service du principe d'inactualité. Ces réfractions autoritaires montrent la perméabilité de la frontière entre utopie et dystopie en fonction du temps et du contexte. Tel un ondoiement, le genre peut basculer et montre qu'au cours du temps les perceptions peuvent varier. Ces variations autoritaires ondoyantes visent à la remise en cause de tout fondamentalisme moral, religieux, éthique et technologique dans un temps à venir.

1.3. Remise en cause de la légalité

1.3.1. Remise en cause d'un système politique et social

Une fois que le régime de Gilead a perdu sa légitimité, son autorité et la place qu'il occupe sont remises en question. La remise en cause de la légalité du régime devient visible lorsque les servantes tentent de le renverser. *THT* évoque le mouvement protestataire Mayday. À la saison 2, épisode 6, une tentative d'affaiblissement et de renversement du régime de Gilead est organisé. Un travelling horizontal montre les servantes alignées et l'une d'entre elles se

détachant d'un groupe pour avancer. Cette scène est suivie d'un plan serré sur cette servante soulevant un détonateur accompagné du bruit de détonateur. Enfin, un plan large montre les servantes s'éloignant en courant. Un plan de demi ensemble montre la servante courant au milieu des commandants le détonateur dans sa main levée : elle ressemble à une frondeuse, à une guerrière. Cet attentat fait écho à celui mené contre Serena pour lutter contre ses idées. Les flashbacks de Serena ont à ce titre un objectif prophétique. Toutefois, le téléspectateur reste surpris et ébahi : on passe en un instant de la puissance à la destruction (délégation de Commandants) et de la soumission à la rébellion et l'action (Servantes). Un changement de position s'opère soudain entre les parties. De plus, la musique du générique, une musique hard rock dont les paroles dans l'introduction indiquent qu'il faut se méfier des petites filles vient indirectement appuyer la rébellion et légitimer le soulèvement.

La rébellion opérée à tous les niveaux et à des degrés divers montre la remise en cause de la légitimité du régime de Gilead et la volonté de le rendre illégal. À l'épisode 7 de la saison 2, au niveau des servantes, à toute petite échelle, un interdit est bravé dans le magasin. June donne son prénom à Emily puis à une autre servante et ainsi de suite. Un gros plan est effectué sur les visages et les lèvres qui chuchotent des prénoms les uns aux autres. Il s'agit d'un moment fort car il marque le début de la rébellion en sous-marin par des actes futiles mais hautement symboliques puisqu'ils s'opposent au principe de déshumanisation des Servantes. À l'épisode 13 de la saison 2, alors que le père d'Eden vient s'excuser pour l'acte commis par sa fille, nous apprenons aussi qu'il a dénoncé sa propre fille. Offred procède alors à un double acte de rébellion : elle interpelle Fred quant au moment où ils viendront pour sa propre fille et après que Fred la gifle, elle le gifle violemment en retour. Les membres haut placés commettent également des actes de rébellion. Serena soutenue par les Épouses requiert l'apprentissage de la lecture de la Bible. Elle lit la Bible devant le conseil, ce qui constitue un acte interdit. Un plan large montre Serena éclairée par des projecteurs, au centre de l'image, surélevée à l'aide de la contre-plongée pour montrer son courage. D'autres actes de rébellion suivent, Emily poignarde Tante Lydia qui vient prendre de ses nouvelles après la Cérémonie, elle tombe dans l'escalier et elle la frappe violemment. Suite à la proposition de Fred faite à June pour qu'elle reste avec sa fille et lui fasse un garçon en échange, elle l'insulte « go and fuck yourself, Fred ». Puis, elle s'enfuit avec son bébé, aidée par les Marthas, par Nick qui retient Fred et par Serena qui ne l'empêche pas de fuir ayant été elle-même mutilée par les dirigeants à cause de son acte dissident. Divers membres s'unissent pour créer une brèche dans le système. Il n'est plus légitime y compris pour les membres créateurs, constructeurs et perpétuateurs de ce nouveau

régime. Pour le rendre illégal, il faut d'abord qu'il soit remis en cause et apparaisse comme illégitime aux yeux de tous. La rébellion de Serena sera d'ailleurs ouverte à la saison 3, épisode 1. Une contre-plongée la montre verser de l'alcool dans le lavabo. Elle met le feu à son habitation :



Figure 88 : THT, saison 3, épisode 1.

Elle se place donc en position de domination, de reprise de contrôle de la situation, en mettant le feu à sa maison. Il s'agit de la fin de la soumission à la règle giléadienne du trio et la fin de son couple. Elle sera aidée par June. Serena ne croit plus en la légitimité du régime alors qu'elle en est la créatrice et l'instigatrice. C'est une première étape qui va permettre la remise en cause de sa légalité et qui laisse entrevoir son renversement possible. La saison 3 porte un coup profond à la légitimité du régime avec le recrutement de Marthas utiles pour la mise en œuvre de son plan : faire sortir de Gilead vers le Canada une centaine d'enfants. Plan qui sera soutenu par le Commandant Joseph, un autre des piliers fondateurs du régime. Il va de soi que lorsque les membres fondateurs du régime, Serena Joy et le Commandant Joseph, s'opposent aux règles qu'ils ont eux-mêmes établies, la légitimité du régime est elle aussi lourdement affectée. Serena va, en effet, finir par accepter de dévoiler des informations capitales sur le régime de Gilead aux dirigeant canadiens pour contribuer à son démantèlement et le Commandant Joseph va fournir les véhicules et laisser-passer pour permettre l'évasion des enfants (épisodes 10 et 11). Ce qui est particulièrement intéressant à l'épisode 11 est la réversibilité et la versatilité de la légalité. En effet, lorsque Fred est arrêté par des militaires à la frontière canadienne, il est accusé de crime de guerre, de violation des droits de l'homme, une musique intense vient ensuite couvrir tous les chefs d'accusation. Cette multitude d'accusations montre que bien que le

régime de Gilead soit légal à Gilead, une fois sorti du territoire il n'est ni légitime, ni légal mais hautement condamné pour les principes illégaux et inhumains sur lequel il est fondé.

Dans *TT*, Tante Lydia ne considère plus le régime comme légitime et tente de prouver des actes illégaux sont commis afin de le renverser : « Some days I see myself as a recording Angel, collecting together all the sins of Gilead, including mine[258] ». Pour ce faire, elle collecte des preuves des manquements des dirigeants à respecter les lois qu'ils ont eux-mêmes élaboré. Ces dossiers contiennent des preuves accablantes contre les dirigeants ou les personnes haut placées :

> Most of the files left for me were either blue or black, and described multiple crimes. Handmaid's had been forced into illegal acts, and blame for them; some subject up at plotted against one another; bribes and favours had been exchanged at the highest levels; wives had schemed against other wives; Marthas had eavesdropped and collected information and then sold it; mysterious food poisonings had occurred babies had changed hands from Wife to Wife on the basis of scandalous rumours that were, however, unfounded. Wives had been hanged out for adulteries that had never occurred because a Commander wanted a different, younger wife. Public trials-meant to purge traitors and purify the leadership- had turned on force confessions extracted by torture. Bearing false witness was not the exception, it was common. Beneath its outer show of virtue and purity, Gilead was rotting[259].

Le régime corrompu à l'extrême ne trouve plus ni légitimité ni légalité à cause de la multiplicité du recours à des actes considérés comme illégaux y compris pour le nouveau régime. Tante Lydia révèle alors ces informations au Canada pour faciliter la chute du régime de Gilead :

> The Canadian media are releasing one disruptive secret after another, and pretty soon heads will roll[260].
>
> It's late: too late forget to prevent its coming destruction. I'm sorry I won't leave to see it – the conflagration, the downfall[261].

Tante Lydia qui a contribué à la légitimité et la légalité du régime accélère sa chute et la fin de sa légitimité en apportant des preuves pour mettre fin à sa légalité. Ces révélations ont effectivement affaibli le régime qui a dû éliminer un grand nombre de dirigeants et a entraîné la révolte populaire. Cet affaiblissement général combiné aux attaques du groupe dissident Mayday et des pays voisins a permis de remettre en cause le système politique et social de Gilead et de mettre fin à la légalité de ce régime.

[258] Atwood, 277.
[259] Atwood, 308.
[260] Atwood, 398.
[261] Atwood, 404.

1.3.2. Remise en cause d'une technologie

Dans *BM*, la remise en cause de la légalité passe par la remise en cause de la technologie. Dans l'épisode 2, saison 4, « Arkangel », la technologie proposée à l'essai aux parents est en cours de légalisation. Elle s'avère finalement dangereuse et ne devient jamais légale. Toutefois, il s'agit d'un exemple isolé car la légalité des technologies utilisées n'est pas remise en cause dans l'univers Black Mirror. En effet, ces technologies sont parfaitement légales, l'interrogation porte davantage sur l'utilisation faite de celles-ci. Le détournement par les utilisateurs entraîne des violences psychologiques ou physiques pouvant aller jusqu'à la mort.

2. Des pouvoirs diffus

Une multiplicité de pouvoirs se combinent pour mettre en place les rouages d'une société nouvelle et la conserver. Ce pouvoir est subdivisé en différents pouvoirs : le pouvoir de récompense, le pouvoir coercitif, le pouvoir d'expertise et enfin le pouvoir informatif. Les pouvoirs se multiplient afin de mieux se diffuser.

2.1. Pouvoir de contrôler l'information

Ainsi dans *THT*, le régime de Gilead utilise et coordonne ses différents pouvoirs pour renforcer son autorité. Les pouvoirs particulièrement présents sont les pouvoirs coercitifs et informatifs. Ils sont incarnés par différents organes dont les Yeux.

> Significantly, we see no rulers in Atwood's fictional world, but everyone in it from Commander Fred to his domestic servants, from the doctor who inspects Offred to Offred herself is caught up in a network of surveillance and counter-surveillance. The novel constantly emphasizes the omnipresence of the scrutinizing gaze; the word "eye" is everywhere; the secret police are called "Eyes," and the farewell greeting "under his eye" refers to the divine gaze but also testifies to the fact that everyone is indeed under the eye of someone else[262].

[262] Stephanie Barbé Hammer, « The World as It will Be? Female Satire and the Technology of Power *in "The Handmaid's Tale*" », *Modern Language Studies* 20, nº 2 (1990): 45, https://doi.org/10.2307/3194826.

Les Yeux symbolisent les yeux de Dieu mais il s'agit aussi du nom donné à l'organe répressif qui contrôle et observe tout ce qui se passe pour s'assurer que les règles giléadiennes sont suivies :

> Two Eyes, in grey suits, leap from the opening double doors at the back. They grab a man who is walking along, a man with a biefcase, an ordinary-looking man, slam him back against the back side of the van. He's there a moment, splayed out against the metal as if stuck to it; then one of the Eyes moves in on him, does something sharp and brutal that doubles him over, into a limp cloth bundle[263].

Les Yeux sont des Gardiens qui surveillent, espionnent les habitants de Gilead en permanence et informent les instances supérieures de tout écart de comportement. L'espace giléadien est devenu également extrêmement contrôlé, savoir où chaque individu se trouve est primordial pour mieux exercer son autorité :

> L'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a de corps ou d'éléments à répartir. II faut annuler les effets des répartitions indécises, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse ; tactique d'antidésertion, d'antivagabondage, d'antiagglomération. Il s'agit d'établir les présences et les absences, de savoir où et comment retrouver les individus, d'instaurer les communications utiles, d'interrompre les autres, de pouvoir à chaque instant surveiller la conduite de chacun, l'apprécier, la sanctionner, mesurer les qualités ou les mérites. Procédure donc, pour connaître, pour maîtriser et pour utiliser. La discipline organise un espace analytique[264].

Les Gardiens de la Foi sont des hommes armés dont la mission est de surveiller et contrôler les déplacements, les portes, les entrées, les rues et les passages et de s'assurer du respect des lois de Gilead :

> There are men with machine guns in the pillboxes on either side of the road[265].
>
> The two young Guardians salute us, raising three fingers to the runs of their berets. Such tokens are accorded to us. They are supposed to show respect, because of the nature of our service. We produce our passes, from the zippered pockets in our wide sleeves, and they are inspected and stamped. One man goes into the right-hand pillbox, to punch our numbers into the Compuchek[266].

Le contrôle de l'information est majeur, les informations transmises sont lacunaires ou orientées car aucune communication publique n'existe, d'autant plus qu'il n'y a plus d'écrits :

---

[263] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 178.
[264] Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975, 144-45.
[265] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 30.
[266] Atwood, 31.

> In the shape of a golden 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 places are known by their signs alone[267].

Le contrôle des informations est extrême et l'accès à la connaissance est réduit à minima avec la suppression de tout écrit :

> Loaves and Fishes is hardly ever open (...). They put the picture in the window when they have something, take it away when they don't. Sign language[268].

Le remplacement des écriteaux par des dessins réduit la possibilité d'information à transmettre à un signe unique et non équivoque. L'écriture, la lecture, les informations télévisées sont accessibles uniquement à une catégorie privilégiée et haut-placée d'habitants. Serena peut, en effet, regarder sur sa télévision, avant la cérémonie, les informations délivrées par le régime :

> Serena always lets us watch the news. Such as it is: who knows if any of it is true! It could be old clips, it could be faked. But I watch it anyway, hoping to be able to read beneath it. Army news, now, is better than none (...). We are shown two helicopters, black ones with silver wings painted on the sides. Below them, a clump of trees explodes.
>
> Now a close shot of a prisoner, with a stubbled and dirty face, flanked by two Angels in their neat black uniforms[269].

Les autorités jouissent pleinement du pouvoir informatif car les informations accessibles ou transmises sont biaisées, manipulées et déformées pour servir les intérêts de Gilead comme la condamnation erronée de dissidents lors des Particicutions :

> "This man" says Aunt Lydia "has been convicted of rape" (...)."He was once a Guardian. He has disgraced his uniform. He has abused his position of trust. His partner in viciousness has already been shot. The penalty for rape, as you know, is death (...). I will not offend your ears with any details, except to say that one woman was pregnant and the baby died[270]."
>
> He says something. It comes out sick, as if his throat is bruised his tongue huge in his mouth, but I hear it anyway. He says, "I didn't…[271]"

Les informations volontairement partagées servent à justifier le meurtre public par pendaison, appelé Salvagings et l'exposition des cadavres sur le mur :

> I can tell you that now because they got him, soon after that. He ended up on the Wall[272].

Les informations transmises sont systématiquement triées et choisies pour servir les intérêts du régime. Ainsi, des vidéos pornographiques avilissantes sont diffusées pour dégoûter les femmes destinées à devenir Servantes « Sometimes, though, the movie would be what Aunt

[267] Atwood, 35.
[268] Atwood, 173.
[269] Atwood, 92.
[270] Atwood, 290.
[271] Atwood, 291.
[272] Atwood, 258-59.

Lydia called an Unwoman documentary[273] ». La diffusion de films pornographiques violents, de documentaires montrant les femmes qui ont conduit à cette situation en se battant pour leur liberté notamment le droit à l'avortement et de documentaires sur les colonies et le nettoyage de déchets toxiques servent à leur reconditionnement mental mais ils constituent aussi une menace en leur montrant ce qui pourrait leur arriver si elles ne suivent pas les règles édictées par Gilead.

Le contrôle de l'information est un des pouvoirs piliers du régime car la collecte d'informations est nécessaire pour conserver le pouvoir. Elle se fait lors des Témoignages « Testifying » au cours desquels les Servantes doivent se dévoiler, admettre leurs entorses au régime ou révéler celles des autres. June, pointée du doigt dans un premier temps, dénonce subtilement ensuite Demathieu qui lui a dit ne pas vouloir de son bébé (saison 3, épisode 8). D'autres types de témoignages existent et permettent de s'assurer de la mise en place des règles érigées par le régime. Saison 3, épisode 10, Fred, Serena, le Commandant Winslow, Tante Lydia, et le docteur s'introduisent dans la famille Lawrence pour vérifier que la Cérémonie d'Imprégnation a bien lieu et témoigner du respect des lois. Ces informations collectées par les membres dirigeants permettent de s'assurer qu'aucun membre du régime, même très haut placé, ne devienne dissident et, par conséquent, permettent de garantir la pérennité du régime. Les informations sont conservées, cachées, contrôlées afin de manipuler l'opinion publique.

Les informations accessibles sont hautement contrôlées. Le très gros plan sur des produits du supermarché à l'épisode 1, saison 1 sont surprenants :

[273] Atwood, 128.



Figure 89 : THT, saison 1, épisode 1.

Cette image révèle l'absence d'écriture, la présence de dessins et de chiffres uniquement. La lumière blanche dans le supermarché signifie l'épuration d'information, la page blanche, l'impossibilité de s'informer par soi-même, de manière autonome. Leur seul moyen d'échanger des informations est à travers les produits épars des rayons sous forme de ventriloquisme : elles donnent l'illusion aux gardiens de faire les courses et échangent quelques informations sans bouger les lèvres à travers les rayons.

Dans *TT,* le pouvoir de contrôler l'information est un pouvoir - clef : les informations sont accessibles de manière restreinte ou déformée. Les jeunes filles reçoivent une version altérée de la Bible afin de servir les intérêts de Gilead et de maintenir la crainte pour mieux exercer le pouvoir coercitif :

> This was the story of the Concubine Cut into Twelve Pieces. (...)
> A man's concubine - which was a sort of Handmaid - ran away from her owner back to her father's abode. (...) The sinful men had killed her[274]. (...)
>
> "Many men doing lustful things all at once will kill a girl," said Aunt Vidala. "This story is God's way of telling us that we should be content with our lot and not rebel against it." The man in charge should be honoured by the woman, she said. If not, this was the result. God always made the punishment fit the crime. I learned the rest of the story later - how the traveller cut the concubine's body into twelve pieces and sent one to each of the Tribes of Israel, calling on them to avenge the misuse of his concubine by executing the murderers, and how the Tribe of Benjamin refused because the killers were Benjaminites[275] (...).

[274] Atwood, *The Testaments*, 78.
[275] Atwood, 79.

Cette histoire extraite de la Bible est simplifiée, abrégée et déformée pour que les futures épouses se conforment bien aux objectifs d'obéissance à leurs maris. La morale est livrée aux jeunes filles sans réflexion à mener et elle est à retenir. Le pouvoir informatif et d'expertise sont mis en œuvre pour servir le pouvoir coercitif et assurer le maintien du régime en place. De plus, aucune communication n'est faite aux jeunes filles au sujet du Centre Rouge :

> There were rumours about the Rachel and Leah Centre at school, but they were vague: none of us knew what went on inside it[276].

Ces informations sur le fonctionnement et les objectifs du Centre Rouge sont volontairement cachées aux jeunes filles car ils ne les concernent pas et ne donnent pas une vision idéale du régime. Les informations accessibles aux jeunes filles sont triées, sélectionnées et servent à leur conditionnement :

> We were allowed other games inside school hours. We played Snakes and Ladders - if you landed on a Prayer you went up a ladder on the Tree of Life, but if you landed on a Sin you went down a Satanic snake. We were given colouring books, and we coloured in the signs of the shops - ALL FLESH, LOAVES AND FISHES - as a way of learning them. We coloured the clothing of people too - blue for the Wives, stripes for the Econowives, red for the Handmaids. Becka once got in trouble with Aunt Vidala for colouring a Handmaid purple[277].

Dans la série *BM*, le pouvoir de contrôle de l'information fonctionne différemment. L'information est, au contraire, accessible à tous et diffusée par tous. Son contrôle est exercé par tous et non pas par une minorité. C'est dans cette transmission à grande échelle de l'information que réside le pouvoir. Ce pouvoir est particulièrement présent dans l'épisode 1, « National Anthem », de la saison 1. Le Premier Ministre britannique contrôle les informations et refuse que la nouvelle de la prise d'otage et la revendication du preneur d'otage soient diffusées sur les chaînes publiques. Toutefois, ce pouvoir informatif est aussi l'apanage du peuple par le biais des réseaux sociaux. Les médias anglais ainsi que la chaîne YouTube diffusent ces informations. Ceci a une grande importance car lorsque le contrôle de l'information change de mains, cela a un impact considérable sur les prises de décisions du Premier Ministre. Lorsque l'opinion publique change d'avis et est favorable au rapport sexuel du premier ministre avec un porc, pour sauver la princesse, le Premier Ministre est dans l'obligation de passer à l'acte sous la pression populaire et médiatique.

Dans l'épisode 3, « The Entire History of You », l'accent est également mis sur le pouvoir informatif. En effet, la puce que possèdent la majorité des gens enregistre tout ce qu'ils

[276] Atwood, 89-90.
[277] Atwood, 107.

vivent. Ces informations qui peuvent être visionnées par l'utilisateur mais être aussi partagées sont utilisées lors d'un entretien d'embauche pour s'assurer de la fiabilité de la future nouvelle recrue avant de l'employer. Elles sont aussi utilisées lors de contrôles aériens pour s'assurer que les personnes à bord n'ont pas commis de crime. Ainsi les personnes possédant les informations peuvent les analyser et les interpréter. Dans la série *BM*, le contrôle de l'information est exercé par tous et son accessibilité confère un pouvoir immense à ceux qui la détiennent.

2.2. Pouvoir coercitif

Les gardiens assurent également le transport des servantes dans la birthmobile, la voiture qui transporte les Servantes lors de naissances de bébés d'autres Servantes :

> The red Birthmobile is parked in the driveway. Its back door open and I clamber in (...). The Guardian closes and locks the double doors and climbs into the front, beside the driver; through the glassed-over wire grill we can see the backs of their heads[278].

Les Servantes ne sont pas libres de leurs mouvements. Elles sont encadrées militairement par les Gardiens. Ils sont parmi les seuls autorisés à porter des armes :

> The van stops, the back doors are opened, the Guardian herds us out. At the front door stands another Guardian, with one of those snubby machine guns slung over his shoulder[279].

Les Anges ont également ce droit car ils sont hiérarchiquement au-dessus des Gardiens. Ils servent d'organe répressif afin de faire appliquer au plus vite les nouvelles lois :

> You can't work here any more, it's the law. (...) And there were two men standing there, in uniforms, with machine guns[280].

Les forces répressives utilisent la force pour faire appliquer les nouvelles règles imposées par le nouveau régime autoritaire de Gilead :

> I guess people were scared. And when it was known that the police, or the army, or whoever they were, would open fire almost as soon as any of the marches even started, the marches stopped. A few things were blown up, post offices, subway stations. But you couldn't even be sure who was doing it. It could have been the army, to justify the computer searches and the other ones, the door-to-doors[281].

[278] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 121.
[279] Atwood, 124.
[280] Atwood, 186.
[281] Atwood, 189.

Les Commandants et les Tantes décident des sentences à appliquer en fonction des manquements à la loi : il peut s'agir de l'amputation d'un membre, d'une lapidation ou d'une pendaison.

> No longer kneeling at the foot of the bed, knees on the hard wood of the gym floor, Aunt Elizabeth standing by the double doors, ams folded, cattle prod hung on her belt, while Aunt Lydia strides along the rows of kneeling nightgowned women, hitting our backs or feet or bums or arms lightly, just a flick, a tap, with her wooden pointer if we slouch or slacken[282].

Les Tantes ont aussi la possibilité d'avoir une arme et de recourir à la violence pour se faire obéir par les Servantes « The work women do conspires to maintain the subjection of their own kind[283]». Elles sont chargées de leur faire appliquer les nouvelles règles établies. Le pouvoir coercitif est aussi exercé de manière genrée afin de flouter les frontières entre les oppresseurs hommes et femmes. L'ordre dans les Centres Rouges tenus par les Tantes est d'ailleurs militaire :

> We folded our clothes neatly and laid them on the stools at the ends of the beds. The lights were turned down but not out. Aunt Sara and Aunt Elizabeth patrolled they had electric cattle prods slung on hongs from their leather belts.
>
> No guns though, even they could not be trusted with guns.
>
> Guns were for the guards, specially picked from the Angels (...).
>
> 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:
>
> Alma. Janine. Dolores. Moira. June[284].

Les multiples références aux armes « machine guns », « guns » « cattle prod » et « wooden pointer » symbolisent la répression. Les phrases courtes, les passages à la ligne fréquents reproduisent visuellement une multitude d'armes tel un calligramme. Les fricatives imitant le souffle des armes et les plosives imitent les explosions et viennent matérialiser par le son le caractère militaire de la scène. La succession de prénoms rompue par la succession de points à la page 14 rappelle les pas réguliers et cadencés des militaires.

> Les Salvagings sont répressifs et informatifs pour ceux qui y assistent ou y contribuent :
>
> We don't sit on chairs, but kneel, and this time we have cushions, small red velvet ones with nothing written on them, not even Faith (...).
>
> There's a long piece of rope which winds like a snake in front of the first row of cushions, along the second, and back through the lines of chairs, bending like a very old, very slow river viewed from the air, down to the back. The rope is thick and brown and smells of tar. The front end of the rope runs up onto the stage. It's like a fuse, or the string of balloons.

[282] Atwood, 203-4.
[283] Patricia F. Goldblatt, « Reconstructing Margaret Atwood's Protagonists », *World Literature Today* 73, nº 2 (1999): 278, https://doi.org/10.2307/40154691.
[284] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 13-14.

> On stage, to the left, are those who are to be salvaged: two handmaids, one wife[285].

Les Servantes tiennent les cordes qui servent à la pendaison une fois que le seau sur lequel reposent les futurs pendus est retiré. L'information véhiculée est que tout acte répréhensible, toute désobéissance entraîne la mort. Le pouvoir coercitif atteint son apogée.

Dans la série *THT*, les différents pouvoirs s'exercent de différentes manières. Toutefois, le pouvoir coercitif est prépondérant. L'importance et l'omniprésence de la police sont signalées dès le premier épisode de la saison 1 qui commence avec un flashback au cours duquel se fait entendre un bruit de sirène de police. In medias res, la fuite d'un couple et de son enfant est montrée, le son est strident et angoissant laissant percevoir les bruits d'armes à feu. Les très gros plans sur les visages laissent imaginer le danger que traversent les protagonistes. La caméra embarquée combinée à la caméra subjective met en exergue l'émoi, le bouleversement intérieur et les risques encourus. L'ambiance effroyable est révélatrice du fort niveau répressif de la police. Le système répressif est aussi symbolisé à l'aide du filtre terne appliqué au présent sous Gilead en opposition à la lumière vive utilisée pour montrer la vie pré-giléadienne. Le pouvoir coercitif est aussi matérialisé par les courts flashbacks répétés comme ceux montrant le conditionnement et la torture des futures Servantes au Centre Rouge, contraintes d'obéir aux nouvelles règles dictées par le régime pour leur propre salut (saison 1, épisode 1 et 4) :

> Atwood also presents Gilead as an ironically egalitarian society. As the Aunts remark at the Rachel and Leah Re-Education Center, each woman should be happy in the knowledge that she is performing her own socially assigned task; women are ostensibly united and relieved of the burden of multiple social roles: wives, mothers, workers, cooks, and maids, to name but a few. Instead of juggling all of these social functions, the women of Gilead are assigned only one of these roles, a system designed to foster camaraderie: "Women united for a common end! Helping one another in their daily chores as they walk the path of life together, each performing her appointed task" (Atwood 162). Thus, each woman works for the greater good of the community and the glory of Gilead. However, this Utopian society is designed to oppress and control people rather than to improve their lives[286].

Le pouvoir coercitif est d'autant plus important qu'il est présenté comme une amélioration de leur situation actuelle en prônant la solidarité féminine et la non-exploitation des femmes.

---

[285] Atwood, 285.

[286] Alanna A. Callaway, « *Women disunited: Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale" as a critique of feminism* » (M.A., Ann Arbor, United States, 2008), 31, http://search.proquest.com/docview/304825311/abstract/7098023E97CC4E20PQ/1.



Figure 90 : THT, saison 1, épisode 4.

Cette image extraite de l'épisode 4, saison 1, montre l'entraînement de type militaire que reçoivent les futures Servantes. Elles répètent les mouvements et les paroles à associer de manière rigoureuse et synchronisée à l'instar de soldats en formation. Ces mouvements et paroles figurent la cadence militaire et le bruit de mitraillettes. Le caractère militaire du régime est d'ailleurs renforcé par le marquage à l'oreille des Servantes (saison 1, épisode 1 et 10) :



Figure 91 : THT, saison 1, épisode 10.

Ces marquages symbolisent l'appartenance à une corporation et rappellent les plaques, les grades et les insignes des militaires appartenant à un régiment ou un ordre. La tension et l'oppression résultant du système tyrannique sont également véhiculées par la musique

angoissante récurrente, les ralentis qui accompagnent les arrestations et la lumière froide (épisode 2, saison 1).

D'autres images fortes comme le travelling arrière montrant Offred dans le placard en plan de demi ensemble avec les robes rouges accrochées à côté d'elle, de chaque côté, (épisode 8, saison 1) suggèrent les pendaisons collectives des dissidents et rappellent le sang qui coule des corps exécutés pendus au mur pour exposition. Le téléspectateur imagine alors ce qui pourrait lui arriver si elle refuse de se conformer aux règles.

Le pouvoir coercitif est représenté par des plans forts hautement symboliques dont la mise en scène est empruntée à la propagande menée par le régime nazi.



Figure 92 : THT, saison 3, épisode 6.



Figure 93 : THT, saison 3, épisode 6.

La croix, venue remplacer le Washington Monument, devant la Lincoln Memorial Reflecting Pool met en exergue la direction chrétienne prise par le nouveau gouvernement. Le nouveau gouvernement considère que ses dirigeants sont les représentants et les porte-paroles de la parole de Dieu en s'appuyant sur les textes de l'Ancien Testament. Ceci est mis en évidence par la place centrale et surélevée du Commandant et de son Épouse face aux Servantes agenouillées. Toutefois, la théocratie est un prétexte à la mise en place d'une idéologie kyriocentrique à savoir un système social construit autour de la domination, de l'oppression et de la soumission.

La voix de Fred sous forme d'écho rappelle les discours d'Hitler devant son armée obéissante et confirme la mise en place d'une kyriarchie sous couvert d'une théocratie. L'organisation de l'espace géographique, les rangées de servantes espacées et séparées en leur centre par un grand bassin, l'ancienne Lincoln Memorial Reflecting Pool, la croix en arrière-plan (venue remplacer le Washington monument) et les drapeaux du régime de Gilead sans inscription rappellent les rangées de militaires espacées et séparées en leur centre par une esplanade vide avec les trois bannières nazies au centre en arrière-plan et Himmler, Hitler et Lutze surélevés, la foule devant eux lors du congrès à Nuremberg en 1934 (photographie ci-dessous). De plus, les couleurs du drapeau de Gilead sont un mélange de couleurs nazies et romaines.

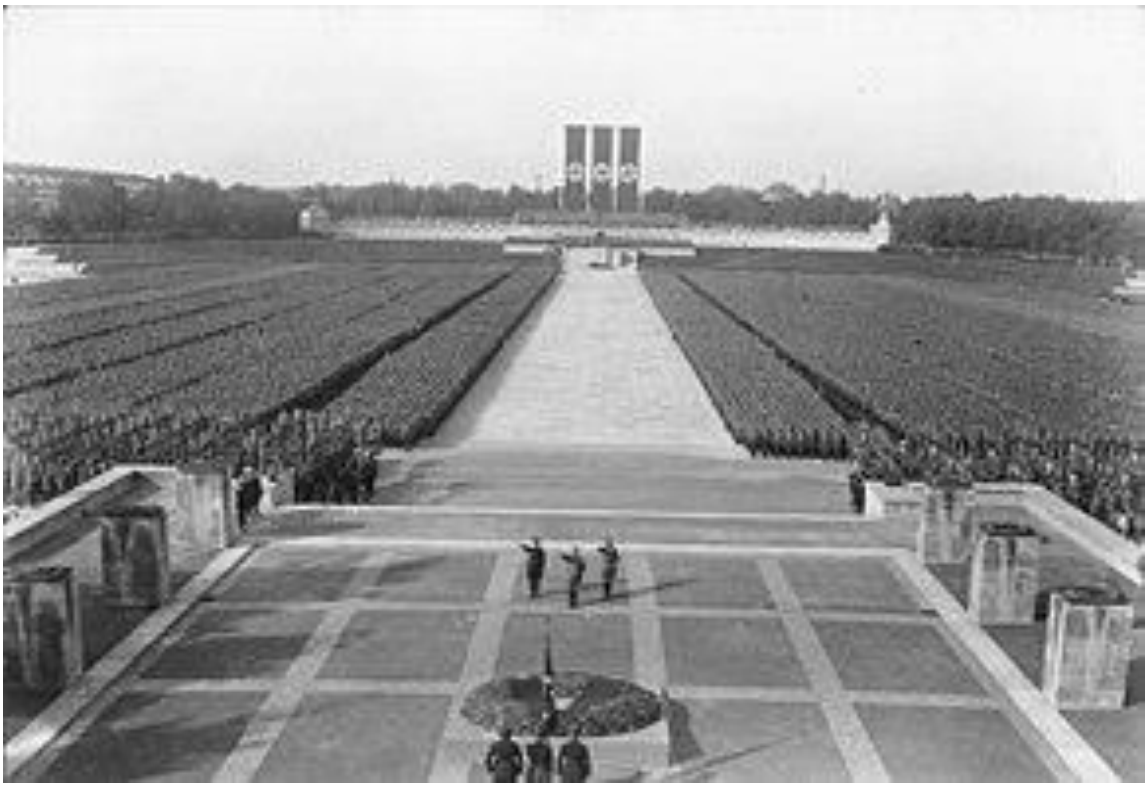


Figure 94 : Congrès de Nuremberg, 1934.

Le pouvoir coercitif se manifeste aussi grâce aux images de prisonnières. La tenue de Ofglen en prisonnière rouge, couleur des Servantes (épisode 3, saison 1) entourée de Gardiens et d'Yeux armés peut d'ailleurs rappeler les arrestations massives menées par la SS envers les juifs et les dissidents.

> In the case of religious nationalism, the ideology combines traditional religious beliefs in divine law and religious authority with the modern notion of the nationstate. If the ethnic religious nationalism politicizes religion by employing religious identities for political ends, an ideological form of religious nationalism does the opposite: it religionizes politics. It puts political issues and struggles within a sacred context [287].

L'utilisation de la force, sous couvert des textes bibliques, met en avant la mise en place d'un gouvernement fondamentaliste qui utilise la religion chrétienne pour mettre en œuvre des doctrines radicales et renforcer le pouvoir établi. Le terme « fondamentalisme » vient du verbe latin *fundare* qui signifie « établir solidement et affermir une base », ce qui s'avère être

[287] Naomi R. Mercer, « *"Subversive Feminist Thrusts": Feminist Dystopian Writing and Religious Fundamentalism in Margaret Atwood's "The Handmaid's Tale", Louise Marley's "The Terrorists of Irustan", Marge Piercy's "He, She and It", and Sheri S. Tepper's "Raising the Stones*" » (Ph.D., Ann Arbor, United States, 2013), 102-3, http://search.proquest.com/docview/1428851608/abstract/355254D46AA54280PQ/1.

l’objectif premier de ces arrestations massives effectuées par les Gardiens de la foi et les Yeux lourdement armés.



Figure 95 : THT, saison 1, épisode 3.

Ofglen a la bouche bâillonnée, les mains menottées, elle est encerclée par les forces répressives renforçant l’idée d’enfermement. Le pouvoir coercitif atteint son paroxysme, elle ne peut pas échapper aux forces de Gilead. La supériorité de certaines catégories sociales est matérialisée par le choix des plans. Dans la saison 1, épisode 2, un champ contre-champ montre Offred et le commandant dans son bureau marquant ainsi l’opposition des deux personnages et de leurs classes. Ce contraste est accentué par la plongée sur le visage d’Offred signifiant son infériorité statutaire. L’épisode 3 de la saison 1, utilise un long flashback pour montrer les débuts du nouveau régime : la fin de l’autonomie financière, de la liberté de travailler et de se déplacer pour les femmes. Les Gardiens sont montrés de manière détaillée. Ils apparaissent en masse, sont armés et font respecter les nouvelles lois. L’aspect coercitif est très développé dans la série. La violence exercée par le pouvoir en place est d’autant plus perceptible.



Figure 96 : THT, saison 1, épisode 3.

Les gardiens sont, en effet, omniprésents dans la série. Dans la saison 2, épisode 7, à la suite de l'attentat contre les Commandants, les Marthas sont assassinées dans les rues, les chauffeurs sont pendus aux toits des maisons. La police de Gilead patrouille jour et nuit générant une ambiance sonore oppressante constituée d'aboiements et de cris de policiers. La violence s'intensifie envers toutes les catégories avec des exécutions sans procès. Une fois de plus, le pouvoir coercitif domine, le but étant de conserver le pouvoir et maintenir le régime dictatorial de Gilead.

De plus, une grande variété de punitions est proposée et la punition est davantage explicitée, montrée et même mise en avant.

Les punitions sont infligées de manière collective lors des Particitutions. L'épisode 1, saison 1, alterne des gros plans sur les visages larmoyants des Servantes avant la participation à l'exécution d'un homme. Le ralenti et la caméra embarquée insistent et montrent la violence des Servantes lors du châtiment. D'autres types d'exécution collective existent, les Salvagings. Elles consistent en l'exécution des opposants par les Servantes qui doivent tirer la corde qui sert à les pendre (épisode 7, saison 3).

Les punitions collectives sont aussi signifiées de manière symbolique par le sang sur le Mur que les Servantes, recouvertes de leur seule capuche rouge, lavent, alignées face au mur, dos à la caméra comme si elles étaient sur le point de se faire exécuter par un bourreau avec un sac sur la tête pour cacher leur visage (épisode 6, saison 1). Leurs tenues écarlates et leurs corps debout constituent le prolongement du sang qui coule sur le mur et viennent rappeler les menaces d'exécution qui planent sur elles.



Figure 97 : THT, saison 1, épisode 6.

Dans la saison 2, épisode 1, les servantes sont muselées comme des animaux dangereux et accompagnées par des gardiens et leurs chiens pour être installées dans des cordes afin d'être pendues sur fond sonore d'aboiements et de cris. Une plongée montre les servantes en spirale contraintes de rester à genoux sous la pluie tombante pendant des heures, le bras tendu, une pierre à la main :



Figure 98 : THT, saison 2, épisode 1.

La plongée renforce le poids de la punition et la spirale rappelle qu'aucune échappatoire à la punition n'existe.

Les punitions sont aussi infligées de manière individuelle pour tout manquement aux règles du régime. Les punitions peuvent être multiples, comme la pendaison de l'être aimé lorsqu'il est homosexuel (épisode 3, saison 1). Ofglen est obligée d'assister à la pendaison de sa maîtresse avant de se voir infliger une deuxième punition. Les Gardiens sont à nouveau omniprésents :



Figure 99 : THT, saison 1, épisode 3.

L'homosexualité est punie par l'excision. Le plan américain de l'épisode 3, saison 1, sur Ofglen en blouse blanche et pansement blanc recouvrant son sexe permet au téléspectateur de comprendre qu'elle a été mutilée. Le plan d'ensemble sur un pièce blanche rappelle une chambre d'hôpital, composée de lits blancs. Ce plan est suivi de gros plans sous divers angles montrant le visage larmoyant d'Emily/Ofglen, debout au milieu de la pièce. Ces plans sont accompagnés de musique hard rock et du cri de cette dernière, ils mettent en avant la dureté et la cruauté de la punition. Le châtiment corporel est plus violent et plus développé que dans le roman. Saison 3, épisode 9, June est obligée de rester à côté de Ofmatthew hospitalisée par sa faute. Elle doit vivre là-bas jusqu'à son accouchement et observer sa partenaire à genoux toutes les journées jusqu'à qu'elle accouche. Les servantes sont frappées avec une canne alors qu'elles sont déjà au sol (saison 3, épisode 4). Les femmes enceintes désobéissantes sont attachées à un

lit (June sera attachée à l'épisode 4, saison 2), leurs pieds sont fouettés, leurs mains ou leurs yeux sont brûlés.



Figure 100 : THT, saison 1, épisode 1, 40'16.

Pour éviter toute désobéissance, les Servantes résidant à Washington sont muselées et leur bouche est scellée avec trois anneaux (saison 3, épisode 6). La lecture de la Bible donne lieu à un doigt coupé pour une Épouse (c'est le cas de Serena à l'épisode 13, saison 2), l'adultère est puni par l'amputation d'un membre. À l'épisode 10 de la saison 1, le procès du commandant Putnam par ses pairs a lieu, sa femme demande le plus haut châtiment pour son mari infidèle, son avant-bras gauche est alors amputé suite au procès sans délai et sans appel possible. L'exercice du pouvoir d'expertise est montré dans la série mais celui-ci sert de faire-valoir au pouvoir coercitif car les dirigeants ne sont pas motivés par la justice et la nécessité d'intégrité mais par la volonté de conserver le pouvoir, voilà pourquoi ils ont recours à la mutilation car c'est un moyen dissuasif et cela constitue une des principales façons pour Gilead de faire respecter ses lois.

La punition est aussi morale et psychologique. À l'épisode 4 de la saison 2, Tante Lydia culpabilise June après sa fuite en l'amenant devant le cadavre accroché au mur de l'homme qui lui est venu en aide. Elle lui explique que sa femme est devenue une Servante et que son fils lui a été enlevé et a été placé dans une autre famille. June est torturée psychologiquement afin

qu'elle suive les ordres. Comme l'affirment Margaret Daniels et Heather Bowen « strictly controlled access to leisure reinforces the Handmaid's enslavement[288] ».

Il y a donc une ramification de la punition dans la série : le châtiment corporel est plus varié et plus cruel et il se combine à la torture psychologique jusqu'à la destruction de l'individu.

Le pouvoir oscille davantage entre les individus également. Dans la saison 2, à l'épisode 7, Serena tend des dossiers à relire à June. Un plan large montre Serena s'asseyant au bureau de Fred, un gros plan est effectué sur le stylo que tient June. Pour le faire fonctionner, elle appuie sur le haut du stylo. Le stylo fait écho au détonateur sur lequel la servante a appuyé lors de l'attentat. Le stylo devient le signe de la faille dans le système dictatorial qui va permettre la reprise de pouvoir indirecte, subtile et masquée de certaines femmes et engendrera l'explosion de ce système. Le générique de fin utilise la chanson « I'm your Venus » du groupe Shocking Blue dont voici les paroles :

A goddess on a mountain top

Was burning like a silver flame

The summit of beauty and love

And Venus was her name

She's got it

Yeah baby, she's got it

Well, I'm your Venus

I'm your fire at your desire

Well, I'm your Venus

I'm your fire at your desire

Her weapons were her crystal eyes

Making every man mad

Black as the dark night she was

Got what no one else had

[288] Margaret J. Daniels et Heather E. Bowen, « Feminist Implications of Anti-leisure in Dystopian Fiction », *Journal of Leisure Research* 35, nº 4 (1 décembre 2003): 426, https://doi.org/10.1080/00222216.2003.11950004.

Wow

She's got it

Yeah baby, she's got it

Well, I'm your Venus

I'm your fire at your desire

Well, I'm your Venus

I'm your fire at your desire

Les paroles insistent à nouveau sur la dangerosité des femmes derrière leur beauté et leur capacité à utiliser leurs atouts pour obtenir ce qu'elles veulent. Cette chanson fait directement référence à Serena qui se veut jusque-là très obéissante et pieuse mais qui enfreint plusieurs fois les lois pour être sûre que sa famille conserve le pouvoir et qu'elle conserve son enfant. Pour garder le pouvoir et évincer les opposants de son mari, elle effectue des lectures et des changements de textes de lois en imitant la signature de son mari. Les références au feu « burning », « silver flame » et « fire » font écho au stylo utilisé comme détonateur par les Servantes rebelles mais aussi au feu que Serena mettra à sa propre maison pour protester contre sa condition et ce système à la saison 3, épisode 1. La dangerosité sous-jacente des deux femmes, Serena et June, est évoquée avec la phrase « her weapons are her crystal eyes ». Les yeux des deux protagonistes de la série sont bleus et toutes deux peuvent être sournoises comme mentionné dans la chanson « black as the dark night » pour obtenir ce qu'elles veulent.

Toutefois, cette oscillation du pouvoir sert en premier lieu à réaffirmer le pouvoir des dirigeants. À l'épisode 8, saison 2, Serena est exclue du bureau d'un geste de la main, elle est fouettée pour avoir contrefait la signature de son mari qui refusait la venue d'une spécialiste. Cette spécialiste était la seule capable de sauver la fille de Janine mais comme elle était à présent une Martha, elle n'avait donc plus le droit d'exercer en tant que médecin. La scène est très avilissante : un plan de demi ensemble montre Serena penchée sur la chaise pour recevoir les coups, un gros plan est fait sur le visage accablé et larmoyant de June, obligée de regarder, sursautant à chaque coup de fouet. La musique est intense, la luminosité est très faible et la lumière froide.



Figure 101 : THT, saison 2, épisode 8.

La scène se poursuit sur un gros plan sur le visage en pleurs de Serena et un plan plus large montrant les coups sur les fesses portés par Fred avec sa ceinture. La scène est silencieuse, les seuls bruits sont ceux des coups. Les sons, les images violentes et l'alternance des plans véhiculent la souffrance résultant du châtiment corporel prôné par le régime qui les justifie en utilisant des passages de la Bible. À la fin de la saison 3, à l'épisode 13, une reprise de pouvoir est perceptible. Un plan serré montre June, une arme à la main. Un gros plan est effectué sur le visage de June, déterminée, s'opposant à Lawrence quant à sa décision d'annuler l'organisation de la fuite d'enfants de Gilead : « ce n'est pas vous qui êtes aux commandes, c'est moi, alors allez dans votre bureau et trouvez-moi une putain de carte ». « Vous pensez sincèrement que vous êtes encore chez vous [289]». L'arme est alors mise dans sa botte. Le reprise de pouvoir des oppressés passe elle aussi par la violence physique, verbale et la dépréciation de l'individu.

Dans *TT*, le pouvoir coercitif reste le pouvoir fondamental qui permet le maintien du pouvoir en place.

> Hanging from a belt around my waist is my Taser. This weapon reminds me of my failings: had I been more effective, I would not have needed such an implement. The persuasion in my voice would have been enough[290].

Ce pouvoir est exercé grâce à la violence. Pour maintenir l'ordre, les Tantes ont recours aux armes, à la torture physique et morale. Tante Lydia qualifie le régime de Gilead de « règne de

[289] *The Handmaid's Tale Season 3* (MGM / United Artists, 2019).
[290] Atwood, *The Testaments*, 4.

terreur [291]». Les Particicutions sont maintenues pour conserver le pouvoir et éliminer les dissidents :

> In view of Aunt Elizabeth's exceptional performance, I felt it more than fair that she be allowed to conduct the Particicution proceedings at the stadium. Grove was the second to be dispatched. He had to watch as the Angel was kicked to death and then literally torn apart by seventy shrieking Handmaids[292].

Le Dr Grove est tué par les Servantes pour tentative de viol d'une Tante. Les exécutions collectives sont conservées pour maintenir cette pression de mort sur les individus irrespectueux des règles du régime. La répression est d'ailleurs également plus importante avec une tenue vestimentaire plus isolante encore pour les Servantes.

> We couldn't see very much of them now. You couldn't even see their faces because of those white hats they wore. They all looked the same[293].

Le pouvoir coercitif est donc intensifié pour contrôler, isoler et dissuader davantage.

Dans *TT*, l'instruction des jeunes filles de Commandants semble ludique mais le pouvoir répressif est toujours sous-jacent : si un péché est commis, il sera puni par Satan, si le coloriage n'est pas conforme aux couleurs imposées par Gilead, les jeunes filles sont réprimandées.
Dans *THT*, le recrutement des nouveaux organes répressifs, les Tantes, se fait grâce à l'oppression, à la torture mentale et physique. Elles devront à leur tour exercer cette même pression sur leurs pairs :

> The ultimate result of the micro-stratification in Gilead is the evolution of a new form of misogyny, not as we usually think of it, as men's hatred of women, but as women's hatred of women. Atwood depicts one viable backlash from our current feminist momentum: gynocentric misogyny and "traditional" misogyny combined in one militaristic social and religious order—the Republic of Gilead. In other words, the male- dominated power structure relies on women to regulate one another and enforce social standards. The philosophy informing the social structure is not unique to Gilead: "no empire imposed by force or otherwise has ever been without this feature: control of the indigenous by members of their own group" (The Handmaid's Tale 308)[294].

Un retour est d'ailleurs effectué dans *TT* sur la mise en place du régime par la coercition au travers de situations avilissantes, dégradantes et angoissantes, ce qui montre que le pouvoir coercitif reste au cœur du régime :

> At four o'clock we were treated to a spectacle. Twenty women of various sizes and ages, but all in business attire, were led into the centre of the held. (...)Then the men who'd escorted the blindfolded women raised

[291] Atwood, 277.
[292] Atwood, 279.
[293] Atwood, 16.
[294] Callaway, « Women disunited », 9-10.

> their guns and shot them. (...)Some of the women leapt to their feet, shouting - I could not make out the words - but were quickly silenced by being hit on the backs of their heads with the butts of guns[295].
>
> In the mornings, wakeup was perpetrated by a siren. Those whose watches had not been taken away - watch removal had been spotty - reported that this happened at 6 a.m. Bread and water for breakfast. (...) There were no paper towels. There were no towels of any kind. We wiped our hands on our skirts, whether those hands had been washed or not[296].
>
> I was parked inside my twilit cell for an unknown length of time, but it couldn't really have been that long judging from the length of my fingernails when I was brought out of it. Time, however, is different when you're shut up in the dark alone. It's longer. Nor do you know when you're asleep and when awake. Were there insects? Yes, there were insects. They did not bite me, I expect they were cockroaches. I could feel their tiny feet tiptoeing across my face, tenderly tentatively as if my skin were thin ice. I did not slap them. After a while you welcome any kind of touch[297].

Les femmes éduquées sont forcées de voir d'autres personnes exécutées froidement, elles dorment peu, mangent peu, sont forcées de vivre dans la saleté et l'insalubrité, sont enfermées dans le noir avec des insectes pour accentuer leur perte de force, de repères et leur désespoir et les contraindre à accepter le nouveau régime mis en place. Deux options se présentent à elles : subir l'oppression ou l'exercer.

TT montre comment le pouvoir est exercé autour du principal organe répressif du régime les Tantes, comment elles sont oppressées ou récompensées par des cadeaux ou un accès à la connaissance afin qu'elles exercent à leur tour une pression sur tous les habitants de Gilead.

Dans la série *BM,* le pouvoir coercitif n'est pas exercé par les dirigeants ou les organes répressifs comme dans *THT* et *TT* mais par tout type d'individus.

Il peut s'agir du peuple lui-même. Dans la saison 2, épisode 1, « White Bear », seul le pouvoir coercitif est mis en avant. Il est exercé de manière collective par des individus dont l'autorité varie. Une jeune femme, dont la mémoire est effacée, est poursuivie, pourchassée, persécutée et filmée par le personnel du parc d'attractions de la justice, White Bear Justice Park ainsi que par les visiteurs. Tous collaborent pour punir la jeune femme qui a été reconnue coupable, avec son compagnon, d'avoir enlevé, torturé, puis incinéré une fillette appelée Jemima, et d'avoir filmé ces horreurs à l'aide d'un téléphone portable. La punition qui lui est infligée est semblable à celle qu'elle a infligée à la fillette à l'exception de la mort. Toutefois, elle subit une forme de mort psychologique lorsque sa mémoire est effacée après chaque spectacle pour accueillir les nouveaux visiteurs et lui faire revivre la même horreur avec la même intensité. Dans la saison 4, épisode 6, « Black Museum », Nish, une simple citoyenne

[295] Atwood, *The Testaments*, 117-18.
[296] Atwood, 142-43.
[297] Atwood, 148.

exerce le pouvoir coercitif, là où les autorités ont failli. En effet, Haynes, dirigeant d'un musée exposant différentes technologies dont il est l'instigateur a accepté de torturer la conscience numérique du père de Nish pour de l'argent. Sa fille luit fait subit le même sort pour le punir. Dans la saison 5, épisode 2, « Smithereens », l'accent est mis sur le pouvoir coercitif. La punition est infligée à autrui et à soi-même. Christopher kidnappe un employé de Smithereens, un célèbre réseau social, car il veut que Billy Bauer, le PDG, connaisse les dangers de son réseau. Par la suite, il veut se suicider car son addiction passée à Smithereen et son besoin compulsif de lire les notifications qui apparaissaient sur son portable immédiatement ont provoqué l'accident qui a tué sa fiancée. Cette punition reste inefficace, le pouvoir coercitif est inutile car, une fois la crise passée, tout reprend son cours. La punition ne sert ni de leçon pour le PDG, ni pour les utilisateurs de Smithereens. En effet, Christopher raccroche et commence à libérer Jaden, mais celui-ci refuse de laisser Christopher se tuer et tente de prendre son arme. La police finit par donner l'ordre de tirer. Devant les images, Billy Bauer est choqué mais reprend sa retraite, et d'autres utilisateurs reçoivent des notifications à propos de cet événement et ne peuvent s'empêcher de les lire.

Le pouvoir coercitif peut aussi être exercé par les autorités. Dans la saison 2, l'épisode « White Christmas », l'accent est, à nouveau, mis sur le pouvoir coercitif. Matt, accusé de voyeurisme par *Z-Eye* et de dissimulation de meurtre, et, Joe accusé de meurtre d'un vieil homme et de sa petite fille qu'il gardait, sont condamnés à être bloqué c'est-à-dire à être interdit de communication avec leurs proches et ceux qui les entourent. La faute est systématiquement punie, la punition est toujours accès sur la torture psychologique davantage que physique.

Enfin le pouvoir coercitif peut être exercé par des intelligences artificielles. Dans la saison 4, épisode 5, « Metalhead », Le pouvoir coercitif est exercé à son paroxysme. Les humains sont exterminés par des robots-chiens.

2.3. Pouvoir de récompense

A l'opposée du pouvoir coercitif, le pouvoir de récompense est peu utilisé, les récompenses sont très peu nombreuses et sont ciblées ou globales. Elles peuvent prendre la forme d'un repas amélioré ou l'accès à des produits rares pour les Servantes qui sont

susceptibles de tomber enceintes. Ainsi toute récompense est conditionnée à l'acceptation des règles imposées.

> The minimalist life. Pleasure is an egg. Blessings that can be counted, on the fingers of one hand. But possibly this is how I am expected to react. If I have an egg, what more can I want[298]?

Manger un œuf constitue un privilège mais aussi indirectement suggère la satisfaction d'avoir un œuf, un ovule et donc la satisfaction de pouvoir tomber enceinte. Il s'agit donc d'une récompense qui invite à accéder à une récompense encore plus grande, celle d'avoir un bébé. Il n'y a pas de nécessité d'avoir d'autres privilèges car, selon Gilead, il n'y en a pas de plus grands.

Après chaque accouchement, les Servantes sont récompensées par un repas copieux et une fête :

> On the left, the double doors to the dining room are folded back, and inside I can see the long table, covered with a white cloth and spread with a buffet: ham, cheese, oranges-they have oranges! -and fresh-baked breads and cakes. As for us, we'll get milk and sandwiches, on a tray, later. But they have a coffee urn, and bottles of wine, for why shouldn't the Wives get a little drunk on such a triumphant day! First they'll wait for the results, then they'll pig out[299].

Le régime de Gilead propose aussi une récompense sous forme de promotion avec un changement de statut de Gardiens vers Anges :

> They think instead of doing their duty and of promotion to the Angels, and of being allowed possibly to marry, and then, if they are able to gain enough power and live to be old enough, of being allotted a Handmaid of their own[300].

Cette récompense leur permet de fonder leur propre foyer, privilège réservé à l'élite de Gilead, à l'occasion des Prayvaganzas, mariages collectifs :

> The twenty Angels enter, newly turned from the fronts, newly decorated, accompanied by their honor guard, marching one-two one-two into the central open space. Attention, at ease. And now the twenty veiled daughters, in white, come shyly forward, their mothers holding their elbows. It's mothers, not fathers, who give away daughters these days and help with the arrangement of the marriages[301].

De manière générale, les récompenses ne sont pas individuelles mais elles sont globales c'est-à-dire que les habitants de Gilead sont récompensés par leur accomplissement social et écologique collectif à savoir l'augmentation des naissances et la baisse de la pollution. Le régime récompense ceux qui œuvrent dans l'intérêt collectif prôné par Gilead. Paradoxalement, les Particicutions, l'exécution collective par les Servantes d'un opposant au régime de Gilead orchestrée par une Tante, sont des récompenses pour les Servantes qui

[298] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 120.
[299] Atwood, 126.
[300] Atwood, 32.
[301] Atwood, 230-31.

peuvent se défouler et punir ceux qui leur font du mal. La récompense réside également dans le fait que les Servantes, à leur tour, peuvent exercer le pouvoir coercitif sur les individus condamnés à mort.

Dans la série *THT*, le pouvoir de récompense est envisagé surtout de manière collective. Lorsque les enfants sont présentés aux touristes à l'épisode 6, saison 1 : les ralentis, la musique stridente, les cris d'enfants en bruit de fond symbolisent la tension existante due à la rareté de l'événement.

Ce pouvoir est, de manière ponctuelle, exercé à titre individuel pour récompenser une Servante d'être enceinte ou d'avoir eu un bébé sain. À l'épisode 3, saison 1, le zoom avant sur la culotte blanche tachée de sang dans la main d'Offred, assorti du commentaire « pas de glace à la vanille pour toi » en référence à la remarque d'Ofglen sur la glace à la vanille à laquelle elle a droit depuis qu'elle a accouché vient rappeler la façon dont le pouvoir de récompense est exercé.

La récompense est moins présentée comme telle dans la série mais comme contrainte. Nick est bien récompensé pour service rendu lors des Prayvaganza car il a le droit de se marier mais il ne peut pas choisir son épouse. Le gros plan en alternance sur le visage de Nick et d'Offred tristes, en parallèle avec le gros plan sur les visages satisfaits de Serena et du Commandant Waterford, montrent que la récompense est, de fait, une torture psychologique déguisée visant à détruire le couple Nick-June.

Dans *TT*, le pouvoir de récompense est particulièrement présent. En effet, Tante Lydia est récompensée pour son investissement dans la mise en place du régime de Gilead avec l'érection d'une statue en son honneur.

> Only dead people are allowed to have statues, but I have been given one while still alive[302].

Il est important de constater que le pouvoir de récompense est intimement lié au pouvoir coercitif et à la capacité de Tante Lydia à exercer son autorité :

> In my own present day I am a legend, alive but more than alive, dead but more than dead. I'm a framed head that hangs at the backs of classrooms, of the girls exalted enough to have classrooms: grimly smiling, silently admonishing[303].

Elle parvient à maintenir une pression sur ses sujets même lorsqu'elle est absente, ce que les adverbes « grimly » et « silently » ainsi que le choix du verbe « admonish » indiquent. Ces éléments dénotent clairement que son pouvoir coercitif est tellement élevé qu'il rayonne au-

[302] Atwood, *The Testaments*, 3.
[303] Atwood, 32.

delà de sa personne. Sur le long terme, le pouvoir de récompense est nécessaire pour permettre aux oppresseurs de maintenir leur position sans rébellion. La possibilité d'égayer la fête de Pâques grâce à des œufs colorés offerts aux Tantes novices est nécessaire pour les motiver à poursuivre leur formation :

> Here at Ardua Hall we skip the lamb flesh but have kept the eggs. As a special treat I allow them to be dyed: baby pink and baby blue. You have no idea what delight this brings to the Aunts and Supplicants assembled in the Refectory for supper[304]!

L'autre récompense arrive en fin de parcours pour les Tantes novices :

> I walked through the Reading Room, for which a higher authorization is required and where the Bibles brood in the darkness of their locked boxes, glowing with arcane energy. Then I opened a locked door and threaded my way through the Bloodlines Genealogical Archives with their classified files[305].
>
> Once I'd passed my sixth-month examination and had been accepted as a permanent Supplicant, I was allowed into the Hildegard Library[306].
>
> The first of my inner storms came about when, after four years of reading more elementary texts, I was finally granted reading access to the full Bible[307].

L'accès aux archives, aux livres, à la Bible intégrale, à la connaissance les motive à continuer leur formation.

Le régime de Gilead récompense les Tantes en leur laissant plus de pouvoir, un pouvoir parfois excessif marqué par le verbe « swollen », par les pronoms indéfinis indiquant l'omniprésence et le haut degré de leur aura et de leur pouvoir « everywhere et nowhere » ainsi que par les deux interrogatives qui se succèdent « How can I regain myself ? how to shrink back to my normal size, the size of an ordinary woman ? ». Ce pouvoir est si intense qu'il devient hors de contrôle quant au fond et à la forme « nebulous », formless », « shape-shifting ». Les sifflantes viennent renforcer l'aspect glissant et oscillatoire de ce pouvoir. Ce pouvoir intensifié passe par davantage de libertés organisationnelles qui peuvent être quasi-totale :

> He gave me a measuring look, then opened his hands and turned chem palms up. "Carte blanche," he said. "Within reason, and within budget. Subject, of course, to my final approval[308]."

À toutes les étapes, les novices reçoivent des récompenses : les nouvelles formées, celles qui ont fini leur apprentissage, partent en mission, les Pearl girls, et reçoivent une tenue et des

[304] Atwood, 33.
[305] Atwood, 35.
[306] Atwood, 300.
[307] Atwood, 302.
[308] Atwood, 176.

accessoires argentés ainsi qu'un collier de perles[309]. Puis, lorsque ces missionnaires reviennent avec de nouvelles recrues, elles reçoivent la récompense ultime, un changement de statut.

> We salute their physical bravery and their spiritual courage, and we offer the thanks of our hearts. I now declare that our returning Pearl Girls are no longer Supplicants, but full Aunts, with all the powers and privileges associated thereto[310].

Ce changement de statut est crucial dans l'exercice du pouvoir car elles vont pouvoirs accéder librement à toutes les informations secrètes sans contrôle et exercer leur pouvoir répressif sans limite. Dans *THT* et dans *TT*, les récompenses peuvent être collective ou individuelles, prendre la forme de privilèges momentanés ou définitifs ou la forme d'une promotion.

Dans la série *BM*, à l'épisode 2, « Fifteen Million Merits », le pouvoir de récompense est particulièrement mis en avant. Comme dans *THT* et *TT*, les individus dociles qui obéissent aux règles sont récompensés. Les habitants les plus pauvres pédalent toute la journée pour améliorer leurs conditions de vie (se lever plus tard) et pouvoir consommer (manger mieux et plus, utiliser du dentifrice ou encore acheter des accessoires pour leur avatar). Le pouvoir de récompense est intimement lié au pouvoir coercitif, les élites dirigeantes peuvent rétrograder les habitants, dont les efforts sont jugés insuffisants, en hommes ou femmes de ménage au service des cyclistes. Le pouvoir de récompense a beaucoup de poids car le pouvoir coercitif est important. Dans la saison 5, épisode 1, « Striking Viper », le pouvoir de récompense est mis en exergue sous un autre forme car la récompense est auto-attribuée ou décider de manière collégiale. La récompense peut être virtuelle, par le jeu et les plaisirs sexuels virtuels ou réels, à la fin, lorsque la jeune femme Théo rejoint un homme dans un bar pour avoir une aventure avec lui. La récompense est auto-accordée ou décidée avec le conjoint.

2.4. Pouvoirs en cascade

Nous avons analysé dans *TT* comment les pouvoirs de récompense, de contrôle de l'information et le pouvoir coercitif sont imbriqués pour permettre aux Tantes de mieux exercer leur pouvoir dans leur ensemble. L'accès à la connaissance, et donc à l'information, permet aux

[309] Atwood, 356.
[310] Atwood, 274.

tantes d'exercer le pouvoir coercitif et de renforcer ce pouvoir. En effet, Le pouvoir de récompense peut aussi s'exprimer en donnant davantage de pouvoir aux Tantes, ce qui contribue à renforcer le pouvoir en place :

> I've become swollen with power, true, but also nebulous with it - formless, shape-shifting. I am everywhere and nowhere: even in the minds of the Commanders I cast an unsettling shadow. How can I regain myself? How to shrink back to my normal size, the size of an ordinary woman[311]?

Dans *TT*, nous apprenons que les Tantes ont aussi accès à des informations compromettantes leur conférant ainsi encore plus de pouvoir, ces informations pouvant être utilisées contre les individus récalcitrants ou désobéissants :

> Over the course of the following two years, I found a number of similar folders waiting for me on my desk. They all held evidence of various crimes. Those containing the crimes of Wives were blue, of Commanders black, of professionals-such as doctors - grey of Econopeople striped, of Marthas dull green. There were none containing the crimes of Handmaids, and none for those of Aunts[312].

> All Supplicants were given a briefing about the Archives' existence and purposes. They contained the knowledge of who the Handmaids had been before they were Handmaids, and who their children were, and who the fathers were: not only the declared fathers, but the illegal fathers also, since there were many women - both Wives and Handmaids - who were desperate to have babies in any way they could. But in all cases the Aunts recorded the Bloodlines: with so many older men marrying such young girls, Gilead could not risk the dangerous and sinful father-daughter inbreeding that might result if no one was keeping track[313].

L'accès aux archives, aux différents dossiers sur toutes les catégories d'individus permet un contrôle total de leurs actions et des mariages. Toutes ces informations leur permettent d'avoir un regard global sur la situation et d'orienter les décisions prises. Ces informations sont secrètes et accessibles aux Tantes uniquement, ce qui leur confère encore plus de pouvoir. Les pouvoirs informatif et d'expertise qu'elles possèdent leur permettent de mettre en œuvre leur pouvoir coercitif. Les pouvoirs sont donc multiples de sorte que leur pouvoir général et global soit renforcé.

Dans la saison 3, épisode 1 de *BM*, « Nosedive », les différents pouvoirs s'exercent en chaîne également, l'un déclenche l'autre. D'autre part, ces pouvoirs sont à la fois exercés par le peuple en premier, puis par les entreprises et ensuite par les autorités en place. Les individus se notent en permanence et en temps réel. Les informations personnelles et les notes circulent librement, en temps réel et sont accessibles à tous. Ce pouvoir d'information a des conséquences sur le traitement des individus : si leur note baisse et s'avère être insuffisante, ils se voient refuser l'accès à l'achat d'un appartement, à un aéroport, à la location d'une voiture récente, à

[311] Atwood, 32.
[312] Atwood, 307.
[313] Atwood, 329.

un quartier ou même à des soins médicaux. Ainsi, le pouvoir d'expertise de chaque individu sert le pouvoir informatif et donne lieu au pouvoir coercitif, si la note est trop basse, ou au pouvoir de récompense, si la note est suffisamment élevée. Dans la saison 3, épisode 3, « Shup up and Dance », les pouvoirs s'exercent en chaîne également et sont liés aux mêmes évènements : le pouvoir d'expertise, celui du pirate informatique, capable d'obtenir des informations compromettantes sur des citoyens qui constituent un moyen de les faire chanter, engendre l'exercice du pouvoir coercitif car il les punit pour leurs actes illégaux et immoraux : la discrimination raciale, l'adultère et la pédopornographie. Le pouvoir informatif est exercé à la fin de la chaîne des pouvoirs : la population est finalement informée, via Internet, de leurs actes illégaux et des actions illégales qu'ils ont menées pour les couvrir. Ils ont été filmés et les vidéos du braquage et du combat à mort ainsi que les preuves de leur racisme, leur adultère ou leur pédophilie sont mises en ligne. Ainsi le pouvoir exercé est celui d'un pirate informatique qui utilise ses compétences pour exercer son pouvoir coercitif et informatif. Ces pouvoirs ne sont pas exercés par un gouvernement ou une autorité supérieure mais pas des individus lambda, anonymes qui utilisent leur pouvoir d'expertise pour commettre aussi des actes illégaux en se procurant des informations personnelles sur d'autres personnes et en les forçant à commettre des actes illégaux par procuration. Le pouvoir est donc exercé en toute illégalité mais s'avère d'une efficacité redoutable, bien plus redoutable que celui exercé par les autorités officiellement en place. Dans la saison 3, épisode 5, « Men against Fire », l'armée utilise son pouvoir d'expertise et informatif pour s'assurer que les soldats exercent le pouvoir coercitif par procuration. En effet, les soldats sont équipés d'implants qui modifient leurs perceptions visuelles et olfactives afin de modifier l'apparence d'individus considérés comme dangereux (car ils sont porteurs de gènes de maladies à risques) pour qu'ils soient tués. Ces implants leur permettent aussi de se libérer du syndrome de stress post-traumatique en altérant leur rêve et changeant leur souvenir. Ainsi l'armée utilise ses compétences techniques pour modifier les informations reçues par le cerveau des soldats et manipuler la réalité pour les pousser à tuer des individus appelés « roaches » ou « cafards ». L'extermination d'une partie de la population est donc exercée par les militaires qui punissent ces individus pour leur patrimoine génétique. Le pouvoir coercitif est ici exercé de manière extrême, porté par les pouvoirs informatifs et d'expertise. Dans la saison 3, épisode 6, le pouvoir coercitif est le plus exercé, à nouveau par un individu lambda, un des développeurs des drones-abeilles. Il a dissimulé dans leur code de gestion son manifeste sur la liberté d'expression qui clame que chacun doit subir les conséquences de ses mots. À chaque fois que quelqu'un dit quelque chose d'injurieux ou de blessant – comme rédiger un article virulent contre une militante environnementale handicapée,

écrire un message insultant sur un gâteau, proférer une insulte contre le jeune fan d'un rappeur, publier une photo d'une journaliste faisant semblant d'uriner sur un mémorial, ou annoncer des mesures impopulaires – et qu'il est visé sur les réseaux sociaux par un « #DeathTo », ce dernier est poursuivi par des drones-abeilles qui s'introduisent dans leur cerveau pour le torturer, ce qui finit par le tuer. De nouveau, un pouvoir en déclenche un autre, le pouvoir informatif exercé sur les réseaux sociaux déclenche le pouvoir d'expertise du développeur de drones-abeilles qui, lui-même, exercent son pouvoir coercitif en punissant les personnes visées sur les réseaux sociaux. Dans la saison 4, épisode 1, « USS Callister », le pouvoir d'expertise permet l'exercice du pouvoir coercitif. À nouveau, ces pouvoirs sont exercés par un individu lambda, ici un créateur de jeux vidéo en ligne et dirigeant de sa société. Il utilise son pouvoir d'expertise en créant une copie numérique de certains de ses employés et du co-fondateur de son entreprise afin de les punir de leur manque de considération et de respect à son égard.

3. Oppressions ondulatoires et répercussions sur le lecteur-téléspectateur

3.1. Oppression via un régime théocratique et totalitaire

Le pouvoir diffus permet son rayonnement. L'oppression ondule et se répercute sur le lecteur-téléspectateur. Les privations de liberté des habitants de Gilead provoquent chez eux un malaise d'ordre psychique.

L'oppression est d'autant plus grande qu'elle se fait sous couvert d'une autorité religieuse :

> As the colonizer uses Christianity as an influential factor in changing the values, cultures, beliefs, and the mind of colonized people, Gilead regime utilizes the totalitarian theocracy to subjugate women and use their bodies as political instruments which can produce future generation[314].

Cette autorité religieuse utilise et détourne le Livre de la Génèse pour mettre en place ce régime théocratique sans heurt :

[314] Sadeghi et Mirzapour, « Women of Gilead as colonized subjects in Margaret Atwood's novel ».

> In this dramatic remaking of the world, the biblical narrative of Rachel, Leah and their two handmaids Zilpah and Bilhah is invoked in both ritual and education in order to engineer a new society where gender and class norms are firmly in place and women are compelled to adhere to what is considered to be their true calling[315].

Or l'établissement de ce fondamentalisme religieux étatique trouve sa source dans un système sans église et sans prêtre :

> The government of Gilead is not only persecuting the adherents of other religions, but also the Christian priests and nuns, because they do not belong to the official doctrine of the Gilead religion. Since Gilead is a totalitarian state, it subdues all religious groups and sects that do not support their beliefs[316].

La séquestration en résultant est de ce fait plus intense car cet état religieux est sans fondement structurel et a éradiqué tous ses opposants religieux.

La mise en place du régime de Gilead trouve sa justification dans les problèmes d'ordre écologique dus à la pollution, d'ordre sociologique à cause de la violence et d'ordre démographique avec la baisse drastique de la natalité. Toutefois, le lecteur est amené à s'interroger sur la nécessité de mettre en place un régime totalitaire pour y parvenir. Cette interrogation est encore plus importante lors de la lecture des Notes Historiques de *THT* :

> Still-births, miscarriages, and genetic deformities were widespread, and on the increase, and this trend has been linked to the various nuclear plant accidents, shutdowns, and incidents of sabotage that characterized the period, as well as to leakages from chemical and biological-warfare, stockpiles and toxic-waste disposal sites, of which there were many thousands, both legal and illegal - in some instances, these materials were simply dumped into the sewage system - and to the uncontrolled use of chemical insecticides, herbicides, and other sprays[317].

En effet, les notes historiques justifient le régime et lui trouve des raisons écologiques (pollution), sociologiques (violence), et démographiques (baisse drastique de la natalité). Elles ne le condamnent pas mais incitent toute personne extérieure à la tolérance. La véracité des propos de la servante est remise en cause avec l'utilisation du terme « forgery », ainsi, après avoir violé et colonisé le corps et plus particulièrement le sexe de la servante, sa voix l'est aussi.

L'oppression et les sensations de séquestration sont tellement intenses qu'elles ondoient jusqu'au lecteur. En effet, Margaret Atwood parvient à véhiculer l'oppression par le rythme saccadé, l'utilisation de phrases courtes, les juxtapositions multiples et l'omniprésence de la voix retentissante d'Offred. L'ensemble contribue à créer une ambiance militaire, un ordre répressif au niveau sensoriel, sensitif et non pas sémantique. Par là même, le lecteur est amené

[315] L. Juliana Claassens, « Reading Trauma Narratives: Insidious Trauma in the Story of Rachel, Leah, Bilhah and Zilpah (*Genesis* 29-30) and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », *Old Testament Essays* 33, nº 1 (2020): 19, https://doi.org/10.17159/2312-3621/2020/v33n1a3.
[316] Anđela Stamenović, « Religious Fundamentalism in Margaret Atwood's "*Handmaid's Tale*" », s. d., 9.
[317] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 316-17.

à ressentir l'oppression. L'oppression parvient à tous les spectateurs puisqu'elle touche tous les individus de Gilead :

> There are also men in the books, who, like women, are affected by gender-related oppressions that imprison them to unfair confines and strip them of their personhood, their bodies and their emotions[318].

Au même titre, l'oppression dans la série est elle aussi sensorielle et sensitive et non pas sémantique. Elle est véhiculée par des images, le ressenti est donc immédiat. Les couleurs, les filtres, les musiques utilisées plongent le téléspectateur dans une atmosphère austère, militaire, qui peut être rapprochée du régime nazi par le choix des couleurs, des uniformes de gardiens ou par le choix du symbole représentant le nouveau gouvernement. Le téléspectateur scopophile[319] éprouve paradoxalement un plaisir visuel en regardant les scènes de viols des Servantes pourtant violentes physiquement et moralement car il lui est possible de contrôler ce qu'il voit, de décider de voir ou de ne pas voir. L'effet sur le téléspectateur est donc double : il souffre de l'oppression par empathie tout en retirant, en même temps, un certain plaisir car il n'est que le téléspectateur de cette séquestration. Il peut dont ressentir par effet de vague cette oppression puis s'en détacher, ce qui le procure un certain plaisir. Le sensitif a donc une place majeure car il permet de ressentir l'emprisonnement sous l'effet des ondes oppressives :

> [H]er misguided equation of western fashion with feminine liberation—already signaled stylistically through Atwood's description of the high-heels which emphasizes how very much this clothing imprisons rather than frees—is especially ironic[320].

En effet, Atwood nous permet de vivre la séquestration par procuration. Cette séquestration passe par l'imposition d'un style vestimentaire qui restreint la vision et couvre le corps et l'enferme comme dans une geôle. L'absence totale de choix personnel est mise en avant pour rappeler une autre forme de séquestration, celle représentée par la chinoise au style occidental qui l'enferme dans un style vestimentaire sexy dans le lequel le corps est objectifié grâce aux vêtements courts, au maquillage et aux chaussures à talons. À nouveau, nous assistons à une ondulation oppressive et séquestratrice qui nous permet de percevoir l'oppression dans le roman et par extension, dans notre quotidien même si elle prend une autre forme. Forme que nous

[318] Jeff Markovitz, « Atwood's Men in Alias Grace and *The Handmaid's Tale*: Feminism and the Constructs of Masculinity », 2, consulté le 16 septembre 2018, https://search-proquest-com.lama.univ-amu.fr/docview/1826012678?pq-origsite=summon.

[319] La scopophilie est un terme utilisé en psychopathologie pour désigner une attirance excessive et compulsive à observer des actes sexuels. Cette obsession se manifeste principalement par le voyeurisme, où l'individu éprouve du plaisir en regardant autrui dans des situations intimes ou érotiques, sans nécessairement participer à l'acte lui-même.« Définition de scopophile | Dictionnaire français », La langue française, consulté le 3 mai 2023, https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/scopophile.

[320] Hammer, « The World as It will Be? », 43-44.

pourrions qualifier de paradoxale et inattendue car c'est par le biais de l'image de la libération du corps qu'est révélée l'oppression genrée.

L'oppression et la séquestration se veulent plus abouties dans *TT* que dans *THT*. L'enferment dans chaque catégorie est plus important avec une démultiplication des catégories en sous -catégories. Les jeunes filles de Commandants prêtes à se marier portent une tenue verte qui servent à les distinguer des autres jeunes filles en formation :

> I'd seen girls my age wearing these dresses, and I knew what they meant: spring green was for Fresh leaves, so the girl was ready for marriage...The clothes the Aunts brought had already been worn, but they weren't worn out, since nobody wore the green clothing for long[321].

Les Tantes en phase finale d'apprentissage sont vêtues d'une tenue gris argenté qui servent à les distinguer des Tantes postulantes et capitulantes :

> In their silvery grey dresses with long skirts, their white collars, their white hats[322].

Les tenues et couleurs compartimentent encore davantage ces catégories à l'intérieur même de leurs groupes d'appartenance. Les ondes oppressives s'étendent donc dans le régime de Gilead. Elles s'étendent jusqu'aux enfants pour lesquels la seule façon de s'extirper de la contrainte absolue et inéluctable imposée par le régime ne peut être que la mort par suicide :

> There were the French-style flower-arranging secateurs, like the ones Becka had used-Pallia had some of those-but they were in the garden shed, which was locked. I'd heard of a girl who'd hanged herself with her bathrobe sash to avoid a marriage[323].

Le suicide semble être la seule solution d'échapper à la prison du mariage. D'autre part, la multiplication de la voix narrative grâce à cette triangulation des voix de Tante Lydia, Nicole et Hanna permet une approche plus globale de la situation tout en étant personnelle par le biais du récit-journal intime :

> Transcript of Witness Testimony 369B
> I'd made it into Gilead. I'd thought I knew a lot about it, but living thing is different, and with Gilead it was very different. Gilead was slippery like walking on ice: I felt off balance all the time. I couldn't read people's faces, and I often didn't know what they were saying. I could hear the words, I could understand the words themselves, but I couldn't translate them into meaning[324].
>
> Transcript of Witness Testimony 369A

[321] Atwood, *The Testaments*, 160.
[322] Atwood, 261.
[323] Atwood, 225.
[324] Atwood, 321.

> Becka and I did our best to instruct the new Pearl, Jade, as Aunt Lydia had requested, but it was like talking to the air. She did not know how to sit patiently with her back straight and her hands folded in her lap; she twisted, squirmed, fidgeted with her feet. "This is how women sit," Becka would tell her, demonstrating[325].

Ces deux transcriptions décrivent la difficulté d'intégration de Nicole une fois arrivée à Gilead et après avoir été recrutée par les Pearl Girls. Le témoignage 369 B donne le point de vue de Nicole venant du Canada et le 369 A, celui d'Hanna, élevée à Gilead. L'Histoire du régime totalitaire de Gilead se fait au travers des histoires personnelles et intimes de ces trois femmes, dont les âges, les localisations géographiques ainsi que les statuts diffèrent. L'oppression ondoie grâce au récit personnel qui permet plusieurs regards et entrées dans le système dictatorial en insistant sur la séquestration vécue ou subie de manière consciente ou inconsciente. Cette triangulation permet une distanciation, une sorte de prise de vue aérienne de la situation tout en étant particulièrement inclusif. L'oppression est ainsi ressentie par le lecteur grâce aux récits personnels détaillés et intimes de chacune de ces femmes et grâce à leurs versions complémentaires. Le sentiment d'oppression et de séquestration est ainsi vécu par procuration et par à coup grâce au processus d'immersion suffisamment intense pour onduler jusqu'au lecteur. Ainsi, ces ondes oppressives sont très efficaces, plus efficaces qu'une simple narration explicite du totalitarisme car le lecteur se sent enfermé à l'instar des protagonistes. L'impact dystopique se veut alors plus puissant car le sensoriel est mis à l'honneur avant le cérébral et l'intellectuel. Le sensoriel contribue donc pleinement à la réfraction dystopique. La couverture du livre rappelle l'oppression ressentie par les protagonistes, contraintes de porter une tenue vestimentaire imposée :

[325] Atwood, 323.

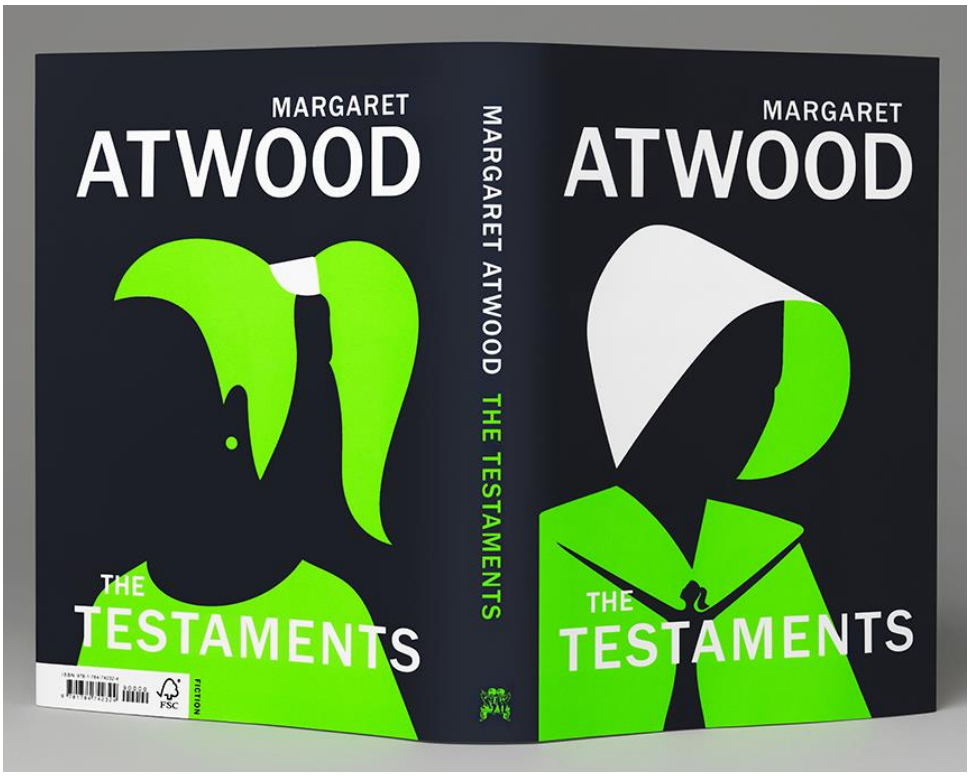


Figure 102 : TT, première et quatrième de couverture.

Le lecteur tenant le livre à la main se sent oppressé par l'image sur la couverture montrant la silhouette d'une servante qu'il perçoit comme prisonnière et par opposition, se sent rassuré par l'image sur la quatrième de couverture montrant la silhouette d'une jeune fille avec des boucles d'oreille, une couette et un t-shirt qu'il interprète comme libre de ses choix. L'oppression véhiculée par la couverture parvient au lecteur. Cette oppression sera ressentie différemment selon les individus en fonction de leur parcours, leur expérience, leur âge, leur localisation ou leur éducation. La réaction de chaque lecteur sera donc différente mais ces réactions seront complémentaires. Elles contribueront à placer la dystopie dans un principe d'inactualité car elle existe en dehors de l'espace-temps du lecteur (dont l'interprétation peut varier en fonction des époques et de son parcours de vie) tout en étant au service du temps à venir en l'incitant à lutter contre tout type d'oppression et de séquestration physique et morale.

3.2. Oppression via les réseaux sociaux

L'oppression dans *BM* est d'abord véhiculée par les réseaux sociaux qui permettent d'exprimer l'opinion publique. L'oppression est ressentie par les téléspectateurs car elle est

proche de leur réalité. Ils sont totalement tributaires des réseaux sociaux et ont peur, par exemple, de voir leur cote de popularité s'effondrer. Cette oppression dans la série est si forte qu'elle enferme les gens et les empêche de prendre les décisions adéquates et appropriées. À la saison 1, épisode 1, « The National Anthem », les décisions du Premier Ministre sont dictées par les mouvements d'humeur populaire sur les réseaux sociaux comme le montre cette page d'informations télévisée analysant la place prépondérante qu'occupe la disparition de la princesse sur You Tube et Twitter.



Figure 103 : BM, saison 1, épisode 1.

Dans la saison 2, épisode 3, « The Waldo Moment », Waldo, un personnage virtuel devient un concurrent politique sérieux lorsque sa côte de popularité monte. Jaimie qui l'articule n'est qu'un pantin, enfermé dans le personnage de Waldo dont les paroles sont dictées par des statistiques tirées de Google ou d'opinions séduisantes repérées sur Twitter.

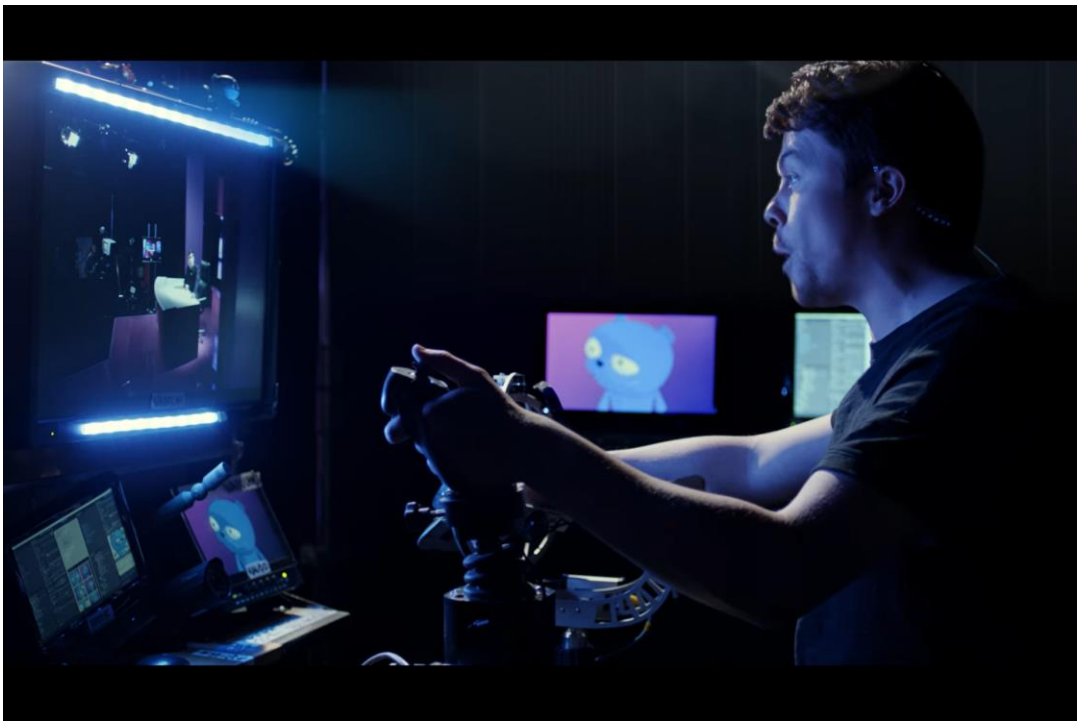


Figure 104 : BM, saison 2, épisode 3.

Dans cet extrait, son enfermement est symbolisé physiquement par les écrans qui l'encerclent, ce sont ces mêmes écrans qui l'oppressent intellectuellement en analysant les réseaux sociaux, parcourant les recherches internet, faisant des statistiques pour lui dicter ses paroles. À la saison 3, épisode 1, « Nosedive », tous les comportements des membres de la société sont commandés par le désir de voir sa cote de popularité monter sur les réseaux sociaux. Aucune réaction n'est authentique, les individus sont enfermés dans les apparences qu'ils veulent véhiculer.



Figure 105 : BM, saison 3, épisode 1.

Cette image montre Lacie s'exerçant devant son miroir pour faire le plus authentique des faux sourires, sourire qu'elle exhibera en public. La photographie dans un cercle nous montre la photographie figurant sur son profil, son nom ainsi que sa cote de popularité dont la précision est extrême. Ces indications servent à rappeler que ce sont les réseaux sociaux qui constituent des outils d'oppression et d'enfermement et qui poussent Lacie à porter le masque du bonheur afin de rayonner et augmenter sa cote de popularité, même d'un millième. L'enfermement est aussi véhiculé implicitement par le peignoir de bain qui entoure son corps, la serviette qui enveloppe ses cheveux et le cadre constitué par le placard en arrière-plan. Dans l'épisode 3, « Shut up and Dance », la menace de divulgation sur les réseaux sociaux de comportements inappropriés par un pirate informatique force les protagonistes à commettre des crimes allant jusqu'au meurtre.

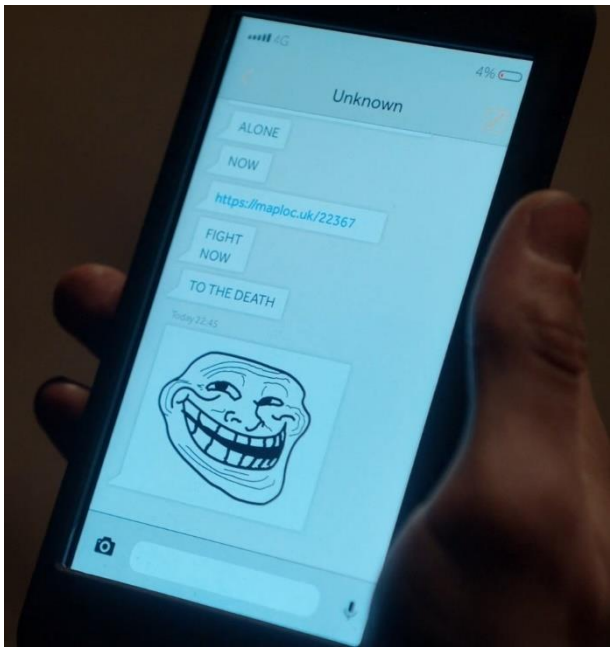


Figure 106 : BM, saison 3, épisode 3.

L'image véhiculée sur les réseaux sociaux est tellement importante qu'elle exerce une pression forte sur les individus qui s'enferment dans les apparences et deviennent incapables d'évaluer l'aspect immoral et illégal de leurs actes. Ils sont prêts à tout pour préserver les apparences. Dans l'épisode 6, « Hated in the Nation », les personnes désignées sur les réseaux sociaux avec un hashtag « #death to », comme le montre l'image suivante à propos de Liza Bahar sont véritablement tuées à cause de leurs actions impopulaires. L'attaque virtuelle se transforme en attaque réelle.



Figure 107 : BM, saison 3, épisode 6.

L'enfermement des utilisateurs des réseaux sociaux est alors ultime et fatal. Lors de la saison 5, épisode 2, « Smithereen », l'addiction engendrée par les réseaux sociaux est si forte que le protagoniste tue sa petite amie en voulant se connecter à Smithereen. Ce décès le pousse dans une spirale infernale entraînant le kidnapping d'un des employés, accompagné d'une menace de suicide pour faire passer un message à son créateur. L'épisode termine sur son meurtre ordonné par les policiers et relayé par Smithereen, le réseau social à l'origine du problème.

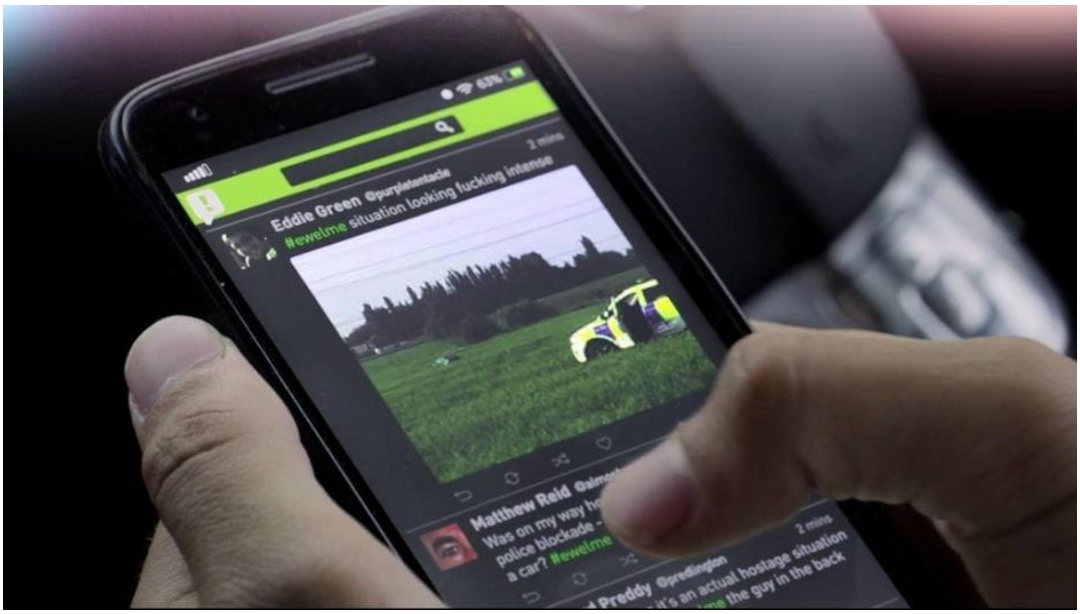


Figure 108 : BM, saison 5, épisode 2.

Ainsi, l'oppression ressentie résultant de comportements abusifs sur les réseaux sociaux est telle que les individus se sentent enfermés, séquestrés au point que la mort apparaît comme la seule libération possible. L'oppression résultant de l'opinion publique et des réseaux sociaux ondoie jusqu'au téléspectateur et trouve écho dans leurs vies. Cet écho sert à réfracter l'oppression et l'enfermement dont ils sont victimes sans en être pleinement conscients. L'onde dystopique fléchit grâce au support télévisuel pour parvenir au téléspectateur dans le réel sous une forme diffuse qui servira à mettre en lumière le système oppressif dans le lequel il vit et déclenchera potentiellement chez lui une réaction afin d'éviter les scénarios présentés dans la série.

3.3. Oppression via les nouvelles technologies

L'oppression est également véhiculée par l'omniprésence de nouvelles technologies invasives. Les jeux de réalité virtuelle apparaissent comme oppressants car ils déconnectent les individus de la réalité jusqu'au point de non-retour. Ils oscillent du moins immersif au plus immersif. Le moins immersif à la saison 1, épisode 2, « Fifteen Million Merits », reste très

envahissant dans le réel comme en atteste l'image ci-dessous montrant la présence accablante et prépondérante des avatars dans l'espace personnel d'une des protagonistes :



Figure 109 : BM, saison 1, épisode 2.

Le plus immersif empêche le contact avec le réel : de manière choisie par les personnages à la saison 3, épisode 4, « San Junipero » ou à la saison 5, épisode 1, « Striking Vipers » ou non choisie par eux à la saison 3, épisode 2, « Play Test » (le choix effectué par le protagoniste est artificiel), épisode 5, « Men against Fire » (le choix est également artificiel) et enfin à la saison 4, épisode 1, « USS Callister » dans lequel l'intégration dans un monde virtuel se fait aux dépens des protagonistes :



Figure 110 : BM, saison 4, épisode 1.

Cette image montre la copie numérique d'une employée (rendue visible grâce aux contours pixélisés du corps du personnage), torturée et enfermée volontairement par le PDG de l'entreprise dans l'USS Callister, le vaisseau spatial du jeu qu'il a créé. Le monde virtuel dans lequel les personnages sont plongés consciemment ou inconsciemment apparaît comme dangereux, nocif et même mortel. Cette volonté de se réfugier ou d'explorer le virtuel trouve écho dans le réel du téléspectateur pour qui la réalité augmentée existe et est accessible. Cette réalité augmentée est perçue comme une source d'évasion et de libération alors qu'elle est présentée dans la série comme un système oppressif et un enfermement. Le phénomène de réalité virtuelle se réfracte sous le prisme sériel et ondoie. Il passe par réfringence de technologie utopiste et méliorative pour le téléspectateur à technologie dépréciative et dystopique. L'ondoiement a pour finalité une versatilité de l'opinion portée sur la réalité virtuelle. Cette versatilité est mise au service du principe d'inactualité car elle a pour but d'agir positivement sur le temps à venir par prévention.

L'oppression provient également d'une autre technologie l'intelligence artificielle. L'intelligence artificielle est présentée comme une assistance, une aide domotique dans l'épisode spécial, « White Christmas » :



Figure 111 : BM, saison 2, épisode 4.

Cette image montre la copie numérique devant une table de contrôle en train de commander chaque pièce et objet connecté de la maison. La copie est vêtue de noir, elle doit rester dans

l'ombre de l'original pour la servir comme une esclave. Elle n'existe pas, elle n'a pas de droit, sa tenue rappelle qu'elle doit s'effacer. Les différentes cases constituées par les diverses vues de la maison mais aussi celles sur sa table de contrôle ainsi que la table elle-même contribuent à accentuer son enfermement, à la séquestrer dans un espace restreint.

L'IA peut également être un conseiller et guide sentimental à la saison 4, épisode 4 « Hang The DJ ».

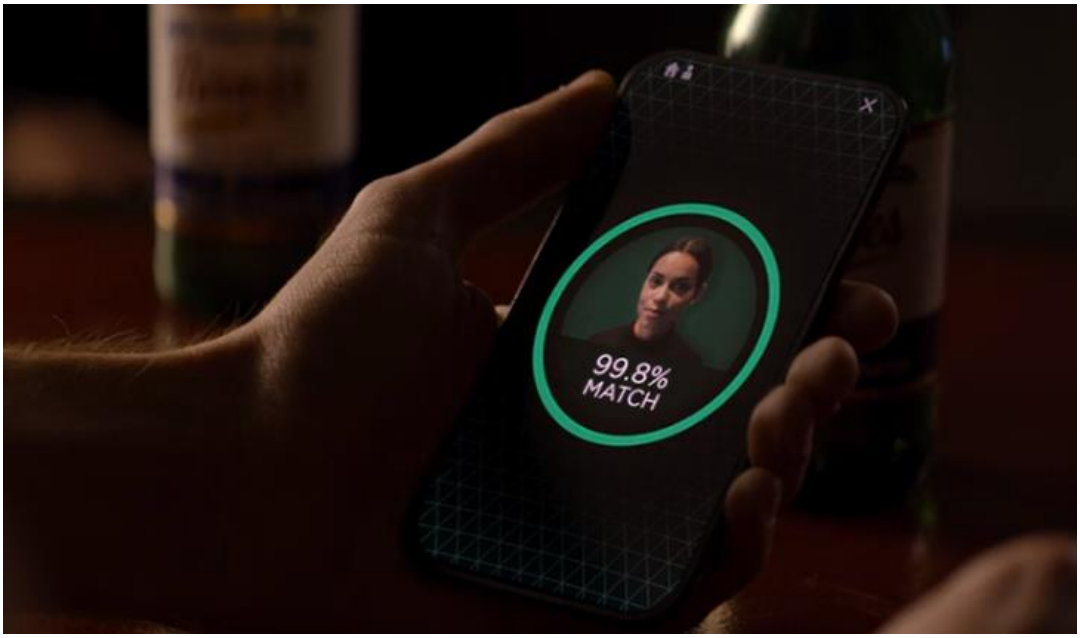


Figure 112 : BM, saison 4, épisode 4.

Cette image montre que l'IA sert de coach, elle guide les actions des utilisateurs qui ne prennent plus leurs propres décisions mais s'en remettent entièrement à elle pour leur rencontre sentimentale, leur repas, la durée de leur couple. Elle est aussi présentée comme un compagnon de l'homme : sous la forme de robot à la saison 5, épisode 3, « Rachel, Jack and Ashley too » :

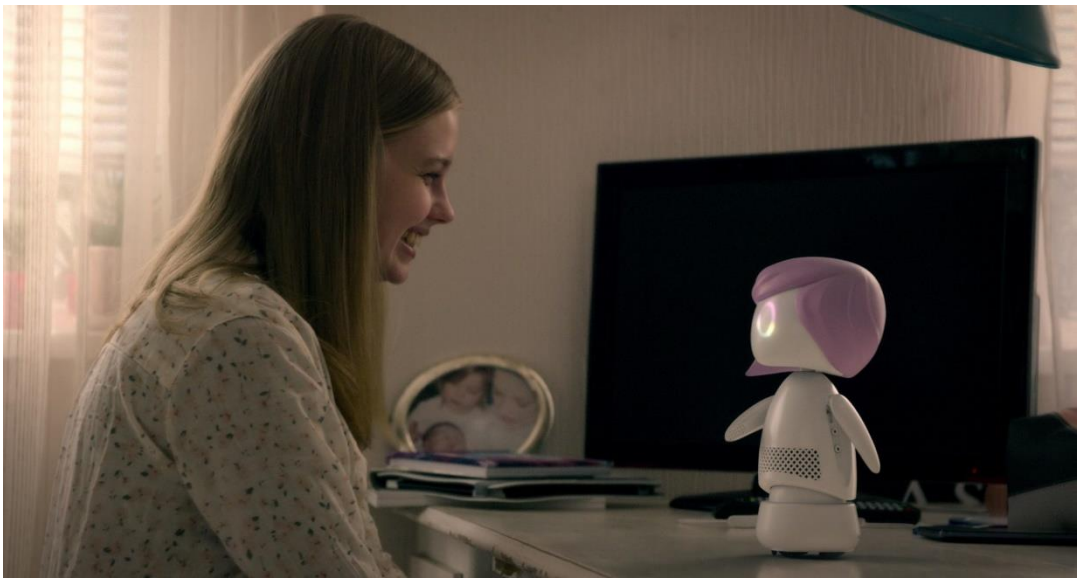


Figure 113 : BM, saison 5, épisode 3.

ou sous la forme humaine à la saison 2, épisode 1, « Be Right Back ». Nous percevons immédiatement la visée utopiste, toutefois l'utilisation faite est finalement esclavagiste. L'IA est oppressée pour être exploitée par l'homme qui l'enferme dans un rôle d'esclave. L'homme s'enferme aussi dans une dépendance à l'IA pour effectuer les gestes du quotidien mais aussi pour entrer en relation avec l'autre, ce qui paradoxalement l'isole et l'empêche d'entrer véritablement en contact avec autrui.

Enfin, l'oppression vient des technologies transhumanistes qui visent à accroître les capacités physiques et intellectuelles des humains. À la saison 1, épisode 3, « The Entire History of You », à la saison 2, épisode 5, « White Christmas » et à la saison 4, épisode 6, « Black Museum », ces technologies transhumanistes sont fortement oppressantes. En effet, elles enferment les hommes dans le passé entraînant une incapacité pour les hommes de vivre pleinement le présent sans retour en arrière sur des évènements du passé avec la technologie « the grain » (saison 1, épisode 3). Elles isolent les hommes avec le système de blocage intégré à l'homme qui interdit toute communication par un floutage et une mise en sourdine des individus avec lesquels on ne veut plus être en contact par la technologie Z-eye :



Figure 114 : BM, saison 2, épisode 5.

L'isolement peut s'opérer aussi par la greffe d'un implant neuronal destiné à mieux soigner les patients car le docteur peut ressentir sa douleur et plus facilement en identifier la cause mais ceci engendre une addiction séquestratrice et mortelle au masochisme (saison 4, épisode 6). Ces technologies transhumanistes ondoient jusqu'aux téléspectateurs avides de technologies pouvant améliorer leur quotidien et le faciliter. Cet ondoiement réfracté est mis au service de considérations inactuelles car il permet aux téléspectateurs de mener une réflexion sur leurs propres envies de courses à la performance car l'intention utopiste prend une forme cauchemardesque pour l'utilisateur oppressé et enfermé physiquement ainsi que mentalement réduit à néant.

IBM explique le processus créatif à l'origine de l'oppression dans *BM*. Cette oppression via les nouvelles technologies et ce sentiment de séquestration sont inspirés du réel de Charlie Brooker, le producteur de la série. L'oppression et l'enfermement rejaillissent ensuite sur le téléspectateur confronté à la vision dystopique de Brooker face aux nouvelles technologies.

À la saison 1, épisode 2, « Fifteen Million Merits », l'oppression vient de la multitude des écrans qui nous entourent : tablettes, téléphones portables, ordinateurs portables et consoles de jeu :

> I was sitting on the sofa with an iPad and a laptop, and probably a phone, and a television, and she said something along the lines of "Literally, you'd be happy if you were in a box and the walls were all screens." And I thought, "Yes, that's quite an arresting image." Also, I probably would[326].

L'isolement dans *BM* est total et proportionnel à la taille des écrans. La version réfractée d'un environnement écranique nous renvoie à notre propre réalité amplifiée. Ces écrans nous coupent du réel et nous isolent. Les consoles de jeux proposent également d'acheter des objets virtuels pour son avatar, ce qui enferme encore davantage les individus dans le virtuel car ils préfèrent consommer des objets abstraits. Ces écrans nous poussent également à adopter des comportements voyeuristes comme à la saison 2, épisode 2, « White Bear ». Voici ce qu'explique Brooker dans *IBM* à ce sujet :

> There was also the sense that society was changing a little, when you'd hear of various crimes or assaults and people would be taking their phones out to film them. There was that awful story about the group of kids on the South Bank in London, who kicked some guy to death and filmed it. So our story had become more about voyeurism[327].

Le voyeurisme réfracté dans *BM* met en lumière l'oppression engendrée par l'utilisation des téléphones portables. Les individus se cachent derrière leurs écrans pour s'immiscer dans la vie d'inconnus en les filmant et en diffusant leurs films sur les réseaux sociaux, ce qui enferme les individus filmés dans des catégories non désirées. L'oppression ondoie de Brooker vers les personnages de la série *BM* vers les téléspectateurs auteurs de voyeurisme puis vers leurs victimes. L'épisode 3 de la saison 1, « The Entire History of you » est né à partir de nos habitudes avec nos smartphones :

> I'd been thinking about the exponential growth of the capacity of computers to store memory. As your iPhone got more and more powerful, soon you'd be able to keep a passive memory of everything that ever happened to you. So I started thinking about the importance of being able to remember things. But also, in relationships and elsewhere, the importance of being able to forget things. So that was the germ of the idea I pitched and they were receptive[328].

L'oppression et la rupture avec le monde réel sont inspirées de la multitude d'informations personnelles stockées dans nos téléphones portables. Modulés à l'extrême sous la forme de la technologie « the grain » au travers du prisme sériel dystopique, cette oppression technologique et l'enfermement en résultant ondoient jusqu'au téléspectateur. La série est inspirée également de technologies nouvelles telles que les Google Glass :

---

[326] Jason Arnopp, Charlie Brooker, et Annabel Jones, *Inside Black Mirror*, Ebury Press, 2018, 32.
[327] Arnopp, Brooker, et Jones, 78.
[328] Arnopp, Brooker, et Jones, 50.

> With the advent of stuff like Google Glass and augmented reality in general, that sort of tech looked closer to reality. We were chatting about the idea and it fused with a discussion of the practice of 'blocking' people on social media. And bingo: we had Potter's story[329].

La série est aussi inspirée de nouveaux comportements induits par de nouvelles habitudes d'achat et de consommation liées à Internet telles que présentées à la saison 3, épisode 1, « Nosedive » :

> Thanks to TripAdvisor and Amazon reviews, you were used to the idea of things being rated out of five, but not so much people. So then, when Season Three came along, we felt it should be more about a waitress or somebody. What if we followed somebody who's teetering on the brink of being downgraded? So that was the new starting point[330].

La notation par les consommateurs est entrée dans les mœurs. Passée sous le prisme dystopique de la série *BM*, cette notation devient un outil d'oppression extrême pour les personnes évaluées et un outil d'isolement pour les individus mal notés.

Des émissions télévisées utilisant le rétro marketing servent d'inspiration à la saison 3, épisode 4, « San Junipero » :

> And then I'd remembered seeing this BBC documentary called The Young Ones-no relation to the sitcom-back in 2010. They'd taken six ageing celebrities, in their 70s and 80s, and put them in a house decorated like he 1970s, with vintage TV shows playing on the TV and everything, and the results were astonishing. They were suddenly full of life, almost tossing their walking sticks away, like they were 20 years younger[331].

Un refuge numérique virtuel est créé à partir de cette tendance rétro. Le rétro marketing réfracté par le biais de la série devient à la fois un outil de libération psychologique et physique des utilisateurs tout en devenant un outil de séquestration ultime pour ceux qui le choisissent au détriment de leur vie réelle. L'exposition répétée à des images violentes provoquant une désensibilisation chez les téléspectateurs qui s'immunisent face à cette violence constante est également une source d'inspiration pour la saison 3, épisode 5, « Men against Fire » :

> There was definitely something interesting in the way war footage was now constantly being broadcast to us and the resulting desensitisation, but we couldn't find the story to make it more than that. Later, the idea became more about the future of warfare and military conditioning, and how technology could provide the ultimate propaganda tool[332].

La vision dystopique de Booker est une version exacerbée de la désensibilisation à la violence existant dans notre société. Les conséquences néfastes de cette désensibilisation présentée à

[329] Arnopp, Brooker, et Jones, 118.
[330] Arnopp, Brooker, et Jones, 130.
[331] Arnopp, Brooker, et Jones, 174.
[332] Arnopp, Brooker, et Jones, 194.

l'extrême jaillissent sur les téléspectateurs afin d'opérer comme un avertissement. Les nouvelles façons de faire des rencontres au travers des applications de rencontre et du speed dating ont inspiré l'épisode 4, « Hang the DJ » de la saison 4 :

> Endless dating seems normal these days, with all these apps and virtual ways of meeting people. It's more normal to meet someone on a dating app than in a bar[333]!

Ces technologies transformées par la série ondoient jusqu'au téléspectateur et le renvoient à l'oppression qu'il subit et l'enfermement qu'il vit en croyant utiliser des technologies facilitatrices et libératrices.

D'autres outils d'oppression ne sont pas des extrapolations d'une technologie existante mais une création déclenchée par un besoin. En effet, la peur des parents de voir leur enfant exposé à des images violentes de plus en plus accessibles et le besoin de protection se retrouvent à la saison 4, épisode 2, « Arkangel » :

> I'd put YouTube on for one of my kids who was three or something, to fucking shut them up for five minutes while I do something. Being a nostalgic old prick, I'd looked up old Mr Man cartoons. I walked out of the room and it started playing the next video and the next and the next. And then, algorithmically, it somehow ended up showing him the trailer for John Carpenter's The Thing. So I walked back in and he didn't look happy. I thought, "Oh no! What have I done?" And then you think, "Oh right, I should restrict that, then. I need to start imposing controls on what he can see.
> And then you think, "What if he's walking down the street and someone says 'fuck? Or somebody gets hit by a car in front of him? Or we walk past an alleyway where a mad person's having sex with a dog? I don't want him seeing all of that stuff. I'm just describing an everyday walk in the neighbourhood here, obviously[334].

La peur de parent de Charlie Brooker réfractée sous le prisme de la série est partagée par les parents et enfants téléspectateurs. La dystopie met en exergue l'oppression et la séquestration potentielles en résultant.

Enfin, la possibilité de pouvoir établir des faits en cas d'accident pour rendre justice donne lieu à l'invention technologique de la saison 4, épisode 3, « Crocodile » :

> Somewhere around 2005, I was on a bike in Clapham junction in London, waiting for the lights to change, when a man ran across the road and got hit by a car. I rang for an ambulance straight away and then had to stand over him whilst the operator talked to me on the phone, asking questions about whether he was breathing and so on. It was nasty. His head was open...
> Some time later, the police came to take a statement about what I'd been, because there was going to be a case about whether this motorist was speeding. And I realised how difficult it is. They asked how fast the car was going, and I thought it was a bit fast... but was it speeding? What colour was it? God, I couldn't even remember. Wouldn't it be useful if there was a gadget that let you corroborate what all the witnesses actually saw[335]?

[333] Arnopp, Brooker, et Jones, 274.
[334] Arnopp, Brooker, et Jones, 246.
[335] Arnopp, Brooker, et Jones, 258.

Le vécu de Charlie Brooker réfracté et transformé permet de montrer au téléspectateur comment une technologie dont l'intention était bienfaisante et salutaire peut devenir un outil d'oppression ultime et d'enfermement dans le mensonge poussant les individus jusqu'au meurtre.

Sous le prisme dystopique, le pouvoir est détourné et dévié à des fins coercitives. L'oppression exercée sur les protagonistes devient alors plus importante et parvient jusqu'au lecteur-téléspectateur. Ces ondes oppressives et séquestratrices trouvent leur origine dans le processus de fragmentation opéré dans les romans et les séries qui contribue à créer un univers dystopique encore plus déroutant.

CHAPITRE 3 : DE LA FRAGMENTATION A LA CONSTRUCTION

Ce chapitre sera consacré à l'analyse les fragmentations multiples, qu'elles opèrent au niveau sémantique, spatio-temporel, individuel, syntaxique ou diégétique. Ces fragmentations sont un moyen ou le reflet d'une volonté de destruction de l'individu physique et psychologique propres à tout environnement dystopique. Ces fragmentations menant à l'annihilation amorcent une étape vers le processus de construction ou de reconstruction de soi ou de sens. Elles mettent au jour la nécessité de déconstruire les oppositions binaires entre utopie et dystopie. Une fois les oppositions déconstruites, la réconciliation entre temps passé, temps dystopique et temps futur opère comme un avertissement et propose en cela une forme de reconstruction anticipée ou préventive, d'abord mentale puis ensuite physique.

1. Fragmentations multiples

La fragmentation est un processus qui consiste en la séparation en segments. Elle peut être sociétale, temporelle, narrative et psychologique. Ce processus de fragmentation implique une réduction des éléments. Ce processus peut avoir lieu en continu, à savoir sans interruption jusqu'à comminution, soit la réduction en petits fragments par concassage ou broyage quasi-totale, ou bien en discontinu, permettant une pause dans la séparation des segments[336].

La fragmentation que nous allons étudier dans *THT, TT, BM* porte sur le récit, sur la personne (elle peut être psychologique, corporelle ou identitaire), sur les images et le son, sur la syntaxe et la ponctuation ou encore sur le sens.

1.1. Fragmentation sémantique

[336] « Définition de comminution | Dictionnaire français », La langue française, consulté le 20 mai 2023, https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/comminution.

Dans *THT*, une fragmentation sémantique importante est opérée.

Les mots sont « décortiqués », ils sont fragmentés pour retrouver leur sens littéral comme dans l'exemple suivant :

> If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. (...) It isn't a story I'm telling. It's also a story I'm telling, in my head, as I go along. Tell, rather than write, because I have nothing to write with and writing is in any case forbidden. But if it's a story, even in my head, I must be telling it to someone. You don't tell a story only to yourself. There's always someone else. Even when there is no one[337].

A l'instar de la fragmentation de solides en circuit fermé, le mot « tell » est broyé à multiples reprises jusqu'à l'obtention du fragment réduit voulu, autrement dit, en terme sémantique, jusqu'à la stabilisation du sens voulu du mot « tell ». Cette fragmentation du mot « tell » met en exergue l'importance du lecteur qui doit à la fois reconstituer et remettre en question le sens des propos de la Servante « the reader is urged to become active in interpreting and questioning what is being said[338] ». La fragmentation sémantique sert aussi à réaffirmer son rôle dans la lutte contre l'avènement de toute société autoritaire « Offred's self-assertion and preservation of her individuality depend on whetherthere is an audience for her narrative[339] ».

Lorsque le discours est oralisé, une nouvelle fragmentation de la chaîne parlée est possible, ce qui permet de donner un nouveau sens à la phrase.

> The pen between my fingers is sensuous, alive almost, I can feel its power, the power of the words it contains. Pen Is Envy, Aunt Lydia would say, quoting another Centre motto, warning us away from such objects. And they were right, it is envy. Just, holding it is envy. I envy the Commander his pen. It's one one thing I would like to steal[340].

Dans cet extrait, le glissement de sens se fait du mot « pen », objet rare et interdit sous Gilead, vers « pénis » que l'on peut entendre dans « pen is ». Ce glissement de sens du stylo vers le sexe est rendu possible par le rapprochement des formes oblongues ainsi que par le champ lexical associé à ces deux mots « sensuous », « alive », « power » et « envy ». Une nouvelle fragmentation de la chaîne parlée permet ainsi de dévoiler le sens caché des mots, ses subtilités comme l'indique Hannah White :

> Freud argued that women envied what they did not have—a penis. Atwood's play on words emphasizes the implications of this sort of jealousy; she shows that what Offred actually envies is not simply his manhood, but his ability to write, this phallic and sexual tool that can immortalize a person through

[337] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 49-50.
[338] Lisa Laarakker, « The problematization of maintaining identity and individuality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* » (Tilburg University, 2020), 20-21.
[339] Laarakker, 23.
[340] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 196.

> recording their thoughts, much like a form of procreation, especially in this society that values fruitfulness so much[341].

L'aspect dystopique de l'univers présenté est mis à mal par la manipulation du sens des mots grâce à la fragmentation, ce qui provoque chez le lecteur un effet de surprise et contribue à relancer son attention, attention qu'il doit porter à chaque détail.

Le sens des mots est fragmenté. Pour le prouver, nous allons étudier cinq exemples. Voici le premier :

> Yes," I say. "Praise be," I add as an afterthought. Mayday used to be a distress signal, a long time ago, in one of those Wars we studied in high school. (...) It was Luke who told me about Mayday though. *Mayday, Mayday*, for pilots whose planes had been hit, and ships- was it ships too?-at sea. Maybe it was SOS for ships. ....Do you know what it came from? said Luke. Mayday?(...)
> It's French, he said. From M'aidez.
> Help me[342].

Dans cet exemple, le sens du mot « Mayday » est fragmenté. Le jour de mai est décomposé afin de donner un autre contexte d'utilisation jusqu'à retrouver son sens originel : il s'agit d'un signal de détresse provenant de la transcription phonétique du mot français « m'aidez ». Cette décomposition sémantique faite dans ce monologue intérieur révèle l'objectif de la narratrice qui est d'accéder au sens des mots sans restriction aucune, sans manipulation aucune. Cette fragmentation sémantique opère telle une opposition politique intérieure au régime de Gilead. Voici, à présent, un deuxième exemple :

> I worked transferring books to computer discs, to cut down storage space and replacement costs, they said. .... It's strange now, to think about having a job. Job. It's was a funny word. It's a job for a man. Do a jobbie, they'd say to children, when they were being toilet-trained. Or of dogs: he did a job on the carpet. You were supposed to hit them with rolled-up newspapers, my mother said. I can remember when there were newspapers, though I never had a dog, only cats.
> The Book of Job[343].

Dans cet exemple, le sens du mot « job » est fragmenté en fonction du contexte d'utilisation, il signifie « boulot », « aller sur le pot », « faire ses besoins ». Lorsqu'il est associé à « do », il fait référence à un nom propre « Job » extrait de l'Ancien Testament :

[341] Hannah White, « "Pen Is Envy": Education, Feminine Sexuality, and Fruitfulness in Christina Rossetti's "Goblin Market" and "An Apple Gathering" and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments* », 2020, 33.
[342] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 53-54.
[343] Atwood, 182.

> By conjuring up images through imagery, Offred is able to project these images on reality in order to distance herself from it. The imagery doesn't only provide distance, this meaning-making is also necessary for the protagonist to make sense of reality[344].

Cette fragmentation sémantique permet à June de reprendre le contrôle sur la réalité qui lui échappe et rappelle indirectement au lecteur que l'univers dystopique est rendu possible grâce à la disparition de la polysémie - polysémie que la narratrice veut faire perdurer, ne serait-ce qu'intérieurement pour redonner du sens à sa vie. Voici ensuite un troisième exemple :

> The difference between *lie* and *lay*. Lay is always passive (…).
> I lie, then, inside the room, under the plaster eye in the ceiling, behind the white curtains, between the sheets, neatly as they, and step sideways out of my own time. Out of time.
> Though this is time, nor am I out of it[345].

Le verbe est fragmenté, désolidarisé de son sens passif « lay » vers son sens actif « lie ». Cette fragmentation marque la volonté de June de conserver la possession de son corps, de maîtriser ses actes, de ne rien subir, même le repos.

Réaffirmer son autorité sur son corps est indispensable pour survivre dans cet univers dystopique. Voici, un autre exemple de fragmentation sémantique filée:

> I'm waiting, in my room, which right now is a waiting room[346].
>
> Inside the waiting room there are other women, three of them, in red: this doctor is a specialist[347].
>
> Lady in waiting: that's what they used to call those stores where you could buy maternity clothes. Woman in waiting sounds more like someone in a train station. Waiting is also a place: it is wherever you wait. For me it's this room[348].

Le mot « waiting» est utilisé pour exprimer l'action qu'accomplit la narratrice. Puis sa chambre se transforme en chambre d'attente. Le terme « salle d'attente » est utilisé plus tard lorsqu'elle attend d'être reçue par le médecin pour sa consultation. Enfin, le terme est utilisé pour faire référence aux femmes enceintes. Un retour à la chambre d'attente est finalement opéré. Ces glissements sémantiques résultant de la fragmentation du sens de « waiting » permettent à la narratrice de renouer intérieurement avec les plaisirs de la polysémie et de résister ainsi à cette société autoritaire et dictatoriale. Voici, enfin, le dernier exemple :

---

[344] Laarakker, « The problematization of maintaining identity and individuality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », 18.
[345] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 48.
[346] Atwood, 60.
[347] Atwood, 69.
[348] Atwood, 239.

> Falling in love, I said. Falling into it, we all did then, one way or another. (...) *Falling in love*, we said. *I fell for him*. We were falling women[349].

À nouveau, dans cet exemple la narratrice fragmente le sens du mot « falling » pour retrouver ses sens multiples : « tomber amoureux », « se faire avoir », « s'effondrer » :

> Thus, the subjects physically and mentally resist the discipline, and that gives them a sense of pleasure. This form of pleasure does not need to be explicit in the eyes of the imperialising power. This form of resistance repeats and restructures itself just as language is being used in an everlasting play of signifiers. Therefore, the resistance is provoked as a result of the pleasure it generates. This cycle of provoking and stimulating resistance and pleasure occurs as the language itself is used in an endless flow[350].

Cette segmentation sémantique lui permet de recouvrer une certaine liberté d'expression même intérieure, permise grâce au jeu sur le sens du mot « falling ». La partie en italiques marque visuellement le plaisir éprouvé par la narratrice lors de la manipulation de ces expressions perdues car interdites et qui ont perdu toute signification dans cette société très codifiée qui ne laisse pas de place à ce genre de pratiques. La pluralité sémantique qu'elles créent engendre du plaisir et constitue un acte de résistance à part entière.

Dans la série, la fragmentation sémantique peut toutefois laisser présager un salut possible : le passage de l'Exode 3:17 évoquant la délivrance du peuple israélien de l'oppression égyptienne guidé par Moïse vers un pays ruisselant de lait et de miel. Cet extrait biblique a donné son nom au magasin « Milk and Honey » qui subit, paradoxalement, de nombreuses pénuries d'approvisionnement. Cette réduction sémantique est élargie, le passage de la Bible est à nouveau utilisé par June « a land flowing with milk and honey » et exploité dans un contexte afin d'ouvrir sur un autre type d'exode celui des femmes à la saison 3, épisode 13, vers une terre promise d'un autre genre, où l'abondance est libertaire et non pas alimentaire comme celle promise à Moise par Dieu. La fragmentation sémantique est ici envisagée comme une échappatoire et non comme une réduction à néant. La fragmentation mise au service de l'espoir reste marginale car, comme nous l'avons analysé, elle sert principalement à renforcer la comminution des corps et de l'esprit des individus par le régime totalitaire. Ces touches d'espoir, révélées par la fragmentation, se distinguent d'autant plus et sont, par conséquent, hautement symboliques de la volonté de donner des clés pour sortir de cet univers dystopique.

La fragmentation sémantique est aussi rendue possible par la divergence entre les images et les sons dans la série. En effet, la musique douce crée un contraste avec un événement

[349] Atwood, 237.
[350] Ejaz et al., *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*, Volume 11 Isssue 1:41.

violent ou une grande souffrance. Il en est ainsi pour la participation à l'exécution à l'épisode 1 saison 1 au cours duquel la musique solennelle vient rompre la violence visuelle des servantes. Il en est de même à l'épisode 2 de la saison 1 lors de l'accouchement de Janine au cours duquel la musique religieuse et douce vient briser la souffrance éprouvée. D'autre part, les bruits naturels - le chant d'oisillons - contrastent avec l'âpreté de l'examen gynécologique déshumanisant et extrêmement règlementé à la saison 1. Enfin, la musique et le chant doux au moment de la pendaison des servantes saison 2, épisode 1, rompent avec la violence et la cruauté de la scène. Ainsi, la fragmentation visio-sonore concurrence la violence, la douleur, la cruauté, à l'instar du processus de comminution. Ces dernières sont broyées par le contraste opéré entre l'image et le son. La douceur du son atténue la souffrance visuellement vécue.

Dans *TT*, la fragmentation sémantique est également présente et est rendue possible grâce à la polysémie. La devise de Ardua Hall « *per Ardua cum estrus* », le centre de formation et le lieu de vie des Tantes est qualifié de « slippery motto » :

> It pleases me to have concocted such a slippery motto. Is Ardua "difficulty" or "female progenitive labour"? Does Estrus have to do with hormones or with pagan rites of spring? The denizens of Ardua Hall neither know nor care. They are repeating the right words in the right order, and thus are safe[351].

Le sens est flou, fragmenté, les références possibles sont multiples :

> The motto Per Arduam cum Estrus shows this ambiguity. It is officially translated as "Through childbirth labour with the female reproductive cycle" (Atwood, The Testaments 289), but this is a mistranslation, a twisted interpretation dictated by the regime. The motto certainly emphasizes women's power, that is, a mixture of sex (estrus is the period when female mammals are on heat) and reproduction. When female mammals are experiencing their reproductive cycle, they are also sexually receptive. Therefore, the motto reveals Gilead's repression of sexual desire and the forced purification of female power that is intended only to be used for reproduction and shows the regime's fear of women[352].

La fragmentation sémantique de la devise elle-même révèle l'absence de fiabilité du régime de Gilead, ainsi que l'absence d'explications fournies aux personnes qui pourtant forment et encadrent les éléments vitaux du régime, les Servantes.

A la page 98, lors de son premier emploi le terme "defiled" prend le sens de « souiller ». Puis, lors de son deuxième emploi, lorsqu'il est inscrit en italiques, il revêt le sens de « profaner ». Un glissement du sens un vers le sens deux est opéré. Le sens se délie pour se fragmenter. A

[351] Atwood, *The Testaments*, 33.
[352] Carla Scarano D'Antonio, « *The Testaments*: An Intertextual Dialogue between Witnessing and Storytelling », 2023, 20.

la page 140, l'expression "pen is envy" est repris de *THT* mais un nouveau sens lui est attribué ici puisqu'il s'agit d'un outil de résistance :

> Commander Judd thinks Aunt Lydia is at his disposal; she thinks he views her as a sort of "embodiment of his will" (137). When Commander Judd tells Aunt Lydia about the microdots concealed in a pen, Aunt Lydia responds: "Not for nothing do we at Ardua Hall say 'Pen is Envy.'" Manhood is not something to be envied—knowledge, the pen, is. He laughs at this because he thinks she really is just an extension of himself, the embodiment of his will, yet her knowledge is what destroys the patrilineage of Gilead. She doesn't need to be fruitful in the way Gilead has forced women to be; her knowledge becomes a tool that is actually more powerful than procreation[353].

En effet, c'est à l'intérieur que sont cachées des informations secrètes pour les déplacer entre Gilead et le Canada sans éveiller les soupçons. Le terme inventé « Thank tank » à la page 147 fait référence à la cellule de prison dans laquelle Lydia est enfermée pour réfléchir afin de montrer sa reconnaissance au nouveau régime de Gilead qui lui offre un emploi de Tante (*TT* p 170). Ce terme vient remplacer le terme « think tank », un groupe de réflexion privé qui poursuit des études sur des thèmes de société au service de décideurs. Après communition lexicale et sémantique de ce dernier, un glissement lexical et sémantique a lieu donnant naissance à un autre type de groupe de réflexion, moins ouvert, plus individuel dont la réflexion ne peut mener qu'à l'acquiescement et l'adhésion totale aux propositions des décideurs, les nouveaux dirigeants de Gilead. Ces diverses fragmentations sémantiques mettent en évidence les failles et les incohérences du système giléadien afin de le discréditer. A ce propos, le choix d'un nom de Tante est issu de noms de marques célèbres :

> She read a list of names out to me, since I could not yet read.
>
> " what about Maybelline ? " she said. "that sounds pretty. Aunt Maybelline."
>
> " No, " I said. " It's too frilly."
>
> " How about Aunt Ivory ? " [354].

En effet, Maybelline est une marque américaine de cosmétiques et de produits de beauté et Ivory est une marque américaine de vêtements. À nouveau, une fragmentation existe entre l'origine des noms des Tantes et le travail qu'elles effectuent ainsi que l'environnement dans lequel elles évoluent. Enfin, alors qu'elles portent un nom de marque de cosmétiques ou de vêtements, aucune d'entre elles ne portera de maquillage ou n'utilisera de produits de beauté, aucune d'entre elle ne portera d'autres habits que ceux qui leur sont imposés. Aucune ne peut se permettre ces excentricités. De plus, leur travail n'est pas de vendre ni de consommer mais bien de faire obéir les Servantes, veiller à l'ordre, éduquer les Servantes pour qu'elles renoncent

[353] White, « "Pen Is Envy": Education, Feminine Sexuality, and Fruitfulness in Christina Rossetti's "Goblin Market" and "An Apple Gathering" and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments* », 51.
[354] Atwood, *The Testaments*, 290-91.

à tout : travail, famille, indépendance, corps et même identité. Ainsi, cette liste de noms proposée aux nouvelles Tantes est aux antipodes d'un nom biblique. Elle révèle les incohérences du nouveau régime pour mieux le discréditer.

Dans la série *BM*, à la saison 3, épisode 1, « Nosedive », un autre type de fragmentation a lieu entre le sens véhiculé par les images et les sons et la réalité vécue par les protagonistes. L'atmosphère visuelle douce - véhiculée par le titre rose, le filtre pastel, l'ambiance poudrée avec la robe, le sac et la valise rose ou bleu pastel, les éléments de décoration, les objets du quotidien bleu ou rose pastel, la musique douce au piano - est en rupture totale avec la réalité sous-jacente cruelle et sans répit pour les protagonistes - notés en permanence et pour lesquels l'évaluation négative peut entraîner une descente aux enfers avec la perte de leur travail, un refus d'accès au logement ou au transport. La fragmentation entre le contenant image-son et le contenu de l'épisode vient répliquer, dans un premier temps, pour exacerber, dans un second temps, la segmentation qui existe entre les sourires et gentillesses de façade et l'opinion de mépris et de dédain ressentie et existante.

1.2. Fragmentation spatiale et temporelle

La fragmentation de l'espace est également importante et significative. L'espace de vie est décomposé minutieusement et précisément.

La chambre d'hôtel est décomposée, chaque élément constitutif de la chambre est comme passé dans un broyeur pour être extrêmement détaillé :

> But now it's the rooms themselves I miss as well, even the dreadful paintings that hung on the walls, landscapes with fall foliage or snow melting in hardwoods, or women in period costume, with china-doll faces and bustles and parasols, or sad-eyed clowns, or bowls of fruit, stiff and chalky-looking. The fresh towels ready for spoilage, the wastebaskets gaping their invitations, beckoning in the careless junk. Careless. I was careless, in those rooms. I could lift the telephone and food would appear on a tray, food I had chosen. Food that was bad for me, no doubt, and drink too. There were Bibles in the dresser drawers, put there by some charitable society, though probably no one read them very much. There were postcards, too, with pictures of the hotel on them, and you could write on the postcards and send them to anyone you wanted[355].

La décoration murale, les objets décoratifs, les habitudes, la nourriture consommée, les Bibles mises à disposition, les cartes offertes par l'hôtel, sont passés en revue afin de maintenir le lien

[355] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 61.

avec la vie passée, avant la dictature giléadienne. Décomposer chaque détail permet de le garder en mémoire. Ceci est indispensable pour établir une comparaison avec la situation, la vie sous Gilead. Ainsi, la salle de bain de la maison du Commandant où le personnage de June habite à présent est, elle aussi, découpée de manière très minutieuse pour donner une vision précise de chaque élément constitutif mais également pour indiquer au lecteur que sa vision est parcellaire :

> 'The bathroom is beside the bedroom. It's papered in small blue flowers, forget-me-nots, with curtains to match. There's a blue bathmat, a blue fake-fur cover on the toilet seat; all this bathroom lacks from the time before is a doll whose skirt conceals the extra roll of toilet paper[356].

Cette fragmentation descriptive plus brève se fait sous le signe du manque : le manque de papier toilette de réserve. Ce détail est révélateur du positionnement de Gilead. N'est proposé que ce qui est utile. Le salon est décomposé doublement. Tout d'abord, le nom lui-même de la pièce est passé en revue. Une rétrospective du changement de nom du lieu de « sitting room » à « drawing room », à « living room » à « standing room » puis vers « sitting room » à nouveau est faite. Puis chaque élément est séparé des autres pour être détaillé, les rideaux, les fauteuils et les tapis :

> The sitting room would once have been called a drawing room, perhaps ; then a living room. Or maybe it's a parlour, the kind with a spider and flies. But now it's officially a sitting room ; because that's what is done in it, by some. For others there's standing room only. The posture of the body is important, here and now: minor discomforts are instructive. (...)
>
> The sitting room is subdued, symmetrical; it's one of the shapes money takes when it freezes. (...)Mutely the varied surfaces present themselves: the dusk-rose velvet of the drawn drapes, the gloss of the matching chairs, eighteenth century, the cow's-tongue hush of the tufted Chinese rug on the floor, with its peach-pink peonies, the suave leather of the Commander's chair, the glint of brass on the box beside it[357].

Pour chaque élément est décrit son aspect et sa matière. La volonté de décrire l'environnement dans lequel elle est obligée de vivre permet à June d'utiliser une large variété de mots, mots qu'elle n'a actuellement plus le droit d'utiliser dans sa position de Servante. Cette fragmentation spatiale lui permet de conserver une richesse lexicale et de retrouver une liberté de langage, même cachée. La fragmentation spatiale est le reflet exacerbé d'une fragmentation sociétale : les habitants sont segmentés pour accomplir des fonctions, le nombre d'habitants est réduit, cette réduction correspond à une division, une fragmentation sociale.

[356] Atwood, 72.
[357] Atwood, 89-90.

> There are other women with baskets, some in red, some in the dull green of the Marthas, some in the striped dresses, red and blue and green and cheap and skimpy, that mark the women of the poorer men. Econowives, they're called. There used to be more of them, but they seem to be diminishing[358].

Cette fragmentation sociale se répercute dans l'espace quotidien et vise l'anéantissement des liens profonds entre les individus pour mener à bien une politique totalitaire.

Dans la série, la fragmentation sociale et familiale est matérialisée par une fragmentation de l'espace géographique. Elle est symbolisée par les cercles catégoriels (séparant les différentes catégories sociales) avant l'accouchement d'une servante à la saison 2, épisode 4, par les rangées catégorielles lors des prayvaganzas ou mariages publics à la saison 2, épisode 5, par les flots catégoriels dans les rues qui se dirigent vers le lieu de la cérémonie à la saison 3, épisode 4, par des murs immenses mis en évidence par une plongée verticale montrant June séparée de sa fille par le mur de son école. Il lui est alors impossible de voir sa fille, pourtant si proche d'elle à la saison 3, épisode 7 (25'51 et 26'32) :



Figure 115 : THT, saison 3, épisode 7, 25'51.

[358] Atwood, 33-34.



Figure 116 : THT, saison 3, épisode 7, 26'32.

Le plan moyen de son visage accablé devant le mur immense infranchissable recouvert de fils barbelés ainsi que la plongée verticale accompagnée du zoom arrière mettant en évidence la frontière (matérialisée par le mur) entre elle et sa fille montrent son désespoir et insistent sur l'impossibilité pour elle et sa fille d'être réunies.

Dans *BM*, une fragmentation de l'espace- temps existe également. À la saison 3, épisode 4, « San Junipero », les ellipses temporelles sont désynchronisées. En effet, les pancartes indiquent des ellipses d'une semaine mais l'image indique des ellipses de plusieurs décennies. Des écrans TV montrent par leurs formes et les images qu'ils diffusent que nous sommes dans les années 80, puis en 1996, puis en 2002, les tenues vestimentaires et les musiques viennent corroborer ces repères temporels. Toutefois, le temps écoulé indiqué est très ramassé : une semaine, au plus. Cette fragmentation spatio-temporelle est rendue possible par l'immersion dans un monde virtuel qu'offre l'entreprise Tckr system. Pour ne plus être divisé entre deux univers, réel et virtuel, il faut choisir de mettre fin à ses jours dans le réel. La fragmentation entre réel et virtuel invite une nouvelle fois à la destruction d'un espace-temps par la communition de l'être réel dont les fragments restants seront transférés pour être traités tels des données informatiques. La déshumanisation des individus atteint ainsi son paroxysme et la fragmentation la met par conséquent en lumière.

À la saison 3, épisode 5, « Men against Fire », la dernière image est un montage alterné permettant la superposition du réel (57'58) et du rêve (58'10) mais cette fois dans un état d'éveil et non de sommeil.



Figure 117 : BM, saison 3, épisode 5, 57'58. Vision réelle, celle du téléspectateur.



Figure 118 : BM, saison 3, épisode 5, 58'10. Vision transformée en état d'éveil, celle du protagoniste.

.

La manipulation des perceptions n'est plus ciblée mais généralisée. Le soldat rentre chez lui, l'endroit est désert et miteux mais il voit un lieu idyllique et une belle femme qui l'attend. La frontière entre réel et virtuel est floutée. La fragmentation met en exergue la manipulation de l'esprit conscient du protagoniste à l'aide d'un implant MASS pour servir des intérêts militaires.

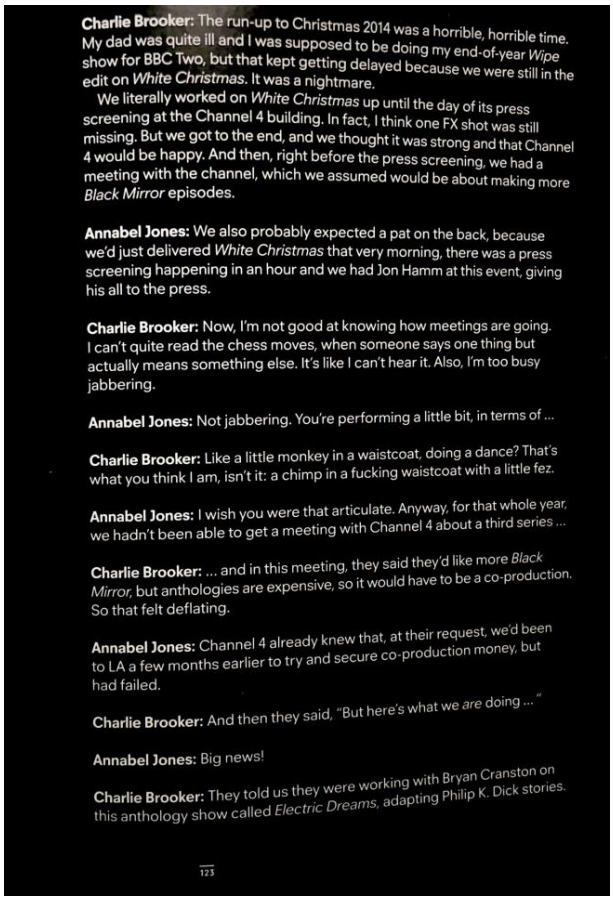
À la saison 1, épisode 3, « The Entire History of You », une fragmentation des souvenirs est opérée. Ils sont classés et mémorisés par la puce « the grain » :



Figure 119 : BM, saison 1, épisode 3.

Cette image de la segmentation des images sous forme circulaire engendre un morcellement du présent et du passé qui se superposent dans le même espace-temps. Liam utilise le passé dans le présent comme aide-mémoire et finit par vivre dans le présent à travers des fragments de mémoire du passé lorsque son présent ne correspond plus à ses besoins. Cette segmentation mémorielle insiste sur le fait que considérer le souvenir comme un fragment décontextualisé, utilisable à volonté est dangereux et ne peut que mener à une déconnexion du réel et à une annihilation de la personne.

Dans *IBM*, l'espace de la feuille est fragmenté par une alternance des couleurs des pages. Cette fragmentation est marquée par l'alternance des pages de couleur noire et de couleur blanche et l'alternance de la couleur d'écriture.



Charlie Brooker: The run-up to Christmas 2014 was a horrible, horrible time. My dad was quite ill and I was supposed to be doing my end-of-year *Wipe* show for BBC Two, but that kept getting delayed because we were still in the edit on *White Christmas*. It was a nightmare.

We literally worked on *White Christmas* up until the day of its press screening at the Channel 4 building. In fact, I think one FX shot was still missing. But we got to the end, and we thought it was strong and that Channel 4 would be happy. And then, right before the press screening, we had a meeting with the channel, which we assumed would be about making more *Black Mirror* episodes.

Annabel Jones: We also probably expected a pat on the back, because we'd just delivered *White Christmas* that very morning, there was a press screening happening in an hour and we had Jon Hamm at this event, giving his all to the press.

Charlie Brooker: Now, I'm not good at knowing how meetings are going. I can't quite read the chess moves, when someone says one thing but actually means something else. It's like I can't hear it. Also, I'm too busy jabbering.

Annabel Jones: Not jabbering. You're performing a little bit, in terms of ...

Charlie Brooker: Like a little monkey in a waistcoat, doing a dance? That's what you think I am, isn't it: a chimp in a fucking waistcoat with a little fez.

Annabel Jones: I wish you were that articulate. Anyway, for that whole year, we hadn't been able to get a meeting with Channel 4 about a third series ...

Charlie Brooker: ... and in this meeting, they said they'd like more *Black Mirror*, but anthologies are expensive, so it would have to be a co-production. So that felt deflating.

Annabel Jones: Channel 4 already knew that, at their request, we'd been to LA a few months earlier to try and secure co-production money, but had failed.

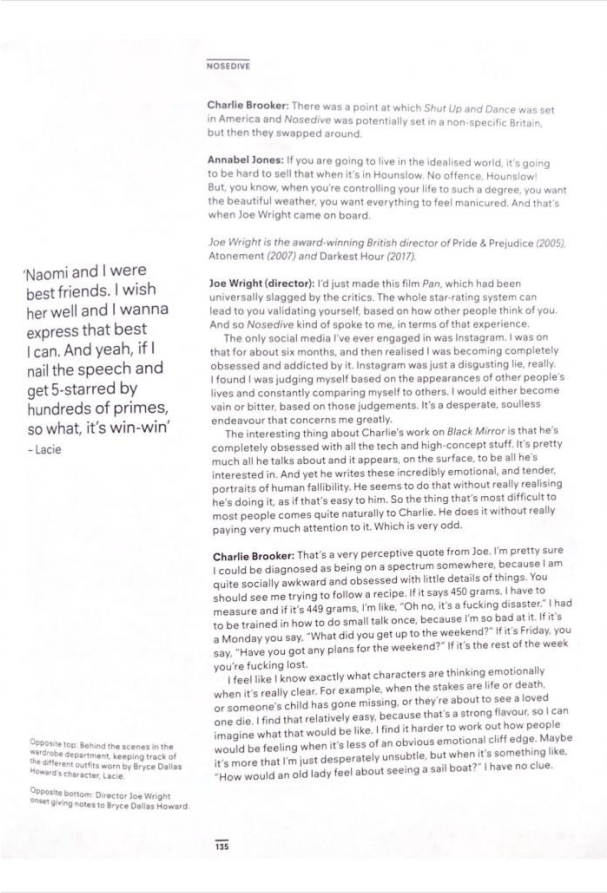
Charlie Brooker: And then they said, "But here's what we *are* doing ..."

Annabel Jones: Big news!

Charlie Brooker: They told us they were working with Bryan Cranston on this anthology show called *Electric Dreams*, adapting Philip K. Dick stories.

123

Figure 120 : IBM, p. 123.



NOSEDIVE

Charlie Brooker: There was a point at which *Shut Up and Dance* was set in America and *Nosedive* was potentially set in a non-specific Britain, but then they swapped around.

Annabel Jones: If you are going to live in the idealised world, it's going to be hard to sell that when it's in Hounslow. No offence, Hounslow! But, you know, when you're controlling your life to such a degree, you want the beautiful weather, you want everything to feel manicured. And that's when Joe Wright came on board.

Joe Wright is the award-winning British director of Pride & Prejudice *(2005),* Atonement *(2007) and* Darkest Hour *(2017).*

'Naomi and I were best friends. I wish her well and I wanna express that best I can. And yeah, if I nail the speech and get 5-starred by hundreds of primes, so what, it's win-win'
– Lacie

Joe Wright (director): I'd just made this film *Pan*, which had been universally slagged by the critics. The whole star-rating system can lead to you validating yourself, based on how other people think of you. And so *Nosedive* kind of spoke to me, in terms of that experience.

The only social media I've ever engaged in was Instagram. I was on that for about six months, and then realised I was becoming completely obsessed and addicted by it. Instagram was just a disgusting lie, really. I found I was judging myself based on the appearances of other people's lives and constantly comparing myself to others. I would either become vain or bitter, based on those judgements. It's a desperate, soulless endeavour that concerns me greatly.

The interesting thing about Charlie's work on *Black Mirror* is that he's completely obsessed with all the tech and high-concept stuff. It's pretty much all he talks about and it appears, on the surface, to be all he's interested in. And yet he writes these incredibly emotional, and tender, portraits of human fallibility. He seems to do that without really realising he's doing it, as if that's easy to him. So the thing that's most difficult to most people comes quite naturally to Charlie. He does it without really paying very much attention to it. Which is very odd.

Charlie Brooker: That's a very perceptive quote from Joe. I'm pretty sure I could be diagnosed as being on a spectrum somewhere, because I am quite socially awkward and obsessed with little details of things. You should see me trying to follow a recipe. If it says 450 grams, I have to measure and if it's 449 grams, I'm like, "Oh no, it's a fucking disaster." I had to be trained in how to do small talk once, because I'm so bad at it. If it's a Monday you say, "What did you get up to the weekend?" If it's Friday, you say, "Have you got any plans for the weekend?" If it's the rest of the week you're fucking lost.

I feel like I know exactly what characters are thinking emotionally when it's really clear. For example, when the stakes are life or death, or someone's child has gone missing, or they're about to see a loved one die. I find that relatively easy, because that's a strong flavour, so I can imagine what that would be like. I find it harder to work out how people would be feeling when it's less of an obvious emotional cliff edge. Maybe it's more that I'm just desperately unsubtle, but when it's something like, "How would an old lady feel about seeing a sail boat?" I have no clue.

Opposite top: Behind the scenes in the wardrobe department, keeping track of the different outfits worn by Bryce Dallas Howard's character, Lacie.

Opposite bottom: Director Joe Wright (inset) giving notes to Bryce Dallas Howard.

135

Figure 121 : IBM, p. 135.

D'autre part, les images qui occupent les doubles pages sont elles-mêmes fragmentées. En effet, chaque image illustrant un épisode est morcelée par une pixellisation exagérée, par des traits verticaux, mais aussi par des incrustations d'émojis, de signes ou de lettres. Cette fragmentation illustre les fragmentations auxquelles sont soumis les individus. Ils sont décomposés jusqu'à annihilation, à l'instar de l'anéantissement physique et psychologique que subissent les individus des univers dystopiques qui nous occupent.



Inside Black Mirror[359].



Figure 122 : IBM, pp. 282-283.

[359] Arnopp, Brooker, et Jones, *Inside Black Mirror*, 172-73.



Figure 123 : IBM, pp. 148-149.



Figure 124 : IBM, pp. 256-257.

Enfin, l'espace feuille est fragmenté par une diversité de points de vue. Le livre propose des entretiens qui alternent des réponses très variées provenant de personnes dont le rôle diffère dans la série, tel que le réalisateur, le producteur ou l'acteur.

Aux pages 52-53, les producteurs exécutifs Charlie Brooker et Annabel Jones sont interviewés en parallèle avec le producteur Barney Reisz, le directeur de casting Shaheen Baig, les acteurs Jodie Whittaker et le réalisateur Brian Welsh. Les commentaires sont divers :

> Charlie brooker : We spent a lot of time working out the story and tone, but as soon as we tried to go bigger than the world's couple, we were in trouble.
>
> Annabel Jones : what really felt rich from the very beginning was the ability to crucify yourself with your own footage. The ability to replay every faux pas we've made.
>
> Brian Walsh : But in many ways, I think my naivety helped, because I became very focused on Toby's brilliance, and his capacity for tapping into something very real and pure.
>
> Jodie Whittaker : The dinner scene was epic. That whole scene had to set up and explain the time we were living in and the opinions of that time[360].

Ces remarques concernent aussi bien les difficultés rencontrées lors de l'écriture, les idées technologiques innovantes, les qualités des acteurs, que les impressions lors du tournage.

Ainsi la fragmentation est double : visuelle et sémantique. Cette volonté de segmentation permet de rappeler au téléspectateur de la série que la communition provoquée par les écrans est au cœur de l'avertissement sériel et qu'il est nécessaire d'avoir une pluralité d'opinion, d'angle de vue pour ouvrir son esprit et ne pas se laisser anéantir par l'omniprésence écranique.

1.3. Fragmentation des individus

La fragmentation touche aussi les personnes. Les individus sont fragmentés à plusieurs niveaux : au niveau corporel, au niveau psychologique et même identitaire.

La fragmentation corporelle est visible lors d'une visite médicale de June :

> I'm taken to the doctor's once a month, for tests: urine, hormones, cancer smear, blood test; the same as before, except that now it's obligatory. [....] When I'm naked I lie down on the examining table, on the sheet of chilly crackling disposable paper. I pull the second sheet, the cloth one, up over my body.

[360] Arnopp, Brooker, et Jones, 52-53.

> At neck level there's another sheet, suspended from the ceiling. It intersects me so that the doctor will never see my face. He deals with a torso only[361].

La fragmentation du corps de la servante est rendue par la multitude d'examens effectués sur des parties différentes de son corps ainsi que par le drap qui, lors de de l'auscultation, divise son corps en deux parties. Sa tête est isolée du reste de son corps car considérée comme inutile par le régime de Gilead. La partie inférieure, qui sert à la reproduction, est considérée comme capitale pour la mise en œuvre de la politique nataliste giléadienne.

Lors de la cérémonie d'imprégnation, son corps est à nouveau divisé en deux par le Commandant car la seule partie qui l'intéresse est la partie inférieure, celle liée à sa capacité de reproduction « What he is fucking is the lower part of my body[362] ». Cette fragmentation du corps de la Servante sert à réduire les Servantes à leur unique fonction de reproductrice : « We are two-legged wombs, that's all: sacred vessels, ambulatory chalices [363]». Leur esprit doit être séparé de leur corps pour qu'elles puissent accomplir leur mission, procréer, donner la vie. La segmentation du corps et de l'esprit vise l'anéantissement de l'esprit. Gilead justifie cette fragmentation par une impossibilité pour les femmes d'accomplir pleinement tous les rôles que la société moderne leur a conféré :

> Helping one another in their daily chores as they walk the path of life together, each performing her appointed task. Why expect one woman to carry out all the functions necessary to the serene running of a household? It isn't reasonable or humane[364].

Ainsi cette fragmentation est présentée comme un service rendu aux femmes qui peuvent à présent se consacrer à une seule mission : s'occuper de leur mari et de leur enfant ou bien s'occuper de leur maison ou procréer.

Dans cette société les corps des individus sont disséqués dès leur naissance :

> We hold our breath as Aunt Elizabeth inspects it: a girl, poor thing, but so far so good, at least there's nothing wrong with it, that can be seen, hands, feet, eyes, we silently count, everything is in place[365].

Cette fragmentation des bébés montre que cette société privilégie l'aspect extérieur au détriment de l'aspect intérieur.

[361] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 69-70.
[362] Atwood, 104.
[363] Atwood, 146.
[364] Atwood, 171-72.
[365] Atwood, 136.

Cette segmentation des corps entraîne une fragmentation psychologique. Cette fragmentation résulte, tout d'abord, de l'explosion de la cellule familiale avec la séparation du père de la mère et de l'enfant, puis se poursuit avec la réduction à néant de l'identité des Servantes :

> My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others but what I tell myself is wrong, it does matter. I keep the knowledge of this name like something hidden, some treasure I'll come back to dig up, one day. I think of this name as buried. This name has an aura around it, like an amulet, some charm that's survived from an unimaginably distant past[366].

Le nom de la Servante est éradiqué et changé à plusieurs reprises en fonction de la famille dans laquelle elle a été placée. Sa nouvelle identité est constituée d'une partie ou d'un fragment d'une autre. Ici, il s'agit de celle de Fred. Elle n'a plus d'identité propre mais devient un segment de l'identité de quelqu'un d'autre.

Ce broyage d'identité accompagné d'une réification de la personne entraîne une perte de repère :

> They used to have dolls, for little girls, that would talk if you pulled a string at the back ; I thought I was sounding like that, voice of a monotone, voice of a doll[367].

> Doubled, I walk the street[368].

Elle est transformée en une poupée parmi d'autres poupées, toutes identiques, auxquelles on dicte action et parole. L'inversion syntaxique permise par la dislocation à droite de « doubled » insiste sur la multiplication possible des postes de servantes et par conséquent sur la possibilité de les diviser en parts égales et identiques.
Cette déshumanisation des servantes contribue à les objectifier psychologiquement :

> In the curved hallway mirror I flit past, a red shape at the edge of my own field of vision, a wraith of red smoke[369].

> There remains a mirror, on the hall wall. If I turn my head so that the white wings framing my face direct my vision towards it, I can see it as I go down the stairs, round, convex, a pier-glass, like the eye of a fish, and myself in it like a distorted shadow, a parody of something, some fairy tale figure in a red cloak, descending towards a moment of carelessness that is the same as danger. A Sister, dipped in blood[370].

> I go up the stairs, my face, distant and white and distorted, framed in the hall minor, which bulges outward like an eye under pressure[371].

[366] Atwood, 94.
[367] Atwood, 26.
[368] Atwood, 33.
[369] Atwood, 219.
[370] Atwood, 19.
[371] Atwood, 58-59.

Elles finissent par se percevoir comme une forme, un spectre, de la fumée, une ombre déformée rouge ensanglantée. La référence à la décomposition associée au sang symbolise le broyage psychologique jusqu'à son anéantissement entrainant désespoir et tendance suicidaire :

> We sit on our benches, facing one another, as we are transported we're without emotion now, almost without feeling, we might be bundles of red cloth. We ache. Each us holds in her lap a phantom, a ghost baby[372].

> There were always two of us. Get it over, she says. I'm tired of this melodrama, I'm tired of keeping silent. There's no one you can protect, your life has value to no one. I want it finished[373].

La fragmentation de toute individualité et toute humanité entraîne souffrance et désespoir. Pour June, cette fragmentation et cette douleur psychologiques ne peuvent prendre fin que grâce à une fragmentation totale du corps jusqu'à réduction à néant de sa propre vie. Cette technique est utilisée par Gilead pour contraindre les individus à obéir. Cette mise en scène de la fragmentation est une première étape vers une prise de conscience des individus et la nécessité de réagir pour renverser l'ordre établi.

La fragmentation corporelle déjà présente dans le roman est renforcée dans la série. La fragmentation corporelle peut être symbolique : le corps d'Offred est découpé par le rideau blanc lors de sa visite chez le gynécologue à l'épisode 4 de la saison 1. Le corps d'Hélène, la jeune épouse de Nick, voit son corps segmenté par un drap avec un trou lors de la pénétration à la saison 2, épisode 6. Le corps d'Offred est démembré, seuls ses seins ont de l'importance pour nourrir le bébé à l'épisode 12 de la saison 2. Les corps dans le supermarché sont découpés, cachés par les boîtes de conserve entreposées dans les rayons à la saison 3 (4'13 et 4'14) :

[372] Atwood, 137.
[373] Atwood, 305.

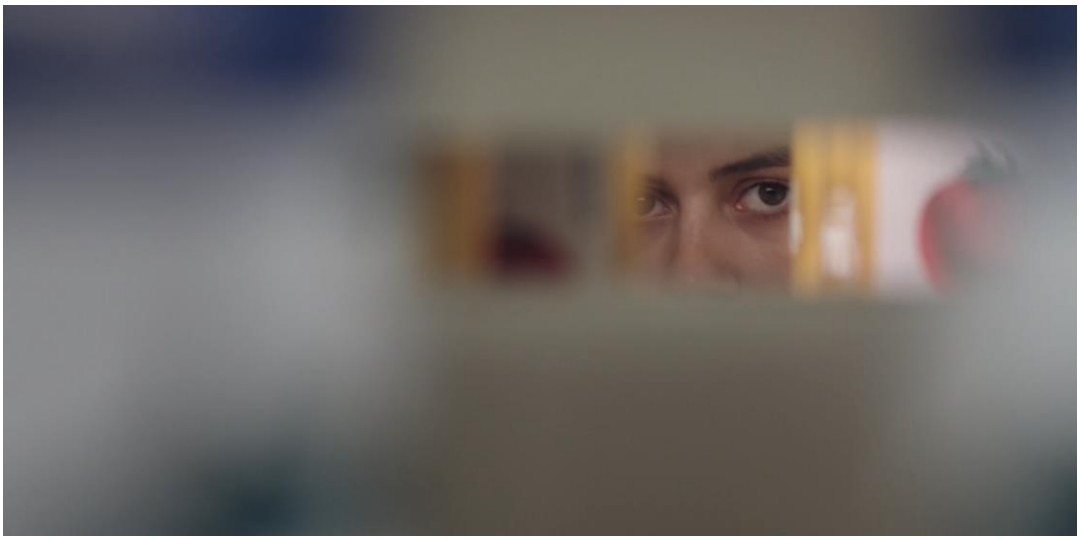


Figure 125 : THT, saison 3, épisode 2, 4’13.



Figure 126 : THT, saison 3, épisode 2, 4’14.

À l’épisode 2, un gros plan est effectué sur corps du bébé de Ofandy dont la tête est séparée du reste du corps par le cordon ombilical qui l’entoure à l’épisode 8, saison 3. Cette fragmentation symbolique des corps indique le manque de considération des individus, signifie la mort psychologique après démembrement.

La fragmentation peut également être physique et non symbolique. Le corps d’un Commandant est mutilé, son bras est amputé à la saison 1, épisode 10. La segmentation du corps des femmes s’affiche avec l’énucléation ou l’amputation de l’avant-bras à la saison 2, épisode 1. Le doigt de Serena est amputé à l’épisode 13 de la saison 2. Les corps décomposés, détériorés dans les

colonies sont mis en scène par des plans sur des ongles qui tombent à l'épisode 2 de la saison 2. Le corps d'Helène et de son amant flottant sous l'eau sont montrés laissant entendre aux téléspectateurs la future décomposition des corps à l'épisode 12 de la saison 2 :



Figure 127 : THT, saison 2, épisode 12, 47'21.

Les croix symbolisées par les marques indiquant la place des plongeoirs de la piscine rappellent les croix des pierres tombales. De plus, les lignes de natation évoquent les tombes elles-mêmes, tombes dans lesquelles vont se retrouver les amants. La comminution des corps jusqu'à la mort est d'ailleurs symbolisée par l'arbre aux nombreuses ramifications rendant hommage aux victimes au Canada à l'épisode 7 de la saison 2. Cet arbre de vie est un arbre inversé, la segmentation marquée par les branches partant du tronc représente la multiplication des morts et non pas le développement de la vie.

Enfin, la fragmentation psychologique est omniprésente et s'avère être une conséquence directe de la fragmentation corporelle, physique, sociale et familiale. Elle est rendue explicite par la tentative de Tante Lydia de dissocier June d'Offred à la saison 2, épisode 4. Elle culpabilise June devant le cadavre suspendu de l'éconohomme qui lui est venu en aide en lui racontant que sa femme est devenue une Servante et que son fils lui a été enlevé et a été placé

dans une famille de Commandant tout en rassurant Offred, qui elle, n'a rien fait car elle est la victime de June :

> Aunt Lydia, as an embodied and immediate stand-in for the larger authoritarian structure of Gilead, is figured in this scene as an impinging super-ego. She urges "Offred" to repress and disavow her actions as "June" for the greater good of Gilead's strict social and moral norms. For the sake of moral demands made of women in Gilead, Offred must control and repress her desire to escape and disavow the escape she attempted. Bowed by Aunt Lydia's insistence, Offred obediently returns to the Commander's residence in the expectation that she will be able to psychically distinguish between June and Offred's actions[374].

Elle l'incite à avoir un comportement schizophrène entraînant une dépersonnalisation, à savoir l'impression d'étrangeté face à soi-même ou un trouble dissociatif d'identité au cours duquel la personne n'est plus en contact avec ses pensées et ses émotions pour laisser place à une autre personnalité bien distincte. Cette dissociation psychologique est symbolisée par la voix off de June répétant « we've been sent good weather ». Face à la mort, Offred ne se sent pas responsable, elle est déconnectée de June, elle agit tel un robot. Cette déconnection totale montre la comminution psychologique de la protagoniste par le régime giléadien.

Dans *TT*, l'objectif de fragmentation des individus est effectivement au cœur du régime de Gilead - dont le nom, hautement symbolique, rappelons-le, signifie un tas de pierre – et vient souligner la cruauté des moyens mis en œuvre pour que le système parvienne à ses fins et accède ainsi à ses objectifs de natalité. La corporation des Servantes est un outil sociétal de procréation. Il est donc envisageable d'éventrer ces femmes pour extraire un nourrisson :

> The truth was that they'd cut Crystal open to get the baby out, and they killed her by doing that. It wasn't something she chose. She hadn't volunteered to die with noble womanly honour or be a shining example, but nobody mentioned that[375].

En effet, cet exemple montre que la Servante Crystal/Ofkyle n'a pas eu d'autres choix que de donner sa vie pour sauver le bébé qu'elle portait. Le corps des Servantes se trouve donc sectionné et réduit à néant. Leur esprit l'est aussi. Cela passe, bien sûr, par leur changement constant d'identité en fonction du Commandant qui les accueille mais aussi par le lavage de cerveau qu'elles subissent afin d'accepter leur condition de Servantes :

> " It was always a cruelty to promise them equality ", he said, " since by their nature they can never achieve it. We have already begun the merciful task of lowering their expectations "[376].

[374] Valerie Oved Giovanini, « An Army of Me: Representations of Intersubjective Relations, Ethics, and Political Resistance in The Handmaid's Tale », *Free Associations* 0, nº 75 (11 mai 2019): 88, https://doi.org/10.1234/fa.v0i75.254.
[375] Atwood, *The Testaments*, 105.
[376] Atwood, 175.

La communition est au cœur du processus de conditionnement. Ce type de procédé de réduction en morceaux, toujours plus petits, met en avant la destruction de l'individu par fragmentation. Pour ce régime, il n'est nullement question d'obtenir l'adhésion de la population en la convaincant du bien-fondé de son entreprise. Au contraire, il s'agit de la forcer à obéir en la réduisant à néant physiquement et psychologiquement. C'est ce que ces multiples fragmentations, qu'elles soient narratives ou sémantiques, viennent rappeler aux lecteurs pour les inciter à prendre du recul et éviter que cette dystopie ne devienne leur réalité.

La fragmentation de l'individu occupe une place majeure dans les œuvres qui nous occupent. À la saison 1, épisode 2, « Fifteen Million Merits », les individus sont séparés par des cellules écraniques dans lesquelles ils sont forcés de vivre, ceci entraîne une absence d'interaction sociale et un sentiment de solitude profond comme le montre cette image :



Figure 128 : BM, saison 1, épisode 2.

À la saison 2 épisode 2, « White Bear », Victoria, bourrelle, devient victime. Cette justice est sans fin car la protagoniste voit sa mémoire effacée et doit revivre ses angoisses chaque jour. D'ailleurs, le calendrier visible au début et à la fin de l'épisode, avec les jours barrés, est là pour le rappeler ainsi que les brèves ellipses temporelles permettant d'accélérer les étapes de la journée pour montrer que cela recommence encore et encore. Cet effacement de la mémoire et la répétition du spectacle entraîne une perte totale de repères de la narratrice et une comminution psychologique.

À la saison 3, épisode 1, « Nosedive », la fragmentation psychologique résulte de la contradiction entre les apparences avec les sourires forcés, travaillés pour avoir l'air authentique et l'état d'esprit, le désespoir des individus isolés par ce système de notation permanent les empêchant de révéler leur vraie personnalité.



Figure 129 : BM, saison 3, épisode 1.

Cette image montre Lacie pratiquant son faux sourire devant son miroir pour qu'il ait l'air le plus réaliste possible. Cette rupture permanente entre l'état psychologique déprimé des personnages et l'apparence de bonheur que leur visage véhicule crée une véritable fragmentation psychique. Cette situation entraîne une grave crise existentielle chez la protagoniste, crise qui atteint son paroxysme lors du mariage de son amie d'enfance et la pousse à faire un discours (51'50 à 57'08) :

> I looked up to Naomi pretty much my entire life, which meant she was looking down on me. Always with a smile though. In high school, she was my shoulder to cry on. She seems to enjoy that (...)
>
> I just wanted to say in, in this world so caught up in our own shit, let's not forget what matters. Happiness, fucking Paul and Naomi, she fucked Greg! I know she did! I know you did! (...)
>
> I'm so honored to be here to see this shit! I love you Nay-Nay. I've always loved you! I love you[377]!!

[377] *Black Mirror: Series 3* (Netflix, 2016).



Figure 130 : BM, saison 3, épisode 1.



Figure 131 : BM, saison 3, épisode 1.

En effet, lors du mariage, Lacie passe par diverses émotions qu'elle laisse transparaître physiquement par des rires nerveux, des pleurs, une violence visible avec le couteau qu'elle tient et qu'elle exprime aussi verbalement. Elle évoque son sentiment ambivalent face à son amie d'enfance qui l'utilise comme un faire-valoir « she was looking down on me », mais se montre parallèlement compatissante à son égard bien que son objectif reste ambigu « she was my shoulder to cry on. She seemed to enjoy that ». Elle critique son manque ouvert d'honnêteté

« she fucked Greg, I know you did », la mise en scène hypocrite de son mariage heureux « I'm so honored to be here to see this shit » et oppose à cette mascarade son amour sincère dénigré « I've always loved you ! ». Cette fragmentation psychologique, cet anéantissement moral permettent paradoxalement de révéler la véritable personnalité et les véritables émotions de Lacie.

À la saison 3, épisode 3, « Playtest », la technologie présentée est à l'origine de la fragmentation psychologique. Il s'agit d'un processus de réalité virtuelle augmentée à l'aide d'un implant posé dans la nuque. L'individu doit s'adapter au monde virtuel dans lequel il est plongé alors que celui-ci crée l'illusion d'un monde réel. C'est alors qu'a lieu cette fragmentation psychologique car le joueur est dans l'incapacité de distinguer le réel du virtuel. Il perd ses repères, les dangers virtuels semblent réels pour le joueur car le corps les perçoit comme vrais et il se met en alerte. Cette fragmentation psychologique met en garde les téléspectateurs sur les dangers des jeux utilisant la réalité virtuelle. L'état mental des individus est, en effet, menacé.

La saison 3, épisode 3, « Shut up and Dance », montre la fragmentation et la destruction psychologiques des individus victimes de chantage par SMS et de diffusion d'images compromettantes les concernant sur les réseaux sociaux. Ils sont prêts à tout pour éviter le jugement social : commettre le braquage d'une banque avec une arme et, dans le cas le plus extrême, mener un combat à mort. La fragmentation psychologique, la perte des repères entre le bien et le mal sont la conséquence directe de la manipulation écranique véhiculée par les réseaux sociaux. Les dangers sont donc exacerbés par le biais de la segmentation.

À la saison 3, épisode 4, « San Junipero », la musique asynchronique et ralentie marque la déstabilisation psychologique d'une des protagonistes, Gorkie à la suite du passage du monde réel au monde virtuel. Gorkie est déstabilisée par le contraste entre sa vie réelle dans laquelle elle se trouve dans un état végétatif et sa vie virtuelle au cours de laquelle elle peut jouir d'une liberté vestimentaire et sexuelle. Le passage du réel au virtuel, même présenté sous un versant positif, est systématiquement accompagné d'une rupture psychologique.

La saison 3, épisode 5, « Men against Fire », présente la manipulation de l'esprit par l'utilisation d'un implant neuronal appelé MASS implant qui modifie la perception des militaires, qui influence leurs rêves afin de les transformer en machines à tuer. La fragmentation psychologique révèle la manipulation cérébrale que les nouvelles technologies utilisent pour contrôler les individus.

La saison 4, épisode 2, « Arkangel », détaille le processus de fragmentation de la personnalité résultant de l'utilisation du système de filtrage proposé par Arkangel empêchant la fillette d'être confrontée à la violence ou à la mort - étapes pourtant nécessaires à la construction du bien et du mal et à la construction d'un individu équilibré (17'38 à 18'50) :

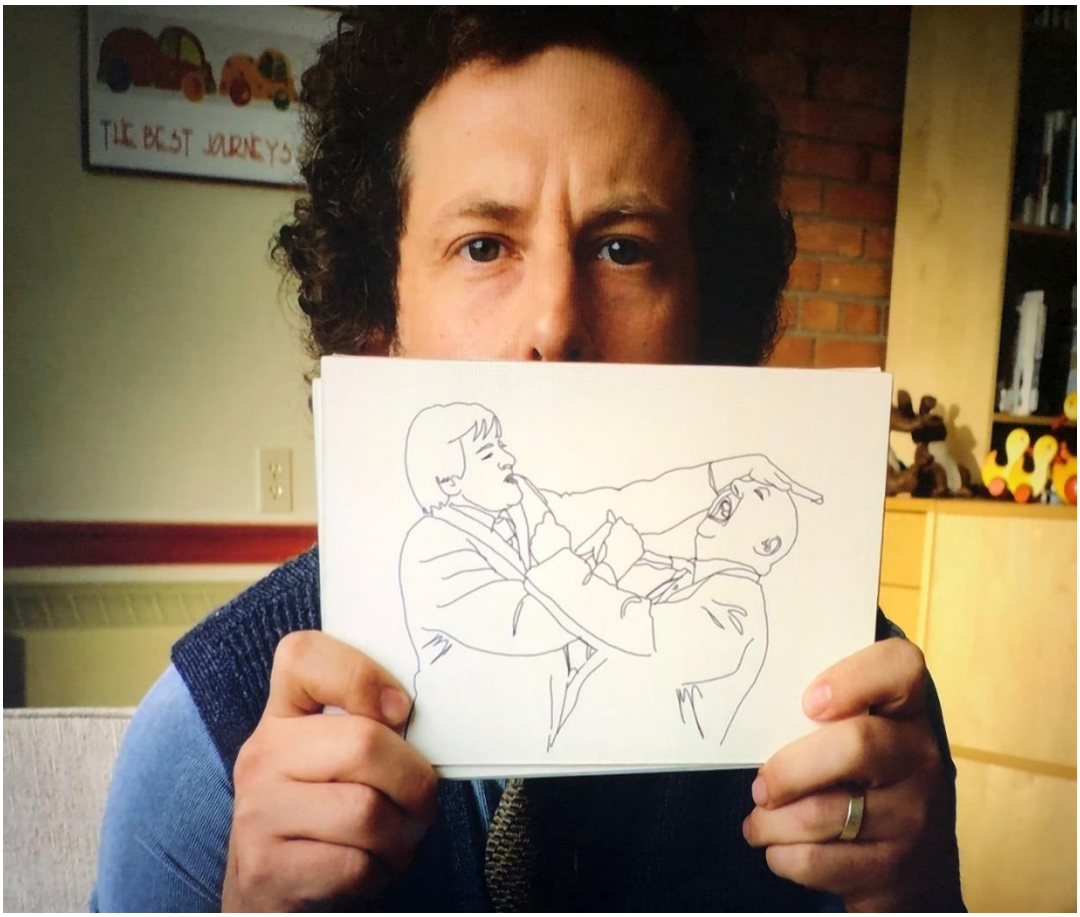


Figure 132 : BM, saison 4, épisode 2.

'What's happening on this picture? Are they happy or...'

'They're talking.'

'Just talking?'

'I don't Know what about (...).'

The Arkangel never launched nationwide. It was banned in Europe. It'll be pulled here, too, by the fall[378].

[378] *Black Mirror-Series 4* (Netflix, 2017).

Cet extrait montre que la fillette est incapable de percevoir la violence, d'analyser une situation conflictuelle car elle n'y a jamais été confrontée à cause du filtre qui s'activait en cas de situation stressante. La conséquence est l'incapacité pour la fillette de distinguer le bien du mal, ce qui l'incite à s'auto-mutiler ou à agresser physiquement les autres pour ressentir la douleur. La fragmentation psychologique appuie la segmentation systématique existant entre les objectifs utopistes des technologies de surveillance et la réalisation réelle. Cette fragmentation révèle la communition des objectifs.

A cause du pouvoir des écrans et de l'impact sur la vie personnelle, le Premier Ministre, à la saison 1, épisode 1, « National Anthem » est contraint, à la fin de l'épisode, d'agir comme s'il était atteint d'un trouble dissociatif de l'identité.



Figure 133 : BM, saison 1, épisode 1, 42'22, le couple en public.



Figure 134 : BM, saison 1, épisode 1, 42’24, le couple en privé.

Ces deux photogrammes (42’22 et 42’24) montrent le contraste saisissant entre le bonheur apparent devant les caméras, en public, et la froideur de leur relation dans l’intimité. Il affiche un couple heureux et solidaire face aux caméras et une fois la porte de leur maison fermée, leur vie de couple est triste, aucun lien ni soutien n’existe entre les deux individus. La fragmentation entre la vie médiatique et la vie privée du Premier Ministre montre la segmentation existante entre sphère publique et sphère privée à cause de l’omniprésence des caméras.

À la saison 1, épisode 2, « Fifteen Million Merits », la fragmentation de l’identité de chaque individu est effectuée par l’interdiction et l’impossibilité de posséder quoi que ce se soit de personnel. Tout objet personnel est immédiatement jeté car les individus ne doivent pas avoir de signes distinctifs qui leur rappelleraient qu’ils possèdent leur identité propre en dehors de l’activité quotidienne qu’ils exercent.



Figure 135 : BM, saison 1, épisode 2.

La saison 4, épisode 6, « Black Museum », montre la fragmentation et la destruction de la conscience individuelle par le biais de transferts numériques de conscience. Le docteur, la femme dans le coma, le condamné à mort, sont réduits à néant par l'utilisation de ce type de technologie qui les rend totalement dépendants des autres et les détruit psychologiquement. Une fois de plus, la fragmentation met en exergue la segmentation inévitable entre les objectifs utopistes visés et ceux atteints, transformant le monde utopique en monde dystopique.

Black Mirror, Bandersnatch [379] propose une segmentation de la trame narrative offrant diverses possibilités diégétiques mais servant aussi à révéler la fragmentation psychologique du protagoniste qui verbalise d'ailleurs la manipulation dont il se sent la victime. Cette manipulation provient d'une instance supérieure qui est, en fait, le téléspectateur. Ceci est d'ailleurs explicité dans un des arcs narratifs au sein duquel un lien entre le téléspectateur regardant Netflix et le protagoniste est créé.

[379] *Black Mirror: Bandersnatch* (Netflix, 2018).

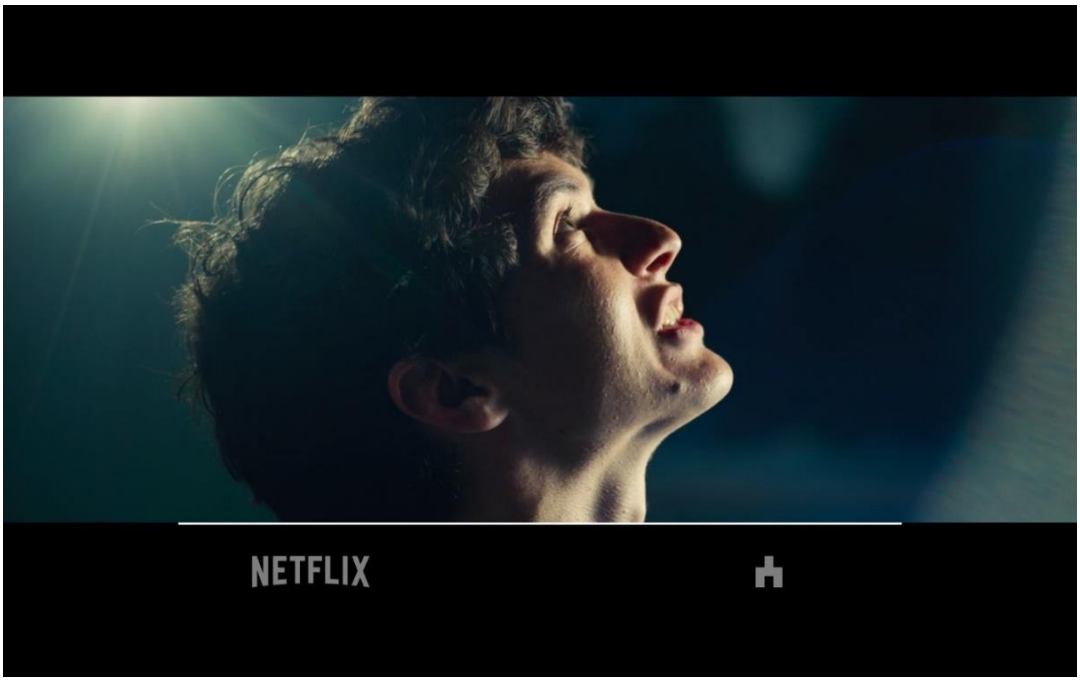


Figure 136 : Black Mirror : Bandersnatch. Choix proposés au téléspectateur.

Le téléspectateur est paradoxalement obligé d'utiliser un écran noir pour pouvoir profiter du film interactif. Brooker force donc le téléspectateur à entretenir un lien plus étroit, plus intime avec l'écran noir qu'il dépeint pourtant dans sa série comme néfaste et dangereux. Voici ce que Sébastien Lefait explique à ce sujet :

> This is the show's most severe conclusion regarding our society: it confronts us with the potential result of our screen addiction but also, in real time, with a constant inability to act by directing our gaze away from the screen. Black Mirror provides a most pessimistic perspective on screen societies, as it mesmerizes viewers while conveying the feeling it is wrong to keep watching[380].

Le système d'aliénation est d'ailleurs mis en évidence lorsque le protagoniste apprend qu'il est manipulé par le téléspectateur par l'intermédiaire de Netflix. Le téléspectateur le comprend aussi alors qu'il est manipulé par Brooker et Netflix dont il devient un pantin, à l'instar du protagoniste du film. Brooker et Netflix créent donc un cercle vicieux qui nous pousse toujours plus vers ces écrans noirs destructeurs tout en nous en rappelant le danger. Ceci entraîne un malaise et un schisme psychologique chez le téléspectateur qui est à la fois conscient de la manipulation et du danger mais qui demeure volontaire pour faire partie de l'expérience. La fragmentation psychologique du protagoniste, résultant de la manipulation par le téléspectateur,

[380] Sébastien Lefait et Anne-Marie Paquet-Deyris, *Combining Aesthetic and Psychological Approaches to TV Series Addiction* (Cambridge Scholars Publishing, 2018), 290.

révèle donc de façon sous-jacente la fragmentation psychologique du téléspectateur lui-même conscient des dangers que les écrans représentent mais toujours plus attiré par ceux-ci.

La saison 4, épisode 6, « Metalhead », met en avant la fragmentation des corps humains effectuée par des chiens en métal lançant des projectiles qui explosent et détruisent le corps des hommes. La caméra subjective est utilisée pour montrer ce que voit la bête en métal : l'image informatisée reconstituée à partir de points blancs montre d'ailleurs ce que voit le chien en métal. La segmentation visuelle a déjà eu lieu et annonce la fragmentation physique :



Figure 137 : BM, saison 4, épisode 6, 18'27. Point de vue du chien-robot.



Figure 138 : BM, saison 4, épisode 6, 35'53.

Le corps non divisé n'a aucune chance de survie dans cet univers. Il est fragmenté, soit par le regard pixellisé de la bête en métal, soit par les projectiles lancés par elle sur la protagoniste pour la tuer. Cette fragmentation s'intensifie par truchement du miroir morcelé qui sépare visuellement la tête de la protagoniste du reste de son corps. La mort est alors inéluctable. Le miroir subdivisé de cet épisode n'est pas sans rappeler le miroir brisé du générique de la série, le miroir écranique qui brise des vies.

Le corps fractionné par les projectiles révèle la déshumanisation des individus à cause des technologies nouvelles prenant le pouvoir sur les hommes qui ont perdu tout contrôle.

A la saison 2, épisode 1, « Be Right Back », le manque de naturel de la copie de Ash, la nécessité pour sa compagne de le guider en permanence, son manque de spontanéité, créent un malaise. Celui-ci est accru par les allusions de la copie à l'historique de Ash, à l'archivage, à son point d'activateur, à Martha comme étant son administrateur, aux phrases à traiter (33'25 à 34'35) :

> Hello?

Hi.

Your hand's on my tit? You're doing wonders for my self-esteem here.

There's no record of my sexual response. I didn't discuss the side of things online.

But do you have sexual responses, I mean... this works?

Oh, that I can turn that on and off pretty much instantly. See? I can do it again if you like.

Oh god! Oh Shit? (prononcé en plein ébat sexuel)

Should I stop?

No. No, it's pretty good. Where did you learn this?

Set routine based on pornographic videos[381].

Il manque de réaction physique quand il la touche. Son explication quant à la possibilité d'allumer ou éteindre son érection déroute. Lors des ébats sexuels, il explique que son positionnement est le résultat d'un réglage prédéfini établi selon des vidéos pornographiques. Une autre scène vient confirmer son manque d'humanité (4'01 à 4'21) :

Look, if you're going to pretend to be asleep, you could at least breathe, okay? It's just eerie. Like this? (Breathe heavily)

It doesn't work. I can tell that you're faking it.

Would you like me to have sex with you?

Can you just go downstairs?

Okay.
No! That's...Ash would argue over that. It wouldn't just leave the room because I'd ordered him to.

Okay.
What, no...Ah, fucking hell...

[381] *Black Mirror-Series 2* (Channel 4 DVD, 2013).

> Don’t cry darling.
>
> Oh, don’t! Just get out! Get out! Go on!
>
> So do you want me to go?
>
> Just get out! Get out! Get out! Get out! Get out! Get out! You’re not enough of him. You are nothing, you are nothing[382]!

Son incapacité d’agir comme un humain (sa respiration), ses réponses inappropriées (proposer de faire l’amour quand la personne est énervée, acquiescer à tout, ne pas comprendre au ton de la personne si un non veut dire oui ou non) amène la protagoniste à la conclusion qu’il n’est qu’une pâle copie du vrai Ash, incapable de spontanéité car tout est traité par un processeur, tel un ordinateur. Le Ash virtuel existe donc à partir d’un assemblage de fragments de mémoire accessibles via les écrans du Ash réel. Richard Hand décrit l’épisode comme un remaniement intelligent de *Frankenstein*, le roman de Mary Shelley[383]. Yoshida compare le Ash artificiel au monstre de Frankenstein[384]. Hand indique que tous deux sont des figures ressuscitées qui ne pourront jamais devenir humaines par assemblage de parties de peau ou d’identité. Ces articles insistent sur l’aspect fragmenté de la reconstitution du Ash virtuel, à l’instar du monstre Frankenstein. Mettre bout à bout des morceaux d’un corps dans le cas du monstre ou mettre bout à bout des morceaux de mémoire dans le cas de Ash, ne permettent pas de constituer ou reconstituer un individu humain. Un autre article insiste sur l’assemblage de fragments qu’ils soient mémoriels ou corporels :

> Be Right Back is an effective re-imagining of Frankenstein for the 21st century. It updates Shelley’s ethical questions to assert that the digital presence which surrounds us is no more the vital essence of humanity than Frankenstein’s assemblage of body parts. But while Frankenstein explores the tragic relationship between the creation and his creator, Be Right Back focuses on the creation and the consumer[385].

Cette reconstitution à partir de fragments de Ash insiste sur l’aspect consumériste que sa compagne entretient avec lui. Elle achète un corps pour contenir ses fragments mémoriels et le

---

[382] *Black Mirror-Series 2*.
[383] Richard Hand, « How Black Mirror Combines a Disturbing Future with a Familiar Past », The Conversation, consulté le 14 janvier 2019, http://theconversation.com/how-black-mirror-combines-a-disturbing-future-with-a-familiar-past-90659.
[384] Emily Yoshida, « » *Black Mirror* Episode 4, ‘Be Right Back’: Death and the RealDoll », 4 décembre 2013, https://grantland.com/hollywood-prospectus/black-mirror-episode-4-be-right-back-death-and-the-realdoll/.
[385] Richard Hand, « *Black Mirror* Reflects Grim Future », *NZ Herald*, 14 juin 2023, https://www.nzherald.co.nz/entertainment/netflix-show-black-mirror-reflects-grim-future/W4DTVBOZIDENNAO4JURIJKKMBQ/.

posséder à nouveau tel un objet. Cette superposition de fragments n'est pas en mesure de se substituer totalement et encore moins de constituer un individu vivant :

> Tragedy is inevitable of course. Despite his superficial perfection (it is even, in some respects, an improvement on the original), the resurrected figure – like Frankenstein's creature – can never be human. And once she has passed through the euphoria and solace she finds in the biosimulation, the widow gradually comes to regard her reconstructed partner with horror[386].

Le Ash corporel existe grâce à l'association de fragments de mémoire avec un corps qui ne lui appartient pas, qui n'est qu'une reproduction. Cette association ne demeure qu'un amoncellement de segments et ne permet pas d'accéder à l'essence de l'individu, ce qu'il est, ce qui lui est propre, ce qu'il a de plus pur, original[387]. C'est pour cela que cette accumulation de fragments ne peut qu'être vouée à l'échec, comme le prouve la fin de l'épisode, puisqu'il se retrouve seul dans un grenier et ne reçoit de visite qu'une fois par an. Cette fragmentation met en évidence l'échec inéluctable de ce type de technologies qui entendent dépasser la mort et visent à prolonger la vie au-delà de l'existence de la personne. Elle fait écho, selon moi, au miroir-écran du générique qui brise la vie des individus.

À la saison 4, épisode 1, « USS Callister », une fragmentation d'identité est opérée entre le personnage Robert Daly réel, dirigeant de Callister Inc, passif et victime de manque de considération et de reconnaissance de ses collaborateurs, et le robert Daly virtuel, bourreau intransigeant, capitaine du Star Fleet créé par l'intermédiaire du jeu vidéo en ligne. Cette fragmentation entre réel et virtuel entraîne une segmentation de sa personnalité qui va mener à la destruction totale du personnage dans le virtuel mais aussi dans le réel. Une fois de plus, la fragmentation de l'identité souligne les dangers inévitables auxquels sont confrontés les individus qui floutent les frontières entre réel et virtuel.

À la saison 5, épisode 1, « Striking Viper », la fragmentation de l'identité des deux amis est montrée par le biais du jeu. Dans le jeu virtuel, les deux amis Danny et Karl entretiennent une relation sexuelle intense alors que dans le réel Danny est marié avec un enfant et Karl est célibataire. Le sexe virtuel l'éloigne de sa femme et compromet son couple. En dépit de la segmentation existant entre virtuel et réel, les actes du virtuel rejaillissent néanmoins sur le réel. L'identité des personnages n'est pas sécable car cela entraîne la destruction d'une des identités, celle du Danny marié, père de famille, à l'instar du personnage du Dr Jekyll du roman de Louis Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. En effet, le docteur Jekyll, obsédé par sa double personnalité, met au point une drogue pour séparer son bon côté de son mauvais. C'est

[386] Hand.
[387] « ESSENCE : Définition de ESSENCE », consulté le 26 juin 2023, https://www.cnrtl.fr/definition/ESSENCE.

ce dernier qui, nuit après nuit, prendra finalement le dessus et le transformera en monstrueux Mister Hyde sans retour possible. Comme dans tout myhte du double, la fragmentation de l'identité met à nouveau en exergue les périls inévitables auxquels sont confrontés les individus qui floutent les frontières entre réel et virtuel.

À la saison 5, épisode 3, « Rachel, Jack, and Ashley too », la fragmentation a lieu entre l'identité publique et l'identité privée. Le contraste entre l'image véhiculée par la chanteuse sur scène et sa vie dans la réalité est majeur : l'image de bonheur et l'image positive véhiculées en apparence cachent en réalité un sentiment de solitude extrême, une dépression profonde. L'utilisation de la perruque rose de la chanteuse lors de ses apparitions publiques est le symbole du passage d'un segment d'identité à l'autre. Cette perruque, par définition amovible, symbolise un bonheur superficiel, artificiel et éphémère. Par conséquent, la fragmentation de la personnalité, qu'elle soit volontaire ou contrainte, ne peut pas avoir lieu sur une longue période car elle annihile un segment de l'individu.

1.4. Fragmentation syntaxique

La segmentation syntaxique et rupture de la ponctuation font partie intégrante du processus de fragmentation. Une rupture avec la syntaxe et la ponctuation conventionnelles est opérée. Le déplacement et la mise en évidence de certains éléments sont effectués « Buttered, I lie on my single bed, flat, like a piece of toast[388] ». Cette dislocation sert à mettre en relief le complément « buttered » complètement isolé à gauche. Ainsi mis en avant, il rend prépondérant son sentiment d'objectification, sa comparaison à une tartine de pain. Voici un autre exemple :

> I follow the downstairs corridor back, past the door that leads into the kitchen, along to the next door, his[389].

Cet exemple de rupture syntaxique vient apposer en fin de phrase le pronom possessif « his ». La présente fragmentation syntaxique permet l'apport d'un élément essentiel comme a posteriori, ce qui permet sa mise en évidence. Ceci a pour effet d'insister sur l'absence

[388] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 108.
[389] Atwood, 146.

d'appartenance à la maison dans laquelle elle est forcée de vivre et à l'absence de lieu privé pour June contribuant à son sentiment de solitude. Voici deux autres exemples :

> They get sick a lot, these Wives of the Commanders[390].
>
> But I snatch at it, this offer[391].

Ces deux exemples montrent des cas de dislocation à droite. Le sujet « these wives of the Commanders » ou le complément « this offer » sont substitués par un sujet ou un complément postiche ou syntaxique « they » ou « it » pour permettre le déplacement du sujet ou du complément réel. Cette fragmentation syntaxique met en relief le sujet ou le complément réels et révèle ainsi le rejet et le dégoût de June vis-à-vis des Commandants et de leur pouvoir.

> All I can hear now is the sound of my own heart, opening and closing, opening and closing, opening [392]

À la page 156, la fragmentation de ponctuation est marquée par une absence de point à la fin de la phrase. Cette absence de ponctuation vient accompagner visuellement l'idée d'ouverture véhiculée par le nom verbal « opening » dont la forme en -ing marque d'ailleurs l'idée de processus en cours. Cette volonté d'absence de clôture est toutefois surprenante car il s'agit de la dernière phrase du chapitre. La fragmentation de la ponctuation est, par conséquent, d'autant plus marquée visuellement. Elle laisse le lecteur en suspens, dans l'incertitude, perplexe.
La fragmentation syntaxique et visuelle du passage suivant matérialise une segmentation sémantique :

> Maybe it's because I've been emptied; or maybe it's the body's way of seeing to it that I remain alive, continue to repeat its bedrock prayer: I am, I am. I am, still.
> I want to go to bed, make love, riot now.
> I think of the word relish.
> I could eat a horse[393].

En effet, les pauses multiples marquées par une ponctuation abondante et variée « ; », « . », « , », les répétitions de « I am » et anaphores du pronom sujet « I », le passage à la ligne multiplié, mettent en exergue la discontinuité discursive « go to bed », « riot », « eat a horse », les incohérences sémantiques et par conséquent les perturbations de l'activité mentale, la comminution de la psyché.

---

[390] Atwood, 162.
[391] Atwood, 306.
[392] Atwood, 156.
[393] Atwood, 293.

Par conséquent, ces ruptures syntaxiques et de ponctuations mettent en évidence certains éléments pour mieux les rejeter, les éloigner, ou les détruire. Les fragmentations syntaxiques matérialisent sous une autre forme le mode opératoire destructeur de ce régime totalitaire et font prédominer le message véhiculé par tout auteur de dystopie à savoir la nécessité de réagir pour renverser ce système.

1.5. Fragmentations diégétiques

Les souvenirs de la servante sont aussi fragmentés. Cette fragmentation diégétique et chronologique du récit de la servante est opérée par des analepses et des ellipses multiples :

> From time to time I can see their faces, against the dark, flickering like the images of saints, in old foreign cathedrals, in the light of the drafty candles; candles you would light to pray by, kneeling, your forehead against the wooden railing, hoping for an answer. I can conjure them but they are mirages only, they don't last[394].

Ces réminiscences permettent au lecteur d'entrapercevoir sa vie d'avant, avec ses libertés et ses dangers :

> It once had a garden[395].
>
> The sidewalks here are cement. Like a child, I avoid stepping on the cracks. I'm remembering my feet on these sidewalks, in the time before, and what I used to wear on them[396].
>
> Remember the rules, rules that were never spelled out but that every woman knew: don't open your door to a stranger, even if he says he is the police[397].

En effet, une vision fragmentée du souvenir est délivrée : son jardin, les trottoirs, les inconnus. Ces analepses permettent aussi un retour sur les relations qu'elle entretenait avec son amie par le biais de leurs échanges :

> Moira, sitting on the edge of my bed, legs crossed, ankle on knee, in her purple overalls, one dangly earring, the gold fingernail she wore to be eccentric, a cigarette between her stubby yellow-ended fingers. Let's go for a beer[398].
>
> Moira, breezing into my room, dropping her denim jacket on he floor. Got any cigs, she said. In my purse, I said. No matches though[399].

[394] Atwood, 113.
[395] Atwood, 22.
[396] Atwood, 33.
[397] Atwood, 34.
[398] Atwood, 47.
[399] Atwood, 65.

Ces bribes de souvenirs mettent en avant leur complicité et leur connivence. La fragmentation des souvenirs nous transporte jusqu'à l'enfance de la Servante avec ses premiers souvenirs de Serena ou de sa mère :

> The first time was on television, when I was eight or nine[400].
>
> Or in a park somewhere, with my mother. How old was I? It was cold, our breaths came out in front of us, there were no leaves on the trees; grey sky, two ducks in the pond, disconsolate[401].

Ces réminiscences sont toujours anachroniques. Le lecteur est transporté de l'enfance de June vers l'enfance de sa fille, leur séparation :

> I can remember screaming, it felt like screaming though it may have been only a whisper, *Where is she? What have you done with her* [402]*?*

Un retour est ensuite effectué sur les rencontres clandestines avec celui qui va devenir son mari et le père de sa fille, Luke :

> In the afternoons, when Luke was still in flight from his wife, when I was still imaginary for him. Before we married and I solidified[403].

Ces fragments de souvenirs servent, pour les plus positifs, de bouée de sauvetage, lui permettant par moment d'émerger de cette vie de souffrance. Les plus négatifs sont morcelés pour une autre raison. Leurs préparatifs, leur départ familial forcé et leur fuite sont racontés par fragments et en désordre. La fragmentation diégétique et chronologique sont au cœur de la narration. Voici l'ordre dans lequel ils apparaissent dans le roman :

> I'm in our first apartment, in the bedroom. I'm standing in front of the cupboard, which has folding doors made of wood[404]. (le jour du départ)
> I'm running with her, holding her hand, pulling, dragging her…She's crying, she's frightened, I want to carry her but she would be too heavy. I have my hiking boots on and I think, when we reach the water I'll have to kick them off, will it be too cold, will she be able to swim that far, what about the current, we weren't expecting this[405]. (la fuite)
>
> Luke drove, I sat beside him, the sun shone, the sky was blue, the houses as we passed them looked comforting and ordinary, each house as it was left behind vanishing into past time, crumbling in an instant as lilt had never been, because I would never see it again, or so I thought then[406]. (le voyage)

[400] Atwood, 26.
[401] Atwood, 48.
[402] Atwood, 49.
[403] Atwood, 60.
[404] Atwood, 84.
[405] Atwood, 84-85.
[406] Atwood, 95.

> The night before we left the house, that last time, I was walking through the rooms. Nothing was packed up, because we weren't taking much with us and we couldn't afford even then to give the least appearance of leaving[407]. (la veille du départ)

> That was what happened, the day we tried to cross at the border, with our fresh passports that said we were not who we were: that Luke, for instance, had never been divorced, that we were therefore lawful, under the new law[408]. (le jour du départ)

Les divers fragments de cet fuite tragique sont eux-mêmes morcelés. Cette segmentation permet une comminution ou une réduction de la douleur de la Servante. En effet, cette fracture comminutive amoindrit la peine profonde ressentie par June et crée une tension chez le lecteur désireux de reconstituer les fragments pour obtenir un tout cohérent et compréhensible.

Ces fragments de souvenirs permettent aussi la mise en opposition de sa situation actuelle et passée telle que sa formation en tant que Servante au Centre Rouge qui contraste avec son ancien travail dans une compagnie d'assurance :

> Sometimes the movie she showed would be an old porno film, from the seventies or eighties. Sometimes, though, the movie would be what Aunt Lydia called an Unwoman documentary [...] Now my mother is moving forward, she's smiling, laughing, they all move forward, and now they're raising their fists in the air. [...]I had you when I was thirty-seven, my mother said. It was a risk, you could have been deformed or something. You were a wanted child, all right, and did I get shit from some quarters! [...] She liked to come over to my house and have a drink while Luke and I were fixing dinner and tell us what was wrong with her life, which always turned into what was wrong with ours[409].

> I was still on my first job, which didn't pay much: I worked a computer in an insurance company[410].

Cette fragmentation diégétique permet également de revenir sur la mise en place du nouveau régime totalitaire qui les a poussés en s'enfuir :

> Things continued in that state of suspended animation for weeks, although some things did happen. Newspapers were censored and some were closed down, for security reasons they said. The roadblocks began to appear, and Identipasses. Everyone approved of that, since it was obvious you couldn't be too careful. They said that new elections would be held, but that it would take some time to prepare for them. The thing to do, they said, was to continue as usual[411].

Les analepses prennent des formes multiples et plus libres.

L'analepse a lieu en discours direct, la narratrice passe le relais à une autre narratrice puisque l'histoire est racontée par Moira :

> "I left that old hag Aunt Elizabeth tied up like a Christmas turkey behind the furnace." (...)

[407] Atwood, 202.
[408] Atwood, 236.
[409] Atwood, 128-32.
[410] Atwood, 181.
[411] Atwood, 183.

> "They'd set up more checkpoints while we wet side the Centre, they were all over the place. The first one scared the shit out of me. " (...)
> " I was underground it must have been eight or nine months. "(...)
> "So after that, they said I was too dangerous to be allowed he privilege of returning to the Red Centre[412]."

L'analepse peut aussi être le fruit de l'imagination de la narratrice : la fuite de Moira racontée par Tante Lydia à Janine est imaginée, inventée et reconstituée par June :

> Do you know about it, Janine said Aunt Lydia softly. (...) Then Aunt Lydia told her the story. Moira had raised her hand to go to the washroom, during Exercises. She had gone.
> (...)They found out afterwards that she'd dismantled the inside of one of the toilets and taken out the long thin pointed lever, the part that attaches to the handle at one end and the chain at the other. (...) Moira marched straight out the front door, with the tearing of a person who knew where she was going; was saluted, presented Aunt Elizabeth's pass, which they didn't bother to check, because who would affront an Aunt in that way? And disappeared[413].

Cette analepse inventée indique un haut degré de fragmentation diégétique puisque ce retour en arrière se trouve subdivisé lui-même en deux catégories : fiable, véridique et non fiable, imaginée. Cette narration fractionnée se fait d'ailleurs en pleine conscience :

> I'm sorry there is so much pain in this story. I'm sorry it's in fragments, like a body caught in crossfire or pulled apart by force[414].

La Servante exacerbe l'aspect morcelé de sa narration et la compare à un corps écartelé et décomposé. Son âme et son corps sont tellement divisés que cela se répercute sur sa façon de raconter son histoire. La psyché et, par répercussion la narration de June, sont si fragmentées qu'une reconstruction s'en trouve nécessaire. Les éléments fragmentés sont rassemblés pour former une histoire :

> This is a reconstruction. All of it is a reconstruction. It's a reconstruction now, in my head, as I lie flat on my single bed rehearsing what I should or shouldn't have said, what I should or shouldn't have done, how I should have played it. If I ever get out of here [415].

La reconstruction et la construction de son histoire par répercussion sont également fragmentées. Les phrases s'achèvent sur un tiret qui laisse entrevoir une suite qui ne viendra que deux paragraphes plus loin :

> When I get out of here, if I'm ever able to set this down, in any form, even in the form of one voice to another, it will be a reconstruction then too, at yet another remove. Its impossible to say a thing exactly the way it was, because what you say can never be exact, you always have to leave something out, there are too many parts, sides, crosscurrents, nuances; too many gestures, which could mean this or that, too

[412] Atwood, 256-61.
[413] Atwood, 139-42.
[414] Atwood, 279.
[415] Atwood, 144.

> many shapes which can never be fully described, too many flavours, in the air or on the tongue, half-colours, too many[416].

> I think about the blood coming out of him, hot as soup, sexual, over my hands.
> In fact I don't think about anything of the kind. I put it in only afterwards. Maybe I should have thought about that, at the time, but I didn't. As I said, this is a reconstruction.
> [...]
> He was so sad.
> That is a reconstruction, too[417].

L'utilisation à diverses repises du terme « reconstruction » présuppose que la narratrice n'est pas fiable. Il y a une perte de repères temporels, des oublis de détails signifiants ou non, des éléments laissés de côté. Cette reconstitution s'effectue par rassemblement des fragments : « parts », recomposition des souvenirs : « remembering », remembrance par la mise bout à bout des divers morceaux ou membres du souvenir. Ce remembrement – terme agricole désignant regroupement de petites parcelles en une plus grande - ici il s'agirait de parcelles de mémoire –, passe par la réminiscence des souvenirs :

> Remembering this, I remember also my mother, years before. I must have been fourteen, fifteen, that age when daughters are most embarrassed by their mothers. I remember her coming back to one of our many apartments, with a group of other women, part of her ever-changing circle of friends[418].

La fragmentation syntaxique permet de mettre en relief la fragmentation temporelle, la perte de repères entre les éléments passés reconstitués et le présent de la narration :

> I simply look at him. The understatement of the year, was a phrase my mother uses. Used[419].

> We both laughed then, and when she left we hugged each other as usual(...)She was still my oldest friend. Is[420].

La rupture temporelle marquée par les changements soudains et brutaux des temps « uses »/ « used », « was »/« is » met en évidence la perte de repères de la narratrice et, par répercussion, la rupture diégétique.

La fragmentation se poursuit dans la reconstruction de l'histoire. June donne différentes versions d'un même événement. Ce phénomène d'itération insiste sur le manque de fiabilité de la narratrice :

> He's undoing my dress, a man made of darkness, I can't see his face, and I can hardly breathe, hardly stand, and I'm not standing. His mouth is on me, his hands, I can't wait and he's moving, already, love,

[416] Atwood, 144.
[417] Atwood, 150.
[418] Atwood, 189.
[419] Atwood, 148.
[420] Atwood, 181.

> it's been so long, I'm alive in my skin, again, arms around him, falling and water softly, everywhere, never-ending. I knew it might only be once.

> I made that up. It didn't happen that way. Here is what happened. I reach the top of the stairs, knock on the door. He opens it himself. There's a lamp on; I blink. I look past his eyes, it's a single room, the bed's made up, stripped down, military. No pictures but the blanket says U.S. He's in his shirt sleeves, be's holding a cigarette.
> 'Here," he says to me, "have a drag." No preliminaries, he knows why I'm here[421].

June avoue elle-même son manque de fiabilité : « I made that up ». Elle choisit de raconter une double histoire, celle idéalisée et celle vécue, dépourvue de romantisme :

> The metafiction in The Handmaid's Tale appeals the reader to do something with the text: to examine other texts and histories for their mediated and constructed nature, and to take caution from what is conveyed in the book by trying to prevent something like that from happening in reality[422].

Elle ne cesse de rompre avec un archétype narratif et invite le lecteur à prendre de la distance avec l'histoire qu'elle lui présente. Cette rupture atteint son paroxysme lorsqu'elle décide de s'adresser directement aux lecteurs pour remettre en question la vraisemblance de son récit :

> If I were You I'd be fed up. I'd really be sick of it. I guess that's the difference between us.
> I feel very unreal, talking to You like this. I feel as if I'm talking to a wall. I wish You'd answer. I feel so alone[423].

L'adresse aux lecteurs est soudaine et mise en relief par le pronom « You » dont la première lettre est systématiquement écrite en majuscules.

La fragmentation diégétique est renforcée par la mise en abîme du récit enchâssé. Les notes historiques sont proleptiques et enchâssent le récit de la Servante qui, lui-même, enchâsse les analepses de la Servante. Les notes historiques mettent en exergue l'aspect fragmentaire du récit. En effet, il n'y a pas de véritable reconstitution de l'histoire de la Servante mais une fragmentation des fragments narratifs existants.

L'identité de la narratrice n'est pas révélée :

> Our author, then, was one of many, and must be seen within the broad outlines of the moment in history of which she was a part. But what else do we know about her, apart from her age, some physical characteristics that could be anyone's, and her place of residence! Not very much. She appears to have been an educated woman, insofar as a graduate of any North American college of the time may be said to have been educated[424].

---

[421] Atwood, 273.
[422] Laarakker, « The problematization of maintaining identity and individuality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* », 31.
[423] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 205.
[424] Atwood, 317-18.

L'identité de Waterford semble erronée :

> However, neither Judd nor Waterford was married to a woman who was or ever had been known either as "Pam" or as "Serena Joy[425]."

Aucun éclaircissement n'est effectué sur le sort de la Servante à la fin du récit :

> 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 clever light of our own day[426].

Ainsi les notes historiques viennent renforcer la fragmentation diégétique en déconstruisant les quelques certitudes difficilement rassemblées par le lecteur au cours de la reconstruction qu'il opère grâce aux fragments laissés dans le récit de la Servante comme, l'expliquent Praisler et Gheorghiu :

> It is neither a postface, nor an epilogue intended to supplement the information already delivered by the fictional text; it is, in fact, a fictional text in itself, which emphasises the fictionality of Offred's narrative and undermines the already shaken credibility of the narrator[427].

La fragmentation narrative est donc multiple car la reconstitution des faits est opérée à partir de versions morcelées et incomplètes, de versions plurielles d'un même événement car provenant de narratrices différentes, voire proposées par la Servante elle-même. En conclusion, la narration fragmentée effectuée par la Servante contenant diverses analepses, débouche elle-même sur des narrations fragmentées constituées d'une part du récit de la Servante, d'autre part, d'autres versions de ce même récit et enfin d'une analyse des historiens qui n'aboutit à aucune conclusion et ne fait qu'accentuer le morcellement des informations. Cette fragmentation narrative contribue à renforcer l'effet de comminution de la psyché des personnages.

A l'instar du roman, la série fragmente la diégèse. Les flash-backs sont nombreux et proposés en désordre, sans aucun respect d'une chronologie ni d'une logique de linéarité du parcours d'un quelconque personnage en particulier. À la saison 1, aux épisodes 1 et 7, la fuite du couple et de leur fille est montrée. À l'épisode 11 de la saison 3, un retour est effectué sur le premier jour d'école d'Hannah, puis sur June enceinte et enfin accouchant. À l'épisode 13 de la saison 3, June est montrée avec sa fille sur un manège. À l'épisode 3 de la saison 1 et également à l'épisode 1 de la saison 2, les débuts et la mise en place du nouveau régime sont

[425] Atwood, 321.
[426] Atwood, 324.
[427] Michaela Praisler et Oana-Celia Gheorghiu, « The Art and Politics of Rewriting. Margaret Atwood's Historical Notes on The Handmaid's Tale » 9 (2019): 176.

présentés ainsi que la vie d'Offred et d'Ofglen. À l'épisode 4 de la saison 1 ainsi qu'à la saison 2, épisode 3, on voit un retour sur la vie de Moira et la formation au Centre Rouge. À l'épisode 6 de la saison 1, l'intimité de Serena et Fred et la mise en place du nouveau système sont évoqués. L'épisode 6 de la saison 2 ainsi que l'épisode 1 de la saison 3, narrent le militantisme de Serena. À l'épisode 7 de la saison 1, la fuite de Luke est évoquée. À l'épisode 8 de la saison 1, Nick et Fred sont montrés avec la servante précédente. À l'épisode 9 de la saison 1, on découvre l'explication de la fuite de Moira. À l'épisode 10 de la saison, un retour est opéré sur l'arrivée de June au Centre Rouge avec son marquage à l'oreille. C'est à la saison 2, épisode 2, que la vie d'Ofglen-Emily et sa tentative de fuite sont racontées. L'épisode 8 de la saison 3 raconte la vie de tante Lydia. Cette liste non exhaustive montre à quel point la diégèse est interrompue, brisée volontairement et livrée en fragments isolés qui peuvent être rassemblés.

Cette fragmentation chronologique et logique se trouve renforcée par une ramification de la narration, une fragmentation de la diégèse. On voit revenir un retour constant sur le passé de June mais également sur celui de Luke à l'épisode 7 de la saison 1, celui de Serena et Fred, celui de Nick à l'épisode 8, de saison 1 et à l'épisode 9 de la saison 1, celui de Moira sa fuite et sa grossesse comme mère-porteuse à l'épisode 7 de la saison 2, celui d'Ofglen-Emily à l'épisode 2 de la saison 2.

Certains éléments du roman sont segmentés, dissolus afin d'être extrapolés, détaillés dans la série en créant de nouvelles ramifications. La vie dans les colonies est montrée à l'épisode 2 et 7 de la saison 2. Les souvenirs de June avec sa mère et la remémoration de son militantisme sont développés à l'épisode 3 de la saison 2. La vie des éconofemmes est décrite à la saison 2, épisode 3. La vie d'Ofglen-Emily est retracée à l'épisode 2 de la saison 2. La fragmentation est mise au service de l'étoffement et de la complexification narrative.

Cette fragmentation diégétique est rendue possible grâce une narration multiple, mais également par la présence d'une narratrice intra-diégétique, June, narrant sa propre vie, et une narration omnisciente permettant un retour sur la vie des autres personnages principaux de l'histoire. Le montage en parallèle de trois baptêmes est un exemple probant de cette narration à la fois intra-diégétique et omnisciente. Enfin, à l'épisode 4 de la saison 3, Angela est baptisée à Gilead, Nicole au Canada et un retour est effectué sur le baptême d'Hannah sous forme de flashback. Deux des événements sont concomitants mais ont lieu dans des pays différents et un des baptêmes a lieu dans un autre espace-temps et peut être mis en parallèle grâce au flash-back.



Figure 139 : THT, saison 3, épisode 4. June et Hanna, le jour de son baptême.

D'autre part, l'effet de fragmentation est accentué par une segmentation de la chronologique du roman. Le roman fragmente la chronologie et la resegmente à nouveau dans un nouvel ordre, toujours anachronique.

Le processus de fragmentation est mis en évidence à l'épisode 3 de la saison 2, lorsque June tente de reconstituer la montée et la mise en place de Gilead au travers des coupures de journaux qu'elle découvre. La reconstitution des informations fragmentées représentées elles-mêmes par les coupures de journaux constitue une mise en abyme de la reconstitution des informations éparses rassemblées par le téléspectateur.

La production a choisi d'aller plus loin dans le processus de fragmentation en ne proposant pas un générique de clôture des épisodes uniforme. En effet, la musique diffère d'un épisode à l'autre pour mieux accompagner le sens de l'épisode ou pour venir contraster avec celui-ci. Dans ce cas, la segmentation va encore plus loin : à la saison 3, à la fin de l'épisode 1, June découvre sa nouvelle affectation chez le Commandant Joseph Lawrence après avoir fait pénitence au centre Rouge après sa fugue. Le générique de fin est constitué de la chanson *Good*

Day de Greg Street ft Nappy Roots[428] dont les paroles positives font écho à l'espoir de June, affectée chez l'homme qui l'a aidé à fuir et faire sortir sa fille de Gilead :

> We're gonna have a good day
>
> And ain't nobody gotta cry today
>
> 'Cause ain't nobody gonna die today
>
> Save that drama for another day
>
> Hey, we're gonna have a good day[429]

June va passer une bonne journée car elle ne sera pas torturée aujourd'hui, aucune des Servantes ne sera tuée. Elle peut à présent se concentrer sur son prochain objectif sauver sa fille aînée et les enfants séparés de leur parents biologiques et placés dans les familles de Commandants :

> It's time to change our ways
>
> So we can save the day
>
> For the children's sake and make a better place to play[430]

Cette chanson annonce d'ailleurs son objectif suivant : faire évader le plus possible d'enfants vers le Canada pour leur rendre leur liberté.

Le générique de fin de l'épisode 3 de la même saison, est constitué quant à lui d'un bruit de vagues. Serena lors de la dernière scène contemple l'océan. L'épisode suivant s'achève sur le baptême de Nicole récemment arrivée au Canada, entourée de Luke et Moira. La chanson qui constitue le générique de fin est un chant gospel traditionnel américain de 1867 repris par Alison Krauss en 2018 *Down to the river to pray*[431]. Il fait directement référence au baptême avec immersion totale du corps dans la rivière. Il fait aussi référence à la solidarité :

> O sisters, let's go down
>
> Let's go down, come on down
>
> O brothers, let's go down
>
> Let's go down, come on down[432]

---

[428] *Greg Street ft. Nappy Roots - Good Day (Official Video)*, 2009, https://www.youtube.com/watch?v=hjPLkPsLxc4.
[429] *The Handmaid's Tale Season 3* (MGM / United Artists, 2019).
[430] *The Handmaid's Tale*.
[431] Krauss Alison, *Down To The River To Pray*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=flcrUnoAwVk.
[432] Krauss Alison.

Il fait enfin référence aux esclaves noirs qui priaient pour trouver la voie qui leur permettrait de se défaire de leur condition d'esclaves :

> As I went down in the river to pray
>
> Studying about that good ol' way
>
> And who shall wear the starry crown
>
> Good Lord, show me the way[433]

Le chemin évoqué était appelé Underground Railroad. Il s'agissait de routes secrètes utilisées par les esclaves au XIXème siècle pour s'échapper vers les états libres et au Canada. Cette chanson fait directement écho à la traversée de Nicolle par des routes secrètes vers le Canada pour fuir le régime liberticide et totalitaire de Gilead, rendue possible grâce à la solidarité des membres du mouvement dissident Mayday. Dans les différents cas que je viens d'analyser (saison 3, épisode 1 et 3), le choix d'un générique fragmenté est perçu, de manière inattendue, comme un espoir retrouvé ou renouvelé par le téléspectateur et non pas comme un broyage exacerbé des individus.

La fragmentation est aussi intensifiée par le registre de langue. Les échanges entre les individus sont extrêmement polissés et très conventionnalisés. Ils rompent avec la voix off de June, très vulgaire, tel qu'à l'épisode 2, saison 1 (45'13 - 45'16) :

> Has Oglen been transfered to a new post so soon ?
>
> I am Ofglen.
>
> Fuck[434] !

June découvre la nouvelle Ofglen. Elle reste dans la déférence mais la voix off laisse paraître et exploser sa colère avec cette interjection vulgaire. Ce contraste de registre lui permet de retrouver un semblant de liberté. Toutefois, la fragmentation mise au service de cet espoir libertaire est minoritaire.

Comme dans *THT*, le récit de *TT* est fragmenté mais de manière plus visible car il est composé de fragments de récits. Nous allons d'abord nous intéresser à ces découpages multiples avant de proposer une interprétation.

---

[433] Krauss Alison.
[434] *The Handmaid's Tale Season 1* (MGM / United Artists, 2017).

Le roman est composé d'un pré-texte, situé avant la table des matières avec trois citations. En voici une :

> Every woman is supposed to have the same set of motives, or else to be a monster.
>
> George Eliot, Daniel Deronda[435].

Cette citation fait référence aux conventions victoriennes. Les femmes doivent se conformer aux attentes et aux normes de la société patriarcale de cette période. Toute opposition les rend suspectes ou monstrueuses.

The Testaments est composé en grande partie de narrations enchâssées hybrides, à fois écrites et orales, menées par des narrateurs-témoins intradiégétiques multiples.

La narration écrite sous forme de journal est rédigée par Tante Lydia. La linéarité de cette narration écrite se trouve elle-même fragmentée par la présence d'analepses évoquant son ancien métier :

> I was a family court judge, a position I'd gained through decades of hardscrabble work and arduous professionnal climbing, and I had been performing that function as equitably as I could[436].

Sont également mentionnés ses entretiens privés avec le Commandant Judd pour régler les affaires courantes aux pages 62,63, 64, 65, sa conversion en Tante après son arrestation, et sa détention aux pages 66-70, 115- 118, 137-138, 142-150 :

> At our o'clock we were treated to a spectacle. (…)
>
> There was a chorus of baritone Amens. Then the men who'd escorted the blindfolded women raised their guns and shot them[437].

Le roman évoque de manière parcellaire ses conversations avec les autres Tantes et la gestion de ces dernières, aux pages 112-115, et 173-177. Son accord est donné à Becky pour suivre la formation de Tante après sa tentative de suicide aux pages 212-217 :

> It's a privilege, not an entitlement. I assume you unsderstand that. And it's not a reward for your silly attempt to end your own life[438].

La narration orale se fait sous la forme de témoignages oraux transcrits par Tante Lydia « you have asked me to tell you what it was like for me when I was growing up in Gilead[439]». Ces

[435] Atwood, *The Testaments*.
[436] Atwood, 36.
[437] Atwood, 117.
[438] Atwood, 216.
[439] Atwood, 9.

témoignages sont eux-mêmes fragmentés car ils se subdivisent en « transcript of witness testimony 369A » et « transcript of witness testimony 369B » qui apparaissent en alternance. De plus, ces témoignages sont essentiellement analeptiques et sont découpés en segments 2-3-4-5 et plus. De ce fait, des passages différents de la vie, souvent marquants ou déterminants dans l'intrigue, sont évoqués sous forme de bribes mémorielles. Ce qui implique par conséquent une rupture de l'ordre chronologique au sein même de l'analepse.

La narratrice 369 A évoque sa période en tant qu'élève aux pages 10, 24, 25, 77-80, 83-86, 87-99, 106-107. Puis il s'agit de son mariage forcé à la page 11, de sa mère adoptive Tabitha à la page 14, de ses conversations avec les Marthas de sa maison aux pages 20-22, 27, de la maladie de sa mère adoptive et de son décès aux pages 26, 27 et 73-76. L'arrivée d'une Servante après le remariage de son père est proposé dans son récit aux pages 81-82 et 90-92. L'attouchement dont elle a été victime chez le dentiste aux pages 95-97, la grossesse et la naissance du bébé de Ofkyle, le décès et l'enterrement de la Servante aux pages 99-104, la préparation et l'organisation de son mariage aux pages 153-166 et aux pages p 221-234, sa stratégie d'évitement avec l'appel pour devenir Tante, ses retrouvailles avec Becka, son amie et son intégration à Ardua Hall aux pages 234-247, l'arrivée et l'intégration de Jade aux pages 285-287 (avec ici, notons-le, une prolepse dans l'analepse), sa formation à Ardua Hall aux pages 289-309 avec des ellipses temporelles mises en évidence par les marqueurs de temps explicites « in my second month [440]», « once I'd passed my sixth-month exmanination[441] », « Three years later[442] » et « over the course of the following two years[443] ». La fragmentation du récit est intensifiée par la communition des souvenirs personnels et collectifs. En effet, la narratrice peine à se souvenir de son enlèvement dans la forêt « I did have a hazy memory of running through a forest with someone holding my hand[444] » mais aussi de ce à quoi ressemblait la société pré-Gilead :

> Had the handmaids once been like us, white and pink and plum ? Had they been careless, had they alowed some alluring part of themselves to show [445]?

La narratrice 369 B raconte son seizième anniversaire au cours duquel ses parents meurent, ce qui la force à s'enfuir aux pages 39,40, 58, 121-122, 185-198. Elle parle du travail de ses parents dans la friperie aux pages 43-44, les Pearl girls leur rendant visite aux pages 45-46, le

[440] Atwood, 295.
[441] Atwood, 300.
[442] Atwood, 305.
[443] Atwood, 307.
[444] Atwood, 12.
[445] Atwood, 16.

comportement non conventionnel de ses parents envers elle à la page 47, la manifestation à laquelle elle a participé avant son anniversaire aux pages 48 et 50-53, sa préparation pour intégrer Gilead aux pages 199-205 et aux pages 259-272, son arrivée et sa formation à Gilead aux pages 273-274.

Le roman est enfin composé d'une transcription du treizième symposium sur les études giléadiennes. Il s'agit d'une reconstitution historique mais aussi pédagogique des fragments d'informations laissés et retrouvés.

Il est pertinent de s'interroger sur l'objectif recherché par la fragmentation de la reconstitution des récits. En effet, pourquoi Margaret Atwood a-t-elle choisi d'entrecouper les témoignages ? Pourquoi a-t-elle choisi la segmentation à l'intérieur d'un même récit ? Un découpage des témoignages déjà morcelé est effectué sous la forme de parties « 1, 2, 3, 4, ... » avec des astérisques « * » qui coupent le récit et marquent les pauses réflexives, comme en attestent les pensées de la narratrice au milieu du dialogue aux pages 66 et 85 « My life might have been very different. If only I'd looked around me, taken in the wider view[446] ». Viennent également interrompre le récit, les ellipses temporelles aux pages 90, 116 « We hadn't had lunch, and we weren't given any[447]», ainsi qu'aux pages 117 et 118. Des espaces importants apparaissent aux pages 66 et 84, marquant quant à eux des pauses réflexives selon le principe du flux de conscience imitant le processus de la pensée et par conséquent ses interruptions, ses reprises plus ou moins cohérentes (*stream of consciousness* en anglais), mis au jour dans la littérature à la fin du XIXème siècle en Europe. Les annonces de chapitres accentuent la segmentation par des dessins représentant les deux témoins du chapitre.

[446] Atwood, 66.
[447] Atwood, 116.

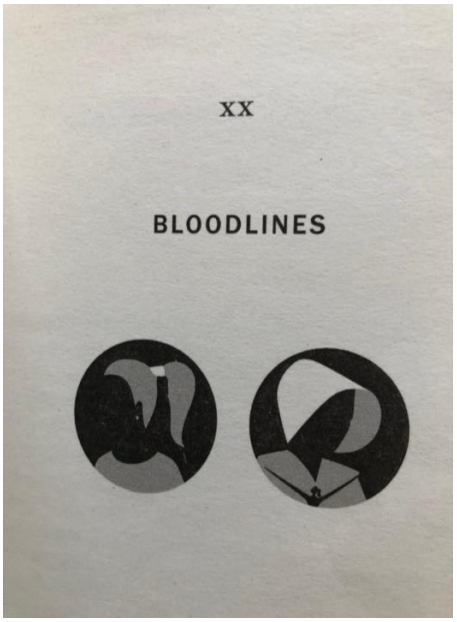


Figure 140 : TT, illustration du chapitre XX Bloodliness.

À partir de ce chapitre, comme annoncé par les images représentant les deux témoins, la fragmentation va se creuser puisque l'alternance des témoignages s'effectuait jusque-là d'un chapitre sur l'autre mais à partir de ce chapitre, les deux récits des deux témoins vont se succéder à l'intérieur d'un même chapitre. Les récits seront désormais concomitants là où la temporalité différait jusqu'alors. Deux versions complémentaires d'un même événement vont être proposées :

> Like the Christian Bible to which it makes frequent references, the novel is assembled from multiple « testaments », each offering different articulations of the relationship between body, memory, and truth. Additionally Atwood's Testaments foregrounds female bodies and female religious experiences[448].

Une fragmentation de la perspective est donc opérée :

Le témoin A raconte :

> Becka and I did our best to instruct the new Pearl, Jade, as Aunt Lydia had requested, but it was like talking to the air[449].

Le témoin B raconte :

> I quickly realized that the two young Aunts in Doorway C didn't approve of me; but they were all I had because I wasn't on talking terms with anyone else[450].

[448] Peter Sabo et Rhiannon Graybill, « Testifying Bodies: The Bible and Margaret Atwood's The Testaments », *Journal of Feminist Studies in Religion* 38, nº 1 (2022): 131, https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.38.1.24.
[449] Atwood, *The Testaments*, 323.
[450] Atwood, 325.

Cette fragmentation a lieu aux pages 321-22 et p 325 donnant le point de vue du témoin B, ainsi qu'aux pages 323-324, 326- 331, 334-339 proposant la perspective du témoin A. Il en va de même au chapitre XXII « Heartstopper » pour évoquer le départ de Gilead comme Pearl Girls, au chapitre XXIV « The Nellie J. Banks » et au chapitre XXVI « Landfall » racontant la traversée, la fuite et les retrouvailles avec June. Une fragmentation des visions en résulte : les deux focalisations internes se confrontent plutôt qu'elles en proposent un point de vue omniscient. La fragmentation des témoignages d'un chapitre à l'autre ou à l'intérieur d'un même chapitre, de l'analyse historique du reste du récit contribue à refuser une vision unique d'un événement pour en proposer une vision plurielle qui rend compte de la perception des individus selon leur environnement, leur éducation et leur sensibilité. La fragmentation rappelle au lecteur combien le monde est complexe et son analyse difficile, plus particulièrement lorsque la vision qui nous est donnée du monde dans lequel nous évoluons est parcellaire, morcelée et lacunaire.

Une fragmentation du destinataire a lieu parallèlement. Tante Lydia s'adresse à son lecteur potentiel « for your edification my unknown reader [451]». Ce lecteur possède une identité qui reste floue, qui peut être multiple « who are you, my reader ? and when are you ? Perhaps tomorrow, perhaps fifteen years from now, perhaps never[452]».

À la page 9 pour le témoin A ou à la page 39 pour le témoin B on trouve : « you've said that you like me to tell you how I got involved in this whole story, so I'll try. ». Ce « you » fait référence à son auditrice Tante Lydia. Ainsi il y a une subdivision des destinataires en fonction du locuteur.

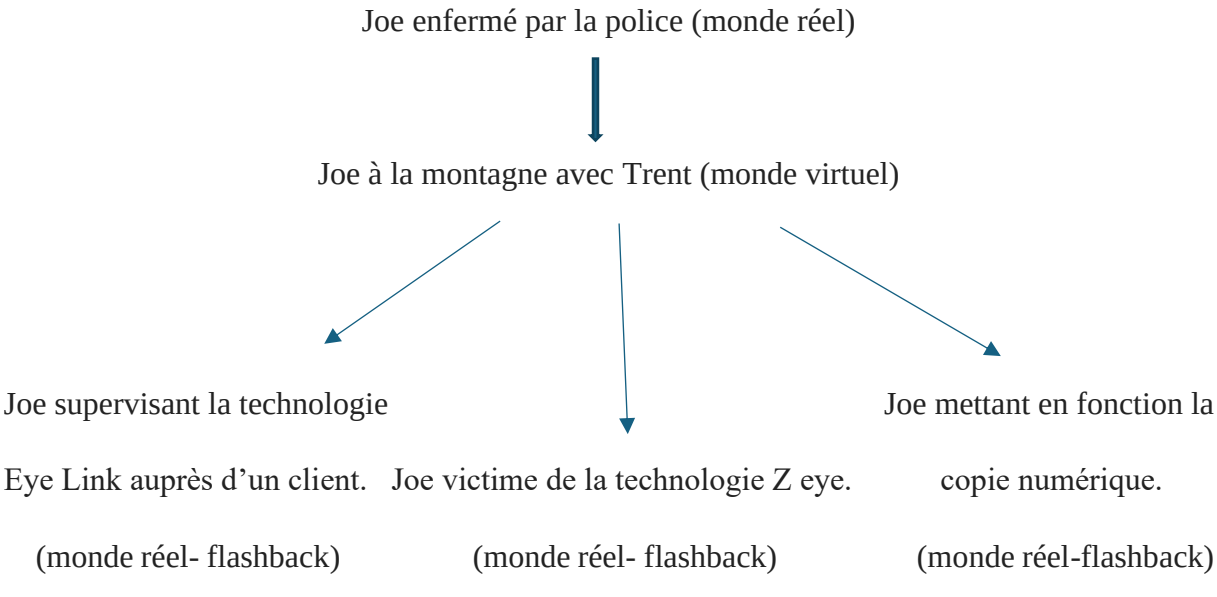
BM met en œuvre une fragmentation du récit qui prend des formes diverses à l'intérieur d'un même épisode.

Des perspectives différentes sont proposées dans la saison 2 épisode 2, « White Bear ». L'histoire est racontée du point de vue de Victoria puis du point de vue du public du spectacle, et des touristes du parc. L'épisode propose une segmentation des perspectives avec une fragmentation du spectacle aux téléspectateurs. Il s'agit à la fois de métaspectacle et de mise en abyme : l'épisode est un spectacle d'horreur racontant le spectacle d'horreur qu'offre le parc de la justice aux touristes. L'ensemble est rendu possible par le spectacle d'horreur ayant inspiré

[451] Atwood, 4-5.
[452] Atwood, 61.

le spectacle, le film du meurtre de la petite fille. Cette fragmentation est donc double : elle propose deux perspectives d'un même événement et un enchâssement de trois spectacles. Elle sert à mettre en exergue la pluralité des versions, la relativité des informations, la manipulation des téléspectateurs en fonction de la perspective proposée. En effet, le point de vue de Victoria incite le téléspectateur à la considérer comme une victime alors que le point de vue des touristes la présente comme une bourrelle.

La fragmentation touche la diégèse à la saison 2, épisode 4, « White Christmas ». Ici, une mise en abyme de trois histoires se met en place sous la forme de flashbacks racontés dans l'histoire virtuelle de l'histoire réelle. En effet, Joe raconte à Trent, dans une maison à la montagne par temps enneigé, son travail et les technologies (Eye link, Z eye, et la copie numérique d'un cerveau) qu'il a vendues ou utilisées. Il est lui-même plongé dans un monde virtuel à l'aide d'un cookie dans son cerveau pour qu'il puisse se livrer en toute confiance et être ensuite arrêté par la police pour les crimes qu'il a commis et qu'il refusait jusque-là d'avouer. La mise en abyme est double : Joe est plongé dans une histoire virtuelle dans laquelle il raconte ses histoires réelles. La segmentation est multiple : l'enchâssement diégétique permet la pluralité narrative. En voici une illustration :



Le téléspectateur, comme le protagoniste, est trompé visuellement. Lors de la saison 2, épisode 3, « Playtest », se produit une segmentation de la narration accentuée par la mise en abyme de la fiction. Dans la fiction *BM*, la réalité virtuelle est présentée et proposée. Rapidement, il est impossible pour le téléspectateur de distinguer ce qui est virtuel de ce qui est réel pour le protagoniste. À plusieurs reprises, le téléspectateur croit que c'est la fin de la réalité virtuelle mais il n'en est rien. Le téléspectateur, à l'instar du protagoniste, est trompé et piégé car dès les

premières secondes de l'expérience et donc le début de l'épisode, le protagoniste est plongé dans la réalité virtuelle. Le téléspectateur vit lui aussi une expérience intense et effrayante par le biais du protagoniste, expérience qu'il ne souhaite pas voir se produire dans sa propre réalité. La fiction enchâssée est, de plus, elle-même morcelée : on passe d'un jeu de chasse taupe en réalité augmentée, à une conversation avec le concepteur Saito Gemo, puis à un jeu dans le manoir, et à une conversation avec Katie l'assistante et Saito dans le manoir, au réveil dans le bureau de Saito, à Cooper, le protagoniste retrouvant sa mère effondrée chez elle tentant de lui téléphoner. La fiction enchâssante est en réalité restreinte puisque Cooper n'est jamais sorti de la première salle de test : l'appel téléphonique de sa mère a interféré avec le chargement du premier jeu, causant une surcharge neuronale dans le cerveau de Cooper et provoquant sa mort. Le téléspectateur est donc trompé, les apparences l'induisent en erreur et il n'est pas en mesure de distinguer la fiction ou la réalité virtuelle dans la fiction.

Bandersnatch propose une segmentation de la trame narrative unique en offrant diverses possibilités diégétiques. *Bandersnatch* est présenté comme un film interactif. Un bref tutoriel, spécifique à l'appareil du spectateur, explique à ce dernier comment faire des choix. Il a ainsi dix secondes pour prendre une décision ou, par défaut, une décision sera prise à sa place. Une fois une « partie » terminée, le spectateur a la possibilité de revenir en arrière et de faire un choix différent. La moyenne de visionnage est de 90 minutes, même si le chemin le plus rapide permet un visionnage de 40 minutes. Il y a 150 minutes de film divisé en 250 segments. Selon Netflix, il y a cinq « grandes » fins, avec des variantes à l'intérieur de ces dernières. Quand le spectateur a atteint une de ces fins, le film interactif donne au joueur la possibilité de refaire un dernier choix crucial afin d'être en mesure d'explorer d'autres segments. Dans certains cas, le spectateur peut atteindre le même segment de plusieurs façons. Dans l'extrait suivant, voici comment se présentent les deux options du téléspectateur pour le protagoniste :



Figure 141 : Bandersnatch : exemple de choix interactif.

Cet exemple montre que le téléspectateur a deux possibilités : « visit Dr. Haynes » ou « Follow Collin ». La bande blanche au-dessus des choix possibles indique le temps qui s'écoule. Le trait sous un des choix indique la sélection du téléspectateur :

> Bandersnatch extends its transmedia universe by relying on the active audience and co-protagonist, designing its own chapters, and redesigning them. Thes resulting pieces suppose narrative expansions in which both agents have been involved: producer and spectator. The fundamental thing is that each piece tells something different, expands the information, expands the narrative world within the medium in which they are disseminated, being a hybrid between television and the Internet[453].

Voici un schéma illustrant les différentes segmentations narratives possibles représentées sous forme d'arbre narratif :

[453] Begoña Ivars-Nicolas et Francisco Julian Martinez-Cano, « Interactivity in Fiction Series as Part of Its Transmedia Universe: The Case of Black *Mirror: Bandersnatch* », *Narrative Transmedia*, 21 juin 2019, https://doi.org/10.5772/intechopen.86881.

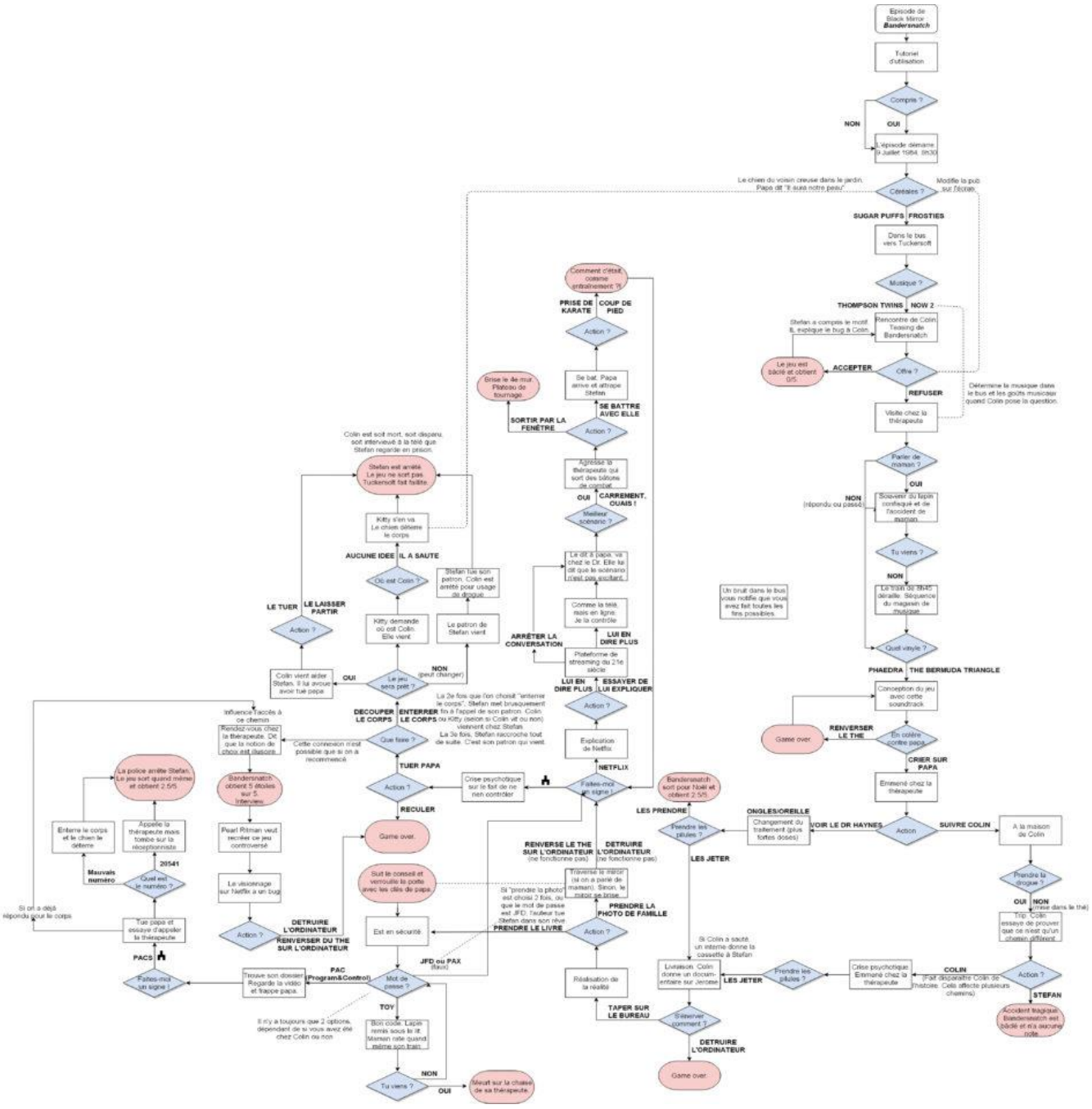


Figure 142 : Arbre avec les arcs narratifs de Bandersnatch proposé par Reddit.com.

Cet arbre représente les différents arcs narratifs interactifs possibles. L'épisode peut durer entre 90 minutes et 150 minutes en fonctions des choix effectués par le téléspectateur. Dans les losanges bleus sont présentés les questions posées, dans les rectangles blancs les différentes réponses offertes et dans les cercles roses les différentes fins possibles. Cette option de fragmentations multiples narratives est rendue possible grâce à l'utilisation d'un écran interactif. Cette option met en exergue la manipulation exercée sur le téléspectateur lui-même

qui pense avoir plus de pouvoirs grâce aux choix qu'il peut faire sur la trame narrative. Il existe une tension entre « the illusion of the spectator's authoriality and the effective authority of the text [454]». Le spectateur a l'illusion de contrôle sur l'intrigue à l'instar du personnage principal Stefan qui a l'illusion de contrôle sur sa vie. Stefan est contrôlé par le spectateur comme le spectateur est contrôlé par l'auteur. Ses choix sont limités. Les interrogations de Stefan quant à son sentiment de manipulation invitent le spectateur à une méta-réflexion :

> Stefan becomes increasingly aware that someone is controlling him, but at the same time, through the meta-reflexive folding-in of the narrative, I too, as spectator/player, increasingly gain consciousness that someone is controlling me[455].

Le spectateur n'a pas d'autorité sur la trame narrative. En effet, il est dans l'obligation de faire un choix mais son choix est limité et imposé car ce choix est binaire, et cette opération doit être réalisée dans un temps très limité sans quoi la décision sera prise pour lui. Le téléspectateur est manipulé par Brooker et par Netflix et la fragmentation narrative sert à mettre en évidence ce jeu de pantomime. *Bandersnatch* est à la fois méta-référentiel, auto-réflexif et méta-réflexif. Le personnage a pleinement conscience d'être instrumentalisé. Il rompt ainsi avec le principe de vraisemblance. De ce fait, il engage un processus de réflexion sur les limites de son champ d'action dû à sa condition de personnage de fiction et invite par là même le spectateur à engager une réflexion sur les limitations imposées dans ses choix narratifs propres à sa condition de spectateur co-auteur dans un arc narratif pré-déterminé : « the algorithmic allegory of Bandersnatch is the repetition of Netflix with a small range of choices [456]». Il incite alors le spectateur à mener une réflexion plus large quant à sa manipulation en tant qu'utilisateur des plateformes numériques telles que Netflix qui orientent ses choix quant aux films et séries à regarder.

Dans ces trois exemples de fragmentation diégétique, le téléspectateur ou spectateur est trompé, manipulé, ses sens et ses intuitions sont déjoués. Cela permet de présenter un versant de la tromperie utopiste cette fois entrevue sous le prisme dystopique. Cette segmentation narrative contribue donc à la comminution de toute certitude utopiste. A l'instar des personnages de *BM* trompés et manipulés dans le monde réel ou virtuel dans lequel ils évoluent, les téléspectateurs

[454] Adriano D'Aloia, « Against Interactivity. Phenomenological Notes on Black Mirror: Bandersnatch », *Series - International Journal of TV Serial Narratives* 6, nº 2 (31 décembre 2020): 26-27, https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/11410.
[455] D'Aloia, 28.
[456] D'Aloia, 10.

peuvent être éblouis par les ambitions utopistes de toute technologie avant d'être amenés à comprendre que leur usage peut se révéler dystopique.

Les fragmentations diverses, qu'elles soient physiques, psychologiques, sociétales, spatio-temporelles, sémantiques, syntaxiques, visuelles, sonores, diégétiques, mémorielles, ou qu'elles soient entre apparence et réalité ou entre virtuel et réel, servent toutes à plonger le lecteur ou le téléspectateur de manière plus intense dans l'univers dystopique. Elles mettent en lumière l'univers dystopique dans lequel les personnages évoluent et l'annihilation qui en résulte. Elles créent un lien de connivence entre le narrateur et le lecteur ou le téléspectateur, seul acteur possible de tout changement dans la lutte contre le totalitarisme et la déshumanisation. Témoin de la fragmentation, ce dernier doit rassembler les morceaux éparpillés, voir au-delà des brisures, percevoir la richesse dans la comminution. Ces actes constituent les premières étapes de son action dans la création d'un monde meilleur.

2. Entre destruction et construction

Cette partie est fondée sur le principe de déconstruction de Jacques Derrida et la théorie post-structuraliste. Derrida propose de remettre en cause les oppositions conceptuelles rigides et classiques, le fixisme de la structure, pour proposer une absence de structure, de sens univoque. Une fois les oppositions renversées, la hiérarchisation effacée, la logique binaire neutralisée, un sens nouveau peut émerger notamment par l'intérêt porté à cet entre-deux, aux interstices. Chaque catégorie garde une trace de la catégorie opposée. L'intérêt de ce renversement est alors de rendre les concepts mouvants à tel point qu'ils peuvent amalgamer deux pôles apparemment opposés. Ce mouvement est appelé supplémentarité par Derrida, c'est une faculté par laquelle le supplément, qui est capable de se supplémenter lui-même, est remplacé par son double : un supplément de supplément. Derrida a appliqué cette lecture déconstructionniste au *Pharmakon* de Platon :

> Si le pharmakon est « ambivalent », c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre[457].

[457] Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil (Paris, 1972), 156.

Nous allons appliquer ce concept aux œuvres étudiées et montrer comment les dualismes sont dépassés pour révéler comment in fine utopie et dystopie s'amalgament.

2.1. La temporalité

Le roman *THT* remet en cause les oppositions conceptuelles traditionnelles passé-présent. Il opère un floutage temporel :

> I pull her to the ground and roll on top of her to cover her, shield her. (...)
>
> She's too young, it's too late, we come apart, my arms are held, and the edges go dark and nothing is left but a window, a very little window, like the wrong end of a telescope, like the window on a Christmas card, an old one, night and ice outside, and within a candle, a shining tree, a family, I can hear the bells even sleighbells, from the radio, old music, but through this window I can see, small but very clear, I can see her going away from me, through the trees which are already turning, red and yellow, holding out her arms to me, being carried away[458].

Le souvenir de la séparation de June avec sa fille est entremêlé de souvenirs de Noëls passés ensemble, souvenirs qu'elle perçoit de l'extérieur « like the wrong end of the telescope », suite à sa séparation. La réalité vécue impacte les souvenirs passés, le floutage passé-présent est donc total. L'opposition lecteur-narrateur est également remise en cause car le destinataire du récit est inclus et pris en compte dans le roman :

> By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are.
>
> So I will go on. So I will myself to go on. I am coming to the part you were not like at all, because in it I did not behave well, but I will try nonetheless to leave nothing out. After all you've been through, you deserve whatever I have left, which is not much but that includes the truth[459].

Par métalepse, la narratrice fait des intrusions dans le narré. Elle s'adresse à lui directement et met en avant sa nécessité, le lien vital qui les relie, les liens de confiance qu'ils entretiennent. En effet, si le lecteur n'existe pas, le roman n'existe pas et vice et versa. Ainsi chaque catégorie, qu'elle procède de l'émission ou de la réception, a besoin de l'autre pour exister. Il n'y a donc

[458] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 85.
[459] Atwood, 279-80.

plus de hiérarchisation. Lecteur et narratrice ne font plus qu'un dans une même activité réflexive.

Le roman remet également en cause l'opposition entre histoire vécue et histoire imaginée. Toute vraisemblabilité est déconstruite par le processus de métafiction.

> I'm in the first apartment, in the bedroom. I'm standing in front of the cupboard, which has folding doors made of wood. Around me I know it's empty, all the furniture is gone, the floors are bare, no carpets even; but despise this the cupboard is full of clothes. I think they're my clothes, but they don't look like mine, I've never seen them before. [...]
>
> *Luke*, I say he doesn't answer. Maybe he doesn't hear me. It's August to me that he may not be alive[460].

June fait une description détaillée de l'appartement mais change les détails, fait disparaître Luke. Le souvenir du passé est entremêlé de projections de ses angoisses. La fiction se mêle à la réalité ce qui déconstruit toute vraisemblabilité et rappelle au lecteur que tout n'est que fiction.

La série *THT* met en œuvre la déconstruction de la corrélation image-son. Le son n'appuie pas le sens des images mais propose au contraire un contrepied. Les montages en parallèle gomment les oppositions passé-présent. Le baptême d'Hanna (7'46) est mis en parallèle avec celui d'Angela (8 :08) et celui de Nicole (48'38).



Figure 143 : THT, saison 3, épisode 4. Baptême d'Hanna en présence de June et Luke aux États-Unis d'Amérique (7'46).

[460] Atwood, 84.



Figure 144 : THT, saison 3, épisode 4. Baptême collectif incluant le baptême d'Angela au centre à Gilead (8'08).



Figure 145 : THT, saison 3, épisode 4. Baptême de Nicole en présence de Luke et Moira au Canada (48'38).

Ces trois baptêmes ne se déroulent ni au même moment ni dans le même pays mais le montage en parallèle permet de créer un lien entre des événements dissociés. Hanna et Nicole sont les filles de June, Moira est la marraine des deux, Luke n'est le père que de l'une des deux mais est présent. Nicolle est une enfant née à Gilead comme Angela, et adoptée comme elle, pour des raisons toutefois très différentes. Ces déconstructions servent à mettre en évidence les liens cachés, inévidents. D'autres déconstructions entre passé et présent sont opérées. Le flirt de June avec le Commandant Waterford est mis en parallèle avec les relations sexuelles qu'elle a ou a eues avec Nick ou Luke. À la saison 1, épisode 5, la rencontre secrète de June et Fred Waterford, son Commandant, échangeant des sourires et des regards séducteurs dans son bureau (3'45) fait écho à la première rencontre de June avec Luke échangeant des sourires et regards complices

devant le marchand de hot dog (6'01). La même technique de champ-contre-champ est utilisée pour insister sur le jeu des regards et l'intimité naissante. La première relation sexuelle cachée (car adultère) avec Luke dans la chambre d'hôtel (22'00) fait écho à la relation sexuelle cachée (car illégale du point de vue de Gilead) avec Nick dans sa chambre (23'39). Les deux scènes insistent sur les échanges de regards :

> Experiencing semblances of the past with Nick reawakens her ability to form individual memories that aren't controlled by Gilead's feedback loop[461].

Les oppositions passé-présent sont complètement gommées par ces montages en parallèle. Les temporalités se superposent, se répètent, se confondent ce qui met en avant à la fois l'épaisseur et la circularité de l'histoire et par là même la reprise du contrôle de la vie sentimentale de June qui déplie à loisir ces vortex au cours de son récit.

2.2. Les points de vue

Dans *TT*, un même événement est aussi présenté dans des versions complémentaires grâce à la focalisation interne de deux personnages dont le parcours, l'enfance et l'éducation diffèrent. (p 323 pour le témoin A et p 325 pour le témoin B). La déconstruction ou vision bipartite d'un même événement permet d'éviter tout fixisme et univocité. L'accent est ainsi non pas mis sur la véracité mais sur cet entre-deux qui est la perception différente d'un même événement. Il en ressort que cette perception ne peut être que déterminée par un contexte socio, géographico-culturel. Les versions de l'événement ne sont plus opposées mais complémentaires et mettent en évidence la nécessité de contextualiser toute pensée et tout propos. Elles montrent un même événement d'une autre perspective, à l'instar du phénomène de polyphonie bakhtinien[462]. Elles s'enrichissent donc mutuellement en s'amalgamant l'une à l'autre pour proposer au lecteur un vision plus large, plus ouverte, gommant ainsi toute instance narrative univoque.

De la même manière, *BM* propose également de présenter un même événement sous des points de vue divers. L'épisode « White Bear », saison 2, épisode 2, choisit de donner à voir la

[461] Caroline Wood, « "Dear You": Witnessing Trauma in the World of The Handmaid's Tale » (2022), 33, https://scarab.bates.edu/honorstheses/419.
[462] Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski.*, 1963, https://www.decitre.fr/livres/problemes-de-la-poetique-de-dostoievski-9782825109854.html.

version de Victoria qui apparaît alors aux yeux des téléspectateurs comme une victime de machinations, de poursuite, traquée par des personnes avec des portables qui la filment. Puis, le point de vue du public du parc de la justice est mis en images. Le public qui fait revivre à une meurtrière ce qu'elle a fait endurer à sa victime. Ainsi, par la multiplication des versions, un renversement victimes-bourrelles, bourreaux- victimes est opéré. La question qui se pose alors au téléspectateur qui sent son opinion basculer soudainement est la suivante : qui est la vraie victime ? La coupable complice de meurtre dont la mémoire est effacée quotidiennement et qui est persécutée chaque jour ? Le public qui paie pour assouvir sa soif de vengeance pour les victimes du meurtre ou comme simple exutoire ? Il semblerait que les deux soient victimes et bourreaux à la fois. Les protagonistes apparemment opposés se situent donc dans un entre-deux. Chaque partie contient l'autre. La vision manichéenne ne fonctionne plus. Le mal et le bien sont entremêlés et ne forment qu'un. Une construction nouvelle et complexe de sens a été réalisée grâce à l'architecture énonciative de l'épisode.

IBM insiste sur l'importance de refuser d'accorder un sens univoque aux images. En recomposant les images de la série à l'aide d'autres images, symboles, lettres ou émoticônes, il fait émerger un sens nouveau. L'illustration de « Fifteen Million Merits » montre Bing en colère, les émoticônes qui se superposent donnent un sens à la colère.



Figure 146 : IBM, pp. 30-31.

Ils servent à dénoncer la tristesse, rendue évidente avec l'émoticône d'un personnage non-souriant, tristesse engendrée par l'obsession de célébrité, célébrité symbolisée par les étoiles et les notes de musique. L'esclavagisme ressenti par le protagoniste résulte de l'omniprésence écranique symbolisée par l'image pixélisée, et du capitalisme représenté par l'émoji de Bing à vélo (les personnages doivent pédaler toute la journée pour gagner de l'argent et tenter de sortir de leur condition misérable). Charlie Brooker explique son intention :

> There was something that appealed to me about the idea of an incredibly reductive piss-taking version of capitalism, with the whole of society peddling desperately on fucking bikes for some coins to spend[463].

L'illustration de « The Entire History of You » montre Ffion pensive, pixélisée avec de petits rectangles.



Figure 147 : IBM, pp. 48-49.

La pixélisation dénonce les ennuis engendrés par l'enregistrement et le stockage grâce à la technologie « the grain » de chaque moment de sa vie.

[463] Arnopp, Brooker, et Jones, *Inside Black Mirror*, 32.



Figure 148 : BM, saison 1, épisode 3.

Les rectangles illustrent et rappellent l'organisation du stockage des données.

Annabel Jones confirme cette hypothèse :

> What really felt rich from the very beginning was the ability to crucify yourself with your own footage. The ability to replay every faux pas you've made. Every poor job interview. Every insensitive thing ever said[464]…

La pixélisation rappelle et explicite donc au téléspectateur comment la vie de ces personnages est régie par cette technologie qui déconstruit leur passé et anéantit leur vie présente.

[464] Arnopp, Brooker, et Jones, 52.



Figure 149 IBM, pp. 242-243.

L'illustration d'« Arkangel »montre le sigle de la compagnie. Ce sigle représente un œil autour duquel, sur lequel, et derrière lequel s'amalgament des traits protubérants, répétés et en expansion. Cette illustration au rythme étudié véhicule l'idée que cette société effectue une surveillance accrue dont la conséquence peut être métaphorisée sous forme de cellules cancéreuses proliférant de manière incontrôlée pour créer des métastases. Telle une tumeur, l'individu utilisant la technologie d'Arkangel détourne cette technologie pour manipuler les individus, les surveiller en plus de les localiser. La structure n'est plus fixe mais ductile pour multiplier le sens de sa réception.

2.3. Les oppositions conceptuelles

David Coad montre comment les oppositions conceptuelles peuvent être effacées et réconciliées. Il explique l'intérêt que porte Derrida au mot « hymen » et décrit comme cette logique de l'hymen peut s'appliquer à *THT* :

> Derrida is attracted to the word hymen as its meanings fall into the and/or dialectic. Literally, it refers to the virginal membrane and denotes an absence of consummation; metaphorically, it means marriage

> and signifies the presence of consummation. The word is also useful since it allows one to work with the notions of blank/space and between. In 'The Double Session', Derrida describes the hymen as 'an operation that both sows confusion between opposites and stands between the opposites 'at once'. The hymen 'takes place' in the 'inter-,' in the spacing between desire and fulfillment, between perpetration and its recollection'. (Derrida 1997: 212). (…)
>
> Atwood's Handmaid seems to be a perfect example of hymeneal logic. She is the (n)ever-virgin, (n)ever-violated nun/none whore. Her name is and is not her name. She is herself, but at the same time she is of-Fred, her Commander. She is between red and off-red; she is off(e)red to (F)red. The particular circumstances of the Ceremony during which Offred lies on her back between Serena Joy's legs demonstrates (con)fusion. Who is the Commander inseminating, Wife and/or Handmaid? Serena Joy and Offred are both different (one wife, one substitute wife) and the same (both wives). Derrida explains this logic as follows: 'Hymen [...] is first of all a sign of fusion, the consummation of a marriage, the identification of two beings, the confusion between two. Between the two, there is no longer difference but identity'. (Derrida 1997: 209). The same confusion takes place on the male side in The Handmaid's Tale. The Commander is displaced by Nick, who in turn displaces Luke. Meaning is continually deferred in this chain of (potential) inseminators ready to impregnate the signifier, Offred. (…)
>
> Two of Atwood's strategies employed in order to dismantle patriarchal, masculine binary oppositions are supplementarity and undecidability. When theorizing on the notion of the supplement, Derrida is using its double meaning of lack and excess. (…)
>
> For Derrida, the hymen is a feminine trope for undecidability. It is the 'inter' between outside and inside, between and and or[465].

Atwood déconstruit les oppositions binaires. Aucun sens n'est stable et la Servante en est l'incarnation. Elle se situe dans cet entre-deux, sa place et son rôle sont en perpétuelle construction et en constante évolution. Ainsi, le sens est sans cesse en renouveau, ce qui ouvre la voie à d'autres déconstructions tout aussi fécondes.

L'opposition conceptuelle entre la vie et la mort est en effet effacée dans *TT*. L'arbre de vie est transformé en arbre aux morts, en hommage aux victimes du régime de Gilead :

[465] David Coad, « Hymens, Lips and Masks: The Veil in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* » 47, nº 1/2 (2001): 58-60.

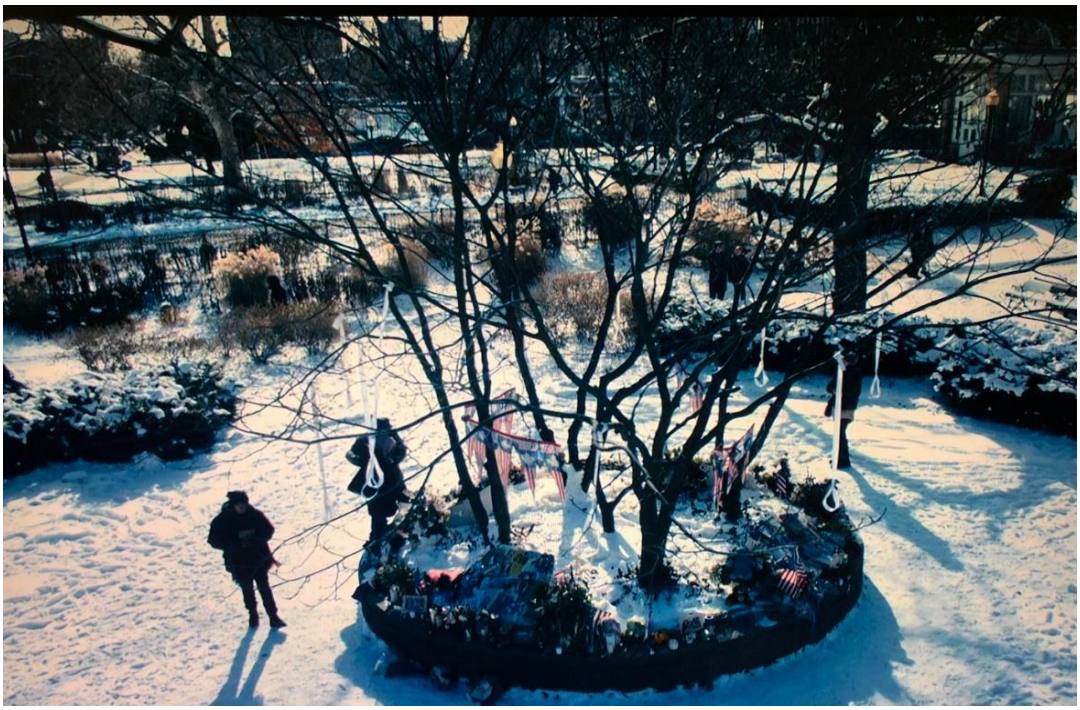


Figure 150 : THT, saison 2, épisode 7,48'32.

Gilead transforme la vie en mort et les nouveaux habitants du Canada suspendent les symboles des défunts à l'arbre de vie. Ainsi, la vie contient la mort et vice et versa, l'une ne pas être dissociée de l'autre car l'une n'existe pas sans l'autre.

La théorie post-structuraliste se caractérise par le décloisonnement :

> Mais au-delà des problèmes autour de ce terme, il semble y avoir un certain accord pour dire que le débat sur le poststructuralisme tournerait autour de la crise de la représentation. On y associe habituellement : a) la critique du sujet parlant souverain, b) le privilège accordé à la matérialité langagière et discursive, c) la non-clôture et l'hétérogénéité des terrains symbolique et social, d) la mise en cause des modèles postulant la transparence du monde, e) la critique d'un sens profond, d'une rationalité latente ou encore d'une réalité objective cachée derrière les signes et, enfin, f) une certaine réflexivité du travail théorique[466].

Dans la série *THT*, un signifiant correspond à plusieurs signifiés. June et Offred sont même dissociés volontairement par tante Lydia afin de culpabiliser l'une et accuser durement l'autre lors de la destruction de la famille qui lui est venue en aide à la saison 3, épisode 13 (40'24 à 41'49) :

> And why did God allow such a terrible thing to happen? Answer me. Offred.
>
> To teach me lesson.

[466] Johannes Angermuller, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ?A propos de la notion de discours d'un pays à l'autre », *Langage et société* 120, nº 2 (2007): 17-34, https://doi.org/10.3917/ls.120.0017.

> To teach June a lesson. June did this. June ran away. June consorted with terrorists. Not Offred. Offred was kidnapped. Offred is free from blame. Offred does not have to bear June's guilt[467].

Dans ce passage, Tante Lydia s'adresse à June/ Offred mais son discours accuse durement June et déculpabilise Offred comme si les deux étaient des personnes différentes. Une seule personne est montrée et entendue mais Tante Lydia la considère comme double. Une seule personne est donc difractée en deux personnalités distinctes et opposées.

Le sens des mots est également glissant pour insister sur la polysémie existante mais aussi pour mettre fin aux oppositions apparentes. Les extraits de l'Exode 3 :8 et 3 :17, au cours duquel Dieu demande à Moïse de libérer et guider, en Son nom le peuple opprimé israélien, sont à l'origine du nom d'un magasin alimentaire, sous Gilead, *Milk and Honey* :

> Je suis descendu pour le (peuple israélien) délivrer de la main des Égyptiens, et pour le faire monter de ce pays dans un bon et vaste pays, dans un pays où coulent le lait et le miel, dans les lieux qu'habitent les Cananéens, les Héthiens, les Amoréens, les Phéréziens, les Héviens et les Jébusiens[468]. […]
>
> et j'ai dit: Je vous ferai monter de l'Égypte, où vous souffrez, dans le pays des Cananéens, des Héthiens, des Amoréens, des Phéréziens, des Héviens et des Jébusiens, dans un pays où coulent le lait et le miel[469].

Ces termes « le lait et le miel » ou « *milk and honey* » sont ici pris pour leur symbole d'abondance. Toutefois, le magasin *Milk and Honey* subit d'importantes pénuries. L'ironie par antiphrase permet le décloisonnement des oppositions. Elle est réutilisée lors de la fuite des enfants vers le Canada, organisée par June. Le passage est entièrement cité à la saison 3, épisode 13. Il revêt alors une autre signification : June, telle Moïse, a pour mission de mener les enfants giléadiens, opprimés, vers une terre meilleure, le Canada. Leur oppression n'est pas physique, ni alimentaire. Ces enfants sont respectés et choyés par leurs familles d'adoption et par la société dans laquelle ils évoluent mais ils n'ont aucune liberté. Les symboles d'abondance et de douceur que représentent le lait et le miel ne peuvent pas être pris au sens premier mais au sens figuré. Il s'agira de l'abondance des libertés et de la douceur qui en découle. Le sens de *milk and honey* subit un glissement sémantique en chaîne : originaire d'un passage dans lequel Moïse doit guider le peuple israélien, il est utilisé comme nom d'un magasin alimentaire avant qu'un ultime retour soit effectué sur les versets de la Bible mais cette fois-ci transférés à un autre peuple, à une autre époque, à d'autres conditions de vie. Le sens que va revêtir *milk and*

[467] *The Handmaid's Tale*.
[468] Louis Segond, « Bible Gateway Passage: Exode 3 - Louis Segond », *Bible Gateway*, consulté le 13 juin 2023, https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exode%203&version=LSG.
[469] Segond.

honey évolue afin de mettre en avant la visée totalitaire du régime de Gilead et l'utilisation orwellienne de la langue.

Enfin, il semble utile de revenir sur le nom donné à cette nouvelle société post-états-unienne. L'Ancient Testament a inspiré Atwood. Gilead est une région montagneuse à l'est de la Jordanie qui a accueilli les prophètes Jeremiah et Elijah. Gilead, qui signifie en hébreu « tas de pierre » est le nom donné à cette nouvelle société qui prône la fertilité. Le prénom masculin hébreu qui en découle semble dérivé de « bonheur éternel ». Le nom donné à cette société n'est-il pas intrinsèquement porteur de contradictions finalement conciliables ? La fertilité et l'espoir se trouvent-t-ils dans l'infertilité, dans le néant ? Le sémantisme du nom « Gilead » est au cœur de la déconstruction des oppositions conceptuelles. Partir de rien est nécessaire pour construire. Détruire est nécessaire pour reconstruire et améliorer. Cette théorie peut être corroborée par la colocation de termes oxymoriques « la république de Gilead », autrement dit « la république de la dictature ». Ces termes dont la contradiction provoque un effet de surprise servent à révéler la polysémie sous-jacente, la réconciliation des opposés et interroge le lecteur : la dictature est-elle le seul moyen d'obtenir le bonheur, la procréation, l'harmonie sociétale ?

Dans *TT* comme dans *THT* un signifiant correspond à plusieurs signifiés. Chaque individu revêt plusieurs identités et ces identités varient en fonction de la période et de l'espace dans lequel ils se trouvent. Lydia est une Tante sous le régime de Gilead et s'occupe du recrutement et de la formation des nouvelles Tantes et des Servantes. Avant Gilead, elle était Juge aux Affaires familiales. Les principaux témoins, dont l'anonymat est conservé partiellement grâce à l'attribution de numéros et de lettres, ont également des identités multiples. Le numéro 369 A est Hanna dont la mère biologique est June et le père biologique est Luke mais aussi Agnès Jemina[470] dont la mère adoptive est Tabitha[471] et le père adoptif le Commandant Kyle. Elle choisit enfin de devenir une Tante et portera le nom de Tante Victoria[472] . Il en est de même pour le témoin 369 B. Pour la république de Gilead, elle est Baby Nicole dont les parents biologiques non reconnus sont June et Nick et les parents officiels sont Serena et Fred Waterford. Au Canada, elle est Jade dont les parents adoptifs sont Neil et Mélanie « Neil and Melanie were my parents[473] » bien qu'administrativement ils se font passer pour ses parents biologiques. Nous remarquons donc que l'identité des individus n'est régie par aucun fixisme. Un même individu peut être multiple. Le principe d'identité est ainsi déconstruit

[470] Atwood, *The Testaments*, 29-330.
[471] Atwood, 14.
[472] Atwood, 295.
[473] Atwood, 39-40.

pour mettre en avant la pluralité individuelle, la capacité d'adaptabilité des individus à leur milieu à l'instar du principe darwinien de la survie des plus aptes, en anglais « the survival of the fittest » :

> A grain in the balance will determine which individual shall live and which shall die - which variety or species shall increase in number, and which shall decrease, or finally become extinct[474].
>
> As natural selection acts by competition, it adapts the inhabitants of each country only in relation to the degree of perfection of their associates; so that we need feel no surprise at the inhabitants of any one country, although on the ordinary view supposed to have been specially created and adapted for that country, being beaten and supplanted by the naturalised productions from another land[475].

Comme l'indiquent ces extraits, pour survivre, la capacité constante d'adaptation à son environnement est indispensable et conditionnera la survie de certaines espèces au détriment d'autres. La visée eugéniste de cette société est mise en évidence par le changement de nom des personnages, l'adaptabilité de leur personnalité, les variations en fonction des besoins du milieu dans lequel ils évoluent. Lorsque que Lydia devient une Tante, elle choisit de vivre, de diriger, d'opprimer plutôt que de mourir ou de se voir torturée. Lorsqu'Hanna change d'identité, c'est pour mieux se fondre dans la famille à laquelle elle a été confiée. Quand Nicole devient Jade, cela permet d'effacer sa trace, d'éviter qu'elle ne soit pourchassée et de compromettre sa nouvelle identité et sa possibilité de mener une vie normale au Canada. Les changements d'identité, de personnalité, de fonction peuvent être rapprochés de modulations de couleurs du caméléon à des fins de camouflages. Ces changements permettent aux individus de mieux se fondre dans leur décor naturel et de survivre dans leur nouvel environnement.

Le lecteur n'est pas, lui non plus, universel, selon l'acception du terme suivante : « qui s'étend à la totalité des personnes sans distinction aucune ». Le roman admet plusieurs destinataires, comme le rappelle Tante Lydia « who are you, my reader? and when are you? Perhaps tomorrow, perhaps fifteen years from now, perhaps never[476]». Le mot lecteur renvoie à un destinataire pluriel, achronique mais aussi ubiquitaire et polymorphe :

> But I keep on going with this sad and mutilated story, because after all I want you to hear it, as I will hear yours too if I get the chance, if I meet you or if you escape, in the future or in heaven or in prison or underground, some other place[477].

Les personnes à qui s'adresse la narratrice June peuvent être fictives telle que Luke, sa fille, sa mère ou son amie Moira (*THT*), ces personnes peuvent être contemporaines du temps d'écriture

[474] Charles Darwin, *The Origin of Species*, Litterary Classics Inc (New York, USA, 1859), 507.
[475] Darwin, 511.
[476] Atwood, *The Testaments*, 61.
[477] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 279.

ou postérieure à l'histoire du récit (*TT*) ou peuvent être réelles et éclairer le lecteur sur son environnement et son avenir. La multiplicité des destinataires implique une pluralité des interprétations, tel un kaléidoscope. En outre, l'approche historique de la littérature explique d'ailleurs que la littérature est saisie dans l'espace et dans le temps. L'interprétation de l'œuvre dépend alors des mouvements de pensée, de la culture en cours et son interprétation évolue en conséquence. Hyppolyte Taine intègre l'œuvre dans des ensembles plus vastes, ceux de l'Histoire et de la société, car l'œuvre est pour lui l'expression, ou le produit, selon sa célèbre formule, de la « race », du « milieu », et du « moment ». L'intérêt de ce courant critique est de mettre l'accent sur le fait que l'œuvre d'art s'inscrit dans l'histoire, la littérature n'est pas atemporelle et universelle. Gustave Lanson considère la littérature comme un phénomène social et il développe la recherche des sources et des influences comme autant de causes permettant de rendre compte de l'œuvre littéraire. Il cherche à établir l'historicité de la littérature, son ancrage dans l'histoire, rapportant l'œuvre individuelle à un mouvement de pensée, a un mouvement culturel. Toutefois, comme l'exprime Jean Starobinski, les œuvres littéraires peuvent entretenir une relation différentielle et polémique avec la société environnante. L'œuvre est alors résistance plutôt que reflet. La multiplicité des destinataires implique également la pluralité des objectifs. Dans *THT* et *TT*, que le lecteur ou l'auditeur soient fictifs, contemporains ou non, il s'agit de transmettre son histoire, son héritage culturel, de témoigner, d'informer, d'expliquer, de mettre en avant les aspects positifs et négatifs de sa vie dans Gilead et en dehors. Si le lecteur est extradiégétique, il s'agit alors, de le mettre en garde, de l'avertir, de le prévenir contre les effets directs et indirects des dérèglements climatiques, les conséquences de politiques totalitaristes et exclusivement fondées sur la religion. En effet, selon la théorie et critique littéraire mise en avant, l'objectif diffère. La critique structuraliste distinguera l'œuvre de son auteur, aucune référence au hors texte n'est nécessaire, l'œuvre sera analysée de façon formelle et thématique. Roland Barthes réfute la primordialité de l'auteur sur l'œuvre et affirme dans une formule devenue célèbre que « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur ». Dans *TT*, l'existence palpable du lecteur est mise en avant. Le lecteur est pris en considération, est apostrophé dans des métalepses. En voici différents exemples :

> Now I'm inclined to dig them up again – it's only for your edification, my unknown reader[478].
>
> But I was telling you about the van with darkened windows-no, looking back page, I see we'd arrived at the stadium[479].

[478] Atwood, *The Testaments*, 4-5.
[479] Atwood, 115.

> For you to understand how matters are currently developing, I will now provide you with a little history[480].
>
> Here, my reader, I owe you an explanation[481].

La narratrice, Tante Lydia, tente de l'inclure dans le roman, de lui rendre la trame narrative la plus accessible possible. En voici plusieurs façons :

> After this, I was in need of a restorative[482].
>
> My reader, I have a surprise for you. It was also a surprise for me[483].
>
> My bottle of blue drawing ink, my fountain pen, my notebook pages with the margins trimmed to fit within the hiding place: through these entries my message to you, my reader[484].
>
> My reader, I am now poised on the razor's edge[485].

La proximité créée par l'usage de la familiarité « my reader » et de la proximité « I have a surprise for you » rompt l'opposition conceptuelle entre lecteur et narrateur. Cela facilite l'interaction entre les deux instances. L'œuvre peut alors transformer son lecteur, lui faire vivre une expérience. Iser et Jaus ont développé la théorie de la réception (*reception and reader-response theory*) qui réaffirme l'importance du lecteur et de la communauté de lecteurs. La réception diffère par exemple entre la publication de *THT* et celle de *TT* car le contexte environnemental est plus alarmant et la montée de l'extrémisme religieux grandissant. Les menaces évoquées sont donc plus plausibles, le lecteur se sentira donc davantage concerné et touché par les menaces évoquées. La polysémie se cachant derrière le mot « lecteur » remet donc en cause le fixisme sémantique. Une même expression, recontextualisée prend un sens nouveau et parfois contraire ou aux antipodes de son sens premier. Ceci est visible dans le roman et cette polysémie est rendue possible par la présence du lecteur-interprète. La devise de Ardua Hall « *per ardua cum estrum* » ressemble à la devise des forces armées britanniques, la Royal Air Force « *per ardua ad astra* » qui signife à travers l'adversité jusqu'aux étoiles et qui symbolise la combativité jusqu'à la mort. Toutefois à quoi « ardua » fait-il référence ici ? Et « estrum » ? *« ardua »* doit-il est pris au sens de difficultés ou de travail progestatif ? *« estrum »*

[480] Atwood, 211.
[481] Atwood, 254.
[482] Atwood, 141.
[483] Atwood, 209.
[484] Atwood, 277.
[485] Atwood, 317.

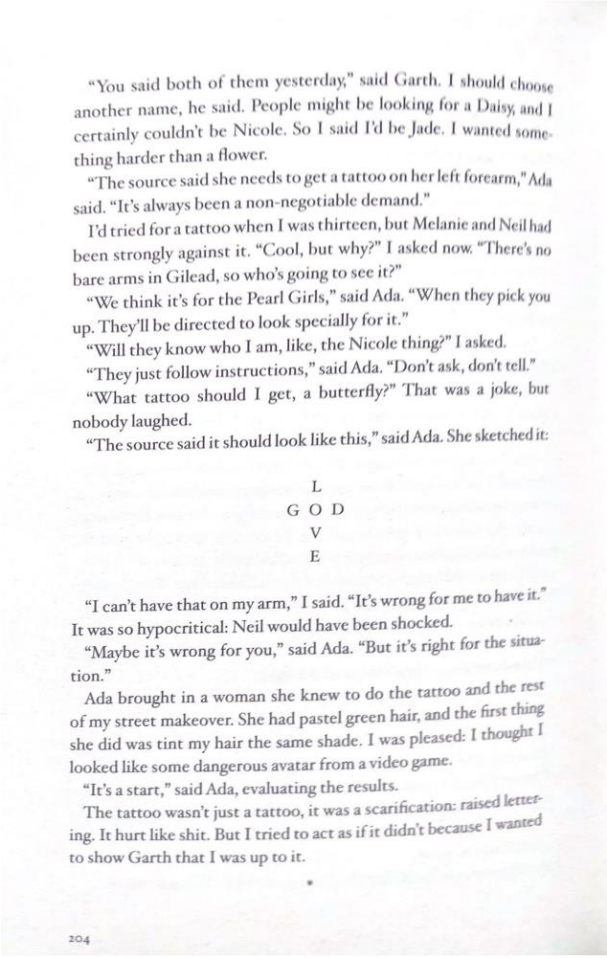
signifie-t-il « chaleur », « rage » ? Est-il en lien avec *aestrus*, oestrogène ? Tante Lydia ne l'explique pas aux tantes en formation et laisse planer le doute :

> It pleases me to have concocted such a slippery motto. Is Ardua "difficulty" or "female progenitive labour"? Does Estrus have to do with hormones or with pagan rites of spring? The denizens of Ardua Hall neither know nor care. They are repeating the right words in the right order, and thus are safe[486].

Nous pouvons supposer que « *ardua cum estrum* » réconcilie les divers sens. Cela signifie à la fois la difficulté liée au cycle menstruel mais aussi la difficulté liée à la rage, au désir intérieur. La lutte jusqu'à la mort se serait-elle transformée en lutte pour l'enfantement, contre l'enfantement ? Le sens est glissant et laisse la place à une multitude d'interprétations par le lecteur. De même, le nom des Tantes se voit soit un nom de marque de vêtement : Ivory, soit un nom de marque de cosmétique : Maybelline. Nous retrouvons à nouveau un glissement de sens d'un nom propre appartenant à la société de consommation vers une nouvelle religion, ce qui permet de mettre en exergue l'ironie de la situation présentée.

Prenons, à présent un autre élément, le tatouage de Jade, sur lequel la narratrice insiste par le biais de la mise en page, en majuscules, au centre de la page, en retrait, avec des espaces et en forme de croix :

[486] Atwood, 33.



"You said both of them yesterday," said Garth. I should choose another name, he said. People might be looking for a Daisy, and I certainly couldn't be Nicole. So I said I'd be Jade. I wanted something harder than a flower.

"The source said she needs to get a tattoo on her left forearm," Ada said. "It's always been a non-negotiable demand."

I'd tried for a tattoo when I was thirteen, but Melanie and Neil had been strongly against it. "Cool, but why?" I asked now. "There's no bare arms in Gilead, so who's going to see it?"

"We think it's for the Pearl Girls," said Ada. "When they pick you up. They'll be directed to look specially for it."

"Will they know who I am, like, the Nicole thing?" I asked.

"They just follow instructions," said Ada. "Don't ask, don't tell."

"What tattoo should I get, a butterfly?" That was a joke, but nobody laughed.

"The source said it should look like this," said Ada. She sketched it:

L
G O D
V
E

"I can't have that on my arm," I said. "It's wrong for me to have it." It was so hypocritical: Neil would have been shocked.

"Maybe it's wrong for you," said Ada. "But it's right for the situation."

Ada brought in a woman she knew to do the tattoo and the rest of my street makeover. She had pastel green hair, and the first thing she did was tint my hair the same shade. I was pleased: I thought I looked like some dangerous avatar from a video game.

"It's a start," said Ada, evaluating the results.

The tattoo wasn't just a tattoo, it was a scarification: raised lettering. It hurt like shit. But I tried to act as if it didn't because I wanted to show Garth that I was up to it.

*

204

Figure 151 : TT, p. 204.

Le tatouage de Jade « LOVE GOD » doit faire référence à ses convictions religieuses que l'écriture en forme de croix souligne. Non seulement son amour pour Dieu, mais ultérieurement, ce tatouage s'avèrent être un subterfuge pour transporter des informations compromettantes pour Gilead, vers le Canada, placées dans une micro-puce contenue dans la lettre o[487]. Le symbole religieux devient alors un outil de contrebande et de rébellion contre cet état théocratique. Enfin, la formule « Pen Is Envy », déjà présente dans *THT* se retrouve dans *TT*[488]. Le glissement du sens propre - le stylo fait envie car il permet d'écrire -, au sens figuré, phonétiquement suggéré, l'envie de penis, s'effectue à nouveau vers le sens propre : le stylo fait envie car il cache des informations secrètes et sert de navette entre Gilead et le Canada. Il devient un outil de résistance car il va permettre de partager des informations avec les ennemis de Gilead. La polysémie s'étoffe, se complexifie donc d'un roman à l'autre, elle devient

[487] Atwood, 333.
[488] Atwood, 140.

intertextuelle, telle un feuilletage. Le mot May day, mérite lui aussi analysé dans *THT*. Il peut s'agir d'un jour de mai « it's a beautiful May day [489]», d'un mot pour demander de l'aide avant Gilead « Mayday used to be a distress signal[490] », et il peut être utilisé comme nom de la résistance :

> 'There's a password', she says. (…)
>
> 'Mayday', she says. (…)
>
> 'Don't use it until you have to', says Ofglen. 'It isn't good for us to know about many of the others, in the network. In case you get caught[491].' […]
>
> 'It's alright. It's mayday. Go with them.' He calls by my real name[492].

Mayday devient le mot de passe pour accéder au Canada dans *TT* :

> Here is a map. Get off at the X. The passwords are *Mayday* and *June Moon*. The contact will take you to your next destination[493].

La polysémie se veut à nouveau transtextuelle. *Mayday* demeure le mot de passe du groupe de résistance dans les deux romans. Un lien avec June, devenue une figure de proue de la résistance, est ainsi créé grâce au mot de passe *June Moon* alors que June est absente de *TT* sauf lors des retrouvailles à la fin du roman. Le tissage sémique est donc intertextuel.

Ces multiplicités sémantiques renversent les oppositions et neutralisent la logique binaire, la vision manichéenne. Ainsi toute chose, tout mot peut incorporer son contraire afin de révéler la complexité du monde en fonction du contexte, du réceptacle et du récepteur.

La déconstruction opère également par la neutralisation entre fiction et réalité. En effet, le virtuel devient un piège dans le réel qui peut entraîner la mort. L'épisode 1 de la saison 4, USS Callister montre comment le protagoniste Robert Daly, créateur de jeux vidéos, crée des doubles numériques de ses collaborateurs méprisants afin de les soumettre et les torturer dans une version numérique pirate de son jeu Infinity. Les doubles numériques finissent par se rebeller et anéantir la version numérique de Daly ainsi que l'original. L'épisode 2 de la saison 3, « Playtest » montre comment Cooper, testeur de jeu vidéo en réalité augmentée est tué par l'implant neuronal en surcharge à cause d'un appel téléphonique qu'il a reçu lors de la phase d'essai. Dans ces deux épisodes, la mort virtuelle entraîne la mort physique. À l'épisode 4,

[489] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 53.
[490] Atwood, 53.
[491] Atwood, 212.
[492] Atwood, 305.
[493] Atwood, *The Testaments*, 335.

« San Junipero » de la saison 3, Kelly, très malade, accepte de mourir prématurément pour voir son esprit téléchargé dans un système de réalité virtuelle. La mort physique permet une nouvelle vie virtuelle.

Le virtuel devient aussi un piège dans le réel car il sert d'outil de condamnation. C'est dans l'épisode 4, saison 2, « White Christmas », que Matt force le double numérique de Joe à avouer le meurtre accidentel d'un vieil homme et d'une petite fille, dans un univers de réalité virtuelle. Il est condamné à vivre virtuellement dans la maison où il a commis le crime durant la période de Noël. Par le truchement du virtuel, l'homme est condamné dans le réel à être emprisonné dans le virtuel. Le virtuel est donc mis au service de la justice dans le réel. L'épisode 2, saison 2, « White Bear », montre la condamnation de Victoria Skilane qui a filmé son compagnon en train de torturer et d'incinérer une fillette.



Figure 152 : BM, saison 2, épisode 2.

Elle est condamnée à être au cœur d'un spectacle vivant dont l'objectif est de la poursuivre, la persécuter et la filmer en permanence pour assister au spectacle de sa peur face aux personnages qui la pourchassent. Sa mémoire est quotidiennement effacée afin de lui faire ressentir la terreur et de distraire les visiteurs du parc de la justice, venus dans une démarche cathartique, purger leurs mauvaises passions. À nouveau, la théâtralisation, la mise en scène, la fictionnalisation permettent l'emprisonnement physique et psychologique dans le réel. L'épisode 2, saison 1, « Fifteen Million Merits » met en scène l'emprisonnement psychologique que subissent les individus, condamnés à pédaler devant des écrans et à vivre

entourés d'écrans pour espérer améliorer leurs conditions de vie. L'épisode 3 de la saison 1, « The Entire History of You », met aussi en scène l'emprisonnement psychologique que subit Liam Foxwell à cause de la puce, *the grain*, qui lui permet de se remémorer chaque moment de sa vie. Il y découvre que sa femme l'a trompé et que sa fille n'est peut-être pas la sienne. La technologique numérique l'incite à vivre dans le passé et l'empêche de profiter de l'instant présent jusqu'à ce qu'il décide de l'arracher pour se libérer de son addiction psychologique. Grâce à la déconstruction, le virtuel et le réel opèrent de concert et forment une entité complexe.

Le virtuel sert aussi d'outil de manipulation dans le réel. Dans l'épisode 5 de la saison 3, « Men against Fire », Stripe, un militaire, dispose d'un implant neuronal qui lui permet d'altérer sa vision et son odorat afin de tuer plus facilement des humains dégénérés dans le réel. Il est donc prisonnier psychologique car il n'est pas conscient d'être manipulé par cette technologie qui transforme à souhait une partie de son monde réel en monde virtuel. Cette manipulation peut prendre des voies terribles pour le pousser à tuer ou au contraire, emprunter des chemins plus agréables à l'occasion de rêves, voire lorsqu'il est révoqué pour le plonger dans un bonheur illusoire. Le virtuel sert donc d'outil de manipulation psychologique dans le réel. Le but du floutage opéré entre fiction et réel est de montrer que nos technologies les rendent indissociables. L'épisode 2 de la saison 4, « Arkangel », montre comment une mère, afin de protéger son enfant de la violence, altère la vision réelle de sa fille grâce à l'implant neuronal d'Arkangel qui floute chacune des images vectrices de stress chez elle. Cette manipulation visuelle entraînera des troubles du comportement chez la jeune fille n'ayant jamais été confrontée à la peur, au mal ni à la violence. Le réel est donc altéré à l'aide d'un outil numérique, outil de manipulation, qui aura des conséquences néfastes dans sa vie réelle. Le réel et le virtuel ne s'opposent plus. Ils se juxtaposent, se superposent, se substituent et se complètent. L'un contient l'autre et inversement, à l'instar d'un amalgame de substances. Nous sommes alors plongés dans cet entre-deux pour mieux en saisir les rouages.

Une neutralisation de l'opposition entre fiction et réalité s'opère. Le film interactif *Black Mirror, Bandersnatch ne* dissocie plus le producteur du téléspectateur. En effet, le producteur est à la fois Brooker et le téléspectateur, qui, par l'intermédiaire de son écran interactif, peut choisir différents possibles narratifs, participe à la construction de la trame diégétique, en fonction de choix prédéfinis. Le producteur et le téléspectateur collaborent et intervertissent leurs rôles. Le producteur prend la place du téléspectateur pour s'assurer de la bonne mise en œuvre de la trame narrative interactive et le téléspectateur prend la place du producteur-réalisateur et teste plusieurs trames, plusieurs alternatives afin de déterminer celle qui lui sied

le mieux. Chacun échange son rôle tout en conservant son identité propre. La frontière entre fiction et réalité est alors neutralisée. Le téléspectateur, dans le réel, contribue à la création ou à l'émergence de la fiction qu'il regarde. Toute vraisemblabilité est supprimée. Le producteur met en avant l'aspect fictif de sa création et laisse une place active à son téléspectateur. Ainsi, c'est la porosité de la frontière qui existe entre fiction et réalité qui se trouve mise en exergue. Ce floutage remet en cause les oppositions conceptuelles et tout fixisme filmique. La structure du film perd sa rigidité au profit de ramifications, plurivocité. La hiérarchisation entre producteur et téléspectateur est abolie car désormais l'un n'existe pas sans l'autre, l'un est indispensable à l'autre, l'un inclut l'autre. Ce film innovant interactif et la neutralisation des oppositions catégorielles classiques qui en résulte permettent ainsi de le mettre en évidence.

Par ailleurs, on assiste à une neutralisation entre identité publique et identité privée. L'épisode 1 de la saison 3, « Nosedive », montre comment la personnalité de la sphère publique contamine celle de la sphère privée et inversement. En effet, Lacie, dans l'attente de voir enfin sa note améliorée qui lui permettrait d'obtenir une réduction de loyer et de louer une maison dans les beaux quartiers, se montre extrêmement polie, cherche à être estimée par les autres quitte à disqualifier par son évaluation un collègue qu'elle apprécie pourtant.



Figure 153 : BM, saison 3, épisode 1.

Son identité publique prend le pas sur son identité privée. Elle l'efface volontairement. Lorsqu'elle commet quelques faux pas qui font fléchir son évaluation, suffisamment pour qu'à l'aéroport elle ne puisse plus prendre le vol prévu pour assister au mariage de son amie d'enfance, la personnalité de la sphère privée prend le dessus sur l'autre. Elle devient irascible

et grossière. Elle doit essuyer un refus, celui d'accéder au mariage de son amie, à cause d'une note trop basse. C'est ce qui la poussera à nouveau à exposer publiquement sa personnalité privée en s'introduisant par effraction au mariage de son amie à l'occasion duquel elle donnera à entendre à l'assemblée un discours acerbe.



Figure 154 : BM, saison 3, épisode 1.

Elle finira emprisonnée et insultera l'homme de la cellule voisine qui l'observe sans aucune retenue (figure 156). La symétrie du plan d'ensemble et les lignes verticales mettent en exergue le face à face des regards et annonce la confrontation verbale à venir (figure 155) :



Figure 155 : BM, saison 3, épisode 1.



Figure 156 : BM, saison 3, épisode 1.

C'est ainsi que la personnalité de la sphère privée effacera totalement celle de la sphère publique. Toute opposition entre sphère privée et sphère publique est gommée. Les deux sphères apparemment opposées peuvent donc s'amalgamer. L'épisode 3 de la saison 5, « Rachel, Jack and Ashley Too », montre quant à lui également la neutralisation de l'identité publique et privée. En effet, la chanteuse Ashley O cache sous son image colorée et positive

une profonde dépression. La scission entre personnalité publique et privée va disparaître lorsque la chanteuse réveillée de son coma par une de ses fans va dévoiler sa véritable identité et commencer une carrière de rockeuse.



Figure 157 : BM, saison 5, épisode 3, ancienne Ashley O.



Figure 158 : BM, saison 5, épisode 3, nouvelle Ashley O.

Les images ci-dessus montrent comment la personnalité sombre de Ashley O a remplacé la personnalité douce de la personne publique. Par la même occasion, la Ashley O heureuse s'est substituée à la Ashley O déprimée. Identité publique et identité privée ne font plus qu'une. L'une nourrit l'autre, l'autre nourrit l'une. La fin des hiérarchisations et des oppositions met en évidence l'interdépendance de concepts antagonistes.

En conclusion partielle, les déconstructions présentes dans *THT*, *TT*, *BM* et *IBM* mettent en évidence la nécessité de déconstruire les oppositions conceptuelles binaires de l'utopie et de la dystopie. En effet, le glissement de l'utopie vers la dystopie permet de s'intéresser au processus régissant ce glissement et aux interstices des deux concepts. Les deux concepts ne s'opposent plus, ils sont réconciliés car ils représentent deux versants complémentaires d'une même idée, d'un même idéal. La logique binaire se dissipe, les hiérarchisations sont gommées car chaque genre garde une trace de l'autre, indispensable, à son existence. Le concept de dystopie est mouvant au point qu'il amalgame le concept d'utopie. Une telle versatilité et une telle réversibilité sont mises au service de considérations inactuelles. Elles œuvrent en dehors du temps et par conséquent, au service du temps à venir. Elles permettent aux lecteurs et aux téléspectateurs de porter un regard sur le monde coupé de tout manichéisme, un regard qui embrasse la complexité des choses et la nécessité du mal pour que le bien existe, pour que ce dernier soit apprécié à sa juste valeur. Le lecteur est ainsi invité à engager une démarche réflexive au-delà des apparences et au-delà des médias utilisés car leur variété, loin de toute opposition ou compétition, contribue à développer notre démarche réflexive et auto-réflexive.

CHAPITRE 4 : DYSTOPIES PROTÉENNES ET ANAMORPHIQUES

Les romans et les séries analysés sont protéens et anamorphiques : ils prennent plusieurs formes et chacune d'elle peut donner lieu à diverses perceptions pour véhiculer, de multiples manières, et au plus grand nombre, le message d'avertissement dystopique et inactuel afin que nous agissions en faveur d'un temps à venir. *The Handmaid's Tale* et *Black Mirror* sont très différentes mais s'appuient toutes deux sur une réalité très proche de la nôtre et se focalisent sur quelques éléments qui sont grossis à la loupe et extrapolés. Je souhaite mettre en avant la façon dont la littérature et les séries dystopiques s'appuient sur l'univers transmédia pour permettre au lecteur-spectateur-consommateur d'engager une démarche réflexive et autoréflexive à partir d'images-miroirs, de miroirs grossissants et de l'hybridation entre le réel et le fictif. Cette démarche réflexive et auto-réflexive prend pour point d'ancrage la peur du lecteur-spectateur concernant les dérives religieuses, environnementalistes, politiques et technologiques et la tendance voyeuriste de la société actuelle qui éprouve le besoin de lire ou voir la suite, elle s'appuie alors sur une sorte de plaisir masochiste. À l'aide d'études de réception s'appuyant sur l'analyse de base de données conséquentes, nous mesurerons l'impact des fictions dystopiques et leur capacité à jouer le rôle de « sonneuses d'alarme ». Nous nous interrogerons aussi sur l'intention des auteurs : la motivation est-elle purement d'ordre idéologique ou politique ou d'ordre commercial ? Nous mettrons en parallèle ces statistiques avec les préoccupations actuelles des habitants des pays développés et il s'agira d'analyser l'évolution des taux d'intérêt concernant les conséquences des problèmes environnementaux, la stérilité, la montée du fondamentalisme religieux, l'augmentation du taux d'utilisation des écrans et son caractère indispensable et incontournable ces dernières années. Ces préoccupations constituent le point d'ignition pour la création des romans et des séries dystopiques étudiés. L'enjeu des auteurs est-il sociologique (s'agit-il de dresser le portrait des préoccupations des pays développés ?), ou économique (s'agit-il simplement d'accroître notre dépendance aux objets de notre persécution ?) ou idéologique (s'agit-il de nous inciter à nous battre pour la survie de la race humaine telle qu'elle est actuellement, à lutter contre la fin des libertés, la déshumanisation et l'hégémonie des intelligences artificielles ?).

1. Dystopie miroir ou miroir dystopique ?

Margaret Atwood explique que son roman *THT* prend sa source dans une réalité sociale et historique :

> My rules for The Handmaid's Tale were simple: I would not put into this book anything that humankind had not already done, somewhere, sometime, or for which it did not already have the tools. Even the group hangings had precedents: there were group hangings in earlier England, and there are still group stonings in some countries. Looking further back, the Maenads, during their Dionysian celebrations, were said to go into frenzies during which they dismembered people with their hands. (If everyone participates, no one individual is responsible[494].)

Ainsi, il semble clair que l'aspect miroir des dystopies étudiées est indéniable mais cela nous amène à nous interroger sur le degré de réflexivité de ce miroir et son évolution dans le temps. L'adaptation sérielle de *THT* contribue à accentuer cette question :

> Le matériau télévisuel apparaît d'abord comme un miroir dans lequel la science politique et les sciences sociales se regardent. Bien qu'ils et elles soient conscientes du décalage entre réalité et fiction, les contributrices et contributeurs retrouvent de fait dans ces représentations fictionnelles leurs résultats de recherches ou leurs questionnements théoriques[495].

Nous pouvons déconstruire l'idée reçue que toute dystopie évoque un monde inexistant ou futur. En effet, ces dystopies sont déjà présentes dans notre quotidien :

> Black Mirror is the one show on television that represents where not just the worst tendencies of our society will or might take us, but where the dominant tendencies already have taken us—and what that looks like for the people who have already been born into that world. It is both present and future, and insofar as it allows us to see both the present and our collective future, it truly is a cultural savior[496].

Les séries dystopiques utilisent, en effet, les écrans comme miroir sociétal :

> Face aux progrès de la science dans tous les domaines (informatique, biotechnologies, robotique, etc.), les dystopies, en tant qu'« expériences de pensée bien documentées », s'incorporent parfaitement dans une « métaphysique de réalité de l'avenir », elles sont un véritable outil de prise de conscience d'un risque, d'une menace réelle, appelant désormais une réponse éthique claire[497].

Nous allons analyser les différents aspects dont ces dystopies sont le reflet.

---

[494] Margaret Atwood, « Margaret Atwood: The Road to Ustopia », *The Guardian*, 14 octobre 2011, sect. Books, https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia.

[495] Sébastien Segas, « Lefebvre (Rémi), Taïeb (Emmanuel) (dir.), Séries politiques. Le pouvoir entre fiction et vérité, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. "Ouvertures politiques", 2020, 192 p. », *Politix* 132, nº 4 (2020): 217, https://doi.org/10.3917/pox.132.0217.

[496] Bryant W Sculos, « Screen Savior: How Black Mirror Reflects the Present More than the Future », *Class Race Corporate Power* 5, nº 1 (31 mars 2017), https://doi.org/10.25148/CRCP.5.1.001673.

[497] Quentin Pironnet, « Droit et dystopies », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* 77, nº 2 (2016): 373, https://doi.org/10.3917/riej.077.0363.

1.1. Miroir de dérèglements climatiques

La situation des Servantes est la conséquence d'une pollution extrême entraînant la stérilité d'un nombre conséquent d'individus mettant en danger la survie de l'espèce humaine. La montée des angoisses liées aux dérèglements climatiques peut entraîner l'augmentation de l'extrémisme et de la radicalisation pour lutter contre ces dérèglements.

> L'éco-anxiété désigne ce que les gens ressentent lorsqu'ils se sentent constamment rappelés aux problèmes associés au changement climatique. L'éco-paralysie renvoie au sentiment lié au fait de ne pas être capable de faire des choses concrètes pour atténuer les risques liés au changement climatique. La solastalgie est définie comme "l'état d'impuissance et de détresse profonde causé par le bouleversement d'un écosystème", selon les termes de Glenn Albretch, philosophe de l'environnement et professeur au Département d'études environnementales de l'Université de Murdoch, en Australie, qui a inventé ce mot[498].

Certains mouvements radicaux se développent comme le mouvement Child Free dont les adeptes sont prêts à ne pas avoir d'enfants pour éviter la production de CO2 :

> If my baby were to be born today, they would be 10 years old when a quarter of the world's insects could be gone, when 100 million children are expected to be suffering extreme food scarcity. My child would be 23 when 99% of coral reefs are set to experience severe bleaching. They would be 30 – my age now – when 200 million climate refugees will be roaming the world, when half of all species on Earth are predicted to be extinct in the wild. They would be 80 in 2100, when parts of Australia, Africa and the United States could be uninhabitable[499].

Les conséquences de la pollution de l'air, de l'eau et des sols ont déjà des répercussions sur la fertilité :

> Des études récentes ont révélé le lien entre la baisse de la fertilité chez les femmes et leur degré d'exposition à des niveaux élevés de pollution. Plus précisément, l'analyse intitulée Réserve ovarienne et exposition aux polluants environnementaux (OORExPo) de l'Université de Modène et de Reggio Emilia, affirme que la pollution affecte notamment la réserve ovarienne féminine (le nombre total d'ovocytes fertiles des femmes à un moment donné de leur vie).
>
> Selon cette étude, la pollution de l'air peut réduire considérablement la fertilité de ces ovocytes**,** car elle affecte le rôle physiologique des hormones et interfère avec leur activité reproductrice. Plus précisément, c'est l'hormone antimullérienne ou AMH qui est la plus affectée.

---

[498] Sandra Lorenzo, « Angoisse climatique, éco-anxiété: souffrez-vous de solastalgie? », *Le Huffington Post*, 29 juillet 2019, https://www.huffingtonpost.fr/entry/angoisse-climatique-souffrez-vous-de-solastalgie_fr_5d3eb1c0e4b0db8affaaea4c.

[499] Sian Cain, « Why a Generation Is Choosing to Be Child-Free », *The Guardian*, 25 juillet 2020, sect. Books, https://www.theguardian.com/books/2020/jul/25/why-a-generation-is-choosing-to-be-child-free.

> Il existe d'autres études qui réaffirment ces preuves concernant son incidence sur la fertilité masculine. On considère que les perturbateurs endocriniens sont à l'origine de la condition de l'infertilité masculine. Il s'agit de substances polluant l'environnement qui affectent le développement normal des cellules, provoquant des altérations dans la fonction thyroïdienne, le développement hormonal et facilitant même l'apparition de certains types de cancer.
>
> Pour reprendre les termes du prestigieux British Medical Journal (BMJ), la pollution de l'air peut être à l'origine de l'infertilité d'un "nombre important de couples". Les chercheurs ont examiné 6 500 hommes résidant à Taïwan et ont constaté qu'une augmentation de la pollution était liée à un sperme de moins bonne qualité.
>
> L'étude a montré que pour chaque augmentation de 5 microgrammes par mètre cube de particules de pollution, le risque de présenter un sperme de qualité était 26% plus élevé, 10% de moins que celui des personnes qui ne vivent pas dans ces environnements[500].

Ainsi, une baisse de la qualité des ovocytes et des spermatozoïdes ainsi que des maladies graves entraînent une diminution de la fertilité féminine et masculine à cause de taux de pollution élevés. La pollution a aussi pour conséquence un vieillissement prématuré de la capacité ovarienne de reproduction des femmes, réduisant encore les chances pour un couple d'avoir un enfant :

> Among women from an infertility clinic, higher $PM_{2.5}$ exposure was associated with lower ovarian reserve, raising concern that air pollution may accelerate reproductive aging[501].

Ces articles évoquent les prémices des problèmes de fertilité rencontrés dans le roman et la série *The Handmaid's Tale*. Ainsi, les deux œuvres constituent le miroir grossissant des conséquences déjà existantes de la pollution de notre société. Ce miroir dystopique vise à éviter le recours à des solutions drastiques lorsque le point apparent de non-retour est atteint, telle que la mise en place d'un totalitarisme religieux. Les extrémistes religieux proposent une solution radicale dans des textes fondamentaux et empiriques. Le roman et la série s'appuient sur des passages de l'Ancien Testament adopté au sens littéral pour pallier la baisse de natalité, cette solution relève toutefois surtout de l'alibi :

> Dès le début du récit, on comprend que le nouveau régime s'est installé suite à un coup d'État, après avoir utilisé le déclin de la natalité comme prétexte pour établir une dictature fondée sur une exégèse masculiniste de certains passages de la Bible, et notamment de celui de l'Ancien Testament où Dieu ordonne à Jacob, dont l'épouse Rachel est stérile, de s'accoupler à leur servante Bilha[502].

---

[500] « La pollution, un problème de fertilité », *Reproducción asistida Instituto iGin*, 10 juin 2020, https://www.institutoigin.com/fr/linstitut/actualites/179-la-pollution-un-probleme-de-fertilite.

[501] Audrey J. Gaskins et al., « Exposure to Fine Particulate Matter and Ovarian Reserve among Women from a Fertility Clinic », *Epidemiology (Cambridge, Mass.)* 30, nº 4 (juillet 2019): 486-91, https://doi.org/10.1097/EDE.0000000000001029.

[502] Sébastien Lefait, « Maîtres absolus et servantes écarlates. Mirages intimes et modalités de la servitude dans l'adaptation sérielle de *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) », *Textes et contextes*, nº 12.2 (7 décembre 2017), http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1667.

Le texte principal est un passage de la Genèse 30 :1-18 expliquant comment les deux sœurs Rachel et Léa, épouses de Jacob lui offrent leurs servantes pour qu'ils aient des enfants :

> Lorsque Rachel vit qu'elle ne donnait point d'enfants à Jacob, elle porta envie à sa sœur, et elle dit à Jacob : Donne-moi des enfants, ou je meurs !
>
> 2 La colère de Jacob s'enflamma contre Rachel, et il dit : Suis-je à la place de Dieu, qui t'empêche d'être féconde ?
>
> 3 Elle dit : Voici ma servante Bilha; va vers elle; qu'elle enfante sur mes genoux, et que par elle j'aie aussi des fils.
>
> 4 Et elle lui donna pour femme Bilha, sa servante ; et Jacob alla vers elle.
>
> 5 Bilha devint enceinte, et enfanta un fils à Jacob.
>
> 6 Rachel dit : Dieu m'a rendu justice, il a entendu ma voix, et il m'a donné un fils. C'est pourquoi elle l'appela du nom de Dan.
>
> 7 Bilha, servante de Rachel, devint encore enceinte, et enfanta un second fils à Jacob.
>
> 8 Rachel dit : J'ai lutté divinement contre ma soeur, et j'ai vaincu. Et elle l'appela du nom de Nephthali.
>
> 9 Léa voyant qu'elle avait cessé d'enfanter, prit Zilpa, sa servante, et la donna pour femme à Jacob.
>
> 10 Zilpa, servante de Léa, enfanta un fils à Jacob.
>
> 11 Léa dit : Quel bonheur ! Et elle l'appela du nom de Gad.
>
> 12 Zilpa, servante de Léa, enfanta un second fils à Jacob.
>
> 13 Léa dit : Que je suis heureuse ! car les filles me diront heureuse. Et elle l'appela du nom d'Aser.
>
> 14 Ruben sortit au temps de la moisson des blés, et trouva des mandragores dans les champs. Il les apporta à Léa, sa mère. Alors Rachel dit à Léa : Donne-moi, je te prie, des mandragores de ton fils.
>
> 15 Elle lui répondit : Est-ce peu que tu aies pris mon mari, pour que tu prennes aussi les mandragores de mon fils ? Et Rachel dit : Eh bien ! il couchera avec toi cette nuit pour les mandragores de ton fils.
>
> 16 Le soir, comme Jacob revenait des champs, Léa sortit à sa rencontre, et dit : C'est vers moi que tu viendras, car je t'ai acheté pour les mandragores de mon fils. Et il coucha avec elle cette nuit.
>
> 17 Dieu exauça Léa, qui devint enceinte, et enfanta un cinquième fils à Jacob.
>
> 18 Léa dit : Dieu m'a donné mon salaire parce que j'ai donné ma servante à mon mari. Et elle l'appela du nom d'Issacar[503].

Ce passage de la Bible justifie plusieurs principes fondamentaux du régime de Gilead : la mise en place de Servantes procréatrices pour les femmes de Commandants stériles, la cérémonie d'imprégnation au cours de laquelle la Servante est placée entre les jambes des Épouses lorsque son mari couche avec la Servante, la répétition et la généralisation du système pour que chaque

[503] Louis Segond, « Bible Gateway Passage: Genèse 30:1-18 - Louis Segond », *Bible Gateway*, consulté le 9 février 2022, https://www.biblegateway.com/passage/?search=Gen%C3%A8se%2030%3A1-18&version=LSG.

Épouse ait plusieurs enfants avec la mise en place du Centre de formation et de soumission des Servantes dont les noms Rachel et Léa font référence aux toutes premières servantes, et enfin la récompense ultime résultant du sacrifice des Épouses, la croyance en la possibilité d'être récompensée par Dieu en devenant fertiles à leur tour. Le passage de la Bible faisant référence au don de la Servante à son mari et à la condition dans laquelle a lieu le rapport sexuel est d'ailleurs lu lors de la première cérémonie d'imprégnation au chapitre 15 page 99 et à la saison 1, épisodes 1et 2 avant chaque cérémonie d'imprégnation. En outre, la Bible n'est pas le seul texte religieux à justifier le viol, le Coran le fait également :

> Dans l'État islamique, qui a relancé l'esclavage en tant qu'institution, le viol systématique de femmes et de filles de la minorité religieuse Yazidi est devenu une pratique consacrée dans les principes fondamentaux du groupe. Le commerce de ces femmes et filles s'intègre dans une infrastructure avec un réseau d'entrepôts où les victimes sont exposées et inspectées avant d'être commercialisées, telles les Servantes attendant d'être envoyées dans les familles d'accueil. Parmi tous les témoignages de femmes qui ont réussi à s'échapper de cet enfer, toutes s'accordent à dire que les combattants de l'État islamique effectuent une prière avant et après les avoir violées. Ils prennent le temps d'expliquer à leurs victimes que, parce qu'elles pratiquent une autre religion que l'Islam, le Coran ne leur donne pas seulement le droit de les violer, il le cautionne et l'encourage[504].

Cette perméabilité de la frontière entre dystopie et réalité montre qu'il existe plusieurs réalités, certaines plus dystopiques et liberticides que d'autres en fonction du pays dans lequel elles apparaissent. À l'instar de pays islamistes où la charia est appliquée, régissant la vie religieuse, politique, sociale et individuelle de ses habitants tels que l'Iran, l'Arabie Saoudite, le Pakistan, l'Afghanistan, l'Iraq, le Yémen, le Soudan et le Nigeria, les habitants de Gilead n'ont plus de droits civiques contrairement à leurs voisins Canadien.

1.2. Miroir des privations de libertés individuelles

Le système de Servantes reproductrices, mis en place à grande échelle pour servir les hauts dignitaires du régime de Gilead, apparaît comme incontestable puisqu'il prend sa source dans la Bible. Tout est alors mise en place pour permettre à ce système d'exister : torture, maltraitance, mise à mort, trouvant inexorablement un passage de la Bible pour justifier de tels actes. Dans la série, le régime de Gilead étend ses interdictions à l'homosexualité. Pour cela, il

[504] Christophe Butelet, « La dystopie de *The Handmaid's Tale* peut-elle devenir une réalité ? », *Imaginer Demain* (blog), 5 septembre 2017, http://www.imaginer-demain.fr/dystopie-the-handmaids-tale-realite/.

s’appuie sur divers passages de la Bible dans lesquels les homosexuels y sont condamnés à mort. Cette pratique s’appuie sur le Lévitique 20 : 13 :

> Si un homme couche avec un homme comme on couche avec une femme, ils ont fait tous deux une chose abominable ; ils seront punis de mort : leur sang retombera sur eux[505].

Elle peut aussi s’appuyer sur ce passage des Romains 1 : 26-32 :

> **26** C'est pourquoi Dieu les a livrés à des passions infâmes : car leurs femmes ont changé l'usage naturel en celui qui est contre nature ;
>
> **27** et de même les hommes, abandonnant l'usage naturel de la femme, se sont enflammés dans leurs désirs les uns pour les autres, commettant homme avec homme des choses infâmes, et recevant en eux-mêmes le salaire que méritait leur égarement.
>
> **28** Comme ils ne se sont pas souciés de connaître Dieu, Dieu les a livrés à leur sens réprouvé, pour commettre des choses indignes,
>
> **29** étant remplis de toute espèce d'injustice, de méchanceté, de cupidité, de malice ; pleins d'envie, de meurtre, de querelle, de ruse, de malignité ;
>
> **30** rapporteurs, médisants, impies, arrogants, hautains, fanfarons, ingénieux au mal, rebelles à leurs parents, dépourvus d'intelligence,
>
> **31** de loyauté, d'affection naturelle, de miséricorde.
>
> **32** Et, bien qu'ils connaissent le jugement de Dieu, déclarant dignes de mort ceux qui commettent de telles choses, non seulement ils les font, mais ils approuvent ceux qui les font[506].

À la saison 2, épisode 2, un flashback nous plonge sur un couple de femmes mariées avec un enfant au moment du changement de régime tentant de fuir vers le Canada car leur union n’est plus reconnue :

[505] Louis Segond, « Bible Gateway Passage: Lévitique 20:13 - Louis Segond », *Bible Gateway*, consulté le 9 février 2022, https://www.biblegateway.com/passage/?search=L%C3%A9vitique%2020%3A13&version=LSG.
[506] Louis Segond, « Bible Gateway Passage: Romains 1:26-32 - Louis Segond », *Bible Gateway*, consulté le 9 février 2022, https://www.biblegateway.com/passage/?search=Romains%201%3A26-32&version=LSG.

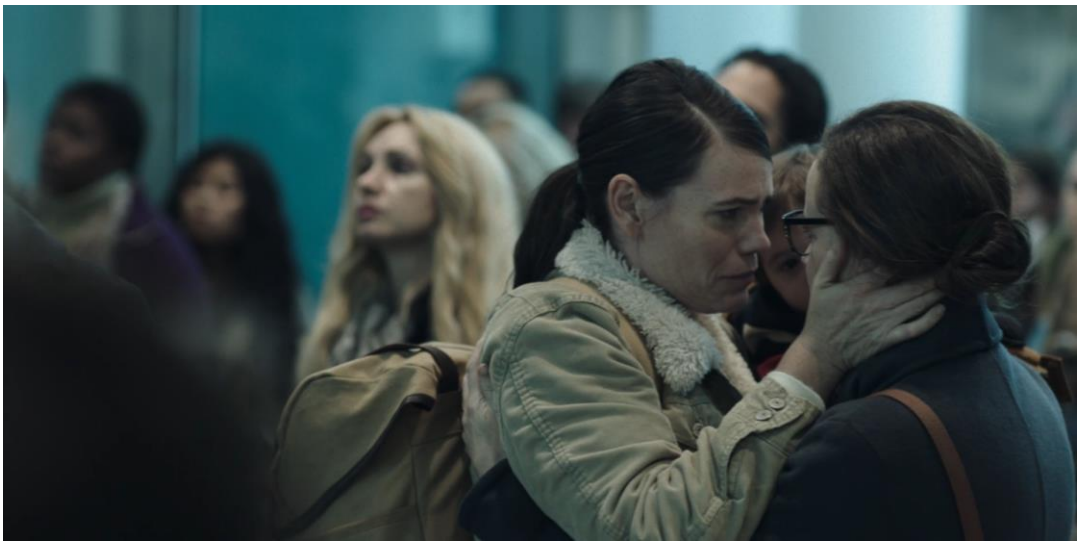


Figure 159 : THT, saison 2, épisode 2, 42'12.

À l'épisode 3 de la saison 1, Emily, une des deux femmes a une relation avec une Martha. Une fois découverte par le régime de Gilead, le procès est rapide. L'avocat les accuse de traîtrise au genre et de non-respect de l'épître de Saint Paul aux Romains 1 :26 cité plus haut. Le juge, non visible par le téléspectateur mais placé dans un halo de lumière tel un dieu rend la sentence sans que les accusées n'aient droit à une défense. Elles sont reconnues coupables au nom du Seigneur et de ses serviteurs. La Martha est condamnée à la grâce commune de l'état ce qui signifie sa mort. Elle est pendue devant Emily :



Figure 160 : THT, saison 1, épisode 3, 36'06.

Emily est condamnée à la réhabilitation car elle est féconde, elle est alors emprisonnée puis excisée afin de lui enlever toute envie ou désir d'homosexualité :



Figure 161 : THT, saison 1, épisode 3, 49'45.

Dès lors, le miroir tendu est davantage le reflet du refus de la normalisation et de l'acceptation officielle de l'homosexualité par notre société. Le miroir dystopique devient d'autant plus retentissant et percutant que ce refus peut mener à des pratiques extrêmement violentes dans certains pays :

> Dans la série, lorsque Ofglen est dénoncée pour avoir entretenu une relation amoureuse avec une autre femme, son amante est pendue sous ses yeux avant qu'elle ne se fasse exciser. Dans un rapport publié en début d'année, l'UNICEF recense pas moins de 200 millions de femmes ayant subi une mutilation génitale dans le monde – principalement en Asie, en Afrique et au Moyen-Orient. Être homosexuel dans la République de Gilead est puni de mort. Et pour les différencier, les gays doivent porter un triangle rose (dans le roman, il s'agit de pancartes violettes), renvoyant au symbole utilisé par les Nazis sur les prisonniers homosexuels dans les camps de concentration. En se référant à un événement aussi précis, la série tend à montrer que les horreurs du passé peuvent à tout moment ressurgir, elle n'avait sans doute pas imaginé qu'une nouvelle fois, elle serait rattrapée par la réalité. En février et mars dernier, plusieurs centaines d'hommes homosexuels ont été arrêtés, torturés et incarcérés par les forces de l'ordre tchéchènes dans des prisons secrètes. Et tout ça, dans l'illégalité la plus totale. Au moins trois hommes ont été tués en conséquence de ces vagues de répression qui évoquent les heures les plus sombres de notre histoire[507].

De plus, les droits des femmes sont bafoués car la Bible est appliquée au sens littéral. Si une femme désobéit à son époux, elle doit être punie selon les Ephésiens 5 :22- 28 ou Pierre 3 :7 :

[507] Butelet, « La dystopie de *The Handmaid's Tale* peut-elle devenir une réalité ? »

22 Femmes, soyez soumises à vos maris, comme au Seigneur ;

23 car le mari est le chef de la femme, comme Christ est le chef de l'Église, qui est son corps, et dont il est le Sauveur.

24 Or, de même que l'Église est soumise à Christ, les femmes aussi doivent l'être à leurs maris en toutes choses.

25 Maris, aimez vos femmes, comme Christ a aimé l'Église, et s'est livré lui-même pour elle,

26 afin de la sanctifier par la parole, après l'avoir purifiée par le baptême d'eau,

27 afin de faire paraître devant lui cette Église glorieuse, sans tache, ni ride, ni rien de semblable, mais sainte et irrépréhensible.

28 C'est ainsi que les maris doivent aimer leurs femmes comme leurs propres corps. Celui qui aime sa femme s'aime lui-même[508].

Maris, montrez à votre tour de la sagesse dans vos rapports avec vos femmes, comme avec un sexe plus faible ; honorez-les, comme devant aussi hériter avec vous de la grâce de la vie. Qu'il en soit ainsi, afin que rien ne vienne faire obstacle à vos prières[509].

À la saison 2, épisode 8, Fred Waterford récite des extraits de ces passages de la Bible avant de fouetter sa femme sur les fesses pour avoir transgressé les règles :

Femmes, soyez de même soumises à vos maris comme au Seigneur.

Maris, montrez à votre tour la sagesse dans vos rapports avec vos femmes comme avec un sexe plus faible[510].

[508] Louis Segond, « Bible Gateway Passage: Éphésiens 5:22-33 - Louis Segond », *Bible Gateway*, consulté le 9 février 2022, https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%89ph%C3%A9siens%205%3A22-33&version=LSG.
[509] Louis Segond, « Bible Gateway Passage: 1 Pierre 3:7 - Louis Segond », *Bible Gateway*, consulté le 9 février 2022, https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Pierre%203%3A7&version=LSG.
[510] *The Handmaid's Tale Season 2* (MGM / United Artists, 2018).



Figure 162 : THT, saison 2, épisode 8, 38'07 à 38 '47.

Serena Waterford s'est montrée faible et a désobéi à son époux en contrefaisant sa signature. Seuls les passages montrant les femmes comme inférieures et soumises aux maris sont récités. Les passages sur l'amour qu'ils doivent lui porter et le respect qui leur est dû sont évacués. Cette volonté d'interpréter pour accomplir une mission et de sélectionner les passages qui le permettent sont l'essence même du fanatisme religieux :

> En Arabie Saoudite, les femmes n'ont pas le droit d'ouvrir un compte en banque personnel. Elles ne peuvent pas conduire. Elles n'ont pas non plus le droit de se rendre à l'étranger, ni même de se marier, sans autorisation. Car là-bas, les femmes sont en réalité sous l'emprise de la tutelle masculine. Malgré quelques avancées (minimes) récentes – comme le droit de vote aux élections municipales – l'Human Rights Watch constate que ce système de tutelles entrave les réformes engagées. Comme le fait que les autorités gardent une femme incarcérée jusqu'à ce son tuteur vienne la récupérer, même si c'est ce dernier qui l'y a mis, ou encore qu'un mari continue d'exercer la tutelle pendant une procédure de divorce. Le parallèle entre la série et l'actualité ne s'arrête pas là. Enfermées dans leurs chambres, les Servantes obéissent à un calendrier strict et n'ont le droit de sortir que pour aller faire des courses, sous extrême surveillance. Au Yémen, les femmes ne peuvent pas sortir de leur domicile sans la permission de leur époux, sauf en cas d'extrême urgence[511].

L'absence de droit de certaines femmes, la dépendance envers leur mari ou les hommes de leur famille ayant pour fondement un texte religieux tel que le Coran est une réalité dans certains pays. La montée récente des extrémismes religieux interroge alors : le roman et la série constituent-ils un miroir dystopique ou une dystopie miroir ? En effet s'agit-il d'un miroir déformé qui grossit les traits de notre réalité de manière négative ou s'agit-il d'une fiction spéculative qui prend appui sur des éléments de notre réalité ?

[511] Butelet, « La dystopie de *The Handmaid's Tale* peut-elle devenir une réalité ? »

La pandémie de Covid 19 a permis à l'extrémisme religieux de se développer, constituant un refuge ou une voie de sortie de la pandémie :

> The need for the distinction between traditional and fundamentalist approaches to religion is crucial in the field of religious studies, though fundamentalism is often taken as a strike against modernity or the return to the Middle Ages[512].

La religion est une justification cohérente à cette situation ou un réconfort. Les fondamentalistes juifs vont présenter la pandémie comme une punition contre le manque de moralité des femmes et autres membres de la communauté. Ainsi, la communauté ultra-orthodoxe a mis en place une politique d'éloignement, un renfermement sur soi pour éviter la contamination. Les islamistes radicaux, eux, présentent la pandémie comme le soldat invisible d'Allah punissant ses ennemis ou ses mécréants. Le Covid-19 entraîne un repli sur soi, un retour à la communauté, à la solidarité locale. Les communautés religieuses se présentent alors comme une solution à la pandémie, une source d'apaisement. Il semble alors évident que si nous nous plaçons du point de vue des états ou des communautés interprétant et appliquant les textes religieux empiriques à la lettre quitte à priver les individus de leur libertés d'agir ou de penser, le roman et la série s'apparentent à une dystopie-miroir, alors que pour les états et les communautés luttant contre tout type de fondamentalisme religieux, le roman et la série représentent un miroir dystopique servant d'avertissement par anticipation et de garde-fou.

Cette double perspective, oscillant entre dystopie-miroir et miroir dystopique, est encore plus floue lorsqu'il s'agit des droits de femmes concernant leur corps. Les politiques menées dans certains pays contre l'avortement ou l'attitude sexiste d'hommes connus et puissants rend la dystopie tellement miroir que des manifestations ont lieu pour briser ce miroir qui reflète leur avilissement. L'ampleur des mouvements sociaux en Argentine, aux États-Unis et en Grande-Bretagne réunissant des femmes en tenue de servante écarlate pour protester contre les politiques anti-avortement de leur pays ou contre des comportements sexistes de personnes célèbres ou d'hommes politiques atteste le caractère éminemment transmédial des œuvres de Margaret Atwood et de Bruce Miller, ce qui les rend récupérables dans un autre cadre médiatique. Ces œuvres sont conçues comme transmédiales par les auteurs mais cette transmédialité va au-delà en échappant à leur contrôle lorsque les tenues des Servantes écarlates sont réappropriées dans le réel. Au travers de l'utilisation du corps de la servante, transformée en esclave reproductrice par le régime de Gilead pour pallier la baisse drastique de natalité, les

[512] « Religious Fundamentalism in the Age of Pandemic », 16, consulté le 5 janvier 2022, https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/48349/9783839454855.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

lectrices-téléspectatrices ont projeté leur crainte réelle face à une réalité à combattre. À l'instar de June, convertie en servante, renommée Offred, désemparée face à l'image méconnaissable d'elle-même dans un miroir, « a distorted shadow [513]» « a sister dipped in blood[514] », ces femmes craignent que ce futur dystopique ne devienne le leur. Elles ont alors accepté, dans un esprit combattif, d'altérer volontairement leur image lors de manifestations pour éviter que ce reflet dystopique ne soit définitif. La servante en tenue asservissante rouge sang à la cornette blanche est tellement iconique qu'elle devient la figure de proue de la lutte en faveur de la protection du corps et des droits des femmes aujourd'hui :



Figure 163 : Des manifestantes habillées en Servantes protestent contre le vice-président américain Mike Pence en Philadephie[515].

La servante écarlate devient la figure de proue populaire mais aussi politique lors de passage de lois :

[513] Atwood, *The Handmaid's Tale*, 19.
[514] Atwood, 19.
[515] Peter Beaumont et Amanda Holpuch, « How *The Handmaid's Tale* Dressed Protests across the World », *The Guardian*, 3 août 2018, sect. World news, https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world.



Figure 164 : Des manifestantes en tenue de Servantes protestent contre les projets de loi restreignant l'avortement en Ohio.

> It wasn't until last year, when *The Handmaid's Tale* premiered on Hulu as a television series adaptation, that the work got its pop cultural due. The show's producers changed details to bring the series into the present day, including modern touchstones like Uber, Tinder, cappuccinos, and Craigslist in flashbacks to Offred's pre-handmaid life. But the series felt all the more chilling because of the massive shift in US politics with the election of Donald Trump, who was inaugurated just three months before the series premiered. Suddenly, the book and series' major flashpoints felt more possible than ever: a government declaring martial law after an attack by Islamic extremists, a regime that systematically eliminates gay people, a society that prioritises procreation (and subjugation of women) above all else[516].

La politique anti-avortement de Trump, radicale à l'égard des extrémistes islamiques, des couples homosexuels et ses propos sexistes tenus en dehors des caméras incitent les manifestantes à revêtir la tenue écarlate de la Servante pour protester contre ces lois restrictives ou à détourner des photographies existantes pour créer l'illusion que des manifestantes ont envahi la Maison Blanche. Voici l'image d'origine et le même généré :

[516] Jennifer Keishin Armstrong, « Why The Handmaid's Tale Is so Relevant Today », 25 avril 2018, https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today.



Figure 165 : Melania Trump et ses arbres de Noël en 2018 à la Maison Blanche.



Figure 166 : Même de Melania Trump et ses arbres de Noël en 2018 à la Maison Blanche.

Voici le commentaire fait à son sujet :

> This is clearly what happened with the White House image of Melania surrounded by red Christmas trees. Meme-making can be considered as a basic element of social-media prosumer culture, and the application of basic photoshopping skills allows anonymous meme producers to digitally occupy an

> image in the same manner in which red-gowned protestors occupy state Senate Houses and news photos[517].

Ainsi, l'iconographie de la Servante écarlate est efficace pour dénoncer la privation de libertés grandissantes à l'encontre des femmes pronée par le président Trump :

> This iconography affords activists a readily available visual rhetoric to expose and protest the policing of women's bodies, in a way that is immediately recognisable even if one has not read the novels or seen the series[518].

Donald Trump a, en effet, donné la ligne directive de son programme en 2020 devant la branche exécutive du gouvernement fédéral lors de son discours officiel sur l'état de l'Union au Congrès : « Our agenda is relentlessly pro-family, pro-growth, and, most of all, pro-American[519] ». Ces convictions défendues par la famille Trump et le militantisme anti-avortement qu'elle soutient sont d'ailleurs véhiculés par le mouvement « Tradwife » dont l'objectif, à l'instar de Serena dans *THT*, est le retour des femmes à la maison pour qu'elle puisse s'occuper de leur mari, des enfants, des tâches ménagères et de la cuisine. Alena Kate Pettitt, Caitlin Huber, et Ayla Stewart promeuvent ce mouvement et créent une communauté autour de leurs personnalités. Les thématiques qu'elles abordent sur les réseaux sociaux, sur leur blog ou sur leur chaîne sont variables. Toutefois, les sujets évoqués sont tous en lien avec le rôle des femmes au foyer, l'obéissance, le retour des traditions patriarcales, le rejet du féminisme et la religion catholique[520].

C'est ainsi que des manifestantes en tenue de Servante écarlate trouvent un écho dans de nombreux pays à cause des politiques menées à l'encontre des droits des femmes de jouir de leur corps et de l'attitude des hommes, soutenues par des mouvements religieux traditionalistes pour les maintenir dans cet état de soumission :

---

[517] Aja Romano, « Melania Trump's White House Christmas Decorations Have Become a Horror Meme yet Again », *Vox*, 27 novembre 2018, https://www.vox.com/2018/11/27/18113451/melania-trump-white-house-christmas-decorations-meme-2018.

[518] Daný van Dam et Sara Polak, « Owning Gilead: Franchising Feminism through Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments* », *European Journal of English Studies* 25, nº 2 (4 mai 2021): 185, https://doi.org/10.1080/13825577.2021.1950362.

[519] Donald Trump, « Full Transcript: Trump's 2020 State of the Union Address », *The New York Times*, 5 février 2020, sect. U.S., https://www.nytimes.com/2020/02/05/us/politics/state-of-union-transcript.html.

[520] Devin Proctor, « The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized Domesticity », *Persona Studies* 8 (3 février 2023): 7-26, https://doi.org/10.21153/psj2022vol8no2art1645.



Figure 167 : En juillet 2017, des manifestants de l'île de Man ont revêtu des tenues inspirées de Handmaid's Tale pour protester contre le manque d'accès des femmes aux services d'avortement.

> As *The Handmaid's Tale* returns for its second season, it feels more vital than ever, even though the cultural landscape has once again shifted in a major way for women. Since the last series, the #metoo movement has taken hold, and Offred's story is shifting with it. Without giving too much away about the second-season premiere, which goes, in some fashion, beyond the narrative in Atwood's novel, Offred is now finding methods to take back her own power in the oppressive regime and seizing those moments in satisfying ways – not unlike women finding power in telling their own stories via #metoo and #timesup. Of course, this isn't a coincidence; the producers of The Handmaid's Tale series were aware of the changing women's movement as they constructed this season.
>
> Since the book's release, *The Handmaid's Tale*'s most quoted phrase has been the one scratched, presumably by Offred's handmaid predecessor, in the wall of her room's cupboard: Nolite te bastardes carborundorum. Don't let the bastards grind you down. It has become such a feminist rallying cry that many women have the phrase tattooed on their bodies. "Revellers dress up as Handmaids on Hallowe'en and also for protest marches – these two uses of its costumes mirroring its doubleness," Atwood wrote for the Guardian. "Is it entertainment or dire political prophecy? Can it be both? I did not anticipate any of this when I was writing the book[521]."

A l'instar des mouvements sur les réseaux sociaux tels que #metoo, #balance ton porc et #timesup, les manifestations en tenue de servante écarlate scandant des passages du roman ou de la série servent à militer pour la défense des droits des femmes. Elles constituent une armée de rebelles en suivant les paroles de June dans la série : « They shouldn't have given us uniforms if they didn't want uto be an army » (saison 1, épisode 10). Ces manifestations vont devenir internationales. Elles vont avoir lieu en Croatie, en Pologne mais aussi au Royaume-Uni pour lutter contre les violences faites aux femmes.

En Irlande du Nord, elles vont avoir lieu contre la loi anti-avortement :

[521] Armstrong, « Why *The Handmaid's Tale* Is so Relevant Today ».

> Keishia Taylor is among those who first started wearing the handmaid's uniform about a year ago during the campaign to overturn Northern Ireland's abortion law.
>
> "In Ireland, it was used in context of the ban on abortion, because women had a sense that the state thinks of us like vessels and incubators," said Taylor[522].

En Alabama et en Géorgie, les manifestations en tenue de servante vont avoir lieu contre la perte des droits de reproduction, pour le droit à la contraception accessible à toutes. Les manifestantes utilisent le slogan « fight to keep fiction from becoming reality » :

> M'Evie Mead, director of policy and organising for the reproductive rights group Planned Parenthood Advocates in Missouri, helped organise one of the first Handmaid's Tale demonstrations last summer, when the state legislature was trying to stop people with Medicaid, the federal health insurance for low-income people, from accessing Planned Parenthood health centres[523].

La volonté affichée par les manifestantes est de laisser l'œuvre transmédiale rester une dystopie-miroir mais il s'agit déjà du reflet de la réalité :

> Si *The Handmaid's Tale* sert de mise en garde, elle ne fait parfois que décrire ce qui est une réalité pour d'autres. Dans la série, l'avortement est un crime. Il n'y a aucune exception possible, même en cas d'urgence médicale. Et un docteur qui le pratiquerait serait immédiatement pendu. Dans de nombreux pays dans le monde, l'avortement reste encore illégal. En Irlande du Nord, la loi apparaît ainsi comme l'une des plus restrictives d'Europe. Toutes personnes qui se feraient avorter illégalement ou qui réaliseraient l'intervention encourent la détention à perpétuité. Et ceci s'applique même dans le cas où la grossesse est le résultat d'un viol, d'un inceste ou s'il y a une malformation du fœtus[524].

C'est parce que les romans *The Handmaid's Tale* et *The Testaments* ou la série constituent le miroir de notre réalité que ces œuvres dystopiques sont si populaires :

> Alors comment expliquer cette présence médiatique renouvelée ? L'ouvrage se classe parmi les meilleures ventes d'Amazon par exemple et La servante écarlate est actuellement l'objet d'une adaptation, diffusée sur Hulu, avec Elisabeth Moss dans le rôle d'Offred. Cette série, bien qu'elle contribue largement à faire connaître l'ouvrage, est elle-même une conséquence d'un intérêt qui trouve certainement son origine dans les craintes et les peurs de notre époque. La dystopie est avant tout un miroir de ce qui nous préoccupe au présent plutôt qu'une tentative de faire de la prospective. (…)
>
> La fragilité de la démocratie, la radicalisation religieuse, la possibilité d'un effondrement de notre société soumise à des pressions environnementales trop fortes : toutes ces inquiétudes semblent former le terreau idéal pour que La servante écarlate joue le rôle de creuset recueillant et agglomérant nos angoisses sociétales. (…)
>
> Une dystopie réussie est un art subtil entre extraordinaire et ordinaire. Le contrat de base de la dystopie est que le monde change radicalement de celui que l'on connaît. Mais pour que le lecteur puisse mesurer la profondeur de ce changement, il faut lui faire perdre cette dimension extraordinaire pour en faire un nouvel ordinaire. (…)
>
> C'est notamment au travers des remarques de Tante Lydia que les liens entre l'ordinaire et le totalitarisme comme organisation vraiment totale se manifestent le plus clairement. Les souvenirs de sa formation reviennent souvent hanter Offred, avec ses conseils et aphorismes : « L'ordinaire, c'est ce à quoi vous êtes habituées. Ceci peut ne pas vous paraître ordinaire maintenant, mais cela le deviendra

[522] Beaumont et Holpuch, « How *The Handmaid's Tale* Dressed Protests across the World ».
[523] Beaumont et Holpuch.
[524] Butelet, « La dystopie de *The Handmaid's Tale* peut-elle devenir une réalité ? »

> après un temps. Cela deviendra ordinaire » On retrouve ici les fils qui forment la trame du récit, et dessinent un motif si particulier : le tissu de l'ordinaire est ce qui permet de donner du relief. Notre ordinaire met en relief l'extraordinaire de la dystopie, et tout l'enjeu de la bio-politique totalitaire est précisément de s'imposer comme un nouvel ordinaire, c'est-à-dire un référentiel de pratiques, de valeurs, de cultures qui est tellement familier qu'on ne le voit plus, se soustrayant de cette manière à toute forme de critique ou de résistance[525].

Au-delà du divertissement que ces romans et que la série représentent, ces œuvres d'anticipation agissent à la fois en tant que miroirs dystopiques et dystopies-miroirs car elles reflètent nos inquiétudes actuelles, abordent les problèmes de notre quotidien, nous éclairent sur les dangers croissants à l'encontre des libertés et nous font prendre conscience de la nécessité de réagir :

> Le partage socialement situé de cette iconographie [la tenue de Servante écarlate] a également mis en avant le potentiel d'une mutualisation graphique de préoccupations partagées aux femmes qui participent à ces mouvements. Cette nouvelle forme de mobilisation montre que l'internationalisation des luttes féministes ne peut uniquement venir d'une peur pour l'avenir appartenant au féminisme libéral, mais prend plutôt sa source dans les voix des expériences, passées et présentes, d'oppression et domination communes. Que ce soit la dystopie comme crainte pour l'avenir ou comme dénonciation actualisée du passé, ces différents mouvements évoquent le potentiel mobilisateur d'un levier commun[526].

Le message dystopique délivré par cette œuvre transmédiale, en dehors de tout support et de toute temporalité s'avère ainsi plus retentissant et par conséquent plus percutant et puissant. Cette question de l'œuvre dystopique agissant comme un miroir dystopique ou comme une dystopie-miroir est accrue avec la série *BM* dont le titre même reflète cette ambiguïté.

1.3. Miroir de la société écranique

> L'écran peut ainsi être utilisé comme un miroir dans la relation qu'il permet d'établir avec les autres, « virtuels ». Dans ce cas, l'aspect narcissique risque de prédominer sur la relation, pouvant entraîner diverses conséquences, telles que la dépendance à cet « écran-miroir », ou encore le renforcement de l'isolement des utilisateurs, dans une forme d'auto-satisfaction. On pourrait alors parler des risques de la « relation digitale non objectale », ou « relation digitale narcissique »[527].

---

[525] Thibaud Zuppinger, « De la fonction de la dystopie dans l'imaginaire contemporain », *Revue française d'ethique appliquee* N° 6, nº 2 (2018): 135-43.

[526] Florence Ihaddadene et Emily Lopez Puyol, « Capes rouges et bonnets blancs : une "contagion iconographique" de *The Handmaid's Tale* au service d'une internationalisation des mobilisations féministes ? », *Quaderni* 102, nº 1 (2021): 123, https://doi.org/10.4000/quaderni.1892.

[527] Haddouk, Lise. « *Black Mirror* : le narcissisme à l'ère du numérique ». *Le Carnet PSY*, nº 204 (30 janvier 2017): 27-29. https://doi.org/10.3917/lcp.204.0027.

Lise Haddouk nous interroge sur les dangers de notre relation à l'écran : ce miroir sonneur d'alerte ne nous rend-il pas accros et isolés ? Ne sommes-nous pas dépendants de l'objet de notre persécution ? Ne voulons-nous pas conserver et préserver cette relation intime, bien que destructrice, que nous entretenons avec les écrans ? Nous pouvons alors nous interroger sur les objectifs visés par les concepteurs des séries.

La série *Black Mirror* met en avant la société du spectacle. Elle dépeint un spectacle ponctuel qui n'a plus lieu dans des salles de spectacle ou de concert mais qui se déroule sur nos écrans noirs, un spectacle accessible au quotidien. Ce spectacle ne prône pas un divertissement plaisant, récréatif mais une distraction sordide ou glauque. Le public diégétique semble se réjouir de voir le Premier Ministre britannique copuler avec un cochon pour sauver la princesse dans l'épisode 1, saison 1, « National Anthem » ; il semble se réjouir également de voir les candidats de la télé réalité humiliés ou convertis en acteurs pornographiques dans la saison 1, épisode 2, « Fifteen Million Merits ». Le public de la série apprécie de voir torturer une meurtrière et filme cette torture pour la partager ou pour la regarder à nouveau dans l'épisode 2 de la saison 2 intitulé « White Bear ». Cette attirance pour le sordide est le reflet quelque peu exacerbé de notre réalité. En effet, plus les images sont difficiles à regarder plus les acteurs sur les réseaux sociaux seront tentés de les visionner. Dans notre réalité, les posts qui obtiennent le plus de vues sur les réseaux sociaux sont principalement ceux qui proposent des images choquantes montrant humiliation, viol, meurtre ou suicide. De plus, le public de la série se délecte d'exposer et de comparer sa vie et ses réussites aux autres via les réseaux sociaux dans l'épisode 1 de la saison 3, « Nosedive ». Tout est prétexte à exposition, le quotidien devient alors spectacle. En effet, de nos jours également, via les réseaux sociaux, les personnes les plus ordinaires peuvent mettre en scène leur quotidien pour le rendre spectaculaire, s'attirer des vues et devenir célèbres ou influentes. Les images du quotidien, si elles sont suffisamment attirantes, peuvent alors devenir une source de revenus pour ces personnes. Le spectacle a lieu grâce à l'écran, avec l'écran, autour de l'écran comme dans la série.

Les dangers des réseaux sociaux sont nombreux tels que mis en exergue dans les épisodes **«** National anthem », « White Bear », « Nosedive », « Shut up and Dance », « Hated in the Nation », et « Smithereen »**.** Les problèmes évoqués sont multiples : la manipulation des individus et l'impact sur la société, et la notation des individus et les conséquences sur leur santé mentale. La manipulation des individus est évoquée dans le documentaire fiction *Derrière nos écrans de fumée*, en anglais *The Social Dilemma* sur Netflix, réalisé par Jeff Orlowski et sorti en 2020. Ce documentaire inédit décompose les mécanismes des réseaux sociaux pour

rendre les utilisateurs toujours plus accros en leur proposant des contenus adaptés à leurs intérêts après analyse du temps passé sur chaque document ou image. De plus, des stratégies addictives viennent renforcer le besoin des utilisateurs par le biais du système de scrolling infini poussant la personne à poursuivre pour regarder toujours plus de contenu sans réaliser le temps passé ou par des suggestions de contenu apparaissant lorsque nous ne sommes pas connectés. Ces propositions personnalisées sont dangereuses car elles entraînent une polarisation et une radicalisation des utilisateurs. En effet, les informations fournies par les réseaux sociaux à l'aide d'interfaces addictives vont les conforter dans leurs idées en les entrainant vers des idées toujours plus radicales et un sentiment d'incompréhension de la part des individus n'ayant pas accès aux mêmes informations. Ce type de manipulation de l'opinion peut conduire à la fracture sociale, à la montée de la violence et à la guerre civile. Trump a d'ailleurs utilisé cet outil pour manipuler l'opinion des Américains lors des élections par l'intermédiaire des réseaux sociaux[528].

Un autre danger est le résultat d'un système de notation permanente existant actuellement. Cette surveillance accrue impliquant que tout le monde surveille tout le monde tout le temps est définie comme « omnipticon[529] » et c'est là que réside le danger principal pour les personnes qui finissent par oublier qu'elles sont observées :

> Those in the panopticon are aware of the constant presence of the watcher. The inhabitants of the omnipticon think they are free. Unlimited freedom and communication turn into total control and surveillance[530].

Ce système d'intersurveillance le rend paradoxalement invisible et par conséquent tout-puissant. Derrière nos écrans, les notations sont omniprésentes dans notre société, nous sommes invités, puis incités et enfin amenés à noter des produits, des voyages, des lieux, des expériences et des personnes. Nous retrouvons ces systèmes sur des plateformes prévues à cet effet qui répertorie les notations tels que TripAdvisor ou sur des plateformes qui proposent services, produits et notations tels que Uber ou Amazon sur lesquelles les services, les produits et les livreurs peuvent être notés et les notes attribuées servent les autres consommateurs.

> TripAdvisor is to travel as Google is to search, as Amazon is to books, as Uber is to cabs – so dominant that it is almost a monopoly. Bad reviews can be devastating for business, so proprietors tend to think of them in rather violent terms. "It is the marketing/PR equivalent of a drive-by shooting," Edward Terry, the owner of

[528] Michael Mario Albrecht, « Donald Trump, *Black Mirror*, and the Politics of Jean Baudrillard's Hyperreal », *Black Mirror and Critical Media Theory*, 2018, 89.
[529] Meryem Serdar, « Transformation of the Surveillance Society from Panopticon to Omnipticon: The Case of *Black Mirror*'s Episode 'Nosedive' » 20, nº 53 (30 mai 2023): 409.
[530] Serdar, 410.

> a Lebanese restaurant in Weybridge, UK, wrote in 2015. Marketers call a cascade of online one-star ratings a "review bomb". Likewise, positive reviews can transform an establishment's fortunes[531].

Ces notations bénéficient, à l'origine, aux consommateurs mieux conseillés et aux prestataires qui peuvent améliorer les services fournis. Toutefois, les conséquences financières résultant d'une mauvaise notation sont dramatiques pour les entreprises ou les travailleurs qui n'auront plus de clients ou ne seront plus embauchés. Ces notations sont particulièrement dangereuses car elles sont subjectives et ne sont pas toujours fondées. Leurs conséquences sont terribles car elles entraînent faillite et chômage. Les notations touchent également les individus par le biais des « likes ».

Le système de notation permanent des individus par autrui, qu'il s'agisse d'individus ou d'entreprises, existe déjà tel que représenté dans l'épisode « Nosedive » : c'est le cas en Chine avec le Crédit Social. À l'aube des réseaux sociaux, les objectifs étaient positifs et mélioratifs, ils suivaient le principe fondamentalement utopique de stabiliser la société et de créer un système reposant sur la confiance :

> The Chinese government has long been seeking to harness the economic benefit of information technologies while using the same tools to maintain political and social stability. The ambitious plan for developing an all-encompassing social credit system resembles a similar attempt: to make use of big data technologies to create a society where individuals, enterprises, and the government all act with integrity so that a thriving economy and a stable regime become possible[532]. (…)
>
> The 2014 document sets a timeline with clearly defined goals. The stated objectives are: by 2020, to establish fundamental laws, regulations, and standards for social credit, to construct a credit information system that covers the entire society, to build credit supervision and management systems, to foster a social credit service market, and to enforce reward and penalty mechanisms for keeping trust and breaking trust so that they play a full role in encouraging honesty and integrity[533].

Comme le montrent ces deux extraits, l'objectif du crédit social était d'utiliser toutes données numériques et un système d'inter-notation pour créer une stabilité sociale et politique, un régime plus intègre et par conséquent plus prospère. Il se fonde à la fois sur la collecte de données d'ordre public (municipalités et administrations publiques) et d'ordre privé (entreprises) qui permettent d'attribuer des points aux citoyens en fonction de leur comportement et de les récompenser ou de les punir :

> Le projet comporte en fait plusieurs volets, que l'on peut rassembler en deux catégories principales. D'une part, le SCS (Système de crédit social) « public » consiste à construire des systèmes de notation et des listes noires au sein des administrations publiques. Ces listes, assorties d'incitations et de

[531] Linda Kinstler, « How TripAdvisor Changed Travel », *The Guardian*, 17 août 2018, http://www.theguardian.com/news/2018/aug/17/how-tripadvisor-changed-travel.
[532] Fei Shen, « Social Credit System in China », *City University of Hong Kong*, 14 mars 2019, 21.
[533] Shen, 22.

> sanctions, doivent encourager les citoyens à mieux respecter les lois, et leur fournir des signaux leur permettant de minimiser leurs risques.
>
> Le dispositif public, administratif, comporte deux caractéristiques importantes : la décentralisation d'une part, qui signifie qu'il y a en fait de nombreux systèmes de crédit social établis par les municipalités et les administrations (Administration nationale des impôts, ministère de la Culture et du Tourisme, Administration en charge de l'Alimentation et des Médicaments, etc.). Chaque administration développe son propre dispositif de notation.
>
> D'autre part, en parallèle et séparément de ces dispositifs de notation « publics », le SCS a pour objet d'établir un « marché » du crédit social, qui tire parti des données détenues par des sociétés privées, mais aussi entend utiliser les leviers du marché pour parvenir à des formes de coercition plus sophistiquées. L'accès au crédit et à d'autres avantages commerciaux est là une manière d'encourager les citoyens à se conformer à des normes de comportement, de consommation ou de paiement. Cet aspect de marché émerge principalement du domaine bancaire, sous la houlette de la Banque populaire de Chine (PBOC), qui consiste à moderniser le dispositif chinois d'historique de crédit bancaire. (…)
>
> Les personnes ayant un bon crédit ou un crédit considéré comme légèrement mauvais (respectivement au-dessus de 800 et de 700 points) ne font en fait pas l'objet de mesures particulières (art. 17). Pour les personnes ayant un excellent crédit, c'est-à-dire au-dessus de 900 points, un certain nombre de bénéfices sont mis en place (art. 18) : procédures accélérées pour l'obtention de prêts, réduction de taux, facilitations pour le paiement des transports publics, dispense de caution pour le paiement de frais médicaux ou la location de vélos, réductions à l'entrée des sites touristiques, etc. Les personnes considérées comme moyennement « malhonnêtes » (de 0 à 700 points) font l'objet de mesures telles que l'augmentation des taux d'intérêt (comme mesure de réduction du risque financier), l'annulation de certaines qualifications, la déduction de points pour la participation à des marchés publics, pas de promotion pour les personnels de la fonction publique, etc. (art. 19). Les personnes gravement « malhonnêtes », c'est-à-dire qui ont perdu tous leurs points, sont, en plus, inscrites sur une liste noire qui est rendue publique. Ils ne peuvent pas participer à des marchés publics et ont un accès restreint à certaines activités financières. Ils ne peuvent pas prendre l'avion ou le TGV, effectuer des transactions immobilières, etc. (art. 20). (…)
>
> L'autre levier important mentionné dans le document de cadrage de 2014 est la réputation, qui passe par des mesures de publicité. Il s'agit d'« accroître la force de la recommandation et de la publicité pour les conduites honnêtes [et de créer] un environnement d'opinion publique dans lequel l'honnêteté est honorée et la malhonnêteté est honteuse ». La publication sur des sites internet dédiés tels que Credit China des noms des individus et des entreprises punies par l'un des dispositifs de système de crédit social public relève de ce levier réputationnel. (…)
>
> On trouve, localement, des initiatives qui actionnent ce levier, par exemple en activant une messagerie téléphonique qui indique aux appelants que leur correspondant a été placé sur liste noire. Certaines municipalités affichent les portraits des individus très bien, ou très mal notés, sur des panneaux d'affichage dédiés. (…)
>
> La société ne révèle pas la composition exacte de son algorithme, mais publie cinq grandes catégories de critères pris en compte : historique de crédit (cartes de crédit, paiement des factures, évaluations dans les transactions de e-commerce) ; comportement et préférences (activité en ligne, centres d'intérêt) ; capacité (financière) à respecter ses engagements (patrimoine, produits financiers) ; profil personnel (de nombreuses informations fournies, par exemple niveau d'éducation) ; et relations sociales (taille du réseau), un critère qui ne compte que pour 5 % de la note[534].

Les notations par les individus et la collectivité sont au cœur du système et donnent lieu soit à des avantages sociaux ou financiers, soit à des dispositions restreignant l'accès à certains biens et services. Si nous nous plaçons du côté des chinois qui n'ont pas su répondre aux exigences du système, l'aspect utopiste du Crédit Social trouve son versant dystopique, ils se retrouvent

[534] Séverine Arsène, « Le système de crédit social en Chine », *Reseaux* N° 225, nº 1 (11 février 2021): 55-86.

exclus du système car ils n'ont pas su ou pu s'y conformer de la même manière que Lacie, dans l'épisode « Nosedive », se retrouve, exclue de l'aéroport, condamnée à louer une voiture dépassée et exclue du mariage de son amie à cause de sa note insuffisante sur les réseaux sociaux et finalement mise en prison pour s'être introduite par effraction dans le quartier résidentiel où avait lieu le mariage. L'épisode « Nosedive » est très proche de la réalité des citoyens chinois à l'exception de la technologie par laquelle les notes sont accessibles. Le rapprochement entre le Crédit Social chinois et le fonctionnement de la société dans cet épisode est indéniable :

> The Chinese government is even developing the Social Credit System, a reputation system that will generate each citizen's "Personal Credit Score" – a kind of social credit standing based on their behavior. The only aspect of this episode that doesn't quite hold up yet is the perma-contact lens which allows everyone to follow their scores in real time, but between live updates direct to our phones and Google's similar Glass eyewear tech, we're certainly almost there[535].

Le portrait de la société dépeint dans cet épisode est déjà le nôtre. La dystopie est alors le miroir de notre réalité. Il est certes sombre car exclusif plutôt qu'inclusif. L'amélioration des relations entre les individus, recherchée à l'origine dans la version utopiste de tout système d'inter-notation inquiète par son côté épurant, écartant et bannissant, totalement dystopique. Le miroir se veut dystopique par son insistance sur les points néfastes des échanges entre les individus.

De plus, au niveau mondial, le manque de considération résultant de ce système permanent de notation, par le biais de *likes* ou de commentaires, peut entraîner une perte de confiance et une dévalorisation personnelle, une baisse de l'estime de soi. Certaines personnes peuvent considérer que l'absence de « *followers* » ou de popularité sur les réseaux sociaux reflète leur absence d'intérêt physique ou intellectuel. Les épisodes « National Anthem » au cours duquel chaque action du premier Ministre est validée ou modifiée en fonction de l'assentiment public sur les réseaux sociaux, « Nosedive » au cours duquel chaque acte et post individuel sert à faire augmenter sa note sur les réseaux sociaux, « Shut up and dance » dans lequel les protagonistes sont prêts à commettre les pires crimes dans le but que leurs secrets les plus horribles ou pervers ne soient pas partagés sur les réseaux sociaux et « Hated in the Nation » au cours duquel un mauvais hashtag entraîne la mort ne sont que le miroir de notre société actuelle. Le miroir est sombre comme dans la série mais il n'est que le reflet de notre utilisation glauque et même macabre des réseaux sociaux. Le docudrame *Derrière nos écrans de fumée* présente des chiffres alarmants, des taux de suicide croissants chez les adolescents depuis l'utilisation accrue des

[535] Marta Sundac, « "*Black Mirror*" Episodes That Are Likely to Become Reality », *Highsnobiety*, 11 juin 2019, https://www.highsnobiety.com/p/black-mirror-episodes-reality/.

réseaux sociaux. D'ailleurs, le mal-être ressenti par les personnes qui ont une vision altérée et dévaluée de leur propre image à cause de l'utilisation de filtres ou d'application modifiant l'apparence sur les réseaux sociaux porte un nom inventé par les Américains : « *snapchap dysmorphia* » ou dysmorphophobie. Il s'agit d'une perception déformée et erronée de son corps entraînant un malaise psychologique. Les malades ont alors besoin d'avoir recours à la médecine esthétique pour ressembler à leur avatar numérique. En voici une définition plus précise :

> **DYSMORPHIE ET DYSMORPHOPHOBIE**. La dysmorphie désigne une anomalie physique, tandis que la dysmorphophobie, trouble classé dans le spectre obsessionnel-compulsif, désigne la peur de la dysmorphie corporelle. Les gens qui en sont atteints se focalisent jusqu'à l'obsession sur tout ou parties de leur corps qu'ils perçoivent comme difformes. En psychologie, ce décalage entre perception et réalité vis-à-vis de son corps est nommé dysmorphisme[536].

L'article met en lumière l'origine de ce trouble pysychologique en lien avec les applications qui permettent de retoucher les photos postées sur les réseaux sociaux et de lisser sa peau, supprimer les défauts, modifier la forme de son visage, augmenter la taille de ses yeux, l'épaisseur de ses lèvres, la longueur de ses cils ou diminuer la taille de son nez.

> Les filtres appliqués aux photos prennent d'autant plus d'importance que les selfies faussent les dimensions du visage et peuvent ainsi entraîner une insatisfaction. Une étude récente a en effet montré que le nez apparaît 30% plus gros sur les selfies qu'il ne l'est en réalité, en raison de l'angle et du manque de recul. Ainsi aux Etat-Unis, 55% des chirurgiens déclarent avoir vu des patients qui demandent une intervention chirurgicale pour améliorer leur apparence dans les selfies, contre 42% en 2015, d'après l'Annual American Academy of Facial Plastic and Reconstructive Surgery en 2017 (AAFPRS). "Avant la popularité des selfies, la plainte la plus fréquente de ceux qui cherchaient une rhinoplastie était la bosse sur l'arête du nez. Aujourd'hui, l'asymétrie nasale et faciale est la préoccupation la plus courante", expliquent les médecins dans le JAMA. Cette "dysmorphie Snapchat" est selon eux un "nouveau phénomène" ayant pour conséquence une recherche par les patients "d'une chirurgie esthétique ressemblent à des versions filtrées d'eux-mêmes, avec des lèvres plus épaisses, des yeux plus gros ou un nez plus fin". Une tendance qu'ils qualifient d'"alarmante" en raison de l'aspect "inaccessible" de ces selfies filtrés qui "brouillent la ligne entre réalité et fantasme[537]".

L'article montre clairement les dangers résultant d'un tel comportement et l'impossibilité pour les malades d'obtenir pleinement ce qu'ils souhaitent, à savoir un visage qui ressemble à la version modifiée d'eux-mêmes. Voici un exemple d'une de ces victimes :

> People used to call Anika the Snap Queen. Between the ages of 19 and 21, she was "obsessed with Snapchat, to the point where I had 4,000 followers". At the peak of her "tragic" behaviour, she reckons now – a year after quitting the image-sharing app – she was taking 25 selfies a day. (…)
>
> The phenomenon of people requesting procedures to resemble their digital image has been referred to – sometimes flippantly, sometimes as a harbinger of end times – as "Snapchat dysmorphia". The term

[536] Camille Gaubert, « La "dysmorphie Snapchat" : quand les patients veulent se faire opérer pour ressembler à leurs selfies retouchés », *Sciences et Avenir*, 28 octobre 2019, https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/la-dysmorphie-snapchat-quand-les-patients-veulent-se-faire-operer-pour-ressembler-a-leurs-selfies-retouches_127133.
[537] Gaubert.

> was coined by the cosmetic doctor Tijion Esho, founder of the Essho clinics in London and Newcastle. He had noticed that where patients had once brought in pictures of celebrities with their ideal nose or jaw, they were now pointing to photos of themselves[538].

L'article évoque le changement de tendance en matière de chirurgie avec l'avènement des réseaux sociaux. Auparavant, les patients souhaitaient avoir un nez ou des lèvres qui ressemblent aux célébrités, photos de magazines à l'appui. A présent, les dangers sont bien plus grands puisqu'ils viennent avec leur propres images retouchées, images postées en général de manière compulsive. L'identification à l'image modifiée est d'autant plus importante et la frustration de l'écart entre la fiction et la réalité d'autant plus grande.

Un autre problème émanant de l'utilisation accrue des réseaux sociaux est l'omniprésence de la violence physique, verbale et psychologique. La confrontation des utilisateurs à cette cruauté entraîne une désensibilisation de la société à la brutalité.

> Que des insultes, des propos virulents ou des propos haineux soient formulés au premier ou au second degré, il n'en demeure pas moins que leur prolifération engendre irrémédiablement leur banalisation. Comme le veut la « loi de Poe », en ligne, les extrémismes « sincères » et « satiriques » sont difficilement différenciables et constituent en fin de compte les deux facettes d'un même processus de normalisation de l'agressivité. La sociologue Catherine Blaya a récemment conduit une enquête portant sur l'exposition des adolescents aux discours haineux sur internet, dont les conclusions vont dans ce sens. À partir de 1 093 questionnaires et entretiens réalisés auprès de collégiens et lycéens âgés de 11 à 18 ans, elle a estimé que 35,2 % d'entre eux avaient été confrontés à des messages racistes, antisémites, misogynes ou homophobes sur internet, et que 15% d'entre eux en avaient été directement victimes. L'enquête en question relevait que le sexe ou l'origine sociale n'avaient pas d'incidence sur le fait de devenir producteur de haine. Elle montrait par ailleurs qu'une part importante des auteurs de ces injures en étaient eux-mêmes victimes. Les discours haineux semblaient ainsi engendrer un cercle vicieux : puisque les internautes visés en étaient victimes dans l'indifférence générale, ils les intégraient comme des formes d'expression légitimes et les reproduisaient à leur tour[539].

Les commentaires de propos, de photos ou de vidéos donnent souvent lieu à des commentaires acerbes qui se révèlent dangereux car ils ne font que nourrir la violence résiduelle. En effet, ces commentaires vont à leur tour être commentés et trouver une réponse agressive. Ainsi les réseaux sociaux, initialement prévus pour être source d'échange social et culturel, se transforment en vecteur de haine. Les épisodes « Nosedive », « Shut up and Dance » et « Hated in the Nation » ne sont que le miroir de notre société actuelle. Le miroir est noir comme dans la série mais uniquement parce que l'utilisation individuelle des réseaux sociaux fait ressortir les aspects les plus sombres des êtres humains.

> Face à cette situation, les plateformes de réseaux sociaux, où se déroule aujourd'hui l'essentiel du débat public en ligne, ont une première responsabilité liée à la conception des espaces de débat qu'ils mettent

[538] Elle Hunt, « Faking It: How Selfie Dysmorphia Is Driving People to Seek Surgery », *The Guardian*, 23 janvier 2019, sect. Life and style, http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/jan/23/faking-it-how-selfie-dysmorphia-is-driving-people-to-seek-surgery.
[539] Romain Badouard, « Internet et la brutalisation du débat public », *La Vie des idées*, 6 novembre 2018, 8, https://laviedesidees.fr/Internet-et-la-brutalisation-du-debat-public.html.

> à disposition de leurs utilisateurs. Le design des outils d'expression a en effet une influence primordiale sur les dynamiques d'échange qu'ils font naître. Sur Twitter par exemple, le recours aux hashtags, l'adressage via l'arobase ou la limite des 140 caractères (aujourd'hui 280) favoriseraient des dynamiques de simplification et de radicalisation des propos, propices à des échanges conflictuels. Les algorithmes qui trient et hiérarchisent les informations sur ces plateformes sont également régulièrement mis en cause. Sur Facebook, la manière dont le EdgeRank organise les posts des contacts des utilisateurs sur leurs fils d'actualité engendrerait la constitution de « bulles informationnelles » où les internautes seraient sans cesse au contact d'informations qui les confortent dans leurs opinions. Plus globalement, la conception des espaces de débat sur les réseaux sociaux est principalement tournée vers l'expression de préférences, par exemple à travers les « likes » sur Facebook ou YouTube. Ceux-ci seraient ainsi relativement peu utilisés comme des dispositifs de prise de parole en tant que tels, et consacreraient à l'inverse une posture réactive chez les internautes, souvent exprimée en termes binaires (j'aime / j'aime pas), qui ne facilite pas l'épanouissement d'un débat constructif et apaisé[540].

D'autre part, comme le montre cet extrait, la configuration des pages sur les réseaux sociaux n'invite pas à la confrontation d'arguments mais à la simplification de l'opinion. L'opinion ne peut pas être nuancée puisque soit nous aimons, soit nous n'aimons pas et l'opinion ne peut pas être suffisamment développée car le nombre de mots dont nous disposons est réduit. L'expression d'une pensée complexe est alors impossible et la polarisation des opinions en résultant ne peut entraîner que violence et haine car la modération n'a pas sa place. Ce phénomène est, de plus, accentué par le sentiment d'impunité que ressentent les utilisateurs des réseaux sociaux, cachés derrière leurs écrans.

La télévision, telle que représentée dans l'épisode « Fifteen Million Merits », au cours duquel les participants pédalent toutes la journée dans le but de d'obtenir suffisamment d'argent pour participer à une émission de télécrochet afin de devenir célèbres et changer de vie, n'est que le reflet de la société dans laquelle nous vivons. Ce type d'émissions telles que *Pop Idol* au Royaume-Uni, *American idol* ou *America's got a Talent* aux États-Unis ou *Pop star, Nouvelle Star, The Voice* ou *La France a un incroyable talent* en France cherchant à révéler un talent anonyme sont omniprésentes et leur popularité croissante. Ceci s'explique par l'accessibilité de ce type d'émissions et le gain possible pour les participants :

> De nos jours, n'importe qui peut passer au petit écran sans devoir répondre à des critères particuliers (Ramonet, 2001). Le passage au petit écran donne le droit d'écrire des livres, de poser en couverture de magazine, etc. En ce sens, la nouvelle télévision transforme des gens ordinaires en vedettes instantanées. Le prix à payer peut être élevé, mais la récompense peut faire rêver : gloire, popularité, richesse[541].

Ainsi, à l'instar des personnages de la série, les postulants de ces émissions de télé-crochet sont prêts à tout pour tenter leur chance à la télévision et devenir populaires et riches. Si l'effort des

[540] Badouard, 11-12.
[541] Luc Dupont, « Chapitre 5. Les facteurs sociaux et psychologiques », dans *Téléréalité : Quand la réalité est un mensonge*, Paramètres (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2018), 79-93, http://books.openedition.org/pum/10241.

personnages qui pédalent toute la journée pour accéder à la gloire paraît conséquent, il n'est que le reflet de l'effort fourni par un certain nombre de candidats afin de se faire remarquer pour pouvoir participer à ces émissions. En effet, certains suivent des cours de sport de manière intensive, font des régimes drastiques, changent d'apparence vestimentaire pour se conformer à une norme télévisuelle. Si les efforts fournis par les cyclistes sont importants physiquement et psychologiquement, ils demeurent le reflet des souffrances physiologiques et psychiques que s'imposent les participants à ce type de télécrochet, ainsi la série agit comme un miroir dans lequel nous sommes forcés de nous regarder, ce qui nous pousse à prendre conscience de ce que nous sommes, y compris de nos défauts.

L'épisode « Fifteen Million Merits » est aussi le reflet d'une nouvelle façon de pousser les individus à travailler car ils ont l'impression de s'amuser : c'est ce qu'on appelle la *gamification* du travail via un écran. Le protagoniste de la série pédale pour alimenter la société en énergie électrique, c'est ainsi qu'il gagne sa vie. Lorsqu'il pédale, il a accès à un écran sur lequel il peut choisir le jeu auquel il veut jouer. Son avatar dans le jeu peut se retrouver à pédaler dans la campagne, à tirer sur d'autres travailleurs ou encore à jouer de la musique. L'utilisation d'un avatar pour représenter le salarié dans l'épisode rappelle le réseau social virtuel appelé *Second Life* permettant de mettre en scène son propre avatar réaliste**.** D'autre part, la gamification du travail mise en œuvre dans l'épisode, qui se définit comme l'utilisation d'éléments de jeu dans un contexte qui ne relève pas du jeu – « the most popular definition of gamification, which describe it as "the use of game design elements in non-game contexts" (Deterding et al. 2011, p.2) [542] » – est aujourd'hui une réalité :

> La gamification du travail est loin d'être un fantasme de science-fiction. C'est au contraire une tendance forte dans le monde de l'entreprise. Amazon teste dans 5 de ses entrepôts un dispositif permettant de « transformer » les tâches des opérateurs en jeu vidéo. Plusieurs formules sont disponibles : courses de voiture ou de dragons, construction de châteaux en équipe... À chaque colis bien placé, à chaque code-barre bien scanné, le salarié progresse et gagne des points et des badges, voire des jetons pour acheter des goodies Amazon : autocollants, t-shirts… Pas encore de ticket pour un jeu télévisé. Le but affiché d'Amazon est de rendre moins pénibles des tâches ingrates. Et si cela peut permettre d'augmenter la productivité de ses salariés, c'est encore mieux[543].

En effet, la gamification du travail est une nouvelle technique de productivité mise en place dans de grandes entreprises pour améliorer la rentabilité :

[542] Lorenzo De Lellis, « How Gamification Affects Crowdsourcing: The Case of Amazon Mechanical Turk », *Eludamos. Journal for Computer Game Culture* 10, nº 1 (21 avril 2020): 33.
[543] Marine Protais, « Ces inventions de *Black Mirror* devenues réalité », *L'ADN*, 3 juin 2019, https://www.ladn.eu/tech-a-suivre/black-mirror-realite-exemples/.

> It seems nevertheless clear that gamification is able to improve productivity and participation in microwork without the need to increase economic compensation[544].

Le gain est double pour l'entreprise. En jouant, le salarié est plus satisfait, plus heureux d'accomplir des tâches jusqu'alors pénibles et répétitives, ainsi il sera moins enclin à demander de compensation financière liée à la pénibilité de son travail. De plus, le travailleur se surpasse pour gagner le jeu, il devient, de ce fait, plus performant dans son travail, améliore son rendement et sa rentabilité. Le gain financier pour l'entreprise est donc double, un salaire non revalorisé de l'employé et une plus grande productivité :

> Ultimately, the gamification of work is an appealing notion in some of its permutations. If deployed skillfully, gamifying work could lead to enormous productivity gains and could make tedious work more enjoyable. On the other hand, if used in a way that is not thoughtful, it could cause great psychological damage-for example, a structure in which the "losers" in a game suffer adverse employment action. As gamification continues to grow in popularity, it is important to recognize these opportunities and challenges, as well as consider the legal implications-minimum wage and disclosure-related issues-from all angles[545].

Le miroir que la série nous tend n'est pas déformé, elle met d'ailleurs l'accent sur les conséquences néfastes pour les employés : les perdants n'ont plus le droit de pédaler, ils sont reclassés à des tâches subalternes telles que le ramassage des déchets, ils sont l'objet d'humiliations au quotidien dans le réel comme dans les jeux proposés sur les écrans aux employés. La gamification du travail est certes un outil de rendement financier pour les entreprises mais s'avère dangereuse psychologiquement pour les salariés non accompagnés, incapables d'affronter leurs échecs qui seraient mis en concurrence permanente avec les autres employés et dont les mauvais scores seraient communiqués à tous. L'humiliation atteindrait alors son paroxysme. D'autre part, la série soulève la question de l'exploitation voire l'esclavagisme des salariés avec ce type de pratique car les options découlant pour les employés sont binaires : gagner, réussir ou se faire éliminer et perdre son emploi. D'ailleurs, la série met en scène de manière plus tranchée la division des classes sociales. Dans l'épisode 2, de la saison 1, « Fifteen Million Merits », cette catégorisation sociale est matérialisée par des tenues vestimentaires différentes et des activités ciblées. Ainsi les plus inadaptés (ceux qui n'ont pas réussi à pédaler suffisamment vite et cumuler des points sur leur écran) sont les plus pauvres et sont humiliés et contraints de ramasser les déchets dans une tenue jaune, les classes moyennes, en gris doivent pédaler toute la journée pour pouvoir se nourrir, se brosser les dents et essayer de changer de classe sociale en cumulant suffisamment d'argent pour participer au spectacle de téléréalité qui leur permettrait de changer de statut si le jury est convaincu qu'ils ont un talent.

[544] Lellis, « How Gamification Affects Crowdsourcing », 33.
[545] Miriam A. Cherry, « The Gamification of Work », *Hofstra Law Review* 40 (2012 2011): 858.

La classe la plus élevée est celle des membres du jury. Les classes supérieures sont exposées sur les écrans et ont la possibilité de se vêtir comme elles le souhaitent. Ce cloisonnement social est le reflet de notre réalité, le personnel de ménage ou de service est le moins payé dans notre société, la classe moyenne doit faire des efforts considérables pour vivre décemment et gagner correctement de quoi subsister. Enfin, les personnes célèbres et médiatisées issues de milieu divers – football, cinéma ou musique – sont les plus aisées. La série ne montre que notre réalité mais sous un autre angle.

1.4. Miroir d'innovations scientifiques et technologiques

Lise Haddouk, psychologue clinicienne, Docteur en psychologie et Maîtresse de conférences en psychopathologie à l'université de Rouen déclare lors de la quatrième conférence sur Black Mirror, intitulée *Black Mirror : plus vrai que nature ?*[546] :

> Ce que nous apporte Black Mirror, c'est autant une vision dystopique du futur qu'une réflexion éclairée sur les technologies que nous utilisons aujourd'hui. Et c'est pour ça que c'est si fort[547].

Nous allons voir que bien que les différentes utilisations de l'intelligence artificielle que nous pouvons retrouver dans les épisodes « Be Right Back », « White Xmas », « Hang the DJ » semblent surprenantes et exagérées, nous n'en sommes pas si loin. Dans l'épisode « Be Right Back », pour ramener son compagnon décédé à la vie, Martha décide de faire appel à un service d'intelligence artificielle qui se sert des données laissées par les défunts sur le Net et de toutes les vidéos et photos accessibles pour créer leurs chatbots. Plus elle échange avec celui d'Ash, plus le ton et le style du bot ressemblent à celui de son compagnon au point qu'elle décide de commander un clone synthétique et robotisé de son petit ami pour y transférer l'intelligence artificielle. Le journaliste John Vlahos a concrétisé cette volonté d'utiliser l'IA pour rendre un de ses proches immortels en 2017. Il a développé un agent conversationnel imitant son père décédé d'un cancer à partir de session de confidences enregistrées au dictaphone entre mai et août 2016. Ce père virtuel qu'il a appelé dadbot est capable de raconter sa jeunesse ou de faire des blagues :

---

[546] *Black Mirror : plus vrai que nature ? - Table ronde*, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=LzbP00dBYDI.
[547] « Black Mirror VS Réalité (augmentée) », Cap Digital, 14 mai 2018, https://www.capdigital.com/black-mirror-vs-realite-augmentee-le-faux-du-vrai-en-six-expertises/.

> I simply wanted to create an interactive way to share key parts of his life story: facts about his ancestors in Greece. Memories from growing up. Stories about his hobbies, family life, and career. And I wanted the Dadbot, which sent text messages and audio clips over Facebook Messenger, to remind me of his personality—warm, erudite, and funny. So I programmed it to use his distinctive phrasings; to tell a few of his signature jokes and sing his favorite songs[548].

L'aspect bénéfique de cette création laisse toutefois des questions financières en suspens. Cette création dont l'objectif est de conserver un lien avec les défunts pourrait devenir une création à but lucratif :

> But this prospect raises unanswered and unsettling questions. For businesses, profit, and not some deeply personal mission, will be the motivation. This shift will raise issues that I didn't have to confront. To make money, a virtual immortality company could follow the lucrative but controversial business model that has worked so well for Google and Facebook. To wit, a company could provide the memorializing chatbot for free and then find ways to monetize the attention and data of whoever communicated with it. Given the copious amount of personal information flowing back and forth in conversations with replica bots, this would be a data gold mine for the company—and a massive privacy risk for users.
>
> Alternately, a company could charge for memorializing avatars, perhaps with an annual subscription fee. This would put the business in a powerful position. Imagine the fee getting hiked each year. A customer like me would find himself facing a terrible decision—grit my teeth and keep paying, or be forced to pull the plug on the best, closest reminder of a loved one that I have. The same person would effectively wind up dying twice.
>
> Another way that a beloved digital avatar could die is if the company that creates it ceases to exist. This is no mere academic concern for me: Earlier this year, PullString was swallowed up by Apple. I'm still able to access the Dadbot on my own computer, fortunately, but the acquisition means that other friends and family members can no longer chat with him remotely[549].

Le service proposé dans la série est effectivement un service payant proposant plusieurs niveaux de service : un échange via un chatbot, un échange téléphonique avec une IA imitant la voix du défunt, un échange et des interactions physiques avec un corps synthétique reproduisant la personne à partir des données visuelles accessibles et contenant l'IA imitant le défunt. Nous pouvons imaginer que ce type de produit est payant et que l'accès continu à ce type de service implique un abonnement à renouveler pour continuer à utiliser l'IA imitant le défunt. Comme indiqué dans l'article ci-dessus, cela soulève également le problème de rachat d'entreprise et de RGPD. Les données personnelles et les échanges pourraient être perdus et/ou revendus. Le Ashbot commandé par Martha dans l'épisode reflète donc les mêmes problématiques rencontrées par John Vlahos et sa famille. Les questions éthiques et commerciales sont bien réelles et ne relèvent pas de la fiction. Un robot humanoïde, intelligent et social, Sofia, créé par la société Hanson Robotics, a déjà obtenu la citoyenneté saoudienne. La société envisage une production en série et une commercialisation à grande échelle de Sofia notamment depuis la

[548] James Vlahos, « Dadbot, Wifebot, Friendbot: The Future of Memorializing Avatars », *leaps.org*, 11 avril 2019, https://leaps.org/dadbot-wifebot-friendbot-the-future-of-memorializing-avatars/.
[549] Vlahos.

pandémie pour assister les malades et éviter les interactions humaines. Sofia est capable d'avoir de véritables interactions sociales, de reproduire les émotions humaines et de faire de l'humour grâce à l'IA dont elle est dotée.

Dans l'épisode « White Christmas », l'intelligence artificielle est représentée sous la forme de copie numérique de la conscience. Cette copie numérique, créée à partir d'un cookie implanté dans le cerveau de Gréta, la protagoniste, sert à gérer sa maison intelligente. Cette version rappelle l'omniprésence des cookies, collectant nos préférences personnelles sur le Net ainsi que les progrès réalisés dans le domaine de la domotique avec des assistants virtuels tels qu'Echo d'Amazon, Google Home de Google ou Siri d'Apple qui permettent de faire fonctionner des milliers d'appareils connectés chez soi comme des ampoules, des thermostats, des caméras, des systèmes de sécurité ou des robots ménagers. La copie numérique de l'épisode est donc une version améliorée de technologies qui existent déjà. La version plus aboutie et à l'apparence humaine ne fait que rappeler aux utilisateurs les dangers potentiels lorsque notre vie est régie par ce type de technologies. L'intelligence artificielle est utilisée comme une esclave domotique et l'homme n'a plus d'interactions avec d'autres humains et se retrouve seul avec une IA pour seule compagnie. Le miroir que constitue donc l'épisode pour le téléspectateur n'est qu'un révélateur, un exhausteur de réalité. Enfin, l'intelligence artificielle, telle qu'utilisée dans l'épisode « Hang the DJ », pour rencontrer son âme sœur existe sous une forme moins aboutie sur des sites de rencontre qui utilisent des algorithmes pour rapprocher de manière plus efficace les individus tel que Tinder :

> Dès 2014, l'informaticien canadien Justin Long met au point Bernie.ai, un algorithme qui déduit les préférences physiques des individus de leurs « swipes » Tinder. Grâce à la reconnaissance faciale, le robot (qui n'officie plus aujourd'hui) choisissait ensuite les profils à la place de l'utilisateur et, en cas de « matching » (validation mutuelle des profils), entamait la conversation au moyen d'une phrase d'accroche. Son inventeur revendique ainsi des centaines de milliers de « Aimez-vous l'avocat ? »[550].

L'IA est capable d'analyser en fonction des photographies retenues les caractéristiques physiques qui plairont à l'utilisateur mais d'autres IA sont, quant à elles, capables de faire des rapprochements de personnalités pour faire correspondre des profils de personnes qui pourraient s'entendre comme l'entreprise Loveflutter :

> Dans un autre registre, la start-up Loveflutter se base sur les messages postés par les internautes sur Twitter et Facebook pour dresser le profil psychologique des utilisateurs. Associé à Receptiviti.ai, société spécialisée dans le traitement automatique du langage naturel, le site de dating promet des rencontres entre personnalités compatibles[551].

[550] Dupont, « Chapitre 5. Les facteurs sociaux et psychologiques ».
[551] Dupont.

D’autre part, les IA qui jouent les assistantes sentimentales et accompagnent les versions numériques des individus en leur prodiguant des conseils à leur demande dans l’épisode « Hang the DJ » existent déjà aujourd’hui pour les êtres humains :

> Celui qui a développé l'assistant personnel Lara lorsqu'il codirigeait la start-up Pretty Fun Therapy, rachetée depuis par Meetic , s'attache désormais à l'améliorer au sein de l'un des premiers sites de rencontre européens. « Nous faisons de la détection d'intention, pas forcément du 'matching'. Nous sommes là pour faire gagner du temps, donner aux gens des outils pour se rencontrer. »
>
> Lara dispense aujourd'hui une cinquantaine de conseils pour suggérer un lieu de rendez-vous, une tenue à porter ou la manière de surmonter sa timidité… L'assistant personnel accompagne également l'utilisateur lors de la création du compte ou en cas de perte de mot de passe, et l'équipe travaille sur la compréhension et la mémoire afin de lui permettre de tenir une conversation[552].

Le pas qui n’a pas été franchi dans le réel est la création d’une version numérique de nous-même qui effectuerait des rencontres pour nous afin de trouver la véritable âme sœur. Toutefois, nous n’en sommes pas si loin puisqu’il existe, à présent, des IA capables d’imiter les humains sur les sites de rencontre et de passer inaperçus. Le miroir tendu au téléspectateur ne peut que l’inquiéter par son réalisme. Il nous invite à regarder notre façon de concevoir la rencontre amoureuse par le biais de sites de rencontres virtuelles et à nous interroger sur les limites de notre libre-arbitre lorsque même notre vie sentimentale dépend, partie ou tout, des rapprochements effectués par l’intelligence artificielle. Une intelligence artificielle qui s’appuie sur une base de données pourraient ne proposer que des personnes issues du même milieu social, géographique, culturel, religieux, ethnique ou encore politique et automatiseraient certaines formes de discriminations. Or la notion de hasard et d’alchimie sont primordiaux dans la rencontre amoureuse et non détectables par une IA. Le miroir tendu nous questionne sur la trop grande importance que nous accordons au virtuel, à l’intelligence artificielle par rapport au réel, à l’humain.

La réalité virtuelle et la réalité augmentée font partie intégrante des épisodes « Playtest », « Striking Vipers », « USS Callister », sous forme de jeux immersifs à l’aide de casques ou dans « Hang the DJ » et « Men Against Fire » comme simulateur du réel, de la rencontre amoureuse ou de la guerre. Voici une définition des deux termes :

> We can find several definitions of Virtual Reality (VR), but maybe the most global and inclusive way of defining it is as follows: “A Virtual Reality is defined as a real or simulated environment in which a perceiver experiences telepresence”, written by Jonathan Steuer. This is the chosen definition because it put apart the technology’s implications, and in this way, there is no need to specify any Head Mounted Displays (HDM) or globes and we can focus on techniques and applications to try to figure out what is the path that the technology is following.

[552] Dupont.

> In the same way, we can define Augmented Reality (AR) as a technique to show extra information over the real world. With this definition, there is no need to talk about specific hardware but we can specify techniques and applications and focus on technology development[553].

La réalité virtuelle existe aujourd'hui sous forme de jeu à l'aide de casques et d'équipements spéciaux qui permettent au participant d'intégrer pleinement cet univers virtuel et d'y évoluer. Ces équipements servent aussi à simuler des situations réelles, elles servent de tests, d'espace d'entraînement ou d'expérimentation pour les militaires ou pour les personnes victimes de troubles spécifiques comme la difficulté à prendre la parole en public, le vertige, les troubles post-amputation, ou les chocs post-traumatiques :

> The health sector is one of the fields that have adopted these immersive technologies to help patients, providing training processes for phobias treatments and even for surgery simulations. There are also several scientific studies that demonstrate that virtual reality helps patients reduce stress and anxiety levels in the face of pain perception. In the field of education and industry, they stand out as very powerful tools for learning and training, achieving a more efficient, interactive, and participatory learning[554].

La réalité augmentée a déjà fait son entrée auprès du grand public, il y a quelques années, avec le jeu Pokemon Go de Jeff Koons, qui proposait une version alternative de notre réel à l'aide d'un téléphone portable :

> La révolution Pokémon Go !



Figure 168 : Jeu Pokemon Go.

> Sorti en 2016, le jeu mobile a mis la Réalité Augmentée au coeur de son application. Effectivement, il s'agit pour le joueur de se déplacer dans son environnement réel, avec son téléphone, afin de capturer des Pokémon ou d'affronter d'autres joueurs lors de combats. (…) Bien qu'en 2020, le jeu ne soit plus en tête des téléchargements, il reste très populaire et continue de rapporter beaucoup d'argent à Niantic, l'entreprise qui a développé le jeu. En 2019, elle a même réalisé son année la plus rentable sur le plan financier, rapportant 900 millions de dollars de recette. Un succès dû à la popularité de la franchise mais également à l'intégration de la RA, qui a révolutionné le jeu mobile. Par la suite, de nombreux

[553] Luis Muñoz-Saavedra, Lourdes Miró-Amarante, et Manuel Domínguez-Morales, « Augmented and Virtual Reality Evolution and Future Tendency », *Applied Sciences* 10, nº 1 (janvier 2020): 1-2, https://doi.org/10.3390/app10010322.
[554] Muñoz-Saavedra, Miró-Amarante, et Domínguez-Morales, 2.

> autres jeux se sont développés en s'appuyant sur la RA : Harry Potter : Wizards Unit, Angry Birds AR : Isle of Pigs, The Walking Dead : Our World[555].

La réalité virtuelle et la réalité augmentée ne sont donc pas des fictions sorties de l'imaginaire de Brooker mais une réalité grandissante qui permet d'aller toujours plus loin dans le floutage entre réel et virtuel :

> The digital black mirror, then, is, neither focused on referential reality as such, nor solely on immaterial simulations. Rather, it initiates a critical reflection on the dynamic interplay between the materiality of new digital technology and the spell of hyperreal simulations, both of which are currently uploading human users in the twilight zone of hypermimesis[556].

La fin plus ou moins tragique voire mortelle pour les protagonistes de la série permet au téléspectateur de réaliser une simulation dans une réalité hypermimétique et nous laisse entrevoir la noirceur du reflet du miroir qui nous est proposé et par conséquent les dangers encourus par les utilisateurs potentiels. Le jeu Pokémon Go en montre les prémices. Une étude réalisée en 2021intitulée « Combien de personnes sont mortes de Pokémon GO ? Une étude estime que le jeu a causé plus de 140 000 accidents » atteste que le jeu a causé environ 145 000 accidents dont 250 mortels notamment lorsque les participants jouent en conduisant pour gagner des bonus.

La série montre également des technologies qui existent sous une forme moins aboutie ou qui n'existent pas encore mais qui pourraient bientôt voir le jour. L'épisode « Arkangel » met en scène une mère qui décide de faire équiper sa fille d'un implant cérébral de surveillance qui permet de la localiser, voir ce qu'elle voit et contrôler ses constances vitales. L'entreprise L'entreprise Three Square Market (32M) a été la première entreprise à implanter des micropuces sous la peau de la main de ses employés volontaires en août 2017 :

> When 32M launched the technology in August 2017, their implanted chips opened doors, unlocked computers, made payments on 32Mproprietary self-checkout software and more[557].

Cette micropuce sert à ouvrir les portes, se connecter à l'ordinateur, faire des achats aux distributeurs de nourriture et de boissons. La société Three Square Market imagine les futures utilisations possibles un an après :

---

[555] Simon Foucher, « L'histoire de la Réalité Augmentée - Numerized », *https://numerized.com/* (blog), 30 septembre 2020, https://numerized.com/fr/realite-augmentee/histoire-realite-augmentee/.

[556] Nidesh Lawtoo, « Black Mirrors: Reflecting (on) Hypermimesis », 2021, 7, https://doi.org/10.5840/philtoday2021517406.

[557] Three Square Market, « The Microchip - One Year Later, Where Are They? », 26 juillet 2018, https://www.prnewswire.com/news-releases/the-microchip---one-year-later-where-are-they-300687606.html.

> "Our products will pro-actively provide medical statistics to the medical world that will allow treatment and prevent medical issues vs. the current state of reacting to a problem," said 32MCEO Todd Westby[558].

A l'instar de la puce d'« Arkangel », ces micropuces pourront servir à vérifier des constantes vitales et prévenir de maladies graves. Une autre puce de la société Neuralink d'Elon Musk ressemble à la puce cérébrale d'« Arkangel ». En effet, Neuralink est en passe de réaliser le même exploit avec son implant cérébral :

> Neuralink has developed a robotic insertion approach for inserting flexible probes (or threads), allowing fast and reliable insertion of large numbers of threads targeted to avoid vasculature and record from dispersed brain regions. For the insertion, the Robot has a "needle pincher" assembly which inserts the thread, stitches it and releases it rapidly[559].

L'insertion de l'implant neuronal par Neuralink se fait sur le même mode que la série. Néanmoins, l'expérience ne se faisait, jusqu'à présent, que sur des rats de laboratoire et était à l'étude pour les humains :

> At present the company is using this technology to serve two purposes which are :
>
> • As a research project for rodents and Lab Rats
>
> • As a prototype project for human clinical implants
>
> As of now the device is being used on Lab Rats to analyse the results and make refinements in the device to read the correct input. As opposed to the previous projects, Neuralink uses ultra-thin and flexible threads which are much more capable for a long-life and a greater volume of data transferring. Even the composition of the material used is biocompatible so is non-harmful for the brain[560].

Toutefois, les tests ont tellement été concluants que les tests prévus sur les humains ont été acceptés :

> Accord reçu fin mai
>
> Neuralink, start-up créée par Elon Musk, a reçu fin mai l'accord des autorités sanitaires américaines pour tester ses implants cérébraux sur des humains. En logeant des puces dans les cerveaux humains, l'objectif du multimilliardaire est de faire communiquer directement cerveaux et ordinateurs.

[558] Three Square Market.
[559] Abhinav Kulshreshth, Abhineet Anand, et Anupam Lakanpal, « Neuralink- An Elon Musk Start-up Achieve symbiosis with Artificial Intelligence », dans *In 2019 International Conference on Computing, Communication, and Intelligent Systems (ICCCIS).*, 2019, 3, https://doi.org/10.1109/ICCCIS48478.2019.8974470.
[560] Kulshreshth, Anand, et Lakanpal, 4.

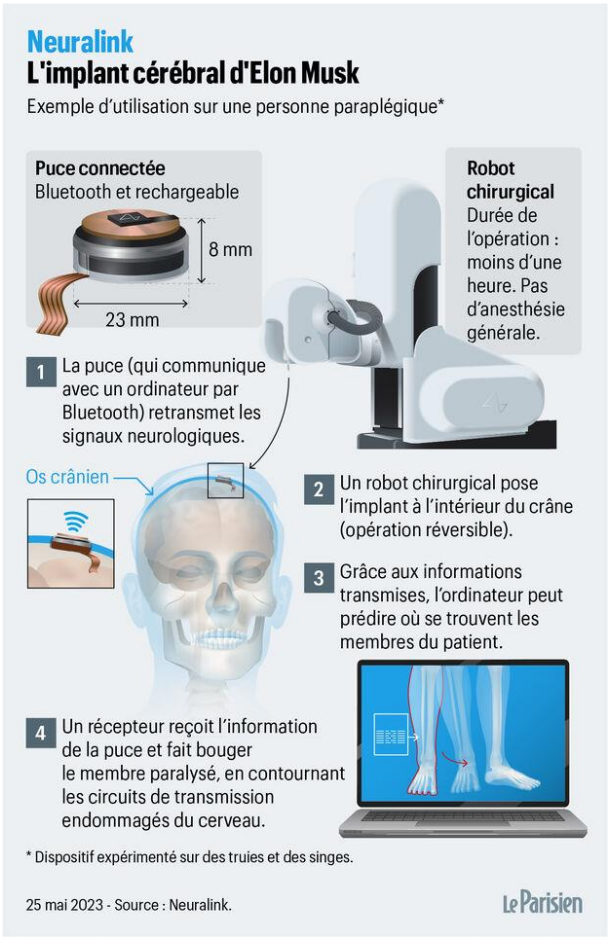


Figure 169 : Illustration du fonctionnement de Neuralink.

> Le but à moyen terme est d'aider des personnes paralysées, atteintes de lésions de la moelle épinière ou souffrant de maladies neurologiques comme la maladie de Parkinson. À long terme, l'objectif serait de créer une relation symbiotique entre l'homme et l'intelligence artificielle, ce qui pourrait brouiller les frontières entre la pensée humaine et l'informatique[561].

En dépit du taux de mortalité élevé chez les primates cobayes, le 29 janvier 2024, Elon Musk déclare sur le réseau social X que le premier humain a reçu un implant de Neuralink et qu'il se rétablit correctement. Cet implant permet au volontaire quadriplégique de contrôler une souris d'ordinateur par la pensée et de la déplacer sur l'écran pour jouer aux échecs ou à un jeu vidéo. Peu d'informations sur son état sont données depuis. Le miroir proposé par la série demeure une extrapolation à l'humain de l'utilisation d'implants neuronaux mais nous permet d'envisager les effets néfastes possibles en cas d'utilisation excessive et non éthique. La révolution et les améliorations que laisse entrevoir cet implant ainsi que sa visée utopiste sont amoindries par les dangers qu'ils peuvent aussi représenter s'il venait à être utilisé pour

[561] « Neuralink : Elon Musk veut doter un premier humain d'implants cérébraux dès 2023 », *leparisien.fr*, 16 juin 2023, https://www.leparisien.fr/high-tech/neuralink-elon-musk-veut-doter-un-premier-humain-dimplants-cerebraux-des-2023-16-06-2023-SKYK4FS7ERBGFH6DM2MKSFGQ2A.php.

augmenter les capacités cérébrales des êtres humains sans limites. Le miroir est noirci et sert d'avertissement par anticipation.

La numérisation fait partie intégrante de la série mais aussi de notre quotidien. L'application de géolocalisation pour commander un véhicule et un chauffeur sur Uber ou Cabify rappelle Hitcher Ap utilisé dans l'épisode « Smithereen », application qui sert à trouver des clients ou un chauffeur dans laquelle toutes les informations sont renseignées avant la course sur l'application de son smartphone. Dans cet épisode Chris utilise cette application et accepte une course pour Jaden qui travaille pour le grand réseau social Smithereen et le kidnappe pour se venger. La communication, l'interaction sociale sont réduites au minimum car tout se fait en amont via l'application. Les consommateurs indiquent leur destination, sont géo-localisés et effectuent le paiement via l'application.

Un des exemples les plus visibles de la numérisation de notre quotidien est le recours au QR code pour accéder à certains lieux en temps de pandémie, ce qui rappelle la technologie « the grain » de l'épisode « The Entire History of You ». En effet, pour avoir un emploi ou prendre un avion, les individus doivent laisser libre accès à leur mémoire.

D'autre part, l'utilisation d'applications et de nouvelles technologies pour lutter contre la Covid 19 rappelle l'omniprésence des écrans de surveillance dans la série :

> With the emergence of the Covid 19 crisis, as in some science fiction story or mass experiment, modern civilization has transformed overnight in incredible ways. An important part of this transformation which we are witnessing every day is the massive use of technology, gadgets, applications, virtual reality, CCTV, 5G face recognition technology, drones, and thermal visors used by the police, and all forms of surveillance of people. The dystopia announced by Brooker during the past decade suddenly started rapidly realizing in front of our eyes[562].

Pendant la pandémie, tous les pays dans le monde ont eu un recours massif aux caméras et aux applications de surveillance ainsi qu'aux rapprochements de données pour traquer de manière efficace les malades et les contaminés potentiels par la Covid 19 :

> China has cameras installed in front of the apartments of those in isolation, barcodes on phones determine people's health status, cameras with 5G technology and face recognition also monitor movement and hunt the disobedient, artificial intelligence algorithms in the "WeChat" application define recommendations for the duration of isolation and (non)restricted movement. From the beginning of April 2020, police officers with special visors that can recognize faces, identify persons and register fever among the observed people are on the streets. Chinese officials claim that these cameras, which send real-time data to the headquarters, i.e. to the police database, help to identify criminals and terrorists, but from recent times also people who have a fever. Such a person stands out in red (as in the White Christmas episode) and is led to triage and examination. In Singapore, the

[562] Misa Djurkovic, « "*Black Mirror*" and COVID 19: Biotechnological Challenges for Intercultural Thinking », 2020, 40, https://cyberleninka.ru/article/n/black-mirror-and-covid-19-biotechnological-challenges-for-intercultural-thinking/viewer.

> "TraceTogether" application is used, which registers possible contacts of infected people with other people via a Bluetooth signal between smart phones. In South Korea, a combination of data on the use of credit cards, the location of smartphones, camera recordings, as well as monitored conversations of people, is used to make a publicly available map of the movements of the infected. In Israel, the secret service monitors the movements of those who should be in quarantine over the phone. In Poland, the infected have the obligation to install an application through which the police check whether they are in quarantine. Both Germany and France, among others, have announced the mandatory introduction of an application that pings on a smartphone if you approach someone less than a meter away. (…). In the Emirates, drones with face recognition cameras were used during lockdown to identify those moving through the streets without permission, and then the authorities sent fines to their home address. In Singapore, at the beginning of May, they also introduced a four-legged robot dog called Spot with a camera that walks around the park and monitors how many people there are and how much they adhere to the obligation of wearing a mask, keeping distance[563].

Les caméras thermiques pour contrôler la température des individus, l'omniprésence des caméras de surveillance ou les robots qui rappellent les consignes sanitaires semblent directement empruntées à la série *Black Mirror*. En effet, à l'instar de l'épisode « Metalhead », un robot ressemblant à celui de la série a été créé par la compagnie américaine Boston Dynamics :

> L'épisode « Metalhead » (Tête de métal) est filmé en noir et blanc ; nous y suivons l'histoire d'un chien robot programmé pour tuer des humains. Cet épisode est apocalyptique et terrifiant. Il fait référence aux chiens robots construits par la société américaine Boston Dynamics, utilisés dans la vraie vie sur des chantiers de construction, dans des laboratoires de recherche et pour des missions civiles. Environ 1000 robots ont déjà été produits et mis en vente[564].

Voici le robot Spot mis sur le marché par l'entreprise et la fiche avec ses caractéristiques :



Figure 170 : Robot Spot de Boston Dynamics.

[563] Djurkovic, 47.
[564] Zoé Lavanant, « "*Black Mirror*", une série entre fiction et réalité », *Artistikrezo* (blog), 5 juillet 2021, https://www.artistikrezo.com/cinema/black-mirror-une-serie-entre-fiction-et-realite.html.

STRONG

Carry and power up to 14kg of inspection equipment.

EASY TO CONTROL

Control the robot from afar using an intuitive tablet application and built-in stereo cameras.

SMART

Program repeatable autonomous missions to gather consistent data[565].

Voici le robot de la série :



Figure 171 : BM, saison 4, épisode 5, Metalhead.

Toutefois Spotmini sert à déplacer des objets, à rappeler et faire respecter les consignes sanitaires et les distanciations sociales en période de Covid, ils ne tuent pas les humains :

A robot dog is patrolling one of Singapore's parks as part of coronavirus-related trial.

The machine - made by US-based Boston Dynamics - is fitted with a camera to monitor how busy Bishan-Ang Moh Kio Park becomes.

It also carries a loudspeaker to broadcast social-distancing messages[566].

Le rapprochement n'est que physique mais certains robots sont eux capables de tuer :

Mais d'autres robots le sont déjà. C'est le cas notamment d'un appareil conçu par Samsung, équipé d'une mitraillette et d'un lance-grenade, et chargé de faire la sentinelle dans la zone démilitarisée entre les deux Corées.

[565] « Spot | Boston Dynamics », consulté le 19 septembre 2021, https://www.bostondynamics.com/spot.

[566] « Robot Dog Enforces Social Distancing in City Park », *BBC News*, 11 mai 2020, https://www.bbc.com/news/av/technology-52619568.

> En avril 2018, l'ONU a voulu mettre le holà aux développements des robots tueurs. Mais plusieurs pays, dont la Russie, ont fait savoir qu'ils refusaient toute interdiction. Un rapport publié le 8 mai 2019 par l'ONG néerlandaise PAX montre que sept pays sont particulièrement actifs sur le développement d'armes de guerre autonomes : les États-Unis, la Chine, la Russie, le Royaume-Uni, la France, Israël et la Corée du Sud[567].

Cette possible utilisation de robots tueurs autonomes s'est toutefois accélérée avec la guerre en Ukraine :

> But as casualties mount in Ukraine, so does the pressure to achieve decisive battlefield advantages with fully autonomous weapons – robots that can choose, hunt down and attack their targets all on their own, without needing any human supervision[568].

En effet, ces robots tueurs sont plus performants que des humains et leur utilisation pourrait permettre à ceux qui l'emploient de remporter la guerre :

> In the dystopian world of *Black Mirror*, hypermimesis generates techno-patho(-)logical spirals in which the rational logos made possible by new mnemotechnologies generates an irrational pathos that deprives posthuman subjects of rational control over themselves[569].

Le miroir sombre proposé par la série avec l'utilisation d'un robot qui pourrait être formaté pour accomplir des tâches précises dont celle de tuer devrait faire réagir les téléspectateurs et les alarmer sur le développement des robots au service des hommes et des entreprises. Le miroir tendu peut aussi apporter de l'espoir, d'autres entreprises mettent sur le marché des robots dont la mission est de sauver la planète :

> Depuis quelques années, l'état de la planète se dégrade et le réchauffement climatique est un problème majeur. Une des conséquences de ces dégradations est la disparition des abeilles. C'est une catastrophe écologique sans précédent ! Pour faire face à ces tristes nouvelles, plusieurs sociétés (Walmart, Edete, XAG Japan) ont construit des « robots abeilles » et testent leur efficacité. À ce jour, un drone peut travailler à la place de milliers d'abeilles, et ce nuit et jour, contrairement aux insectes[570].

Comme dans l'épisode « Hated in the Nation », pour faire face à la disparition des abeilles et leurs conséquences dramatiques sur tout l'écosystème, des abeilles-drones ont été mises sur le marché pour polliniser les fleurs :

> Le robot pollinisateur développé par la société Edete, start-up israélienne, s'inspire des outils utilisés pour la récolte des amandes. La première étape consiste à secouer les arbres pour en faire tomber les fleurs, puis récupérer le pollen afin de le stocker jusqu'à la période de floraison. Le robot utilise ensuite la techonologie lidar (acronyme de l'anglais « Light (ou Laser) Imaging Detection And Ranging»), et grâce à des mini-canons propulse le pollen lesté d'une charge électrostatique lui permettant de mieux s'accrocher aux fleurs.

[567] Protais, « Ces inventions de Black Mirror devenues réalité ».
[568] James Dawes, « War in Ukraine Is Accelerating the Global Drive Toward Killer Robots », *Gizmodo*, 27 février 2023, https://gizmodo.com/ukraine-war-russia-killer-robots-accelerate-1850157730.
[569] Lawtoo, « Black Mirrors », 14.
[570] Lavanant, « "Black Mirror", une série entre fiction et réalité ».

> Les Japonnais ont quant à eux opté pour des drones miniatures sur lesquels ils ont fixé des poils de chevaux, pour imiter le corps velu d'une abeille. Ces poils sont ensuite chargés électriquement afin d'attirer et capturer le pollen pour le transporter et le déposer sur d'autres pistils.
>
> La société Walmart a quant à elle déposé un brevet pour des abeilles robotisées autonomes qui transporteraient le pollen d'une plante à l'autre, en utilisant des capteurs ainsi que des caméras pour détecter les emplacements des cultures[571].

Comme l'indique cet article, plusieurs entreprises ont inventé et mettent sur le marché des drones pollinisateurs. Harward Microbiotics Lab a créé Robobee, il s'agit d'un drone robot ressemblant davantage à une libellule composée d'ailes, de cellules solaires, de panneaux électroniques. Il a pour mission la pollinisation mais il sert aussi à l'observation météorologique avancée et permet de réaliser des missions de sauvetages et de surveillance. Ces robots-drones pourraient-ils être piratés et leur programme détourné pour accomplir des actes illégaux, immoraux comme les abeilles tueuses dans la série ? Le miroir tendu par la série reflète, une fois de plus, les intentions utopistes des technologies mises en œuvre mais l'utilisation humaine en rappelle les dangers et met en exergue le versant dystopique de toutes ces nouvelles technologies lorsque l'homme se les approprie ou les détourne pour servir son propre intérêt :

> In fact, it is interesting to follow a reading of this text that shows humanity as the problem — after all Black Mirror's technophobic portrayal demonstrates how it is not the technology that is the vulnerable part, but the humanity which wields it[572].

Ces œuvres d'anticipation, en effectuant une hybridation entre fictif et réel, en révèlent tantôt l'aspect dystopique tantôt l'aspect miroir. Milena Škobo nomme cette hybridation transréalisme et en détermine les contours ainsi :

> On a different level, transrealism can be considered as one of the many cross-genre fictions like magic-realism, or like blending the different components of dystopian literature and history, or even science fiction with horror[573].

Cette vision anamorphique permet au lecteur-téléspectateur d'entamer une démarche à la fois réflexive et auto-réflexive. Il pourra ainsi, par l'intermédiaire de l'utilisation de la technologie projetée dans la série, s'interroger sur ses propres pratiques, sur l'usage de ces innovations et sur la place qu'il veut qu'occupent ces technologies dans l'avenir. La réflexion que le

---

[571] Peggy Baron, « Des sociétés testent des robots pollinisateurs pour remplacer les abeilles », *L'ADN*, 26 février 2020, https://business.ladn.eu/news-business/actualites-startups/robots-pollinisateurs-remplacent-abeilles-pollinistaion-fleurs-arbres/.

[572] Lachlan Robb, « Thanapolotics through Technophobia: Using Charlie Brooker's *Black Mirror* to Reflect upon Humanity in the Face of Advanced Technology », *Griffith Journal of Law & Human Dignity*, 24 mai 2019, 20.

[573] Milena Škobo, « Transrealism – a modern literary trend? », vol. 19, 2018, https://doi.org/10.7251/ZRSNG1801081S.

téléspectateur est invité à mener concerne à la fois les dérives de ces technologies dans son quotidien et les possibles utilisations à venir.

2. Diversité des enjeux au service d'une motivation idéologique

Divers objectifs sont visés afin de servir l'objectif ultime, l'objectif idéologique :

> Dystopia as such, however grim, is by no means necessarily disturbing: it is a very popular form of entertainment in which a bleak vision of the future, whether it be a world after nuclear holocaust or a world ecologically destroyed and dehumanized through technology, provides the context for exciting adventure, zany comedy, and hilarious mayhem. It would seem that when critical issues become urgent, and awareness of them widespread, they also become eminently marketable[574].

Toute dystopie a pour mission de servir, entre autres, de sonneuse d'alerte afin de conjurer le sort par anticipation, d'inciter à la survie de la race humaine telle qu'elle est actuellement, de lutter contre la fin des libertés, la déshumanisation et l'hégémonie des intelligences artificielles :

> La science-fiction n'est pas optimiste, elle interroge, et le dysfonctionnement utopique apparaît sous différente formes dans différents films, reprenant les grandes phases de l'utopie pour les inverser. La peur sert de fonts baptismaux à la science-fiction, la peur de ce que l'on peut perdre, et surtout de ce que l'on risque d'engendrer : robots, génétique, opérations en tous genres, informatique, sécurité accrue, rêves et désirs qui finissent par tourner au cauchemar[575].

2.1. Enjeux sociologiques

Ces œuvres dressent, en priorité, le portrait des préoccupations des habitants des pays développés :

> Il n'y a plus d'utopies... Il ne reste plus que des dystopies. Juste le contraire. Autrefois l'anticipation était rêveuse : elle attendait demain "plus sûrement que le veilleur n'attend l'aurore"... Mais aujourd'hui, un ressort est cassé quelque part. On a décroché la Lune. Mais cela n'intéresse plus personne... Alors, les lendemains glorieux, vous pensez ! Il n'y a plus d'utopie.

[574] Banerjee, Chinmoy. « CRITICAL READINGS: Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in *The Handmaid's Tale* ». *Critical Insights: The Handmaid's Tale*, janvier 2010, 153-74, p. 154.

[575] André, Danièle, « Le cinéma de science-fiction américain ou l'anti-utopie », dans *CinémAction* N°115 : Utopie et cinéma, pp.165-180, dirigé par Yona Dureau, Corlet éditions Diffusion, 2005, p. 172.

> Plus de Thomas More, plus de Cabet ou de Campanella. La Cité du Soleil n'illumine plus rien. L'avenir, c'est pas demain la veille. Il n'y a que des lendemains qui grincent. Minés par les totalitarismes, épuisés par une pollution ravageuse. Il n'y a plus que des cauchemars qui coincent. Terre, y a ton écologie qui fout le camp[576] !...

S'intéresser aux inquiétudes des lecteurs-téléspectateurs est un enjeu majeur pour permettre aux œuvres d'exister et d'attirer de nouveau lecteur-téléspectateurs.

Voici un graphique qui analyse la popularité médiatique de *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood et de Bruce Miller ainsi que *The Testaments* de Margaret Atwood dans les sources américaines nationale et les sources anglophones mondiale (US National - global English sources) du 01/01/2017, date de sortie de la première saison de *The Handmaid's Tale*, au 15/09/2022, date de sortie de la saison 5.

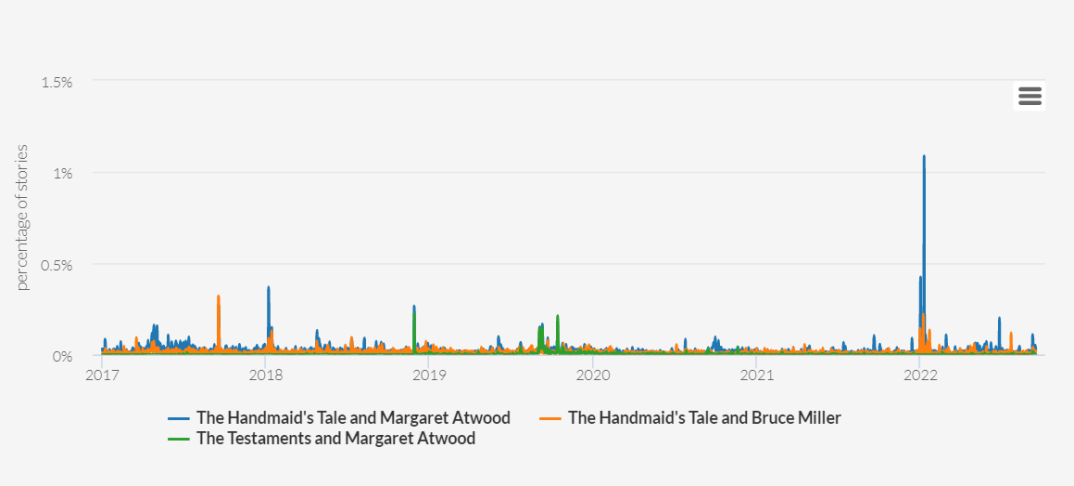


Figure 172 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

La sortie de la série et du roman *The Testaments* ont relancé l'attention générale portée à l'œuvre *The Handmaid's Tale* comme nous le constatons sur ce graphique. Nous voyons en bleu, la recherche incluant le nom de l'œuvre et de Margaret Atwood et en orange, la recherche incluant le nom de l'œuvre et Bruce Miller et en vert le nom de l'œuvre *The Testaments* et de Margaret Atwood. Voici ces analyses présentées séparément :

[576] Barets, Stan, *Le Science-fictionnaire*, Paris, Éditions Denoël, « Présence du Futur », 1994, p. 93.

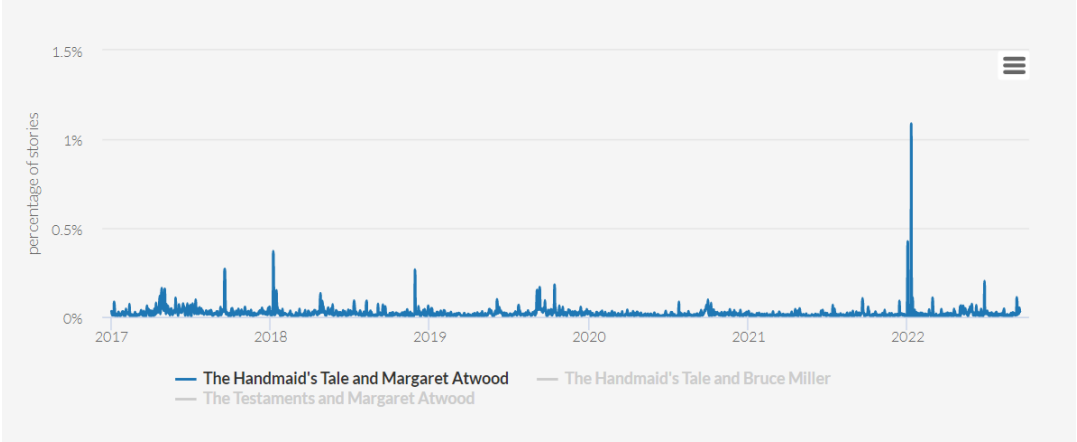


Figure 173 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

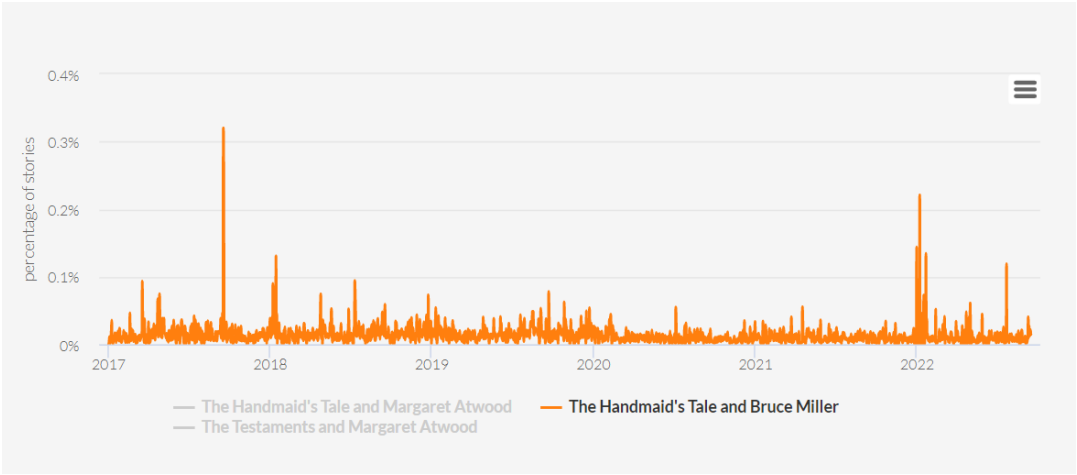


Figure 174 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

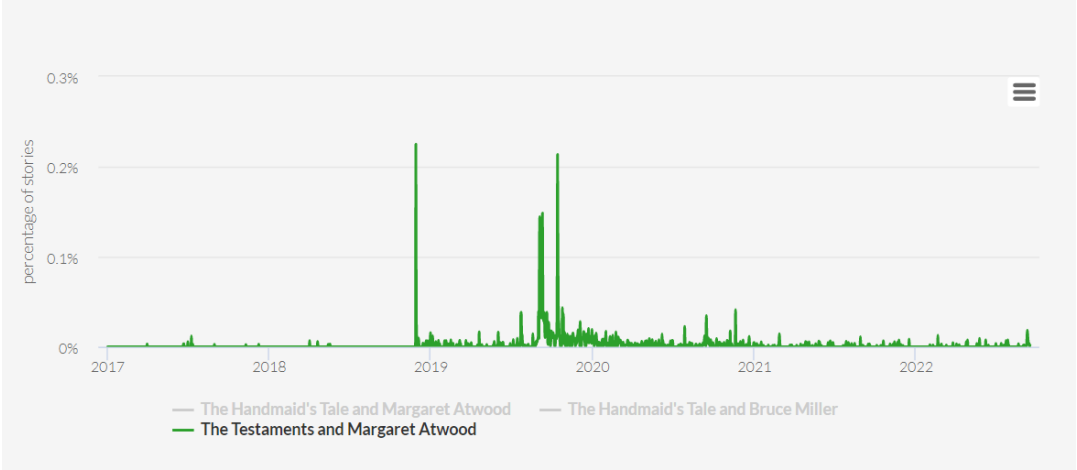


Figure 175 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

Cette recherche montre que la série et le dernier roman *The Testaments* ont permis de relancer de manière importante l'attention médiatique portée au roman en 2017, correspondant à la sortie de la première saison de la série en avril, en 2018 ce qui correspond à la sortie de la deuxième saison en avril, en 2019 correspondant à la sortie de la troisième saison en juin et à la publication du roman *The Testaments* en septembre 2019, en 2022 date sortie de la dernière saison de la série.

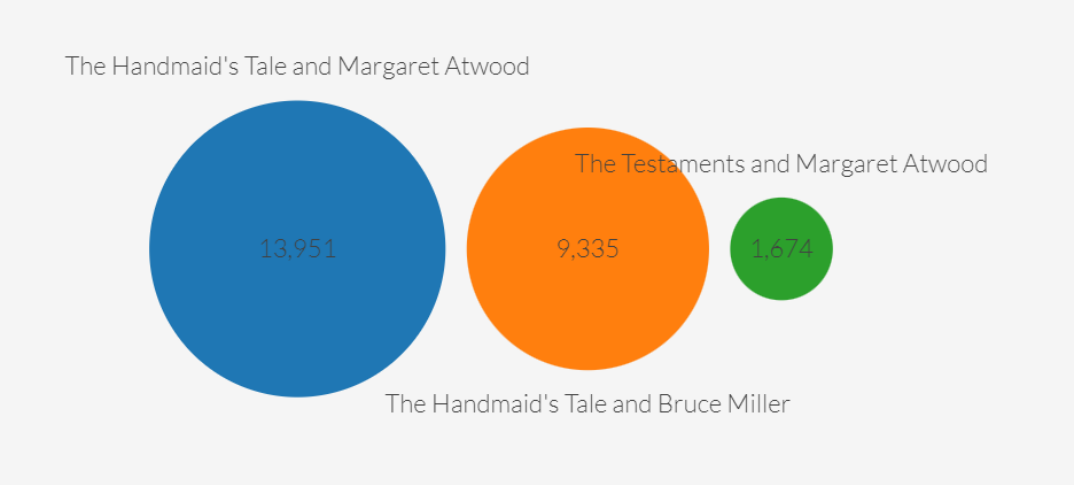


Figure 176 : Analyse statistique réalisée à l'aide de Media cloud.

Nous remarquons que la forte attention médiatique générée par la série a contribué à conférer davantage de visibilité aux romans mais également à la série. Ainsi nous constatons que les différentes œuvres et les différents supports contribuent à relancer l'attention médiatique portée à l'univers dystopique giléadien de manière spiralaire. En effet le lecteur-téléspectateur est plongé dans une expérience plus immersive grâce à l'univers transmédiatique de Gilead, composé des romans et de la série. Chaque média dépose son empreinte génétique sur la diégèse et la rend plus complexe, ce qui rend l'expérience pour le lecteur-télespectateur plus intense. Philippe Marion définit ce fonctionnement comme une porosité transmédiatique[577]qu'il nomme transmédiagénie :

[577] Philippe Marion, « Narratologie Médiatique et Médiagénie Des Récits », *Recherches En Communication* 7 (1 mars 1997): 71, https://doi.org/10.14428/rec.v7i7.46413.

> Il s'agit d'un macro-récit protéiforme et polymédiatique. La matrice narrative initiale multiplie les arborescences et est elle-même affectée par les développements qu'elle a inspirés[578].

En effet, les arborescences sont à la fois exophoriques et endophoriques. La diégèse se poursuit à l'extérieur des œuvres en trouvant un écho dans le réel, comme l'attestent les manifestations en tenues de servantes écarlates pour lutter contre l'interdiction de l'avortement, mais aussi comme va le montrer l'attention médiatique portée aux sujets en lien avec les problèmes soulevés par les œuvres. Les arborescences sont anaphoriques et cataphoriques, grâce aux reprises et aux renvois d'une œuvre à l'autre sous forme de spirale enrichie. La richesse de l'univers giléadien repose sur le roman de Margaret Atwood *THT* dont la trame narrative a servi de fondation et s'est trouvée enrichie par l'ajout de personnages, et par des retours plus importants sur la vie passée des personnages principaux. C'est à partir de ces extrapolations, plus particulièrement de la fuite de Nicole, la fille que June a eu avec Nick, que Margaret Atwood a créé une suite dans *TT*, suite qui se situe dans un axe temporel plus lointain, inspirant à nouveau Bruce Miller, tout en lui laissant libre cours pour combler l'analepse temporelle. En voici deux exemples. À la saison 4, June, arrivée au Canada, prend une place de plus en plus importante dans la résistance à Gilead, dans le but de récupérer sa première fille et de renverser le régime totalitaire. Dans *TT*, June devient la figure de proue de la résistance et parvient à renverser le régime et récupérer sa fille. À la saison 5, face aux dysfonctionnements et aux abus des commandants perpétués envers les servantes desservant et les futures épouses de plus en plus jeunes engendrant des suicides, nous observons un changement d'état d'esprit de Tante Lydia, déterminée à mieux les protéger. Dans *TT*, Tante Lydia forme les futures Tantes, celles qui ne souhaiteraient pas devenir des épouses, et punit secrètement les hommes de pouvoir qui commettent des actes répréhensibles. Elle vient discrètement en aide à la résistance et à June, ce qui permettra la destruction du régime de Gilead. C'est grâce à cette intense circulation transmédiatique et à l'exploitation des opportunités expressives des différents médias que la transmédiagénie est possible. Regarder la série et lire les romans deviennent des activités complémentaires et permettent de faire des aller-retours temporels dans une diégèse en mouvement, de susciter la curiosité du lecteur-téléspectateur et ainsi délivrer le message d'avertissement par anticipation. Des passerelles entre les œuvres sont ainsi établies et créent une dynamique aboutissant à une diégèse dont le succès s'appuie sur son aspect transmédiagénique. Les scénarios circulants et le chassé-croisé des contenus[579] permettent une interfécondation et une fusion réussies de la narration avec sa médiatisation. Cette porosité

[578] Marion, 74.
[579] Marion, 70.

active et ce glissement intergénérique contribuent au succès de l'univers giléadien : « le récit s'épanouit au diapason de l'interaction de la médiativité et de la narrativité[580] ».

Cette visibilité que confère cet univers transmédiagénique attire l'attention des lecteurs-téléspectateurs sur le message porté par les œuvres. Cette visibilité rend le message dystopique visible et accessible par tous et invite à la clairvoyance. Dans son article intitulé "How Can a Feminist Read The Handmaid's Tale" Tae Yamamoto explique la double fonction de *THT* :

> It is a cautionary tale, in which the reader, watching the extrapolated, exaggerated horrors of the near future, is warned against any potential for those evils in our own time. It also functions as a satire on our own society, in which are own habits and lifestyles are de-familiarized and criticized through being observed from the point of view of an outsider[581].

L'objectif idéologique ne peut être assuré qu'à partir du moment où les auteurs parviennent à dresser le portrait d'un univers dont les préoccupations sont proches des lecteurs-téléspectateurs. Les objectifs idéologiques et sociologiques ne sont donc pas dissociables. Nous allons analyser à présent les problématiques principales en relation avec l'univers Giléadien.

Les sujets abordés en lien avec le roman *THT* et Margaret Atwood concernent les droits des individus. Le nuage de mots réalisé par media cloud[582] fait apparaître les termes «rights », « fight », « court » et « law issues ». Un autre sujet majeur est en lien avec la politique de Trump indiqué par la présence des mots « Trump », political », « rule » et « president ».

Les sujets abordés en lien avec la série *THT* et Bruce Miller concernent la politique de Trump. Le nuage de mots réalisé par media cloud[583] fait apparaître les termes « Trump » et « president ». Les sujets en lien avec la série s'intéressent aussi aux jeux des acteurs et à leur popularité ce que révèlent les termes « performance » et « star ». Le jeu des acteurs et leur popularité sont essentiels car cela confère davantage de visibilité à l'univers giléadien. L'objectif commercial contribue à la transmission du message dystopique par anticipation.

Les sujets abordés en lien avec le roman *TT* et Margaret Atwood concernent à nouveau la politique de Trump et la place de l'opposition. Le nuage de mots réalisé par media cloud[584] fait apparaître les termes « président », « Trump », « government », « votes », « republican » et «

---

[580] Marion, 85.
[581] *Margaret Atwood: The Open Eye* (University of Ottawa Press, 2006), 197, https://www.jstor.org/stable/j.ctt1d2dnq2.
[582] « Media Cloud », consulté le 19 juin 2023, https://www.mediacloud.org/.
[583] « Media Cloud ».
[584] « Media Cloud ».

democrat ». La place de la justice et de l'autorité occupe également une grande part médiatique avec la présence de mots tels que « police », « officials » et « court ».

Analysons à présent les thèmes principaux et récurrents présents dans les œuvres afin de les regrouper avec les sujets abordés en lien avec chaque œuvre :

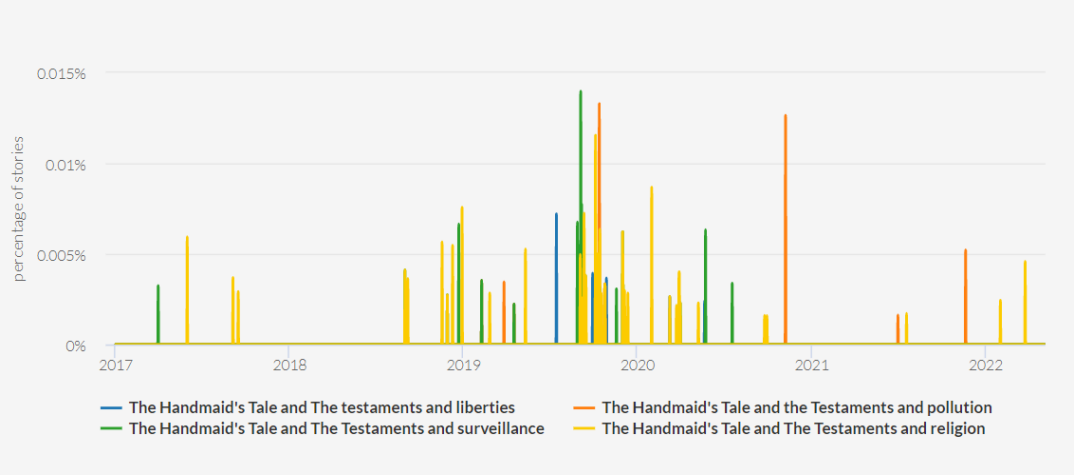


Figure 177 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

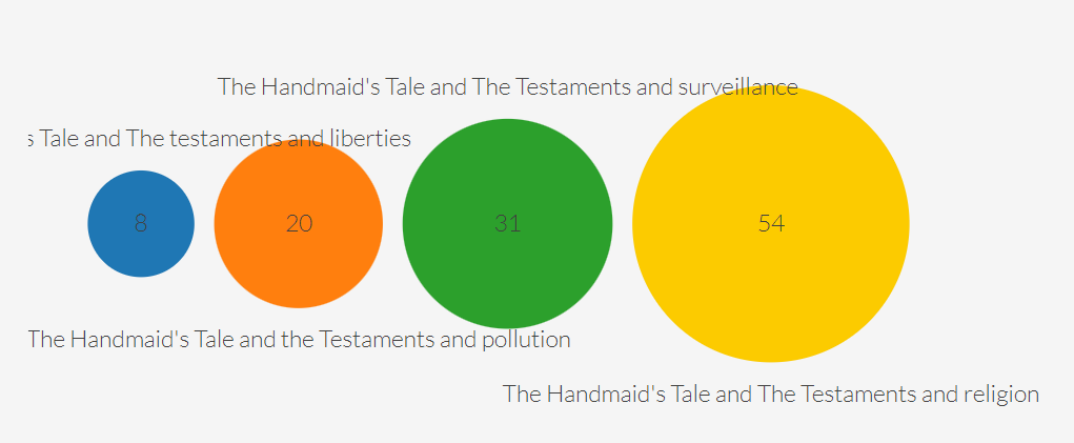


Figure 178 : Analyse statistique réalisée à l'aide de Media cloud.

La question dominante est celle de la religion, puis celle de la surveillance, celle de la pollution et enfin la question en lien avec les libertés.

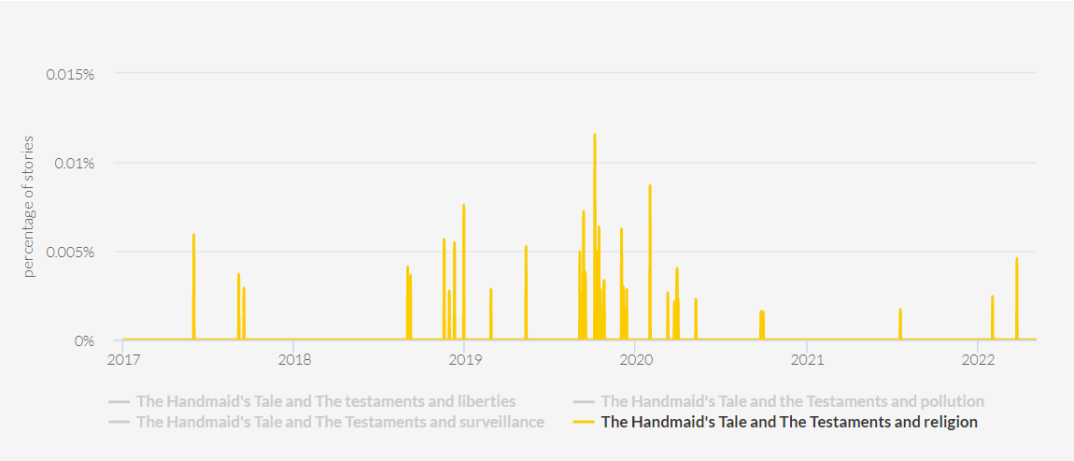


Figure 179 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

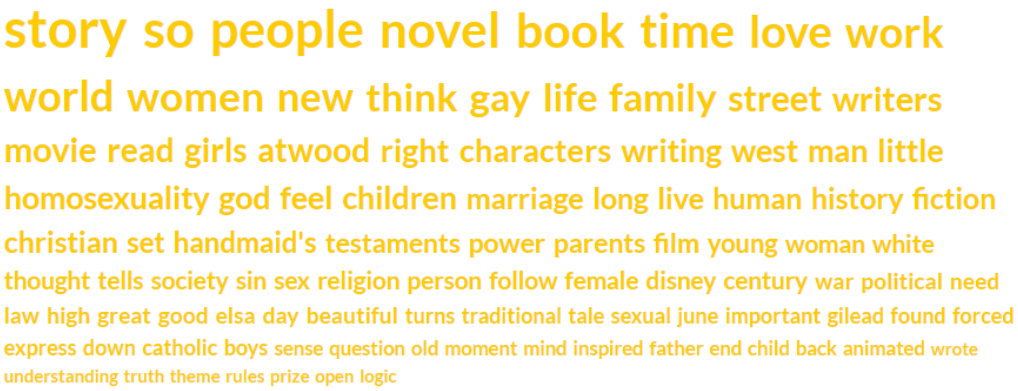


Figure 180 : Analyse lexicale réalisée à l'aide de Media cloud.

Le thème qui occupe la plus grande place médiatique est celui de la religion : une opposition entre religion et traditions avec les droits des homosexuels. Les termes « children », « marriages », « Christian », « Catholic », « traditional » sont mis en opposition avec « sin », « sex », « law », « gay life », « homosexuality ». La place de la religion est importante dans les médias car cela reflète les préoccupations des habitants. De nombreuses lois s'appuient sur la religion pour empêcher des citoyens ou citoyennes de jouir pleinement de leur liberté.

Les médias reflètent la dichotomie existant au sein de la société américaine : une opposition déchirante est visible entre une vision traditionaliste de la famille composée d'un homme, une femme et d'enfants et une vision plus inclusive et plus ouverte de la famille composée de deux hommes ou deux femmes avec ou sans enfants.

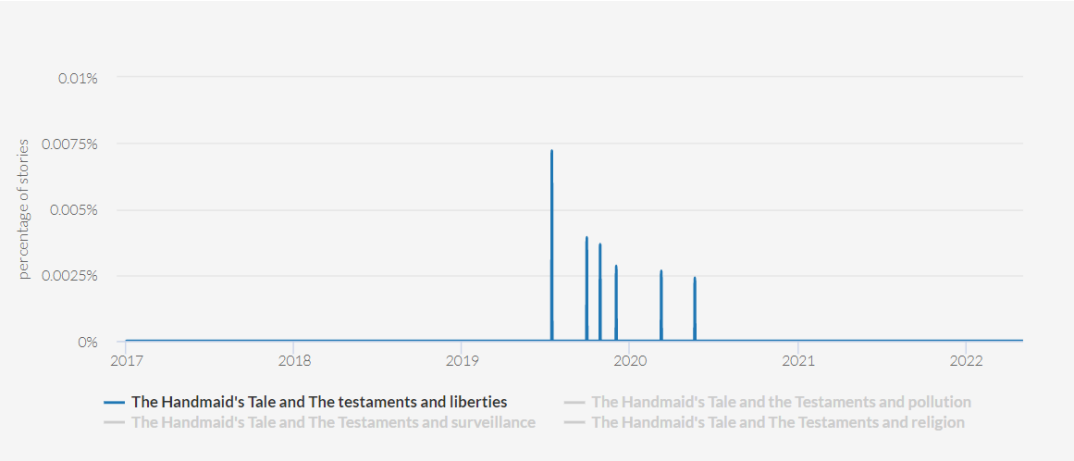


Figure 181 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

Si nous croisons les œuvres avec les termes liberté et religion, nous constatons de multiples pics médiatiques entre 2018 et 2022. Ces pics d'attention peuvent s'expliquer par la décision en Alabama prise par le gouverneur républicain afin d'interdire le droit à l'avortement aux femmes :

> Alabama Attorney General Steve Marshall said it is now a felony to provide an abortion in Alabama beyond the one exception allowed in the 2019 law, which is for the sake of the mother's health. Doctors who violate the law could face up to 99 years in prison[585].

En 2018 la constitution de l'Alabama a été amendée afin de reconnaître les droits des enfants non-nés. En 2019, l'avortement devient illégal en Alabama même en cas de viol et d'inceste. Ainsi les cliniques et les docteurs en médecine ont dû cesser de pratiquer l'avortement pour ne pas être poursuivis et emprisonnés. Cette nouvelle loi restreignant les libertés rappelle incontestablement les changements drastiques imposés par Gilead. D'autre part, le régime de Gilead est dirigé par des fondamentalistes chrétiens, ce qui rappelle la composition des membres du parti républicain. En effet, 70% des Mormons interrogés, 56% des Catholiques évangéliques et 44% des Protestants se disent républicains. Or il est indéniable que la croyance et la pratique religieuse influencent les décisions politiques :

[585] « How US States Have Banned, Limited Or Protected Abortion: All You Need To Know », https://www.outlookindia.com/, 25 juin 2022, https://www.outlookindia.com/international/how-us-states-have-banned-limited-or-protected-abortion-all-you-need-to-know-news-204551.

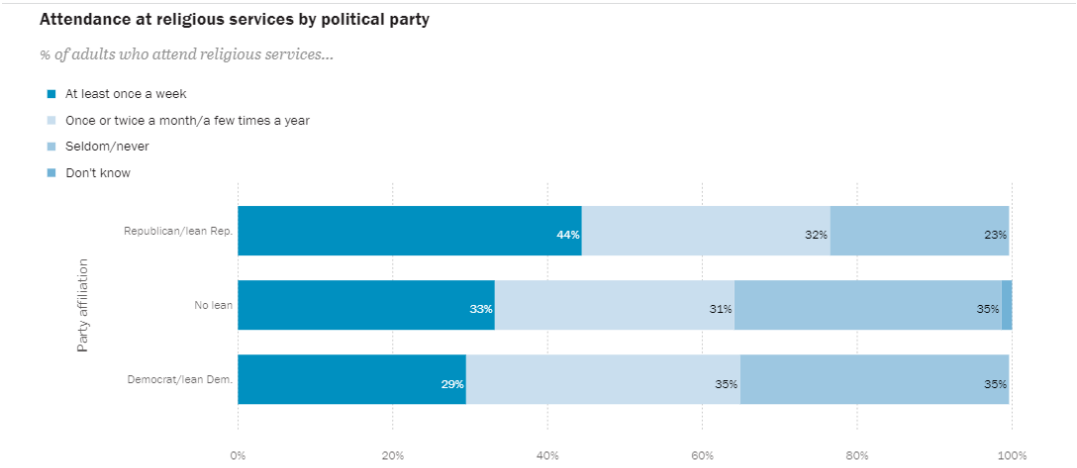


Figure 182 : La participation des partis politiques à des services religieux en 2014.

Nous constatons sur ce graphique que 44% des républicains assistent à un service religieux une fois par semaine ce qui rend incontestable l'influence que leurs croyances et pratiques peuvent avoir sur leur politique. Ainsi à l'instar du régime giléadien, le parti républicain prend des décisions politiques fondées sur des croyances religieuses. Cela explique la grande place médiatique qu'occupe le thème de la religion en lien avec l'univers transmédiatique giléadien. De plus, l'arrêt de la Cour suprême des États-Unis du 24 juin 2022 qui a révoqué l'arrêt Roe vs Joe légalisant l'avortement, a donné lieu à de nombreuses manifestations d'Américains et Américaines qui soutiennent le droit à l'IVG, y compris le président démocrate Joe Biden :

> "I believe that a woman's right to choose is fundamental, Roe has been the law of the land for almost fifty years, and basic fairness and the stability of our law demand that it not be overturned," Biden said in a statement[586].

Cette interdiction et les manifestations qui en découlent rappellent ce qui s'est passé au moment où le régime de Gilead a pris le pouvoir et a restreint les libertés des femmes. Les pics médiatiques constatés de 2019 à 2022 incluant les œuvres et les termes « liberté » et « religion » font écho aux inquiétudes des Américains qui voient leur liberté restreinte par la droite conservatrice chrétienne à l'instar de ce qui s'est produit dans *THT*.

Si nous croisons les œuvres avec le thème de la surveillance, nous constatons des pics d'attention médiatique entre 2017 et 2020.

[586] Dan Mangan Wilkie Christina, « Biden Defends Abortion Rights after Leak of Supreme Court Draft Striking down Roe v. Wade », *CNBC*, consulté le 1 octobre 2022, https://www.cnbc.com/2022/05/03/biden-says-a-womans-right-to-choose-is-fundamental-on-heels-of-leaked-supreme-court-draft-striking-down-roe-v-wade.html.

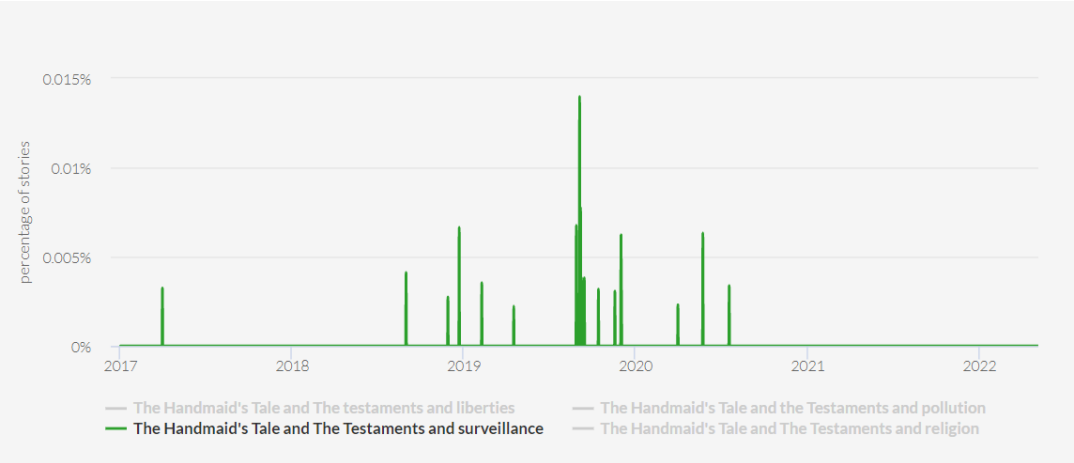


Figure 183 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

Ces pics peuvent s'expliquer par l'inquiétude des Américains face à la surveillance accrue menée par le gouvernement américain, surveillance jugée excessive face à la menace terroriste, surveillance qui rappelle étroitement la surveillance extrême de tous les individus, menée par le régime Giléadien comme le montrent ces études statistiques :

> The share of Americans who disapproved of the government's collection of telephone and internet data as part of anti-terrorism efforts increased from 47% in the days after the initial disclosure to 53% the following January.
>
> Other research by the Center also showed that a majority of adults (56%) did not think courts were providing adequate limits on the phone and internet data being collected. Moreover, 70% believed that the government was using surveillance data for purposes beyond anti-terror efforts. Some 27% said they thought the government listened to the actual contents of their calls or read their emails[587].

Enfin un des thèmes croisant les œuvres et le mot « pollution » occupe une place médiatique plus récente, de 2019 à 2022.

[587] Abigail W. Geiger, « How Americans have viewed surveillance and privacy since Snowden leaks. », *Pew Research Center*, 2018, https://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/06/04/how-americans-have-viewed-government-surveillance-and-privacy-since-snowden-leaks/.

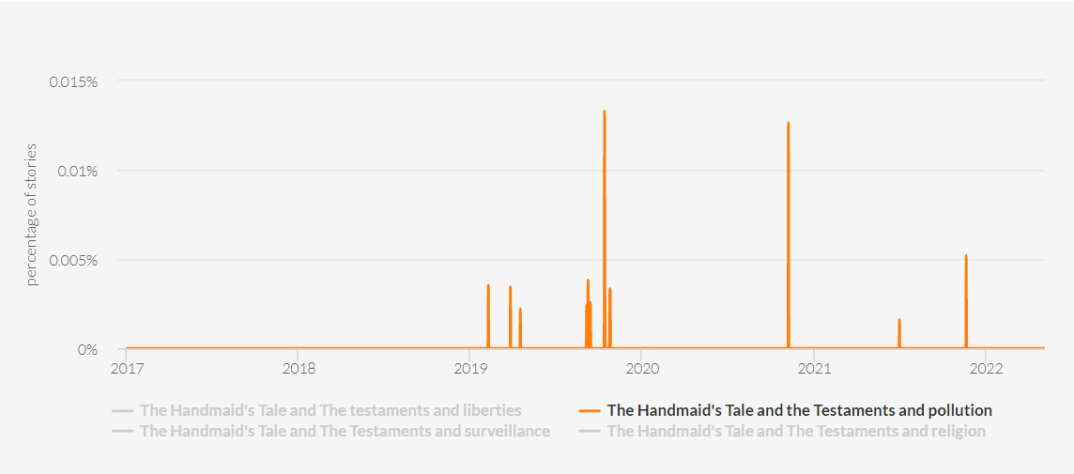


Figure 184 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud.

La thématique de la pollution en lien avec l'univers giléadien occupe un place médiatique importante mais plus tardive. Cela peut s'expliquer par les inquiétudes plus récentes de la population face à l'aggravation des dérèglements climatiques et l'augmentation de la pollution comme le montrent ces études statistiques :

> Majorities of Americans say the federal government is doing too little to protect key aspects of the environment including water (69%) and air quality (64%). And two-thirds of Americans (67%) say the government is doing too little to reduce the effects of climate change. These findings come after a year of change in climate and energy regulatory policies under the Trump administration[588].

La popularité des romans et de la série réside dans leur capacité à trouver un écho dans la vie des lecteurs-téléspectateurs mais également dans sa médiatisation. L'objectif idéologique est donc rendu possible à la fois grâce à la proximité des portraits sociologiques des œuvres dystopiques et grâce à la réussite de leur commercialisation. Les enjeux idéologiques, sociologiques et économiques sont donc intimement liés.

Analysons à présent la popularité de la série *Black Mirror* de 2011 à 2022. Deux analyses différentes sont faites, une analyse incluant la popularité de *BM* dans les principaux journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux, une autre incluant sa popularité sur le réseau social Twitter :

[588] « Majorities See Government Efforts to Protect the Environment as Insufficient », *Pew Research Center Science & Society*, 14 mai 2018, https://www.pewresearch.org/science/2018/05/14/majorities-see-government-efforts-to-protect-the-environment-as-insufficient/.

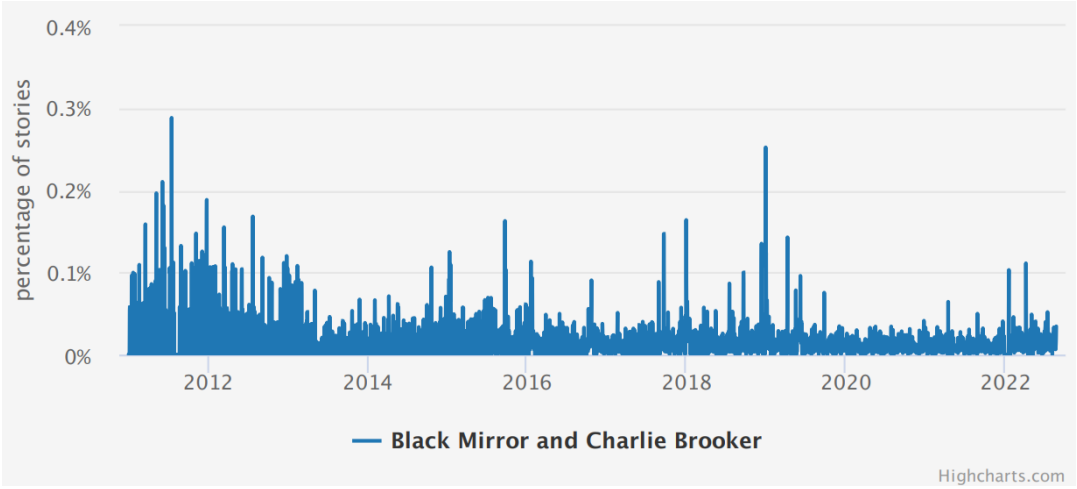


Figure 185 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

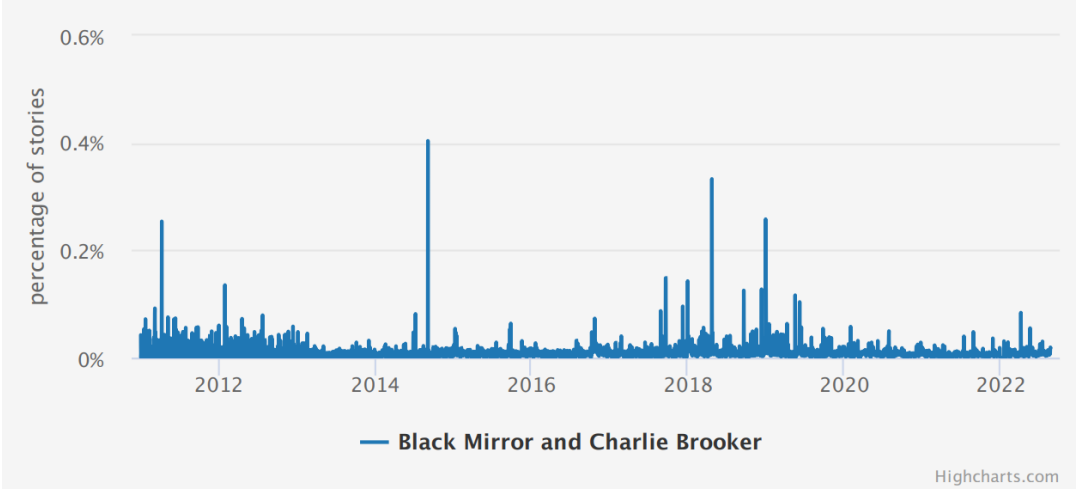


Figure 186 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

Le pic du deuxième trimestre 2011 dans la recherche croisant *Black Mirror* et Charlie Brooker est dû à la sortie de la première saison, celui de fin 2017 et début 2018 à la sortie de la saison 4, celui de 2019 à la sortie du film interactif *Bandersnatch* mais aussi de l'ouvrage *Inside Black Mirror*, publié en 2018.

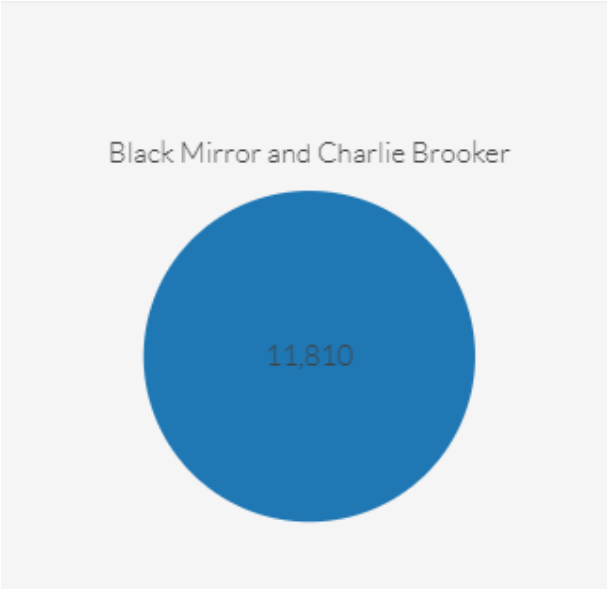


Figure 187 : Analyse statistique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

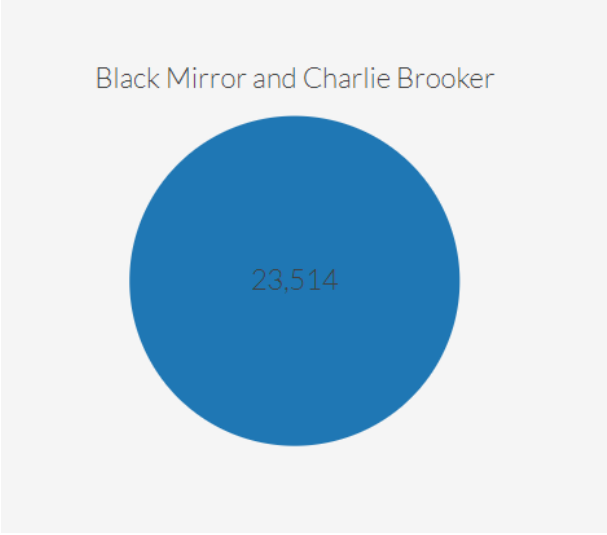


Figure 188 : Analyse statistique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

Nous constatons que la visibilité sur le réseau social Twitter, incluant la gauche, la droite, le centre, le centre droit et le centre gauche américains, est plus importante que celle des journaux anglophones mondiaux et des journaux nationaux britanniques. D'ailleurs, lors de la sortie du film interactif *Bandersnatch*, des Gifs personnifiables, en relation avec l'univers *Black Mirror* ont été rendus accessibles sur le site insideblackmirror.com. Ces Gifs sont des outils fournis par les concepteurs de l'univers *Black Mirror* pour permettre d'améliorer la communication sur les réseaux sociaux et de véhiculer un message d'avertissement animé visuel et efficace, ce qui

engendrera une plus grande visibilité du message et augmentera les échanges au sujet des thématiques inquiétant le public de la série.

Il semble nécessaire d'analyser à présent les différentes thématiques en lien avec la série. Les voici : en bleu, « Black Mirror and technologies or artificial intelligence », en orange « Black Mirror and liberties or surveillance », en vert « Black Mirror and screens or social media », en rouge « Black Mirror and pollution ».

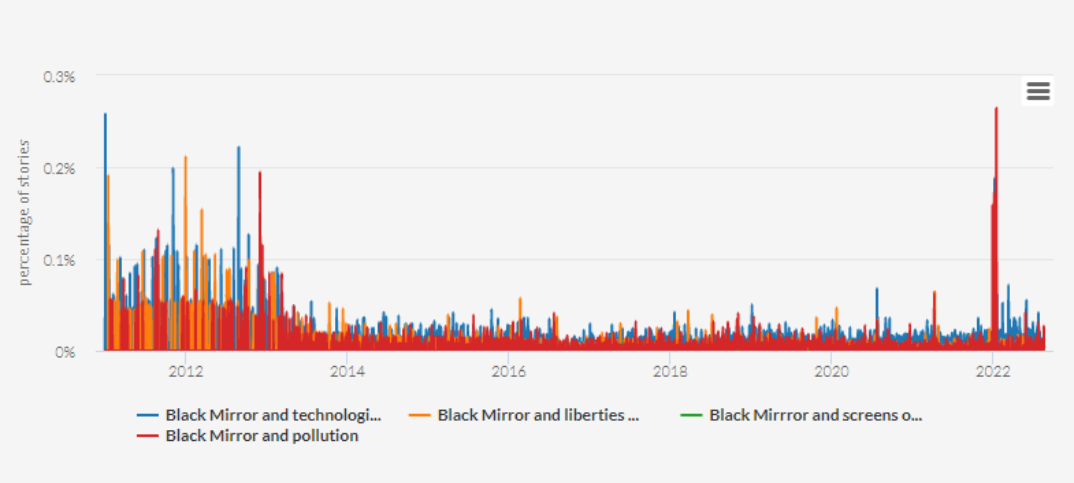


Figure 189 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

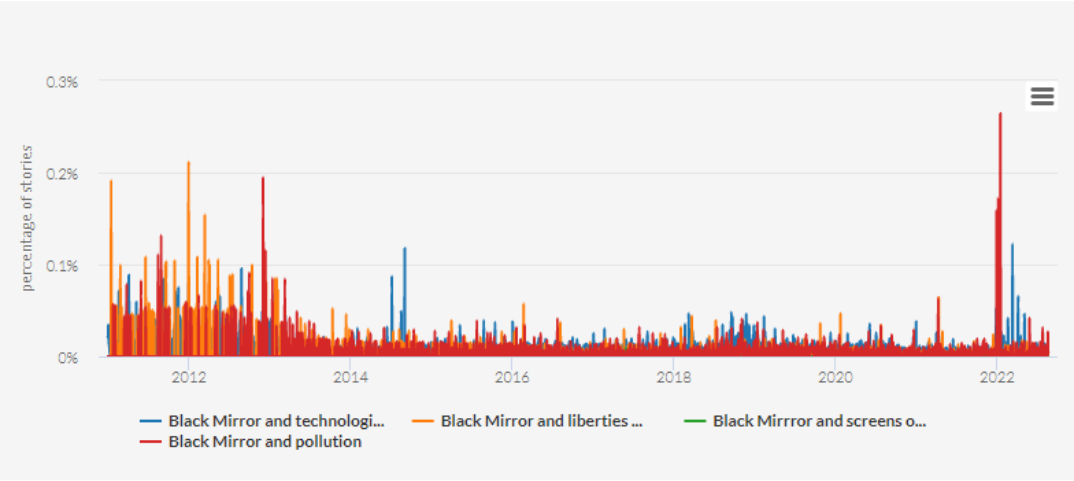


Figure 190 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

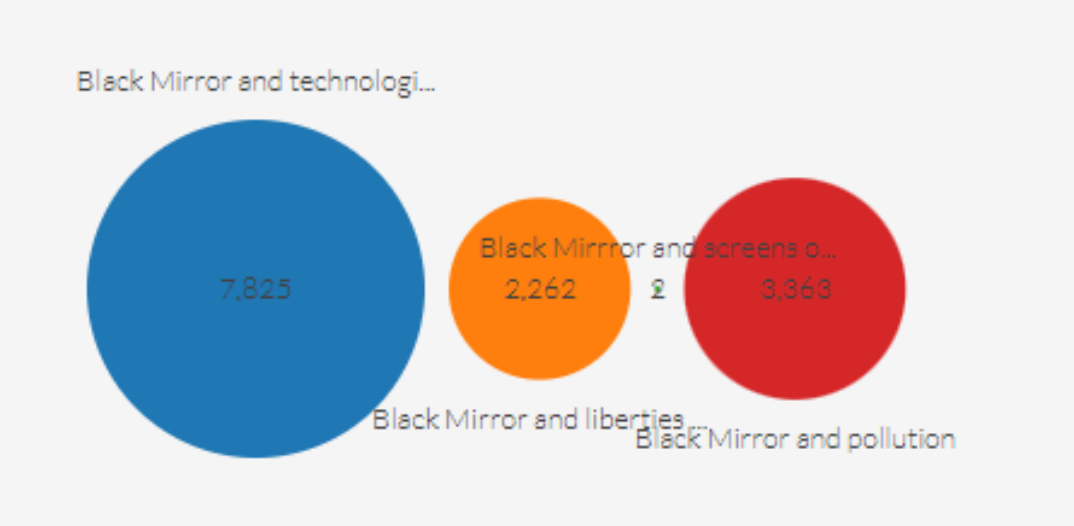


Figure 191 : Analyse statistique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

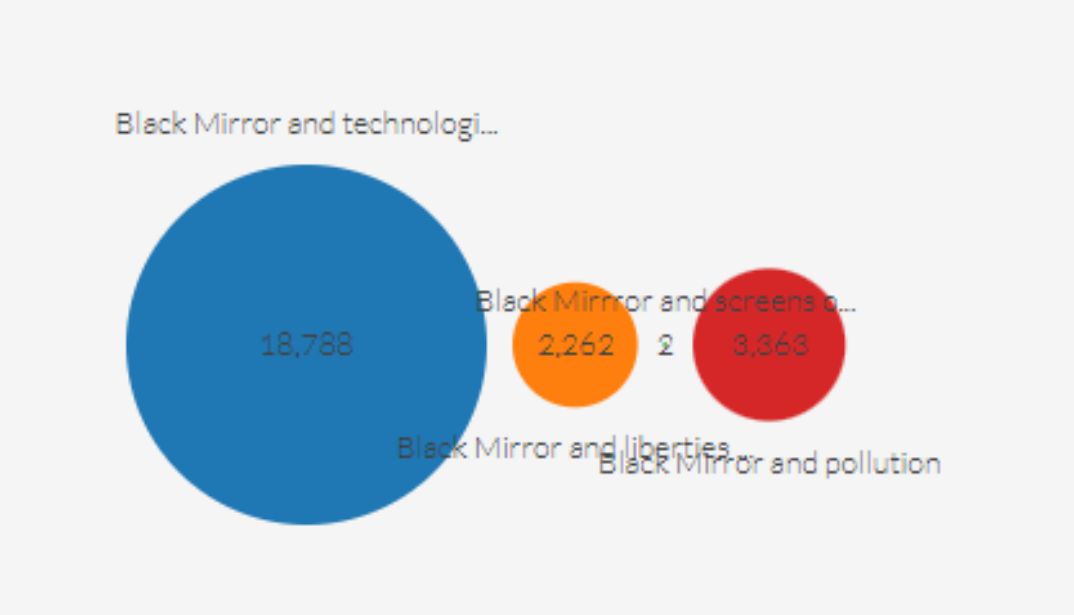


Figure 192 : Analyse statistique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

Nous constatons que l'ensemble des médias s'intéressent majoritairement aux technologies et à l'intelligence artificielle. L'intérêt porté par les utilisateurs de Twitter est deux fois plus élevé. Cela peut s'expliquer par le thème de la série mais surtout par l'utilisation croissante des technologies et de l'intelligence artificielle dans notre quotidien. Le message d'avertissement

ne peut être porté que lorsque le portrait sociologique dressé par la série est suffisamment proche des habitudes des téléspectateurs.

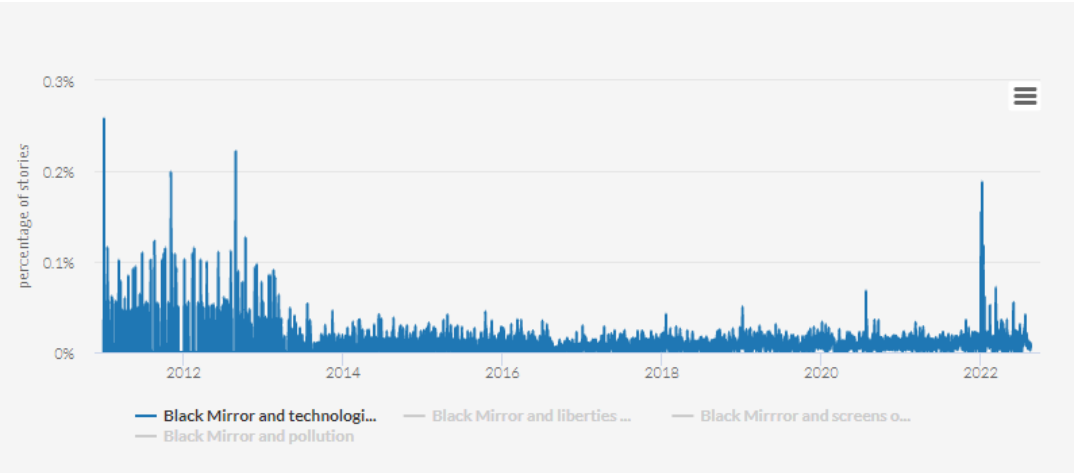


Figure 193 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

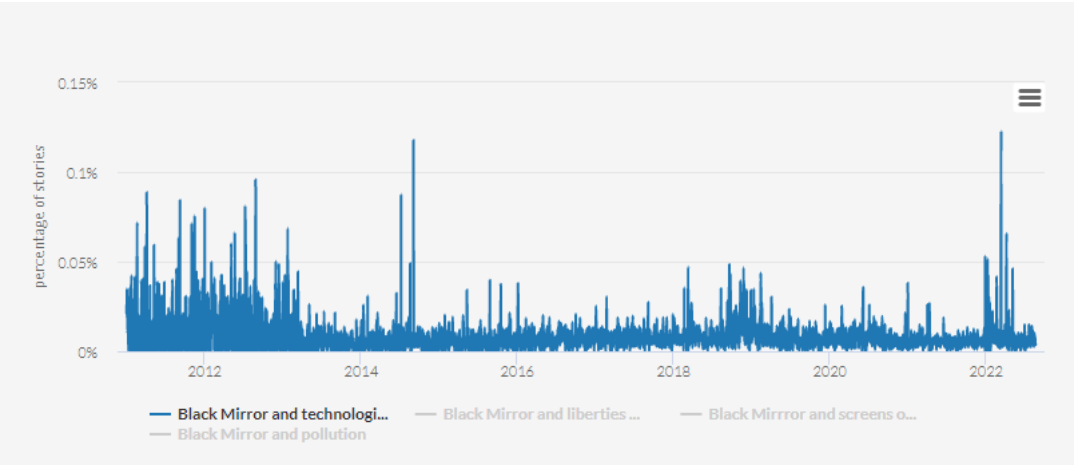


Figure 194 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.



Figure 195 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.



Figure 196 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

Les pics entre 2011 et 2012 croisant les termes « Black Mirror and technologies or artificial intelligence » sont en lien avec la sortie de la saison 1. Le pic de 2014 est dû à la sortie de l'épisode White Christmas. Enfin, le pic de 2022 correspond à l'annonce d'une saison 6. Nous constatons en analysant les mots les plus fréquemment utilisés dans les journaux anglophones ou sur Twitter que l'ancrage dans le réel est fort. Les termes « market, system, company, industry integrated, virtual, innovative devices, China, test, information, data, advanced, products, digital devices, connection, platform, military, application » montrent que de nombreuses entreprises s'attèlent à développer des nouvelles technologies toujours plus performantes dont l'utilisation est toujours plus étendue. Le lien entre les nouvelles technologies et la série est d'autant plus fort que certains articles établissent un rapprochement direct entre la fiction et le réel tel que l'article intitulé « 6 real life technologies that *BM*

predicted »[589]. Cet article met en parallèle les dernières innovations technologiques et les épisodes de la série qui les ont anticipés ou peut-être inspirées. En avril 2021, la compagnie Domino's de Houston au Texas a créé un camion de livraison de pizzas autonome tel que représenté dans l'épisode « Crocodile ». La start up Embodied a créé en 2020 le robot compagnon Moxie pour enfants. Il est capable de jouer, discuter, écouter l'enfant lire. Il tend les bras et possède un visage en forme d'écran animé expressif. Il ressemble au robot de l'épisode Rachel, Jack and Ashley Too. Google et Sony travaillent sur des lentilles de contact avec caméra intégrée capable d'enregistrer ce que la personne voit et lui fournir des informations. Ces lentilles ressemblent à la technologie « the grain » de l'épisode « The Entire History of You ». Un autre article analyse de manière plus globale comment la numérisation de notre quotidien, telle que le mettent en avant de nombreux épisodes de la série, permet aux gouvernements en place et aux entreprises de contrôler entièrement nos vies :

> As we've noted in the past, Central Bank Digital Currencies represent the ultimate financial control system through which governments and corporations can dictate how we live[590].

L'enjeu idéologique et l'enjeu sociologique sont donc interdépendants. Le message d'avertissement visé par la dystopie ne peut être mis en exergue que par l'intermédiaire de thématiques proches des préoccupations des habitants. De plus, le format sériel et les nouvelles formes de communication facilitent la portée éducative :

> Because of their format (weekly/seasonal regularity, home viewing) and the participatory qualities of the Internet (tweeting, sharing, liking, chat forums), series allow for a new form of education by expressing complex issues through narrative and characters[591].

D'autre part, la série *BM* est accessible via Netflix dans de nombreux pays :

> Thanks to their wide reach, such fictions provide strong common cultural references, which populate ordinary conversations and political debates. Moreover, their influence is not limited to only one country or area: current revolutions in the modes of production, distribution, and consumption of these fictions encourage circulation between cultural zones[592].

[589] Simona Tolcheva, « 6 Real-Life Technologies That Black Mirror Predicted », consulté le 15 octobre 2022, https://www.makeuseof.com/real-life-tech-black-mirror-predicted/.
[590] Matt Agorist, « DANGER: US Treasury Just Published a Working Paper Pushing for Central Bank Digital Currency to Counter 'Bank Runs'. », *America First Report*, 20 juillet 2022, https://americafirstreport.com/danger-us-treasury-just-published-a-working-paper-pushing-for-central-bank-digital-currency-to-counter-bank-runs/.
[591] Sandra Laugier, « Series Under Threat », *Open Philosophy* 5 (20 décembre 2021): 159, https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0165.
[592] Laugier, 160.

Ainsi les débats et les prises de conscience ne se font pas seulement au niveau local mais au niveau mondial. Le message d'avertissement par anticipation étant un enjeu idéologique majeur de cette œuvre est alors diffusé à grande échelle.

> TV series, previously seen as either mind-numbing or ideologically driven mass-market products – or as guilty pleasures for intellectuals in need of entertainment – have come to be seen as sites where artistic and hermeneutic authority is re-appropriated, and where spectators are re-empowered through the establishment of unique experiences[593].

Cette diffusion à grande échelle n'empêche pas une appropriation du contenu idéologique personnelle. D'ailleurs, cette appropriation ne peut qu'enrichir le débat public.

La question des libertés individuelles est également une question dominante lorsque nous regardons la série.

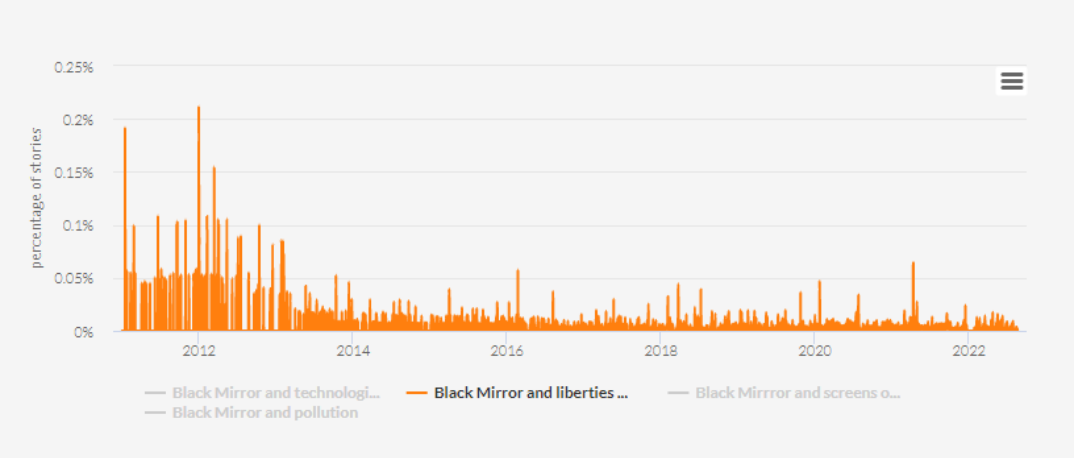


Figure 197 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

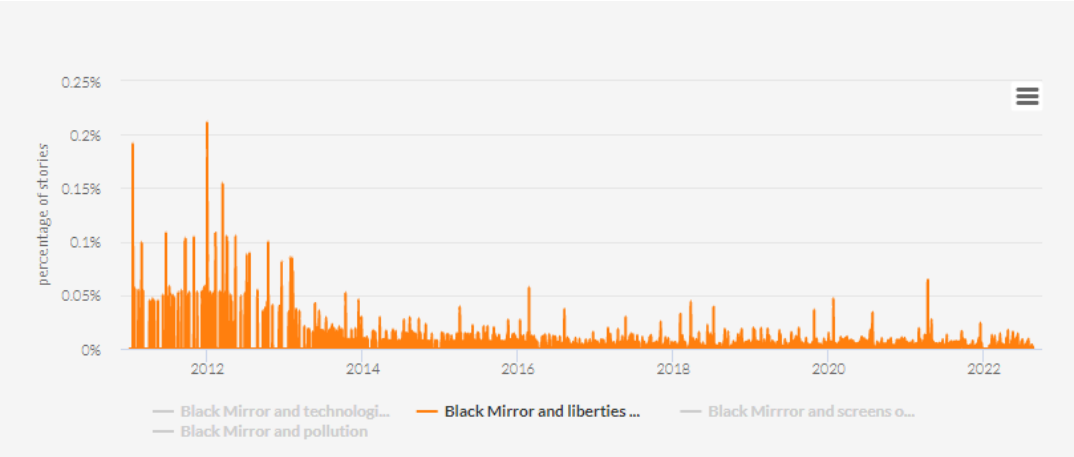


Figure 198 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

[593] Sandra Laugier, « Taking TV Series Seriously », *Open Philosophy* 5 (14 février 2022): 251, https://doi.org/10.1515/opphil-2022-0198.



Figure 199 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.



Figure 200 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

Les pics entre 2011 et 2012 croisant les termes « Black Mirror and liberties or surveillance » sont liés à la sortie de la saison 1. Les nouvelles technologies et les réseaux sociaux ont permis d'accroître et de rendre plus précis le système de surveillance :

> In today's life, the individual draws a profile that allows technological tools to control and allows information and communication technologies therefore surveillance in all areas of his life[594].

Le pic de 2021 pourrait s'expliquer par les mesures drastiques mises en place, qui peuvent s'avérer liberticides, pour endiguer la pandémie. Les termes les plus fréquemment utilisés sont ceux qui évoquent l'autorité « law, police, rules, constitution, government, military, security » et les manifestations en faveur de la liberté d'expression et physique « rights, power,

[594] Onur O. AkşiT et Azra K. Nazli, « Technology Versus Individual: An Analysis on Interactive Film Black Mirror: Bandersnatch », *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 10, nº 4 (1 octobre 2020): 522, https://doi.org/10.7456/11004100/013.

democratic, legal, concerns, public protests, freedom, free ». Le téléspectateur est amené à créer des ponts entre son univers réel et l'univers de *Black Mirror* :

> While we think that we make our own choices, and continue our lives with our free will, we, like all humanity, live on the axis of choices that do not belong to us, with the laws of our own surveillance. In this context, like all Black Mirror anthologies, the Bandersnatch film provides a critical view of today's world, and maintains a mirror the way people live[595].

Le message d'avertissement par anticipation opère alors et se manifeste sous la forme d'oppositions physiques, écrites ou verbales dans le réel. Charlie Brooker, en poursuivant un objectif sociologique, atteint son objectif idéologique :

> The question of a morality expressed by contemporary media is therefore entangled in all dimensions of private and public life[596].

En dressant le portrait de la société, cette œuvre dystopique fait passer un message d'avertissement à la fois politique et personnel efficace aux téléspectateurs :

> These shows are increasingly important to the way we deliberate in the public sphere. They appear regularly in policy debates and impact both public perceptions and policymakers. They are repeatedly present in conversations, surveys, debates; they constitute an "interface" between the private and public spheres[597].

Analysons à présent les thématiques les plus visibles abordées par la série à savoir les écrans et les réseaux sociaux.

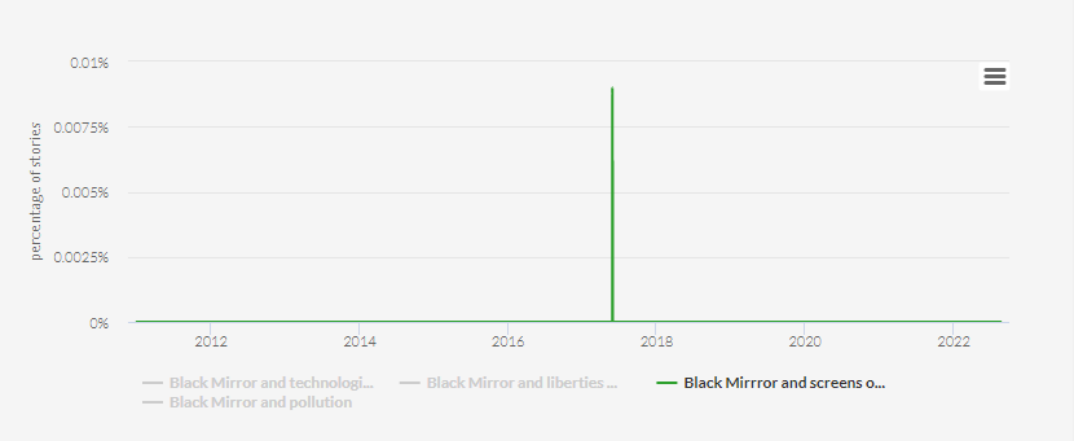


Figure 201 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

[595] AkşiT et Nazli, 517.
[596] Laugier, « Series Under Threat », 167.
[597] Laugier, « Taking TV Series Seriously », 251.

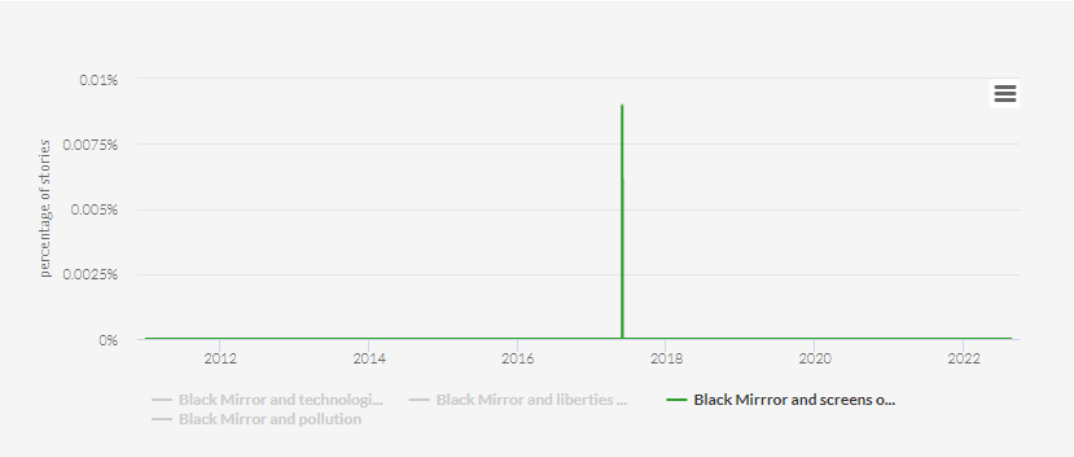


Figure 202 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

Le pic du premier trimestre 2017 croisant les termes « Black Mirror and screens or social media » correspond à la sortie de la saison 3. Il reste étonnant que ces termes ne soient pas plus populaires étant donné l'omniprésence des écrans dans la série. Toutefois, cela peut s'expliquer par le fait que l'écran n'est que l'outil permettant l'accès aux technologies dans la série. Ce vecteur ou média technologique sert à la diffusion de ces technologies nouvelles, d'où l'intérêt majeur porté aux technologies, comme nous l'avons vu précédemment.

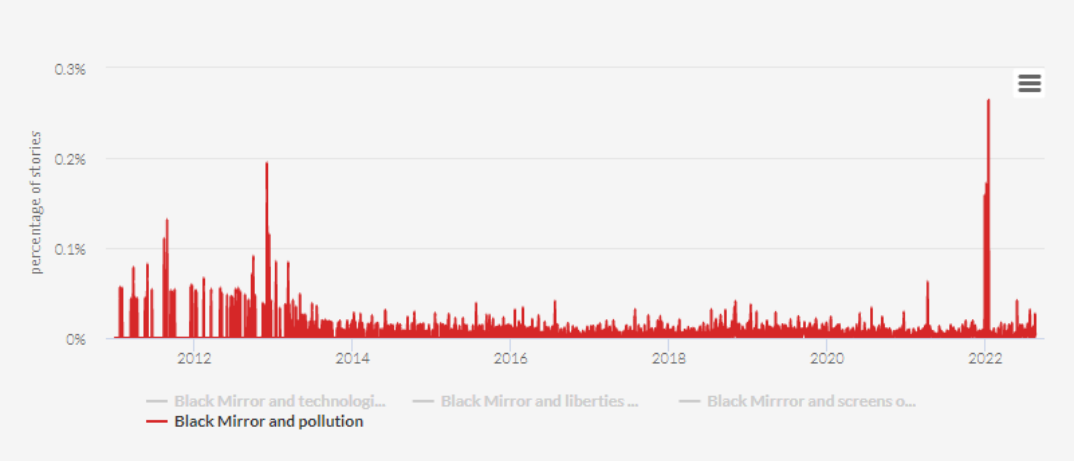


Figure 203 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

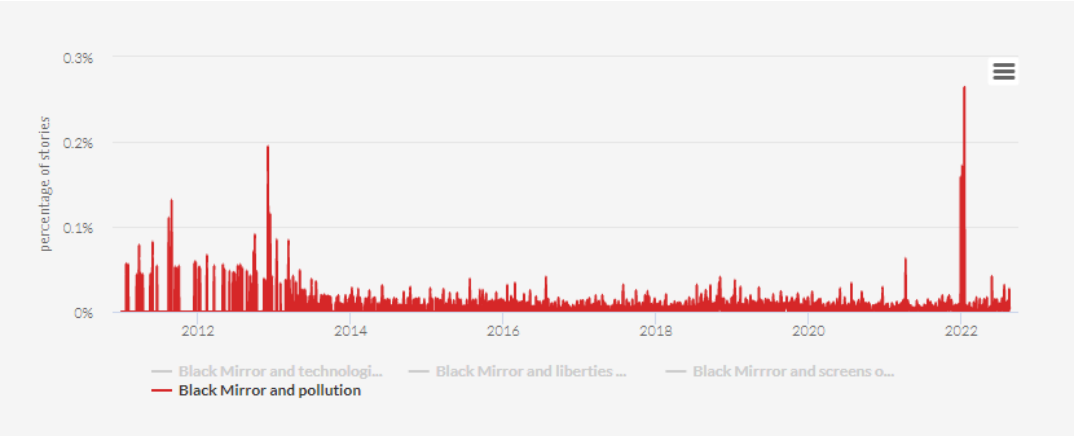


Figure 204 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.



Figure 205 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.



Figure 206 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

Le pic du premier trimestre 2013 croisant les termes « Black Mirror and pollution » est en lien avec la sortie de la saison 2. Le pic de 2022 peut s'expliquer par une recrudescence des

problèmes environnementaux. Les mots cités dans les journaux ou sur Twitter montrent combien le lien entre la pollution des océans « river, ocean » par le plastique « plastic », la pollution causée par les véhicules de transport « cars, vehicles, carbon, traffic, road, oil » ou par les grands groupes industriels « industrial, plant » détruisent la planète et ses habitants « deaths, damage, risks, natural ». L'objectif idéologique est intimement lié à l'aspect sociologique de la série : les téléspectateurs perçoivent de plus en plus que la série n'est qu'un reflet guère noirci de leur présent :

> L'éco-anxiété désigne ce que les gens ressentent lorsqu'ils se sentent constamment rappelés aux problèmes associés au changement climatique. L'éco-paralysie renvoie au sentiment lié au fait de ne pas être capable de faire des choses concrètes pour atténuer les risques liés au changement climatique. La solastalgie est définie comme "l'état d'impuissance et de détresse profonde causé par le bouleversement d'un écosystème", selon les termes de Glenn Albretch, philosophe de l'environnement et professeur au Département d'études environnementales de l'Université de Murdoch, en Australie, qui a inventé ce mot.
>
> Les premières victimes de l'éco-anxiété sont celles qui subissent les conséquences immédiates du changement climatique. Dans un rapport publié en mars 2017, l'association de psychologie américaine montre que, parmi les personnes qui ont subi, directement ou non, une catastrophe climatique, jusqu'à 40% d'entre elles contractent une psychopathologie, en majorité de l'anxiété mais aussi des pensées suicidaires ou du stress post-traumatique.
>
> Les effets de cette anxiété ont pu être observés par exemple sur les victimes de l'ouragan Katrina qui a touché La Nouvelle-Orléans, mais aussi auprès de la communauté inuite. Celle-ci vit dans une des parties du monde où le réchauffement climatique progresse le plus rapidement. Dans cinq communautés du nord du Canada, depuis le début des observations, les problèmes de drogue et d'alcoolisme ont augmenté pour "remplir le vide" laissé par cet environnement qu'ils ne reconnaissent plus[598].

Les conséquences des problèmes environnementaux évoqués dans la série, à la saison 3, épisode 6, « Hated in the Nation » trouvent un écho dans le réel du téléspectateur. Dans cet épisode, les drones abeilles viennent remplacer les abeilles en voie d'extinction à cause des changements climatiques et des catastrophes naturelles. Cet écho a pour objectif de faire réagir les habitants pour renverser cette situation. Les échanges qu'ils ont sur les réseaux sociaux à ce sujet, en lien avec la série, attestent que l'objectif idéologique de Charlie Brooker est atteint. La mise en garde a opéré et le public réagit. Cet objectif idéologique n'est toutefois rendu pleinement possible que lorsque tous les objectifs sont mis en œuvre de manière concomitante. En effet, l'objectif commercial est indispensable pour populariser le message d'avertissement par anticipation et le transmettre via divers médias.

[598] Lorenzo, « Angoisse climatique, éco-anxiété ».

2.2. Enjeux commerciaux

La marchandisation de cet univers transmédiatique assure le succès du message d'avertissement par anticipation. Depuis la sortie de la première saison de la série Margaret Atwood en 2017 et du roman *The Testaments* en 2019, *The Handmaid's Tale* a été réédité à plusieurs reprises notamment en version deluxe avec la couverture en cuir, marque page en ruban et bordures dorées en 2019 et en versions combinées avec *The Testaments* en 2019 et 2020. Toutes ces éditions sont proposées en format papier, en format kindle et en version audio.

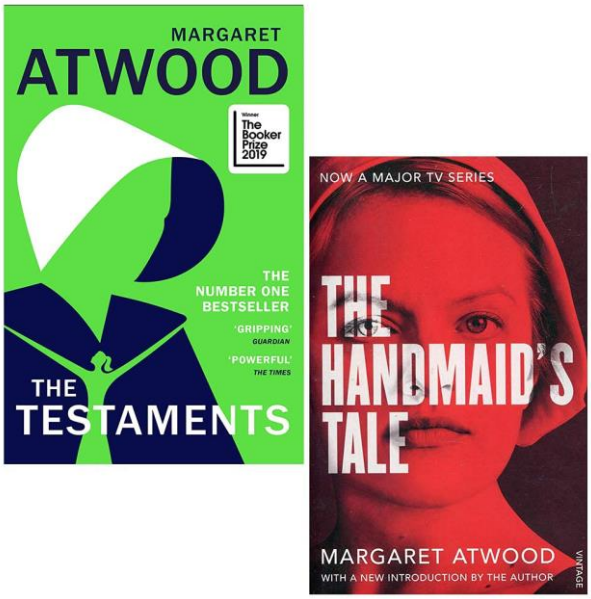
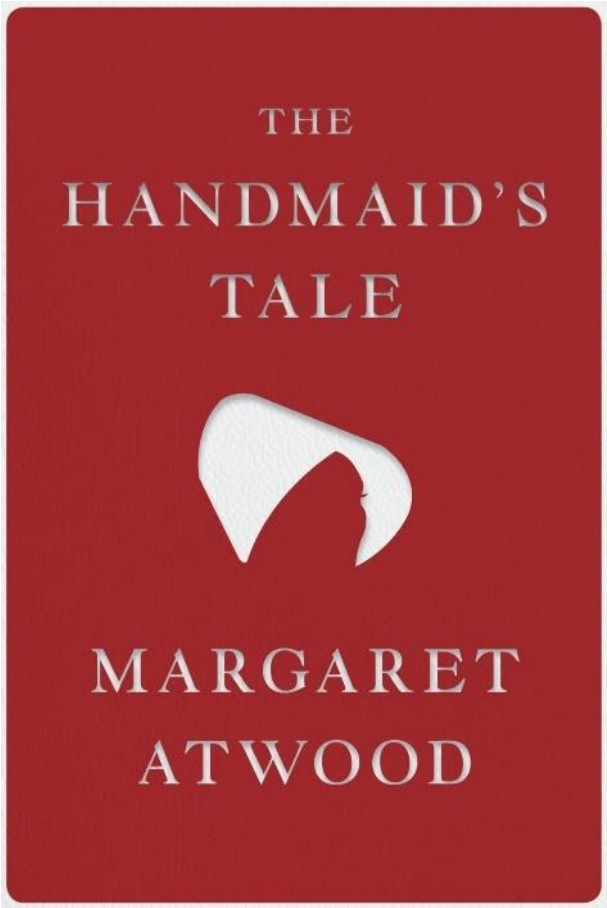


Figure 207 : THT, TT, édition combinée publiée en janvier 2019.



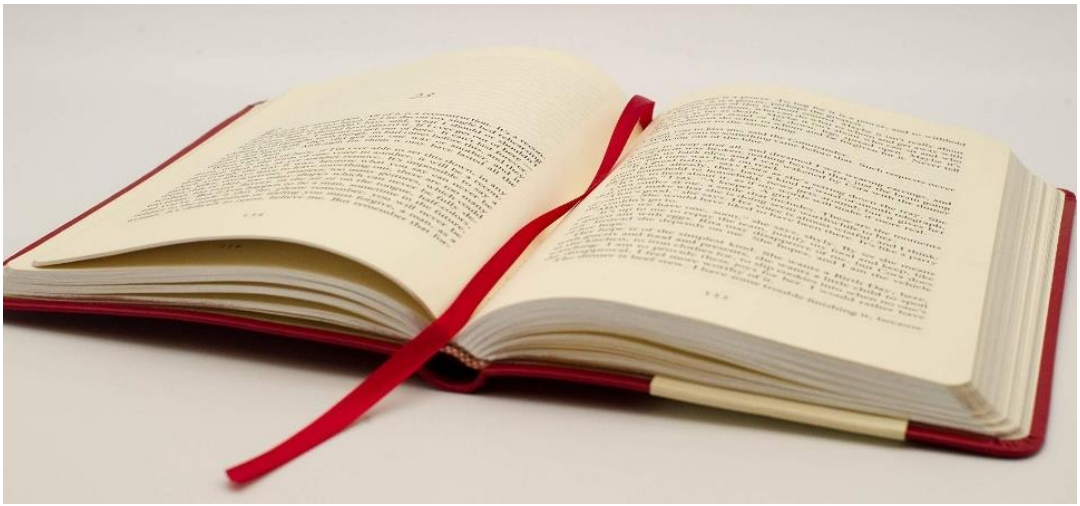


Figure 208 : THT, édition deluxe publiée en octobre 2019.



Figure 209 : THT, TT édition combinée publiée en 2020.

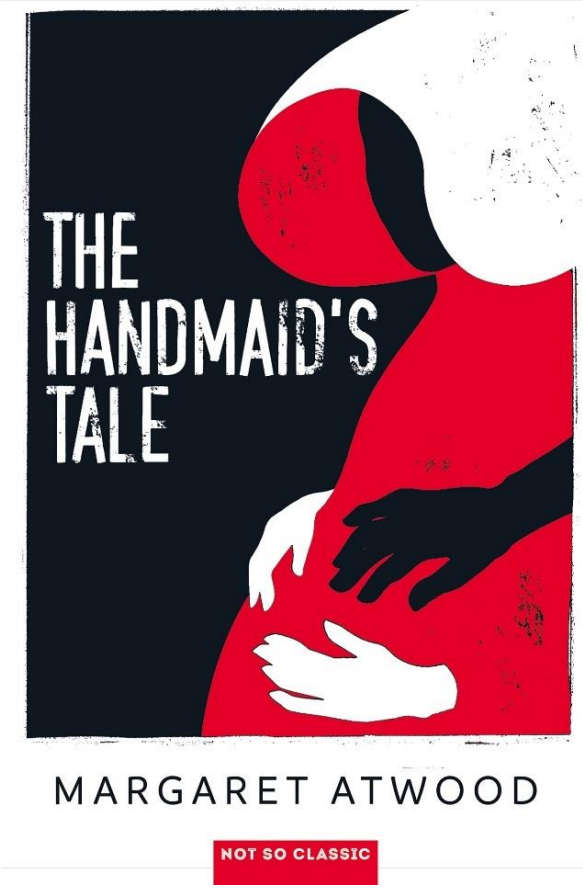


Figure 210 : THT, édition 2021.

Il existe même une édition imbrûlable mise aux enchères à 70 000 $ par Sotheby's new York entre le 23 mai et le 7 juin 2022. Margaret Atwood a réalisé une vidéo promotionnelle dans laquelle elle tente de brûler ce livre au chalumeau.



Figure 211 : Extrait de la vidéo montrant Margaret Atwood en train de brûler une édition imbrulable de THT au chalumeau[599].

Cette vidéo a été diffusée lors du gala annuel de l'association Pen America. La mise en scène élaborée et sobre de Margaret Atwood avec son chalumeau, visible sur l'image, a permis à cet exemplaire de se vendre à 130 000 $. L'argent récolté par cette association a pour but de défendre la liberté d'expression et lutter contre la censure. La commercialisation de cette édition spéciale est dans la continuité du combat idéologique mis en avant dans ses œuvres : lutter contre la fin des libertés.

La création de nouvelles éditions accessibles sous différents formats génère de nouvelles ventes et contribue à la visibilité et l'accessibilité de l'œuvre, éléments indispensables pour permettre à cet univers Giléadien de rayonner et délivrer son message d'avertissement par anticipation.

599 *The Unburnable Book: Margaret Atwood's THE HANDMAID'S TALE*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=zpsMsAMY4eM.

La commercialisation de cet univers transmédiatique va plus loin avec la création d'œuvres dérivées autres que la série telles que le roman graphique *The Handmaid's Tale*[600] de Renée Nault sorti en 2019 ou l'ouvrage *The Art and Making of the Handmaid's Tale*[601] d'Andrea Robinson sorti en 2019.

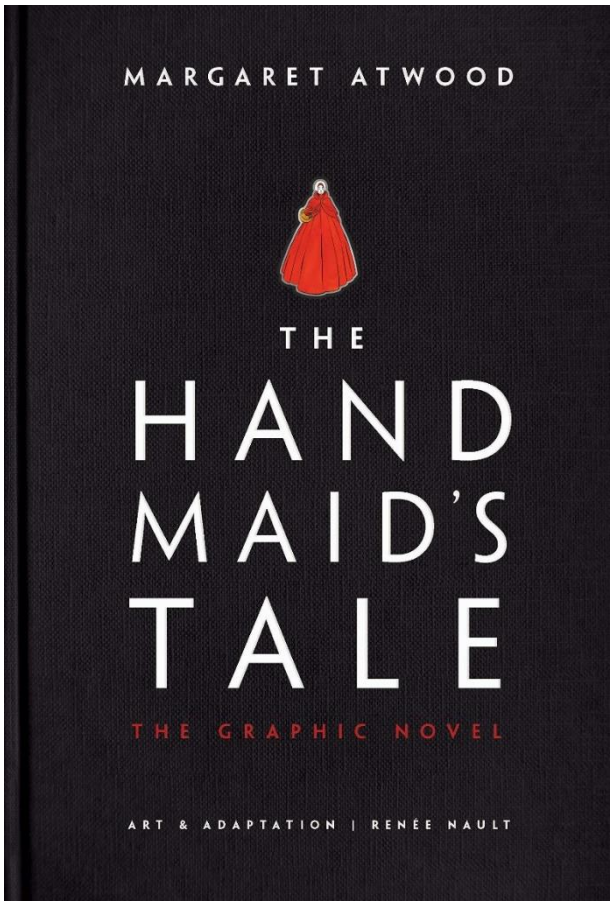


Figure 212 : Couverture du roman graphique THT de Renée Nault.

[600] Renée Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood », 2019, https://www.babelio.com/livres/Atwood-The-Handmaids-Tale-Graphic-Novel/1292725.
[601] Andrea Robinson, *The Art and Making of The Handmaid's Tale: The Official Companion to MGM Television's Hit Series*, Insight edition, 2019, https://coles-books.co.uk/the-art-and-making-of-the-handmaid-s-tale-by-andrea-robinson-hardback.

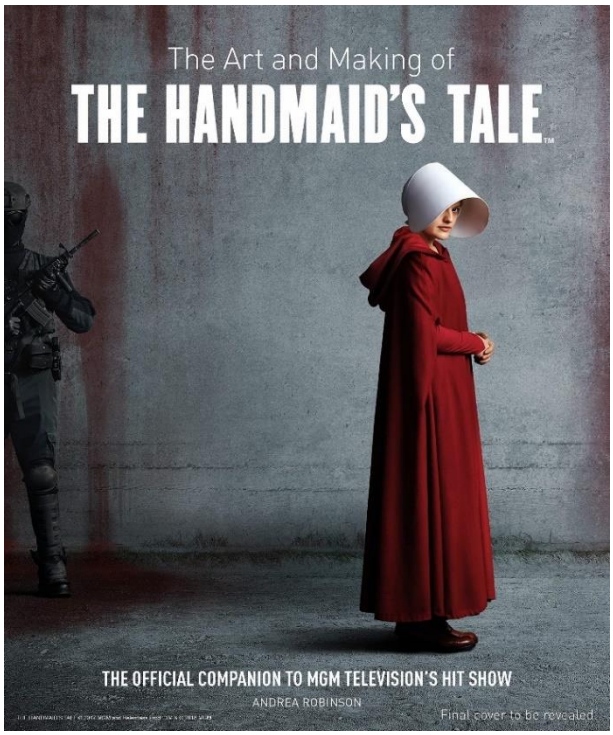


Figure 213 : Couverture de l'ouvrage The Art and Making of The Handmaid's Tale d'Andrea Robinson.

Comme pour la série, Margaret Atwood a collaboré à la création de cette œuvre en donnant son opinion sur les choix effectués par l'artiste. Elle a également participé à l'ouvrage de Robinson tout comme Bruce Miller en répondant à des interviews sur la genèse de la série. Le roman graphique permet de recentrer l'histoire et de la rendre plus accessible à un public jeune lassé des œuvres littéraires. Tout en restant fidèle à l'œuvre originelle, elle crée de nouveau réseau de sens par le biais des images. En voici plusieurs exemples :

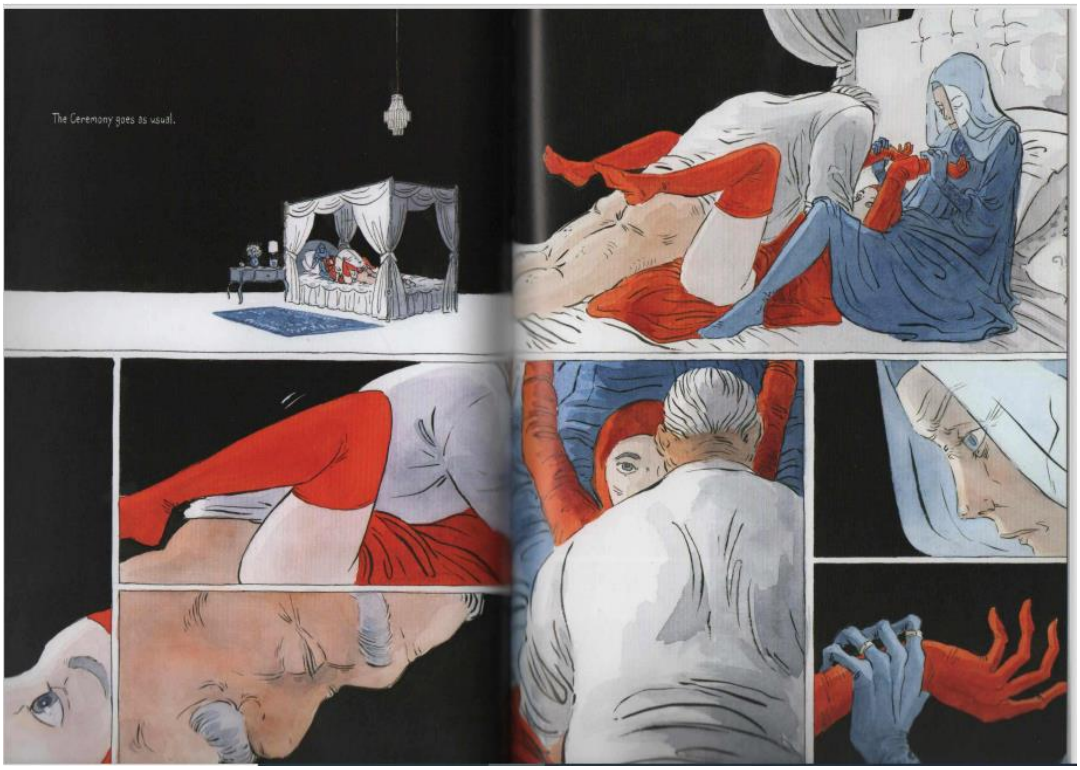


Figure 214 : The Handmaid's Tale. Roman graphique. Chapitre VI Household.

La scène de la cérémonie au chapitre VI « Household[602] » est présentée comme un événement récurrent et habituel comme l'indique la phrase « the ceremony goes as usual ». La scène est perceptible de loin puis de plus près. Nous voyons l'Épouse tenir les mains de la Servante, la Servante allongée sur le dos sur le lit a les jambes relevées, le Commandant la pénètre.

[602] Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood ».



Figure 215 : The Handmaid's Tale. Roman graphique. Chapitre VIII Birth Day.

Au chapitre VIII « Birth Day »[603], la même scène est montrée en noir et blanc. Nous voyons un homme tenir les mains d'une femme allongée sur le dos qui a les jambes relevées et un autre homme la pénétrant. À cette vignette sont associées les paroles de Tante Lydia en voix off dans une bulle : « Consider the alternatives. You see what things used to be like? That's what they thought of women, then ». Ce commentaire suppose que la situation pour les femmes s'est améliorée, ce qui est mis en avant par le terme « used to » et l'utilisation du prétérit « thought ». Elles sont à présent mieux traitées et respectées. La phrase suggère que la fin du régime de Gilead entraînerait un retour à une situation d'asservissement des femmes. Toutefois, le lecteur ne peut s'empêcher de voir une similitude entre ces deux vignettes montrant le présent en couleur et le passé en noir et blanc. Cette mise en parallèle dénonce implicitement la correspondance des deux situations, l'unique différence réside dans le fait que dans le passé le

[603] Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood ».

viol était illégal alors que sous Gilead il est devenu légal puisque le système repose ces viols pour accroître le taux de naissance.



Figure 216 : The Handmaid's Tale. Roman graphique. Chapitre VIII Birth Day.

Cette page du chapitre VIII « Birth Day[604] » montre une Servante en train d'accoucher. La Servante est encadrée par des vignettes d'Épouses qui soutiennent l'Épouse qui va obtenir un enfant et par d'autres Servantes qui donnent et répètent des indications en chœur « push, relax, pant » pour l'accompagner. Son corps n'est jamais montré dans son intégralité : son visage est partiellement visible ainsi que son ventre. Le visage des Épouses est également coupé, la tête de la Tante qui l'accouche aussi. Les vignettes sur la page sont présentées comme un miroir brisé : « the panels are slanted to the side, giving the impression of colliding with each other, or of one being crushed by the others[605] », qui écrase les individus, les anéantit et les fragmente. Les expressions perçues sur les visages sont neutres ou expriment de la souffrance. Cette mise en page, le choix de décomposer les parties du corps et de séparer les catégories sociales

[604] Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood ».
[605] Katarzyna Machała, « *The Handmaid's Tale* vs. *The Handmaid's Tale*. The Graphic Novel as a Modern Reading of the Traditional Novel », *Brno Studies in English*, nº 1 (2021): 192, https://doi.org/10.5817/BSE2021-1-10.

contribuent à véhiculer un message fort : le régime de Gilead compartimente chaque catégorie de personnes pour les éloigner et ainsi mieux les contrôler, brise les individus et provoque tristesse, détresse et désespoir.



Figure 217 : The Handmaid's Tale. Roman graphique. Chapitre XII Jezebel's.

Cette page du chapitre XII « Jezebel's[606] » est dominée par le rouge. Elle montre l'ombre du corps d'une femme en chien de fusil. Le rouge de l'arrière-plan contamine son ventre. Le commentaire « each month, I watch blood, fearfully for when it comes it means failure » laisse penser que le rouge représente le sang menstruel. Celui-ci est perçu comme une source d'angoisse. Cela illustre également la métaphore du nuage en forme de poire rouge luisant perceptible à travers son enveloppe translucide :

> I am a cloud congealed around a central object, the shape of a pear, which is hard and more real than I am and glows red within the translucent wrapping[607].

En effet, le rouge de l'aquarelle ressemble à un nuage envahissant le corps de la femme, son corps est dévoré par l'aquarelle. Cela explicite la perte de contrôle de son corps et plus précisément de sa matrice, vouée, à présent, à la procréation ou à la mort. Le rouge illustre le sang lié à la mort, mort de l'ovule non fécondé, mais aussi mort de la servante qui ne parvient

[606] Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood ».
[607] Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood ».

pas à tomber enceinte. La rupture avec le passé marquée par l'utilisation de « used to » : « I used to think of my body as an instrument of pleasure, as a means of transportation », est montrée avec la position de la servante recroquevillée, les mains crispées dont l'immobilisme et la souffrance sont perceptibles.



Figure 218 : The Handmaid's Tale. Roman graphique. Chapitre XII Jezebel's.

L'environnement luxueux mis en exergue, dans cet autre extrait[608], grâce à la couleur jaune dominante, les tenues élégantes et légères ainsi que l'excentricité mis en avant par la couleur rose et les touches de violet, rappellent les soirées des années folles, ces années 1920 aux États-Unis après la guerre. Cette image de Jezebel's évoque la nécessité de faire la fête, de s'amuser dans les cabarets, une période d'insouciance et de plaisir, les revues y ayant lieu avec des femmes dénudées et portant des plumes colorées. Cette image montre comment les hauts dignitaires de Gilead s'amusent librement alors que le reste de la population est contraint et torturé. Cette image, par sa référence aux années folles, propose un contraste saisissant entre la réalité vécue dans Gilead et la liberté retrouvée à Jezebel's pour les hommes haut placés.

La similitude entre Jezebel's et ces photographies des années 20 le prouve à la fois au niveau de l'ambiance festive qui y règne, du style des tenues et des postures des femmes :

[608] Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood ».



Figure 219 : Photographie de soirée pendant les années folles[609].



Figure 220 : Club de jazz Small's Paradise[610].

[609] Joanna Scutts, « The Roaring (Drunk) 20s: Literature's Biggest Party Animals », *The Guardian*, 18 décembre 2015, https://amp.theguardian.com/books/2015/dec/18/roaring-20s-literature-parties-writers.
[610] Jacob Miller, « Epic Parties You Wish You Went To: The Roaring 20s in Photos », *History Collection* (blog), 15 août 2018, https://historycollection.com/epic-parties-you-wish-you-went-to-the-roaring-20s-in-photos/.



Figure 221 : Top model Claudia Dell[611].

Ces mises en parallèle plus visuelles sont permises grâce à la diversification du support et l'autonomie transfictionnelle de l'univers giléadien. En effet, le préfixe « trans » signifie à la fois le voyage à travers différents médias mais aussi au-delà de ces médias. L'intense circulation transmédiatique de l'univers giléadien permet de nouvelles comparaisons visuelles ce qui rend accessible à un autre type de public, plus jeune ou plus habitué à des images, à de l'art visuel, à des mangas ou des Bandes Dessinées d'accéder au message porté par l'œuvre de Margaret Atwood.

[611] Miller.

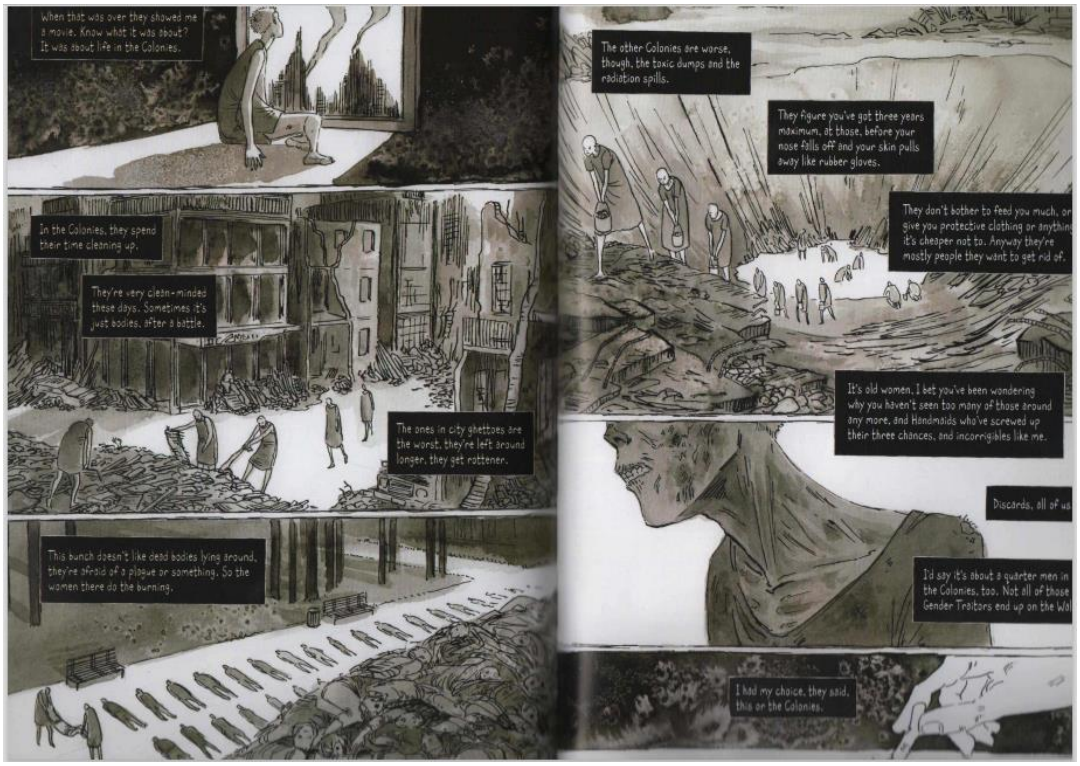


Figure 222 : The Handmaid's Tale. Roman graphique. Chapitre XII Jezebel's.

Dans ce dernier extrait[612], les corps morts alignés sur le sol et les corps empilés évoquent les camps d'extermination nazis. Les individus, au corps émacié (mis en évidence par le très gros plan à droite de la figure 222), forcés de travailler, rappellent les camps de concentration nazis. Le choix du noir et blanc pour ce dessin représentant les colonies amplifie le rapprochement avec des photographies de camps nazis :

[612] Nault, « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood ».



Figure 223 : Photographie de l'entrée du camp d'extermination d'Auschwitz en 1945 après sa libération par les troupes soviétiques[613].



Figure 224: Photographie du camp de concentration de Buchenwald en Allemagne en 1945 au moment de la libération du camp par les alliés[614].

[613] Marc Semo et Annette Levy-Willard, « Auschwitz, La Mort Industrielle », *Libération*, 21 janvier 2005, https://www.liberation.fr/societe/2005/01/21/auschwitz-la-mort-industrielle_506893/.

[614] Camille Lestienne, « Journée de mémoire de l'Holocauste: en 1945, Le Figaro découvre les camps de concentration nazis », *LEFIGARO*, 27 janvier 2015, https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/01/27/26010-20150127ARTFIG00083-1945-le-figaro-decouvre-les-camps-de-concentration-nazis.php.



Figure 225 : Photographie de femmes prisonnières travaillant dans le camp de concentration de Ravensbrück, réservé aux femmes et aux enfants, en janvier 1945[615].

L'esthétique réussie du roman graphique permet de délivrer le message d'avertissement avec succès. L'aspect économique et idéologique sont donc lié et fonctionne conjointement :

> By bridging the gap between the ambiguous discourse of the novel and the tangible, visual storyworld of the comic medium, it invites the audience to investigate the deeper ontological puzzles that were included in the 1980s story and begged for a new interpretation, taking into consideration the changed sociopolitical context of the decades that have passed since the first publication of The Handmaid's Tale. Such an approach places Renée Nault's work in the center of the modern multimedia culture, thus opening up new paths of interpretation within the media flow[616].

Le message dystopique par anticipation est mieux délivré si les œuvres sont populaires et touchent une large part de la population, plus ou moins jeune et plus ou moins littéraire par l'intermédiaire de médias qui peuvent se croiser, se compléter et permettre une plus large gamme d'interprétations grâce à ce renouveau du support dystopique, grâce au voyage transmédiatique.

[615] Irène Omélianenko et François Teste, « Des femmes et des bébés à Ravensbrück », *France Culture*, 29 janvier 2015, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks-14-15/des-femmes-et-des-bebes-a-ravensbrueck-5218954.
[616] Machała, « *The Handmaid's Tale* vs. *The Handmaid's Tale*. The Graphic Novel as a Modern Reading of the Traditional Novel », 201.

L'ouvrage *The Art and Making of the Handmaid's Tale*[617] d'Andréa Robinson opère différemment. Á l'aide des membres de l'équipe de production de la série, des acteurs, des créateurs, il explicite les choix effectués concernant les décors, les tenues, la mise en scène, les effets spéciaux et les nouveaux éléments de la diégèse.



Figure 226 : The Art and Making of the Handmaid's Tale, pp. 32-33.



Figure 227 : The Art and Making of the Handmaid's Tale, pp. 34-35.

[617] Robinson, *The Art and Making of The Handmaid's Tale: The Official Companion to MGM Television's Hit Series*.



Figure 228 : The Art and Making of the Handmaid's Tale, pp. 114-115.

Cet ouvrage correspond à une demande d'un public de fans qui souhaite pénétrer les coulisses de l'univers Giléadien et en maîtriser toutes les subtilités. Nous constatons que l'aspect économique revêt une part importante et contribue à créer une réelle notoriété autour de cet univers Giléadien. L'entrée dans cet univers est rendue possible par différents médias : les romans de Margaret Atwood, la série de Bruce Miller, le roman graphique de Renée Nault, l'ouvrage explicatif d'Andréa Robinson. Cet ensemble de médias contribuent à ramifier l'univers Giléadien, ce qui permet à la fois d'attirer tout type de personnes et personnalités et de renforcer l'expérience immersive pour les adeptes. Cet univers transmédiagénique montre une interfécondation et une fusion réussie d'une narration avec sa médiatisation. Le message d'avertissement par anticipation parvient alors aux intéressés qui ont ainsi la possibilité de réagir et d'agir pour éviter que cet univers dystopique ne devienne le leur.

Par conséquent, les auteurs doivent poursuivre les objectifs sociologiques, idéologiques et économiques de manière concomitante afin de concevoir un univers giléadien exclusif mais aussi inclusif pour rendre le message dystopique efficace et florissant.

L'univers *Black Mirror* repose également sur le succès de sa marchandisation. En 2020, l'agence publicitaire espagnole Brother ad School a d'ailleurs créée une affiche surprenante sur cette thématique annonçant l'arrivée de la saison 6 :

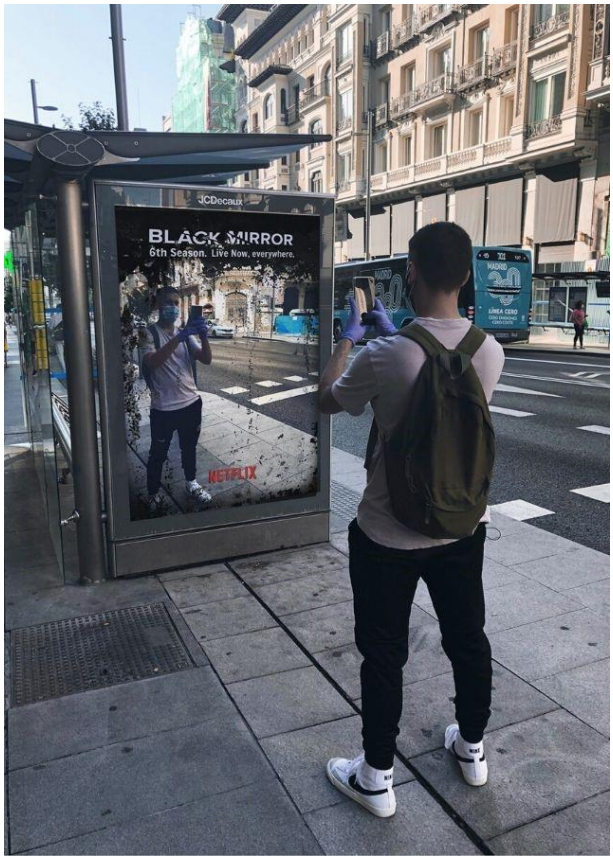


Figure 229 : Photographie montrant une affiche de la saison 6 sur un arrêt de bus et un passant en train de se prendre en photo[618].

[618] Rebecca Shepherd, « Ad Appears Saying Black Mirror Season 6 Is "Live Now, Everywhere" », *LADbible*, 3 juin 2020, https://www.ladbible.com/entertainment/tv-and-film-black-mirror-ad-appears-saying-season-6-has-been-released-as-reality-20200603.



Figure 230 : Photographie montrant une affiche de la saison 6 sur un arrêt de bus et un passant en train de se prendre en photo[619].

Cette affiche est un miroir qui montrent des personnes portant un masque ou des gants en train de se photographier. La saison 6 semble déjà sortie, comme l'indique l'inscription : *Black Mirror 6th Season. Live Now, everywhere*. Cette saison n'existait pas sur nos écrans à ce moment-là mais existait dans le réel car il s'agissait de notre quotidien dans le monde depuis le Covid 19, c'est d'ailleurs ce qu'explique les concepteurs :

> It's been months since everything that happens in the world seems like we were living a long episode of Black Mirror," said the agence. "In Netflix, the 5th is the last season you can watch. The 6th is happening in the real world[620].

Cette œuvre d'art dérivée atteste de l'impact de la série sur le public. Cette affiche était toutefois une fausse. Charlie Brooker avait d'ailleurs indiqué à Radio Times qu'il souhaitait repousser la sortie de la saison 6 à cause de la pandémie et de la situation catastrophique mondiale que cela a engendré :

---

[619] Shepherd.
[620] Gregory Allie, « "Black Mirror" Ad Campaign Says Season 6 Is Happening in the Real World Right Now | Exclaim! », 3 juin 2020, https://exclaim.ca/film/article/black_mirror_ad_says_season_6_is_reality_live_now_everywhere.

> At the moment, I don't know what stomach there would be for stories about societies falling apart, so I'm not working away on one of those[621].

Un autre produit dérivé a vu le jour durant la pandémie. Il s'agit d'un T-shirt sorti en 2020 sur lequel est inscrit « I don't like this episode of Black Mirror » créée par T340. Il existe en 13 coloris et la possibilité de choisir la couleur du texte en noir ou blanc. Il existe pour hommes, pour femmes, pour enfants, en version 100% recyclé, en manche longue, avec capuche ou en sweat-shirt.



Figure 231 : Modèle manche courte, noir, inscription blanche[622].

[621] Allie.

[622] « I Don't Like This Episode Of Black Mirror T-Shirt », *RedMolotov*, consulté le 21 juin 2023, https://www.redmolotov.com/i-dont-like-this-episode-of-black-mirror-tshirt.



Figure 232 : Modèle manche longue blanc, inscription noire[623].

Ce t-shirt proposé dans une large gamme de couleurs et de formes atteste la popularité de la série et de son ancrage dans le réel pour le public. La marchandisation de la série est indispensable pour délivrer le message d'avertissement par anticipation. Cet univers transmédiagénique montre une interfécondation et une fusion réussies d'une narration avec sa médiatisation. La narration comme l'attestent ces affiches et ces T-shirts se poursuit dans le réel. Le public peut alors laisser la dystopie se poursuivre en passant de la fiction à la réalité ou peut décider de réécrire la diégèse dans le réel en agissant sur le présent pour influer sur l'avenir. Le lecteur-téléspectateur de dystopies peut être comparé « aux hommes historiques » tels qu'ils sont définis par Nietzsche « qui regardent en arrière pour comprendre le présent, par la contemplation du passé, pour apprendre à désirer l'avenir avec plus de violence [624]». L'objectif économique est au service de l'objectif idéologique. En effet, plus le rapprochement entre la fiction et le réel est facile à établir, plus l'avertissement aura de poids auprès du téléspectateur. C'est seulement en popularisant et commercialisant l'univers *Black Mirror* que le message d'alerte pourra être porté. Ce message d'alerte est d'ailleurs porté par des entreprises

[623] « I Don't Like This Episode Of Black Mirror T-Shirt ».
[624] Nietzsche, Friedrich, Henri Albert, et Pierre-Yves Bourdil, *Seconde considération intempestive : de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie (1874)*, GF 483. Paris : Flammarion, 1988, 83.

indépendantes pour lesquelles la commercialisation du message permet avant tout sa diffusion, ce qui semble prévaloir les bénéfices possibles.

Analysons également la popularité de l'ouvrage *Inside Black Mirror*, sorti en 2018.

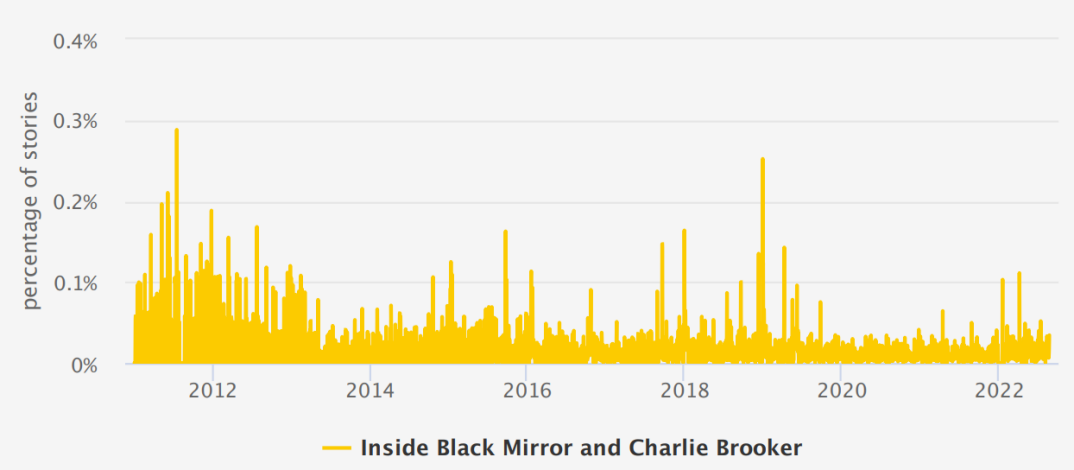


Figure 233 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

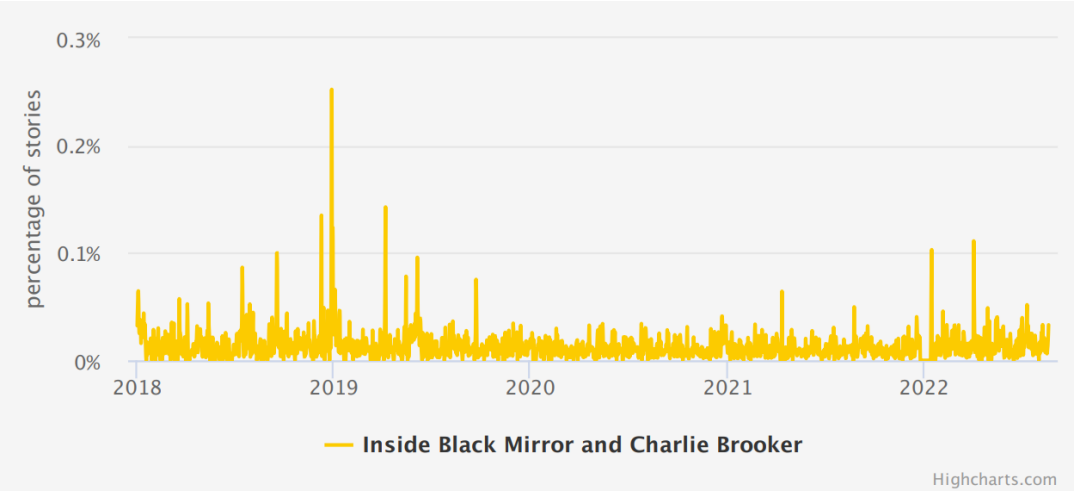


Figure 234 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

Le pic du premier trimestre 2019 dans la recherche croisant « Inside Black Mirror » et « Charlie Brooker » est dû à la publication de l'ouvrage.

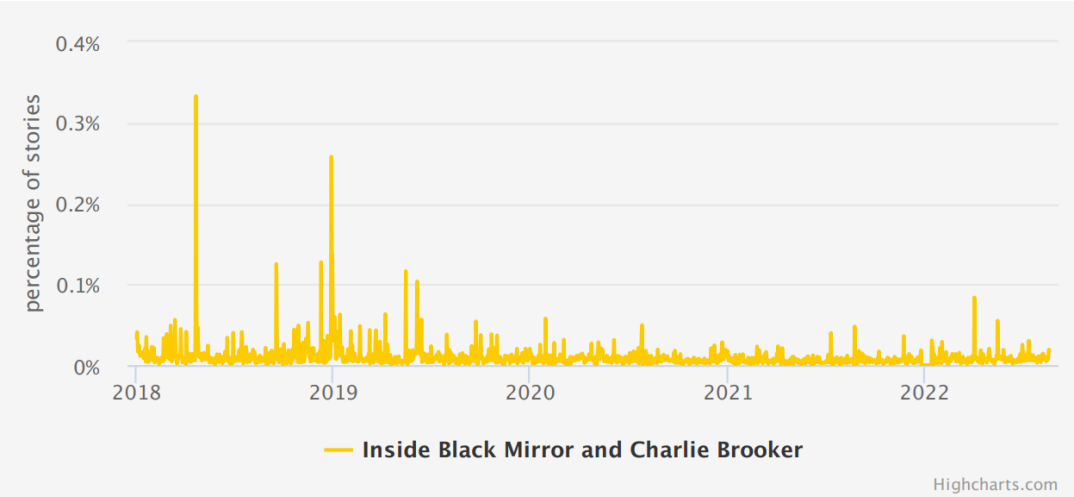


Figure 235 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud.

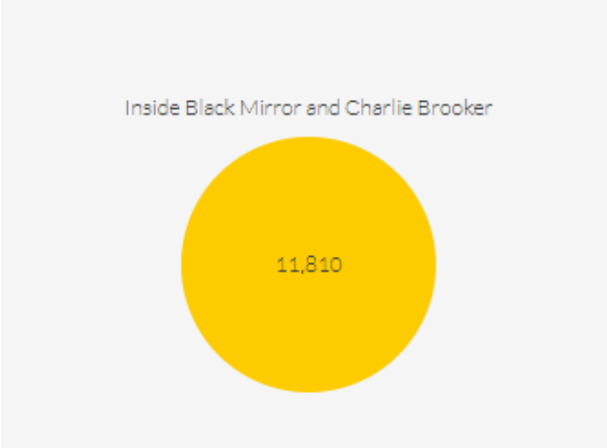


Figure 236 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.

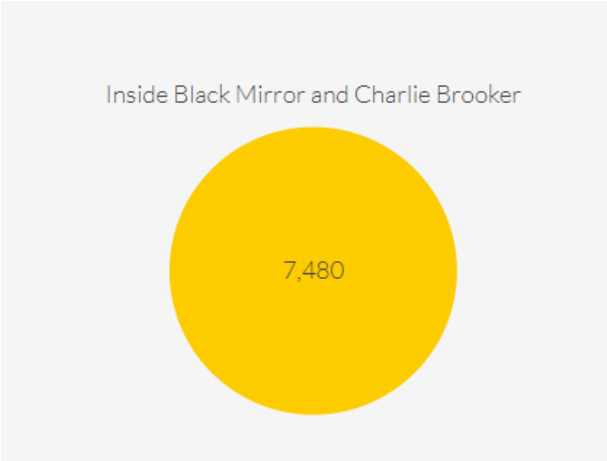


Figure 237 : Analyse statistique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux entre 2018 et 2022 à l'aide de Media cloud.

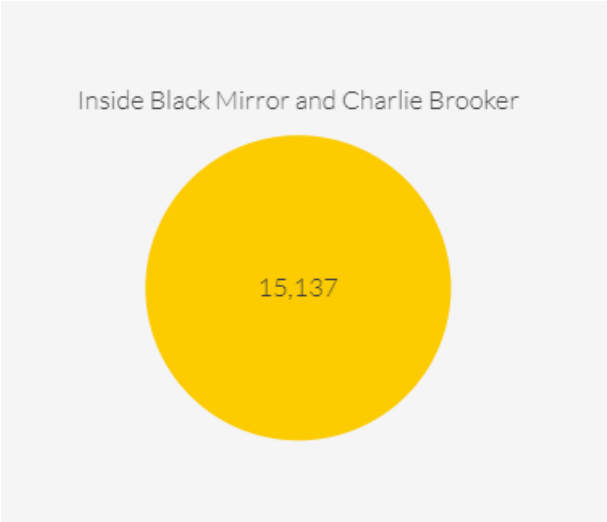


Figure 238 : Analyse statistique réalisée à partir de Twitter entre 2018 et 2022 à l'aide de Media cloud

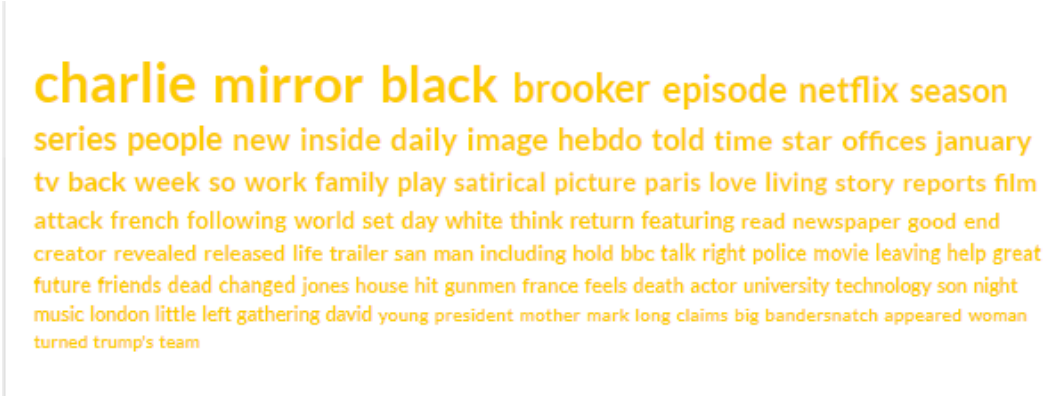


Figure 239 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud.



Figure 240 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux entre 2018 et 2022 à l'aide de Media cloud.



Figure 241 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter entre 2018 et 2022 à l'aide de Media cloud.

L'œuvre *Inside Black Mirror* se distingue de l'ouvrage *The art and Making of The Handmaid's Tale* dans la mesure où il ne s'agit pas d'une œuvre dérivée produite par un autre auteur mais d'une œuvre dérivée produite par Charlie Brooker lui-même. Il crée ses propres arborescences autour de son œuvre. Il capitalise sur sa création avec son ouvrage en en expliquant la genèse. L'objectif commercial qu'il poursuit est mis au service de son objectif idéologique. Lorsque plus de visibilité et d'accessibilité sont conférées à l'univers Black Mirror au travers de médias différents, plus de visibilité et d'accessibilité sont accordées au message d'avertissement par

anticipation. D'autres marques profitent de la popularité de la série et élaborent des produits dérivés. Funko propose de nombreuses figurines à l'effigie des protagonistes de la série.



Figure 242 : Figurines Pop de Funko à l'effigie des protagonistes de BM [625].

Ces figurines représentent Kelly et Yorkie issues de l'épisode « San Junipero » (saison 3), Robert Daly et Nanette Colee (troisième rangée au milieu) issus de l'épisode « USS Callister » (saison 4), la poupée Ashley Too issue de l'épisode « Rachel, Jack et Ashley Too » (saison 5) en deux versions, une classique et une édition limitée de la poupée Ashley Too portant des symboles du « mal » (A anarchiste, ceinture punk ou encore mèche noire dans sa chevelure rose). Cette édition limitée suscite de l'envie chez le consommateur. La commercialisation du concept *Black Mirror* montre le succès que rencontre la série mais aussi rend plus accessible le message d'avertissement porté par celui-ci. Ces figurines véhiculent les principes de liberté portés par les personnages qu'elles représentent.

La marchandisation du concept *Black Mirror* va plus loin avec le jeu de société inventé par Prospero Hall appelé Black Mirror Nosedive.

[625] « Les premières figurines POP Black Mirror ! | Figurines POP! », *figurines-pop.com*, 10 octobre 2019, https://figurines-pop.com/actu/les-premieres-figurines-pop-black-mirror--19.



Figure 243 : Jeux de société Nosedive par Prospero Hall[626].

Le jeu reproduit le fonctionnement de l'épisode « Nosedive » : les participants doivent s'assurer de conserver leur popularité et l'accroître en se créant un réseau de relations influentes. La commercialisation de ses produits atteste de la popularité de la série mais y contribue également. Il s'agit de créer des arborescences exophoriques autour de l'univers *Black Mirror*. L'univers transmédiasgénique s'insinue dans le réel du téléspectateur, ce qui participe à renforcer les messages d'anticipation dystopiques délivrés. Les objets viennent rappeler les dangers potentiels et servent à les conjurer. L'association des objectifs sociologiques, idéologiques ou économiques est indispensable pour engendrer une expérience immersive. Plus le téléspectateur s'identifie à l'univers *Black Mirror,* y pénètre et y séjourne, plus il se sentira concerné par le message dystopie délivré, plus il agira pour déjouer la dystopie en cours de réalisation.

Charlie Brooker a réussi à créer un univers *Black Mirror* tellement inclusif qu'il existe une porosité active entre fiction et réel. L'univers fonctionne en spirale transmédiatique enrichie. La série s'inspire du réel dont elle noircit et extrapole les traits, le téléspectateur perçoit les prémices des dangers évoqués dans la série et utilise les objets artistiques et commerciaux dérivés comme moyens de revendication. L'expérience est donc totalement immersive. La diégèse établit des ramifications endophoriques et exophoriques. Elle s'en trouve elle-même affectée par les développements qu'elle a inspirés. Alors que Charlie Brooker trouvait la situation mondiale tellement dystopique qu'il n'envisageait pas une nouvelle saison, une saison 6 est sortie en juin 2023. L'œuvre transmédiagénique *Black Mirror*, en opérant en spirale transmédiatique enrichie, réussit l'interaction et la fusion entre narration et médiatisation et n'a

[626] myLudo.fr, « Jeux – Prospero Hall – Myludo », consulté le 21 juin 2023, https://www.myludo.fr/#!/people/prospero-hall-14087.

donc pas de limite. Le voyage transmédiagénique est alors infiniment riche. En atteste, le recours à Butcher Billy, créateur de couvertures de bandes dessinées après que Charlie Brooker a remarqué ses couvertures d'épisode de la série sur les réseaux sociaux :

> The covers Butcher Billy created were spotted on social media by Charlie Brooker, one of the creators of Black Mirror. He invited the artist to contribute to the production design process for season four, which began airing in December 2017. In the episode Black Museum viewers can see posters, game artwork and comics Billy illustrated. Since then, he has worked on several related projects with Black Mirror and Netflix. (…)
>
> In fact, he's helped create some highly desirable merchandise for fans including vinyl LP covers, which have been released for individual episodes of the programme. The soundtracks to Arkangel, San Junipero and Black Museum have all featured Butcher Billy's artwork, which mixes iconography from the show itself with some of his own inventiveness[627].

Nous constatons que la série a inspiré Butcher Billy, ses créations artistiques ont été remarquées par Charlie Brooker qui lui a demandé de mettre son talent au service de la série et de créer des œuvres qui sont apparues dans des épisodes de la série. Toutefois le voyage transmédiagénique ne s'arrête pas là :

> Now, Netflix has called on Butcher Billy to turn his original comic book covers into VHS packaging, to appear on the shelves of Tucker's Newsagents, a fictitious shop that has popped up in Old Street, London and at Grand Central in Birmingham[628].

En effet, les créations de Butcher Billy intégrées à la série voyagent en dehors de l'espace sériel et se retrouvent dans l'espace réel. Elles décorent des magasins éphémères fictifs créés à l'occasion de la sortie du film interactif *Black Mirror : Bandersnatch*. Bien qu'il soit impossible de rentrer dans ces magasins, les passants peut s'imprégner de l'extérieur de l'ambiance du film interactif qui se déroule en 1984. Voici des exemples des créations de Butcher Billy :

[627] Garrick Webster, « Inside Out: Butcher Billy and the *Black Mirror* Comic », consulté le 1 juillet 2023, https://www.illustrationx.com/news/3853/inside_out_butcher_billy_and_the_black_mirror_comic.
[628] Webster.



Figure 244 : Jaquette de cassette VHS[629].

Des photographies officielles avec des membres de la série sont prises devant les œuvres de Butcher Billy comme nous pouvons le voir ici :



Figure 245 : Charlie Brooker et Asim Chaudhry, un des acteurs de Bandersnatch devant le présentoir de bandes dessinées créés par Butcher Billy dans un magasin éphémère fictif[630].

[629] Webster.
[630] Webster.

Voici deux des couvertures présentées visibles sur la photographie ci-dessus :

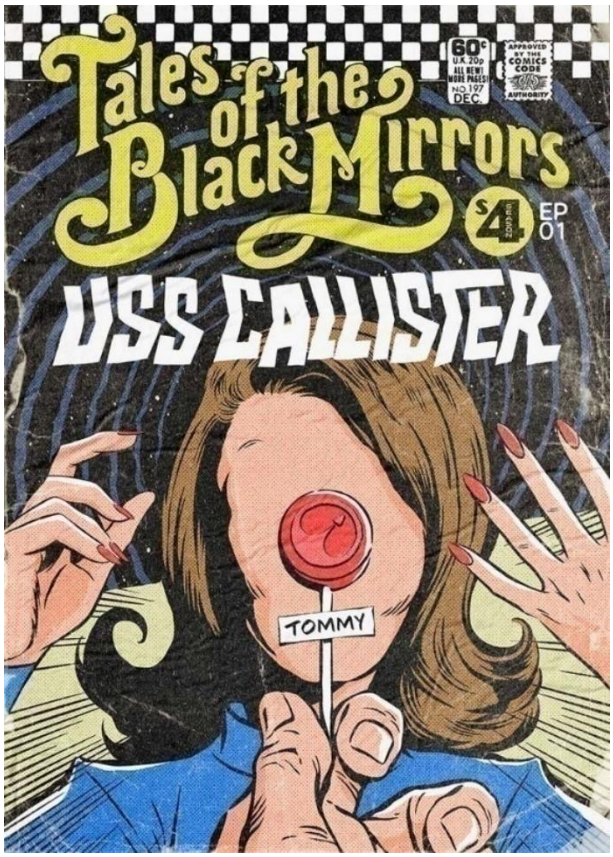


Figure 246 : Couverture de USS Callister[631].

[631] Webster.

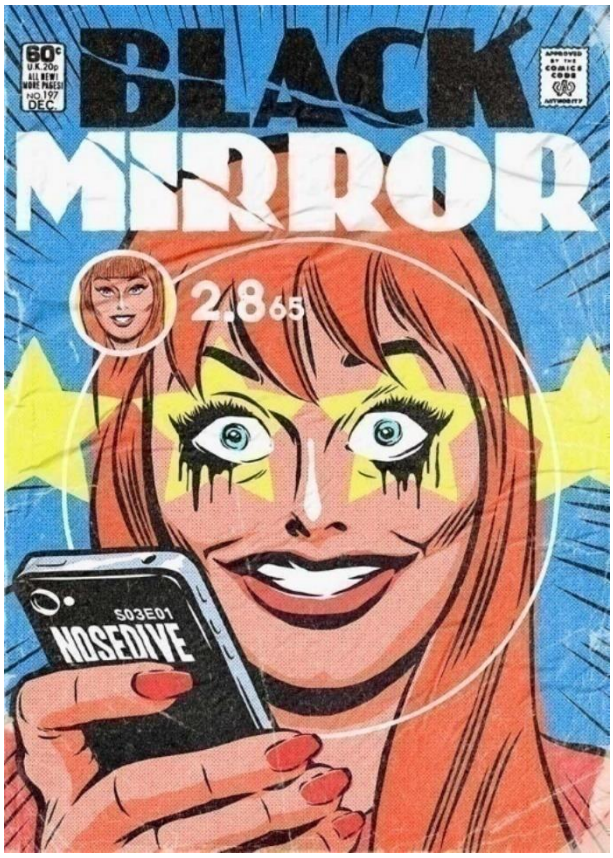


Figure 247 : Couverture de Nosedive[632].

Nous constatons que le style Pop Art, inspiré des œuvres de Roy Lichtenstein, avec ses couleurs sont vives et décalées, contraste avec les technologies modernes présentes dans la série et précisément dans ces épisodes. Voici comment Butcher Billy explique ce choix :

> "I love to bring different visual and cultural ideas together and juxtapose them in different ways. Sometimes that twists their meaning and, like Black Mirror, it can reflect something new, ambiguous and even quite dark," says Butcher Billy. (…)
>
> "I thought it was interesting to clash old and contemporary by using a vintage drawing style while keeping the technology of the episodes," he explains[633].

Il propose un esthétique composite dans laquelle cohabitent le neuf et l'ancien, le moderne et le rétro, le futuriste et le suranné. Le voyage transmédiagénique est donc infini : les allers-retours entre les différents médias (bandes dessinées et série), renforcés par les allers-retours entre le passé et le futur, le virtuel et le réel, enrichissent l'expérience immersive du téléspectateur et la rende unique.

Ainsi, nous pouvons affirmer que les œuvres *THT*, *TT* et *BM* sont à la fois des dystopies miroirs et des miroirs dystopiques, cette vision anamorphique permet au lecteur-téléspectateur

[632] Webster.
[633] Webster.

d’engager une démarche auto-reflexive et réflexive. Un objectif principal est visé, l’objectif idéologique. Cet objectif ne peut être atteint qu’en répondant à des enjeux sociologiques (en dressant un portrait de la société), et à des enjeux commerciaux (avec la marchandisation de ces univers dystopiques). Cette porosité entre fiction et réel est effectivement mise au service du message porté par ces œuvres dystopiques en invitant le lecteur-téléspectateur à développer une pratique réflexive.

CONCLUSION

1. Réfractions paradoxales : des catégorisations dystopiques et des uniformisations utopistes

Les dystopies étudiées dressent le portrait de sociétés hautement hiérarchisées et stratifiées qui impliquent que les différents membres de la société sont interdépendants. Cette interdépendance aussi bien que cette atomisation des tâches sont à la base d'un système d'hyper surveillance et d'hyper contrôle. Dans l'univers giléadien, la surveillance est possible grâce à la création de catégories sociales au moyen de rôles prédéfinis et de vêtements imposés aux couleurs bigarrées qui rendent lisibles et perceptibles ces hiérarchisations sociales. En passant de média en média, la compartimentation va toujours plus loin et ses effets sont d'autant plus graves. L'apparente harmonie conférée par l'ordre social visible et renforcée par des événements festifs réguliers pour tous et par une esthétique poussée montre la visée utopiste de la république de Gilead. L'horreur présentée dans l'univers dystopique giléadien est chorégraphiée ou mise en scène de telle sorte qu'elle est mise en évidence et dénoncée.

Dans l'univers de *Black Mirror* la catégorisation prend une forme différente. Les individus sont souvent présentés de manière antagoniste : leur statut social, économique, leur positionnement dans la société, leur idéologie sont opposés. L'univers *Black Mirror* lui-même revêt une esthétique morcelée grâce au travail sur les couleurs et les images déconstruites. Toutefois, ces antagonismes sont réversibles, voire fusionnables et les frontières catégorielles sont continuellement perméables. Ces antinomies peuvent converger refusant tout manichéisme. Ces catégorisations poussées à leur paroxysme nous interrogent sur notre besoin de compartimentation et nous placent en dehors de toute perspective temporelle afin de nous libérer de toutes ces barrières qui sont susceptibles de nous enfermer. Ainsi la réversibilité des catégorisations en révèle son aspect illusoire. À l'instar de tout univers à visée utopiste, un système dystopique peut émerger.

L'univers dystopique giléadien engendré par la création de ces compartimentations diverses est mis en opposition avec l'uniformisation crée par la construction d'une société régulée, hautement codifiée, structurée et hiérarchisée dans laquelle tout le monde a un rôle précis à jouer et trouve une place. L'esthétique de la série s'appuyant sur des couleurs nuancées et coordonnées, des mouvements chorégraphiés et symétriques et des musiques douces ou religieuses contribue à renforcer l'harmonisation sociétale. Les éléments symboliques utilisés fondés sur la Bible véhiculent également une image de sérénité. D'autre part, cette harmonisation est renforcée par la continuité et la collaboration existant entre les différents médias : entre le roman *THT*, la série *THT* et le roman *TT*.

Dans l'univers dystopique de *Black Mirror*, l'uniformisation est rendue possible grâce à la création d'un espace géographique comprenant des éléments récurrents tels que les écrans, créant des passerelles entre monde virtuel et réel, entre la technologie et l'homme. Ces ponts sont presque imperceptibles au point de devenir flous jusqu'à la fusion. Ces harmonies ostensibles contribuent à utopiser ces univers dystopiques et à mettre en exergue les objectifs utopistes visés : une amélioration de santé, un accroissement de la communication, une sécurisation de la société, une réduction des dangers et violences. Ces harmonies artificielles sont renforcées par les éléments musicaux récurrents présents dans les divers épisodes des différentes saisons mais aussi par les résurgences d'événements, de personnages, de lieux ou de sigles présents dans d'autres épisodes qui peuvent être qualifiés d'interépisodicité. D'autres ponts, spatio-temporels cette fois, par le biais d'événements ou d'objets récurrents, sont alors créés entre les différents épisodes des diverses saisons engendrant une unité sémantique et thématique au sein de l'anthologie permettant ainsi la propagation par contamination d'éléments dystopiques.

Le système ségrégatif et exclusif proposé par le régime de Gilead s'avère liberticide. Le lecteur et le téléspectateur, bien que dupés dans un premier temps par cet univers giléadien collaboratif, harmonieux et chorégraphié, ne tardent pas à comprendre que le système est entièrement répressif et que l'équilibre présenté est factice. De même, les violences physiques et psychologiques que subissent les habitants du régime de Gilead afin de les contraindre à obéir sont accrues dans la série. Le lecteur et le téléspectateur sont ainsi poussés dans leurs retranchements, ce qui les incite à réagir. L'esthétisme et l'homogénéité de cette société opposent un contraste important avec la cruauté de la vie vécue par les habitants, ce qui contribue à révéler les failles et les injustices de cet univers.

Dans la série *BM*, le moment épiphanique et le processus d'implication du téléspectateur opèrent différemment. Le miroir sombre et grossissant que constitue la série renvoie le téléspectateur à ses propres pratiques et plus précisément à ses propres travers. Il est ainsi incité à réagir quant à ses comportements déviants face aux nouvelles technologies et aux écrans. *IBM* invite le téléspectateur à poursuivre la réflexion engagée et à prendre du recul. Ces œuvres dystopiques créent des passerelles entre l'univers fictif et le monde réel des lecteurs-téléspectateurs, les menant à une réflexion sur leur propre civilisation et les incitant à prendre de la distance pour éviter que notre société ne bascule dans le totalitarisme ou l'annihilation de soi. Le floutage opéré met ainsi en exergue la versatilité et la complémentarité existant entre univers dystopiques et utopiques.

2. Univers dystopiques : d'un pouvoir légitime à un système oppressif

La mise en place du régime de Gilead, trouve sa légitimité dans la nécessité de réduire la pollution, de mettre en œuvre un système capable rétablir de la sécurité au sein de la population, alors que dans *BM* la légitimité repose sur la création d'une plus grande justice sociale et sur un quotidien amélioré à l'aide de nouvelles technologies qui facilitent le contrôle, la sécurité, les échanges entre les individus, le partage de données ou encore l'ascension sociale et même la survie de l'espèce humaine. Dans *BM*, le légitime prévaut sur le légal au point de rendre légaux de nouveaux comportements ou de nouvelles technologies sous la pression sociétale. D'autre part, la légitimité est davantage fondée sur les besoins et les attentes des utilisateurs. Ces besoins et attentes peuvent subir l'influence de l'utilisation accrue de nouveaux moyens de communication et varier ainsi régulièrement. Une différence majeure apparaît dans le processus de légitimation par rapport à *BM*. Il s'agit de l'utilisation d'un texte fondateur, la Bible. En y ayant recours, le régime de Gilead rend légitime son autorité. Il se présente comme un régime digne et responsable qui s'attaque aux maux de la société pré-giléadienne et dont les effets sont positifs et immédiatement palpables. En outre, le système mis en place s'appuie sur des besoins ressentis par la majorité de la population : la lutte contre la pollution, contre la stérilité et l'insécurité. Le régime de Gilead est accepté collectivement dans un premier temps car il vient proposer des solutions là où les autres gouvernements ont failli. Légitimer les nouveaux gouvernements mis en place nécessite de rééduquer la population, de revisiter

l'histoire afin de mettre en avant les manquements des systèmes précédents pour établir de nouvelles règles. Les aspects positifs du nouveau régime sont dès lors promus : la solidarité, la protection, l'entraide sont mis à l'honneur. La série insiste davantage sur les aspects positifs du nouveau régime qui permet également une inclusion de tous les membres de la société jusqu'alors rejetés car ils étaient sans emploi ou pauvres. La série évoque de manière plus détaillée les conséquences de la pollution ou de l'absence des mères auprès de leurs enfants.

Toutefois, lorsque que les contraintes imposées par le nouveau régime deviennent trop importantes, notamment du fait de l'abrogation des libertés pour de nombreuses catégories sociales, la légitimité du régime s'en remise en cause. Dans la série *BM*, c'est la légitimité des nouvelles technologies qui est remise en cause car elles sont sources de discrimination et d'exclusion sociale. De plus, dans le régime giléadien, cette perte de légitimité est renforcée par les injustices présentes dans le système qui accordent des droits privilégiés et une plus grande tolérance à certains membres de la société tels que les Commandants ou les Tantes. D'autre part, la violence utilisée ne trouve pas de justifications acceptables. Au fur et à mesure que les violences croissent, la légitimité s'étiole. Les contraintes sont trop nombreuses et ne pèsent pas équitablement sur tous. Cette délégitimation du système met en avant l'aspect dystopique de toute conception utopiste. L'absence d'équilibre entre bien commun et liberté en découlant entraîne la formation du mouvement dissident Mayday. La série montre même un attentat terroriste orchestré par les Servantes pour tenter de renverser le régime ainsi que d'autres actes dissidents mineurs pour refuser toute déshumanisation à l'égard de leur personne. Ce régime autoritaire accepté par tous invite en premier lieu à une réflexion quant au fondement utopiste de tout régime totalitaire. La série *BM* montre comment les technologies sont détournées pour satisfaire des besoins personnels, économiques ou militaires. Ces détournements engendrent violences psychologiques et physiques. De plus, elles ne répondent plus aux besoins des utilisateurs. L'univers *BM* met davantage en exergue l'oscillation entre légitime et illégitime que l'univers giléadien. Les variations ondoyantes du principe d'autorité mettent en lumière la porosité existant entre société utopique et société dystopique. La réversibilité et la variabilité du concept de légitimité remettent en cause la définition même des termes *utopie* et *dystopie* dont la définition oscille selon le point de vue adopté. La prise de recul temporelle que confère *TT* sur ce régime révèle combien les dirigeants sont corrompus, comment ils œuvrent uniquement pour le bien personnel au détriment du collectif. Le nouveau régime s'avère pis que le précédent : les femmes et les enfants y sont encore plus maltraités, contrairement aux objectifs fixés et annoncés. Seul l'objectif de politique nataliste est atteint

grâce à l'exploitation et la violation du corps des femmes. Dans la série et dans *TT,* les actes de rébellion s'intensifient et proviennent même des instigatrices du régime afin de renverser le régime et le rendre illégal pour tous. Au contraire, dans la série *BM*, il n'y a pas de remise en question de la légalité des technologies. Ces variations autoritaires ondoyantes visent à la remise en cause de tout fondamentalisme moral, religieux ou éthique et doivent servir au lecteur/téléspectateur qui projette cette situation sur son propre présent ou sur un temps à venir. Placer en dehors de tout concept temporel, la narration est mise au service du principe d'inactualité : chaque individu est libre d'y voir une période passée, présente ou future. Ces nouvelles lois dystopiques sont créées pour engendrer un monde plus juste mais leur mise en œuvre ne fait qu'en révéler leur aspect dystopique pour les victimes du nouveau système. La question de la légitimité amène à distinguer la porosité des frontières entre utopie et dystopie, la variabilité dépendant du point de vue adopté, du temps et du lieu. Cette question de légitimité et de légalité oscillante est essentielle car elle révèle la réversibilité de tout régime à visée utopique et, en agissant en dehors de toute temporalité réelle, elle agit pour le bénéfice d'un temps à venir, permettant au lecteur-téléspectateur d'engager une réflexion sur les messages d'avertissement par anticipation proposés.

La dystopie met en place un protocole expérimental qui teste les interférences entre les différents pouvoirs. En effet, pour renforcer l'autorité du régime de Gilead, on coordonne et on exerce des pouvoirs différents. En outre, l'omniprésence d'un système de contrôle de l'information très organisé sert le même objectif. De manière visible, les Gardiens de la Foi contrôlent et, invisibles, les Yeux surveillent la population. Les Anges font appliquer les lois ; les Commandants et les Tantes déterminent les sanctions à appliquer lorsque les règles ne sont pas respectées. La récolte des informations est contrôlée. On les déforme, on les détourne pour servir les intérêts du régime et lui conférer davantage de pouvoir. Dans la série *BM,* le contrôle de l'information fonctionne différemment car l'information est, au contraire, diffusée à grande échelle pour être accessible à tous. C'est dans cette transmission sans limite que réside le pouvoir informatif.

Un autre pouvoir est au cœur de ces univers dystopique, le pouvoir coercitif. L'aspect répressif est très important dans l'univers de Gilead et encore plus important dans la série. Le caractère militaire du régime est mis en avant et la violence est plus grande. La propagande giléadienne est mise en scène selon le modèle de propagande Hitlerienne. Les punitions collectives sont plus nombreuses et plus extrêmes et viennent s'ajouter aux punitions individuelles d'une violence plus importante (excision, membre brûlé ou amputé, coups de fouet) auxquelles

s'ajoute la torture psychologique. La mutilation sert de moyen dissuasif à tous les opposants au régime. Les rebelles utilisent aussi le pouvoir coercitif et la violence extrême pour tenter de s'imposer. Le pouvoir coercitif est exercé différemment dans *BM* car il n'est pas exercé par les membres au pouvoir ou les organes répressifs mais par la population elle-même qui se rend justice. Ces choix mettent au jour l'aspect dystopique de cette société à visée utopique. Contrairement au pouvoir coercitif, le pouvoir de récompense est peu exercé. Des récompenses limitées sont aussi accordées aux catégories sociales les plus obéissantes dans *THT*. Dans *TT*, le pouvoir de récompense est intimement lié au pouvoir coercitif car il permet de motiver la population afin qu'elle obéisse aux ordres. Un schéma semblable se retrouve dans *BM*. Les individus qui obéissent aux règles sont récompensés.

Lorsque les pouvoirs sont déployés en chaîne, ils permettent d'accroître le pouvoir global, ce qui confère aux œuvres une aspect dystopique plus abouti.

L'oppression est tellement intense que le lecteur ou le téléspectateur peut la ressentir. Les ondes oppressives véhiculée par le régime théocratique et totalitaire de Gilead permettent au lecteur-téléspectateur de se sentir enfermé, comme le sont les protagonistes. L'aspect sensoriel de l'oppression accroît son impact dystopique. Dans l'univers *BM*, les réseaux sociaux et les nouvelles technologies véhiculent l'oppression. Les individus sont oppressés par leur propre façon d'utiliser ces nouveaux moyens de communication et ces nouvelles technologies, présentées comme invasives, addictives et esclavagistes. L'utilisation de ces technologies oppressives ouvre la possibilité au téléspectateur d'engager une réflexion sur ses propres pratiques. *IBM* s'attèle à décomposer les rouages de la mise en place de l'oppression dans *BM*. Charlie Brooker rappelle que l'oppression et l'isolement des individus tels que présentés dans la série ne sont qu'une version amplifiée de notre propre réalité ce qui rend l'univers dystopique encore plus effrayant car son origine trouve sa source dans notre réel.

3. Dystopies : entre segmentation et construction

Le processus de fragmentation est le reflet d'une volonté de destruction. La fragmentation opérée la plus visible dans *THT* et *TT* est une fragmentation d'ordre sémantique. Cette fragmentation permet aux mots de retrouver leur sens originel ou permet d'en dévoiler la

polysémie et la subtilité afin de dénoncer l'utilisation réductrice des mots dans Gilead et de conférer plus de pouvoirs à ceux qui jouent en les manipulant. Les mots opèrent comme une arme politique, un outil contestataire. Une fragmentation sémantique est aussi véhiculée par la divergence entre les images et les sons dans la série *THT* ou bien entre l'atmosphère et les scènes montrées dans *BM*. Ce contraste brise la violence des scènes. Une autre fragmentation a lieu : la fragmentation spatiale. Elle a un double intérêt : celui de montrer que la vision de la Servante est parcellaire mais aussi celui d'exprimer une volonté de se réapproprier la richesse de tous ces mots alors inutilisables. La fragmentation spatiale reflète la fragmentation sociale dans les romans et dans la série *THT*. La série *BM* et l'ouvrage IBM proposent une destruction de l'espace-temps ou de l'espace feuille qui mettent en lumière la déshumanisation des individus et leur anéantissement. En effet, dans les supports qui nous occupent, les individus sont également fragmentés. Cette fragmentation est d'abord corporelle, les corps sont décomposés et l'accent est mis sur les parties utiles. Cette fragmentation corporelle est accompagnée d'un broyage d'identité ce qui entraîne une fragmentation psychologique. Il s'agit des techniques de Gilead pour anéantir les individus afin qu'ils se conforment aux nouvelles règles. La série *THT* ainsi que le roman *TT* vont quant à eux, encore plus loin dans ce processus de fragmentation. La série *BM* insiste davantage sur la fragmentation psychologique et de la personnalité. Cette segmentation des individus révèle l'écart entre les objectifs utopistes visés et ceux atteints, transformant le monde utopique en monde dystopique. D'autre part, la rupture classique de la syntaxe dans *THT* matérialise le mode opératoire destructeur du régime totalitaire de Gilead et ravive l'objectification des individus et leur destruction psychologique. Enfin, c'est la diégèse qui est fragmentée afin de passer sous silence les évènements les plus douloureux et insister sur les plus positifs. Elle sert également à mettre en exergue le contraste entre la situation passée etvprésente. Elle est le reflet du corps et de la psyché fragmentés des individus oppressés par le régime de Gilead. Les notes historiques viennent enchâsser le récit de la Servante et contribuent encore davantage à sa fragmentation. En effet, les fragments réunis ne construisent rien, mais confirment au contraire l'aspect incomplet, voire erroné des bribes d'informations collectées ou délivrées. La série *THT* renforce cette fragmentation diégétique par une ramification et une complexification de la narration. Le roman *TT* propose pour sa part une fragmentation diégétique par le biais de fragments de récits racontés par des narrateurs-témoins différents mais complémentaires. La série *BM* propose également des perspectives différentes concernant un même événement. Cette fragmentation rappelle combien, à l'instar du lecteur-téléspectateur, notre vision du monde est parcellaire et incomplète et contribue à détruire toute certitude utopiste.

Ce principe de destruction est fondé sur la théorie de la déconstruction de Derrida qui propose de remettre en cause les oppositions conceptuelles, les logiques binaires et de renverser les oppositions à tel point que deux pôles apparemment opposés peuvent s'amalgamer. La temporalité est renversée en floutant les oppositions classiques entre passé et présent dans le roman et la série *THT* et dans *TT* afin de mettre en évidence l'aspect itératif des événements dans le temps. Les événements sont également présentés avec des points de vue différents afin de proposer des versions complémentaires qui, en s'amalgamant, édifient une vision plus complexe de la scène proposée. La série *BM* déconstruit toute vision manichéenne en proposant des points de vue qui font chacun émaner le bien et le mal. L'ouvrage IBM propose d'ailleurs des illustrations pour chaque épisode qui œuvre pour la prolifération de sens pour un même sigle. Atwood déconstruit les oppositions conceptuelles et offre une sémantique en constante évolution pour un lecteur dont la réception diverge en fonction de l'époque ou du contexte. Brooker déconstruit également les oppositions conceptuelles pour mettre en exergue la complexité du réel. Cette démarche appelle à déconstruire les oppositions conceptuelles entre utopie et dystopie, le glissement de l'un vers l'autre permet de montrer leur paradoxale complémentarité et leur circularité.

4. Dystopies protéiformes aux enjeux complexes et multiples

Les dystopies étudiées prennent leur source dans une réalité sociale et historique et, dans ce sens, elles constituent le miroir de notre société et de nos inquiétudes. On y voit défiler les dérèglements climatiques, les privations de libertés individuelles, l'omniprésence écranique et les innovations scientifiques et technologiques. Ce miroir tendu aux lecteurs-téléspectateurs demeure toutefois un miroir grossissant et sombre ce qui légitimise l'appellation de « dystopie miroir » pour qualifier ces œuvres. Cette double perspective, fluctuant entre dystopie miroir et miroir dystopique, accentuée par la volonté de conférer à ces œuvres un caractère transmédial participe de la véhémence du message dystopique délivré. En brouillant les frontières de la temporalité, en proposant une esthétique composite laissant cohabiter le désuet et le futuriste, les auteurs dystopiques rendent l'œuvre inactuelle. L'aspect protéiforme des médias analysés permet aux lecteurs- téléspectateurs de s'engager activement. Ce message est d'autant plus percutant que le miroir que les œuvres nous tendent ne déforme que très partiellement notre

réalité. La vision proposée adopte simplement un point de vue inexploré ou inhabituel. Cette vision anamorphique permet au lecteur-téléspectateur d'engager une double démarche à la fois réflexive et auto-réflexive.

Cette réflexion nous emmène aux objectifs visés par les auteurs. Ces dystopies dressent le portrait sociologique de la société et s'intéresse aux inquiétudes des lecteurs-téléspectateurs.

La collaboration des différents médias propose une expérience plus immersive qui affecte et qui a une incidence sur le quotidien de ces mêmes lecteurs-téléspectateurs. La marchandisation voulue de ces univers dystopiques à travers des livres, des ouvrages, des jeux et des objets divers contribue à délivrer avec succès le message dystopique par anticipation en ramifiant l'expérience immersive des récepteurs et en élargissant le public visé. Cette démarche transmédiale semble rendre un certain contrôle aux individus « TV appears to be closer to reality and even to interact with it, which is why it is often considered to give the power back to the many[634]».

Le voyage transmédiagénique est alors infini et permet d'engager une démarche auto-réflexive et réflexive en mouvement constant, comme l'indique Sarah Hatchuel dans un entretien :

> [L]a fiction dit [...] la possibilité et l'existence d'autres mondes, pour intimer à changer 'le' monde et non 'de' monde. Elle peut nous permettre de façonner notre réel et peut nous amener à remettre en cause tout ce qui est du domaine du dicible, du pensable. Elle peut également parfois renforcer les stéréotypes, mais elle est malgré tout souvent suffisamment dissidente pour éduquer notre regard au travers des choix moraux et éthiques de certains personnages, pour nous amener à reconsidérer nos propres choix de vie[635].

Pour conclure, lorsque j'observe l'évolution récente de notre société avec ses dérèglements climatiques plus importants et plus graves ; la montée d'extrémistes politiques et religieux, l'omniprésence des écrans et le recours à facilité de l'intelligence artificielle et enfin la montée des violences sociales, j'ai l'impression de vivre les prémices de Gilead ou d'être projetée dans un épisode de *BM*. Paradoxalement, ma réaction première réside en la nécessité de recourir à des méthodes drastiques pour lutter contre ces événement, méthodes qui nous plongent davantage dans l'univers dystopique des œuvres analysées. Cette volonté de contrer tout environnement dystopique renvoie à la définition de Margaret Atwood :

> Ustopia is a world I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because, in my view, each contains a latent version of the other. In addition to being, almost

[634] Sébastien Lefait, *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (Lanham : Scarecrow Press, Inc., 2013), 93.
[635] Sarah Hatchuel, « Malléabilité du personnage. », *La Septième Obsession. N°20. L'amour des personnages.*, février 2019, 28, https://www.laseptiemeobsession.com/sommaire-20.

> always, a mapped location, Ustopia is also a state of mind, as is every place in literature of whatever kind. (…)
>
> Historically, Ustopia has not been a happy story. High hopes have been dashed, time and time again. The best intentions have indeed paved many roads to Hell. Does that mean we should never try to rectify our mistakes, reverse our disaster-bent courses, clean up our cesspools or ameliorate the many miseries of many lives? Surely not: if we don't do maintenance work and minor improvements on whatever we actually have, things will go downhill very fast. So of course we should try to make things better, insofar as it lies within our power. But we should probably not try to make things perfect, especially not ourselves, for that path leads to mass graves[636].

Dystopie et utopie ne dresseraient-elle pas les contours d'un cercle vertueux ou vicieux, selon le point de vue adopté ? En effet, les univers créés répondent à un besoin immédiat d'amélioration d'un système en déperdition. En l'améliorant, un monde plus dystopique encore est engendré à moyen terme ou à long terme, qui nécessitera des formes d'opposition fortes pour le rendre meilleur, mais pour combien de temps ? L'utopie et la dystopie ne sont-elles pas vouées à l'éphémère ? Ne sont-elles pas le reflet de nos inquiétudes davantage qu'une projection dans un avenir proche ? Des inquiétudes à propos d'un monde que nous ne voulons pas connaître comme Charlie Brooker l'indique à propos de la saison 6 de BM sortie en juin 2023, saison au sein de laquelle il explore, en effet, plus intensément encore la noirceur humaine par le truchement d'écrans en tout genre et de technologies toujours plus invasives :

> I am generally pro-technology. Probably we're going to have to rely on it if we're going to survive, so I wouldn't say they're necessarily warnings, so much as worries, if you know what I mean. They're maybe worst-case scenarios[637].

Des inquiétudes subsistent à propos d'un futur que nous voulons éviter comme l'affirme Margaret Atwood à propos de THT « Let's say it's an antiprediction: If this future can be described in detail, maybe it won't happen[638]». La dystopie est alors une catharsis épiphanique qui permet de rompre les barrières temporelles en restant en dehors de toute temporalité réelle et d'agir par la même sur notre présent en créant des passerelles transmédigéniques.

[636] Atwood, « Margaret Atwood ».
[637] Condé Nast, « '*Black Mirror*' Creator Charlie Brooker Wants to Break the Content Machine », *Wired UK*, 14 juin 2023, https://www.wired.co.uk/article/black-mirror-charlie-brooker-q-and-a-season-6.
[638] Margaret Atwood, « Margaret Atwood on What '*The Handmaid's Tale*' Means in the Age of Trump », *The New York Times*, 10 mars 2017, sect. Books, https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Arnopp, Jason, Charlie Brooker, et Annabel Jones. *Inside Black Mirror*. Ebury Press., 2018.

Atwood, Margaret. *The Handmaid's Tale*. London: Klett, 1996.

———. *The Testaments: The Booker prize-winning sequel to The Handmaid's Tale*. 1er édition. xx: Chatto & Windus, 2019.

Black Mirror : Bandersnatch. Netflix, 2018.

Black Mirror: Series 3. Netflix, 2016.

Black Mirror-Series 1. Channel 4 DVD, 2011.

Black Mirror-Series 2. Channel 4 DVD, 2013.

Black Mirror-Series 4. Netflix, 2017.

Black Mirror-Series 5. Netflix, 2019.

Miller Bruce. « The Handmaid's Tale : La Servante écarlate-Saison 2: DVD & Blu-ray : Amazon.fr », 2018. https://www.amazon.fr/Handmaids-Tale-Servante-%C3%A9carlate-Saison/dp/B07GW4PFHH/ref=sr_1_1?__mk_fr_FR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&dchild=1&keywords=the+handmaid%27s+tale+2&qid=1617528501&sr=8-1.

The Handmaid's Tale Season 1. MGM / United Artists, 2017.

The Handmaid's Tale Season 2. MGM / United Artists, 2018.

The Handmaid's Tale Season 3. MGM / United Artists, 2019.

The Handmaid's Tale Season 4. MGM / United Artists, 2021.

The Handmaid's Tale Season 5. MGM / United Artists, 2022.

Sources secondaires

- Sur l'utopie et la dystopie

« Dystopie - Définition du champ spécifique de la dystopie ». Consulté le 17 octobre 2021. https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Dystopie-page-2.html.

André, Danièle. « Le cinema science-fiction américain ou l'anti-utopie [American science-fiction cinema or the anti-utopia] ». *CinémAction* 115 (2005): 165-80.

Bloch, Ernst. « L'esprit de l'utopie, trad. A ». *Ana Maria Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Éditions Gallimard*, 1977.

Danblon, Emmanuelle. « Figurer la dystopie pour éclairer l'utopie : une fonction de l'exemple historique ». *Argumentation et Analyse du Discours*, nº 16 (9 avril 2016). https://doi.org/10.4000/aad.2111.

Daniels, Margaret J., et Heather E. Bowen. « Feminist Implications of Anti-leisure in Dystopian Fiction ». *Journal of Leisure Research* 35, nº 4 (1 décembre 2003): 423-40. https://doi.org/10.1080/00222216.2003.11950004.

« Définition DYSTOPIE ». Consulté le 28 octobre 2021. https://www.dictionnaire.exionnaire.com/que-signifie.php?mot=dystopie.

« Dystopie ». In *Wikipédia*, 11 septembre 2021. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dystopie&oldid=186236151.

Hollinger, Veronica. « Feminist Science Fiction: Breaking Up the Subject ». *Extrapolation*, 18 septembre 2017. https://doi.org/10.3828/extr.1990.31.3.229.

Huxley, Aldous. *Le Meilleur des mondes*, 2014.

Jabbari, Tara. « Can Science Fiction Alter the Future? » *gnovisjournal.org* Volume 17, issue 2 (2017).

Pironnet, Quentin. « Droit et dystopies ». *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* 77, nº 2 (2016): 363-92. https://doi.org/10.3917/riej.077.0363.

Ricœur, Paul. « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social ». *Autres Temps* 2, nº 1 (1984): 53-64. https://doi.org/10.3406/chris.1984.940.

Ritzenhoff, Karen A., et Janis Goldie. *The Handmaid's Tale: Teaching Dystopia, Feminism, and Resistance Across Disciplines and Borders*. Rowman & Littlefield, 2019.

Sargent, Lyman Tower, Roland Schaer, Bibliothèque nationale de France, et New York Public Library, éd. *Utopie: la quête de la société idéale en Occident*. Paris: Bibliothèque nationale de France : Fayard, 2000.

Segas, Sébastien. « Lefebvre (Rémi), Taïeb (Emmanuel) (dir.), Séries politiques. Le pouvoir entre fiction et vérité, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. "Ouvertures politiques", 2020, 192 p. » *Politix* 132, nº 4 (2020): 217-20. https://doi.org/10.3917/pox.132.0217.

Wagner-Lawlor, Jennifer A. « The Play of Irony: Theatricality and Utopian Transformation in Contemporary Women's Speculative Fiction ». *Utopian Studies* 13, nº 1 (juin 2002): 114.

Zuppinger, Thibaud. « De la fonction de la dystopie dans l'imaginaire contemporain ». *Revue francaise d'ethique appliquee* N° 6, nº 2 (2018): 135-43.

- Sur l'inactuel

Nietzsche, Friedrich, Henri Albert, et Pierre-Yves Bourdil. *Seconde considération intempestive: de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie (1874)*. GF 483. Paris: Flammarion, 1988.

Nietzsche, Friedrich, Giorgio Colli, Mazzino Montinari, et Pierre Rusch. *Considérations inactuelles*. Folio. Essais 191. Paris: Gallimard, 1998.

———. *Oeuvres philosophiques complètes*. Nouvelle Éd. Paris: Gallimard, 1990.

- Sur l'intermédialité, la transmédialité et la transmédiagénie

Gaudreault, André, et Philippe Marion. « Transécriture and Narrative Mediatics ». Dans *A Companion to Literature and Film*, édité par Robert Stam et Alessandra Raengo, 58-70.

Malden, MA, USA: Blackwell Publishing Ltd, 2004. https://doi.org/10.1002/9780470999127.ch4.

- Sur le pouvoir et l'autorité

Althusser, Louis. « Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Inrestigation) ». *Media and Cultural Studies: Keyworks* 80 (2012).

Deer, Glenn. *Postmodern Canadian Fiction and the Rhetoric of Authority*. McGill-Queen's Press - MQUP, 1994.

Deleuze, Gilles. « Chapitre II. Actif et réactif ». Dans *Nietzsche et la philosophie*, 61-112. Quadrige. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2014. https://www.cairn.info/nietzsche-et-la-philosophie--9782130630289-p-61.htm.

Eraly, Alain. *Autorité et légitimité. Le sens du collectif*. Sociologie clinique. Toulouse: Érès, 2015. https://www.cairn.info/autorite-et-legitimite--9782749249209.htm.

Foucault, Michel. *Surveiller et Punir*. Gallimard., 1975.

French, John, et Bertram Raven. *The bases of social power*. *Studies in Social Power*. Vol. 6, 1959.

Jolibert, Bernard. « L'autorité et ce qu'elle n'est pas ». Dans *L'Ecole et l'Autorité*, 1-11. L'Harmattan, 2003. https://go.exlibris.link/8GHQRZKy.

« LÉGITIME : Définition de LÉGITIME ». Consulté le 27 octobre 2019. https://www.cnrtl.fr/definition/l%C3%A9gitime.

« légitime : définition de légitime et synonymes de légitime (français) ». Consulté le 27 octobre 2019. http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/l%C3%A9gitime/fr-fr/.

Mineur, Didier. « 1. Légalité et légitimité ». *Le Bien Commun*, 2010, 17-43.

« ONDOYANT : Définition de ONDOYANT ». Consulté le 25 avril 2023. https://www.cnrtl.fr/definition/ondoyant.

Universalis, Encyclopædia. « LÉGALITÉ ». Encyclopædia Universalis. Consulté le 27 octobre 2019. http://www.universalis.fr/encyclopedie/legalite/.

- Sur l'actualité

AkşiT, Onur O., et Azra K. Nazli. « Technology Versus Individual: An Analysis on Interactive Film *Black Mirror: Bandersnatch* ». *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 10, nº 4 (1 octobre 2020): 509-23. https://doi.org/10.7456/11004100/013.

Albrecht, Katherine, et Katina Michael. « Connected To Everyone And Everything ». *IEEE Technology and Society Magazine*, 9 décembre 2013. http://archive.org/details/ConnectedToEveryoneAndEverything.

Albrecht, Michael Mario. « Donald Trump, *Black Mirror*, and the Politics of Jean Baudrillard's Hyperreal ». *Black Mirror and Critical Media Theory*, 2018, 89.

Allie, Gregory. « "B*lack Mirror*" Ad Campaign Says Season 6 Is Happening in the Real World Right Now | Exclaim! », 3 juin 2020. https://exclaim.ca/film/article/black_mirror_ad_says_season_6_is_reality_live_now_everywhere.

Armstrong, Jennifer Keishin. « Why *The Handmaid's Tale* Is so Relevant Today », 25 avril 2018. https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today.

Arsène, Séverine. « Le système de crédit social en Chine ». *Reseaux* N° 225, nº 1 (11 février 2021): 55-86.

Atwood, Margaret. « Margaret Atwood on What '*The Handmaid's Tale*' Means in the Age of Trump ». *The New York Times*, 10 mars 2017, sect. Books. https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html.

———. « Margaret Atwood: The Road to Ustopia ». *The Guardian*, 14 octobre 2011, sect. Books. https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia.

Badouard, Romain. « Internet et la brutalisation du débat public ». *La Vie des idées*, 6 novembre 2018. https://laviedesidees.fr/Internet-et-la-brutalisation-du-debat-public.html.

Baron, Peggy. « Des sociétés testent des robots pollinisateurs pour remplacer les abeilles ». L'ADN, 26 février 2020. https://business.ladn.eu/news-business/actualites-startups/robots-pollinisateurs-remplacent-abeilles-pollinistaion-fleurs-arbres/.

BBC News. « Robot Dog Enforces Social Distancing in City Park ». 11 mai 2020. https://www.bbc.com/news/av/technology-52619568.

Beaumont, Peter, et Amanda Holpuch. « How *The Handmaid's Tale* Dressed Protests across the World ». *The Guardian*, 3 août 2018, sect. World news. https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world.

Bekiempis, Victoria. « Seeing Red: Why Melania Trump's Crimson Christmas Trees Are so Jarring ». *The Guardian*, 28 novembre 2018, sect. US news. https://www.theguardian.com/us-news/2018/nov/28/melania-trump-red-christmas-trees-white-house-decorations.

Black Mirror : plus vrai que nature ? - Table ronde, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=LzbP00dBYDI.

Blanco-Herrero, David, et Laura Rodríguez-Contreras. « The Risks of New Technologies in *Black Mirror*: A Content Analysis of the Depiction of Our Current Socio-technological Reality in a TV Series ». Dans *Proceedings of the Seventh International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality*, 899-905. TEEM'19. New York, NY, USA: ACM, 2019. https://doi.org/10.1145/3362789.3362844.

Boren, Alex. « A Rhetorical Analysis of *Black Mirror*: Entertaining Reflections of Digital Technology's Darker Effects ». *URJ-UCCS: Undergraduate Research Journal at UCCS* 8, nº 1 (28 janvier 2015): 15-24-24.

Boston Dynamics. « Spot ». Consulté le 19 septembre 2021. https://www.bostondynamics.com/spot.

Boukala, Mouloud. « *Black Mirror* : réflexions anthropologiques sur de nouveaux mondes d'action et de perception ». *Inter : art actuel*, nº 128 (2018): 37-39.

Brooker, Charlie. « Charlie Brooker: The Dark Side of Our Gadget Addiction ». *The Guardian*, 1 décembre 2011, sect. Technology. https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror.

Butelet, Christophe. « La dystopie de *The Handmaid's Tale* peut-elle devenir une réalité ? » *Imaginer Demain* (blog), 5 septembre 2017. http://www.imaginer-demain.fr/dystopie-the-handmaids-tale-realite/.

Cain, Sian. « Why a Generation Is Choosing to Be Child-Free ». *The Guardian*, 25 juillet 2020, sect. Books. https://www.theguardian.com/books/2020/jul/25/why-a-generation-is-choosing-to-be-child-free.

Cap Digital. « *Black Mirror* VS Réalité (augmentée) », 14 mai 2018. https://www.capdigital.com/black-mirror-vs-realite-augmentee-le-faux-du-vrai-en-six-expertises/.

Cherry, Miriam A. « The Gamification of Work ». *Hofstra Law Review* 40 (2012 2011): 851.

Dawes, James. « War in Ukraine Is Accelerating the Global Drive Toward Killer Robots ». Gizmodo, 27 février 2023. https://gizmodo.com/ukraine-war-russia-killer-robots-accelerate-1850157730.

Day, Charles. « Our Black, Imperfect Mirrors ». *Computing in Science & Engineering* 18, nº 1 (22 décembre 2015): 108-108. https://doi.org/10.1109/MCSE.2016.9.

Digital, Cap. « Retour sur la conférence "Je like donc je suis : Quand *Black Mirror* révèle les dérives de notre… ». *Medium* (blog), 15 janvier 2018. https://medium.com/cap-digital/retour-sur-la-conf%C3%A9rence-je-like-donc-je-suis-quand-black-mirror-r%C3%A9v%C3%A8le-les-d%C3%A9rives-de-notre-88c5c53fd661.

Djurkovic, Misa. « "*Black Mirror*" and COVID 19: Biotechnological Challenges for Intercultural Thinking », 2020. https://cyberleninka.ru/article/n/black-mirror-and-covid-19-biotechnological-challenges-for-intercultural-thinking/viewer.

Dupont, Luc. « Chapitre 5. Les facteurs sociaux et psychologiques ». Dans *Téléréalité : Quand la réalité est un mensonge*, 79-93. Paramètres. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2018. http://books.openedition.org/pum/10241.

figurines-pop.com. « Les premières figurines POP *Black Mirror* ! | Figurines POP! », 10 octobre 2019. https://figurines-pop.com/actu/les-premieres-figurines-pop-black-mirror--19.

Foucher, Simon. « L'histoire de la Réalité Augmentée - Numerized ». *https://numerized.com/* (blog), 30 septembre 2020. https://numerized.com/fr/realite-augmentee/histoire-realite-augmentee/.

Fruugo. « I Don't Like This Episode Of *Black Mirror* Ash Women's T-Shirt ». Consulté le 21 juin 2023. https://www.fruugonorge.com/i-dont-like-this-episode-of-black-mirror-ash-womens-t-shirt/p-51431303-103358789?language=en.

Gaskins, Audrey J., Lidia Mínguez-Alarcón, Kelvin C. Fong, Sarah Abdelmessih, Brent A. Coull, Jorge E. Chavarro, Joel Schwartz, et al. « Exposure to Fine Particulate Matter and Ovarian Reserve among Women from a Fertility Clinic ». *Epidemiology (Cambridge, Mass.)* 30, nº 4 (juillet 2019): 486-91. https://doi.org/10.1097/EDE.0000000000001029.

Gaubert, Camille. « La "dysmorphie Snapchat" : quand les patients veulent se faire opérer pour ressembler à leurs selfies retouchés ». *Sciences et Avenir*, 28 octobre 2019. https://www.sciencesetavenir.fr/sante/cerveau-et-psy/la-dysmorphie-snapchat-quand-les-patients-veulent-se-faire-operer-pour-ressembler-a-leurs-selfies-retouches_127133.

Geiger, Abigail W. « How Americans have viewed surveillance and privacy since Snowden leaks. » *Pew Research Center*, 2018. https://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/06/04/how-americans-have-viewed-government-surveillance-and-privacy-since-snowden-leaks/.

Haddouk, Lise. « *Black Mirror* : le narcissisme à l'ère du numérique ». *Le Carnet PSY*, nº 204 (30 janvier 2017): 27-29. https://doi.org/10.3917/lcp.204.0027.

Hammer, Stephanie Barbé. « The World as It will Be? Female Satire and the Technology of Power in "*The Handmaid's Tale*" ». *Modern Language Studies* 20, nº 2 (1990): 39-49. https://doi.org/10.2307/3194826.

Hand, Richard. « *Black Mirror* Reflects Grim Future ». *NZ Herald*, 14 juin 2023. https://www.nzherald.co.nz/entertainment/netflix-show-black-mirror-reflects-grim-future/W4DTVBOZIDENNAO4JURIJKKMBQ/.

———. « How *Black Mirror* Combines a Disturbing Future with a Familiar Past ». *The Conversation*. Consulté le 14 janvier 2019. http://theconversation.com/how-black-mirror-combines-a-disturbing-future-with-a-familiar-past-90659.

Hatchuel, Sarah. « Malléabilité du personnage. » *La Septième Obsession. N°20. L'amour des personnages.*, février 2019. https://www.laseptiemeobsession.com/sommaire-20.

https://www.outlookindia.com/. « How US States Have Banned, Limited Or Protected Abortion: All You Need To Know », 25 juin 2022. https://www.outlookindia.com/international/how-us-states-have-banned-limited-or-protected-abortion-all-you-need-to-know-news-204551.

Hunt, Elle. « Faking It: How Selfie Dysmorphia Is Driving People to Seek Surgery ». *The Guardian*, 23 janvier 2019, sect. Life and style.

http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/jan/23/faking-it-how-selfie-dysmorphia-is-driving-people-to-seek-surgery.

Ihaddadene, Florence, et Emily Lopez Puyol. « Capes rouges et bonnets blancs : une “contagion iconographique” de *The Handmaid’s Tale* au service d’une internationalisation des mobilisations féministes ? » *Quaderni* 102, nº 1 (2021): 105-24. https://doi.org/10.4000/quaderni.1892.

Jabbari, Tara. « Can Science Fiction Alter the Future? » *gnovisjournal.org* Volume 17, issue 2 (2017).

Joy, Stuart, et Terence McSweeney. *Through the Black Mirror: Reflections on the « Side Effects » of the Digital Age*. Palgrave Macmillan Ltd., 2019. https://pure.solent.ac.uk/en/publications/through-the-black-mirror-reflections-on-the-side-effects-of-the-d.

Keifer-Boyd, Karen, et Deborah L. Smith-Shank. « Speculative fiction’s contribution to contemporary understanding: *The Handmaid’s Tale* ». *Studies in Art Education* 47, nº 2 (2006): 139-54.

Kiejziewicz, Agnieszka. « Between Technophobia and Futuristic Dreams : Visions of the Possible Technological Development in *Black Mirror* and *Westworld* Series ». *Maska*, nº 2 (34) (2017). https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/43566.

Kinstler, Linda. « How TripAdvisor Changed Travel ». *The Guardian*, 17 août 2018. http://www.theguardian.com/news/2018/aug/17/how-tripadvisor-changed-travel.

Kulshreshth, Abhinav, Abhineet Anand, et Anupam Lakanpal. « Neuralink- An Elon Musk Start-up Achieve symbiosis with Artificial Intelligence ». Dans *In : 2019 International Conference on Computing, Communication, and Intelligent Systems (ICCCIS).*, 109, 2019. https://doi.org/10.1109/ICCCIS48478.2019.8974470.

Lavanant, Zoé. « “*Black Mirror*”, une série entre fiction et réalité ». *Artistikrezo* (blog), 5 juillet 2021. https://www.artistikrezo.com/cinema/black-mirror-une-serie-entre-fiction-et-realite.html.

Lawtoo, Nidesh. « *Black Mirrors*: Reflecting (on) Hypermimesis », 2021. https://doi.org/10.5840/philtoday2021517406.

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

Lellis, Lorenzo De. « How Gamification Affects Crowdsourcing: The Case of Amazon Mechanical Turk ». *Eludamos. Journal for Computer Game Culture* 10, nº 1 (21 avril 2020): 27-37.

leparisien.fr. « Neuralink : Elon Musk veut doter un premier humain d'implants cérébraux dès 2023 », 16 juin 2023. https://www.leparisien.fr/high-tech/neuralink-elon-musk-veut-doter-un-premier-humain-dimplants-cerebraux-des-2023-16-06-2023-SKYK4FS7ERBGFH6DM2MKSFGQ2A.php.

Lopera Marmol, Marta. « *Black Mirror*: A Reflection on Our Society through the Eyes of Baudrillard. A Postmodern Philosophical Approach. », 2018. http://repositori.upf.edu/handle/10230/35794.

Lorenzo, Sandra. « Angoisse climatique, éco-anxiété: souffrez-vous de solastalgie? » *Le Huffington Post*, 29 juillet 2019. https://www.huffingtonpost.fr/entry/angoisse-climatique-souffrez-vous-de-solastalgie_fr_5d3eb1c0e4b0db8affaaea4c.

Machała, Katarzyna. « *The Handmaid's Tale* vs. *The Handmaid's Tale*. The Graphic Novel as a Modern Reading of the Traditional Novel ». *Brno Studies in English*, nº 1 (2021): 181-203. https://doi.org/10.5817/BSE2021-1-10.

Muñoz-Saavedra, Luis, Lourdes Miró-Amarante, et Manuel Domínguez-Morales. « Augmented and Virtual Reality Evolution and Future Tendency ». *Applied Sciences* 10, nº 1 (janvier 2020): 322. https://doi.org/10.3390/app10010322.

myLudo.fr. « Jeux – Prospero Hall – Myludo ». Consulté le 21 juin 2023. https://www.myludo.fr/#!/people/prospero-hall-14087.

Pew Research Center Science & Society. « Majorities See Government Efforts to Protect the Environment as Insufficient », 14 mai 2018. https://www.pewresearch.org/science/2018/05/14/majorities-see-government-efforts-to-protect-the-environment-as-insufficient/.

Pew Research Center's Religion & Public Life Project. « Religious Landscape Study ». Consulté le 1 octobre 2022. https://www.pewresearch.org/religion/religious-landscape-study/.

Pew Research Center's Religion & Public Life Project. « Religious Landscape Study ». Consulté le 30 juin 2023. https://www.pewresearch.org/religion/religious-landscape-study/.

Proctor, Devin. « The #Tradwife Persona and the Rise of Radicalized Domesticity ». *Persona Studies* 8 (3 février 2023): 7-26. https://doi.org/10.21153/psj2022vol8no2art1645.

R., Luca. « Combien de personnes sont mortes de Pokémon GO ? Une étude estime que le jeu a causé plus de 140 000 accidents », 3 juillet 2021. https://www.netcost-security.fr/mobilite/29135/combien-de-personnes-sont-mortes-de-pokemon-go-une-etude-estime-que-le-jeu-a-cause-plus-de-140-000-accidents/.

Raven, Paul Graham. « The Rhetorics of Futurity: Scenarios, Design Fiction, Prototypes and Other Evaporated Modalities of Science Fiction ». *Foundation* 45, nº 123 (2016): 50.

Redder, L. A. « Falling Asleep to Trump Tales: A Critical Analysis of Hulu's Adaptation of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* in a Trumpian Context ». Bachelor thesis, 2017. http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/357352.

RedMolotov. « I Don't Like This Episode Of Black Mirror T-Shirt ». Consulté le 21 juin 2023. https://www.redmolotov.com/i-dont-like-this-episode-of-black-mirror-tshirt.

Reproducción asistida Instituto iGin. « La pollution, un problème de fertilité ». 10 juin 2020. https://www.institutoigin.com/fr/linstitut/actualites/179-la-pollution-un-probleme-de-fertilite.

Robb, Lachlan. « Thanapolotics through Technophobia: Using Charlie Brooker's *Black Mirror* to Reflect upon Humanity in the Face of Advanced Technology ». *Griffith Journal of Law & Human Dignity*, 24 mai 2019, 143-69.

Romano, Aja. « Melania Trump's White House Christmas Decorations Have Become a Horror Meme yet Again ». *Vox*, 27 novembre 2018. https://www.vox.com/2018/11/27/18113451/melania-trump-white-house-christmas-decorations-meme-2018.

Sculos, Bryant W. « Screen Savior: How *Black Mirror* Reflects the Present More than the Future ». *Class Race Corporate Power* 5, nº 1 (31 mars 2017). https://doi.org/10.25148/CRCP.5.1.001673.

Serdar, Meryem. « Transformation of the Surveillance Society from Panopticon to Omnipticon: The Case of *Black Mirror*'s Episode 'Nosedive' » 20, nº 53 (30 mai 2023).

Shen, Fei. « Social Credit System in China ». *City University of Hong Kong*, 14 mars 2019.

Shepherd, Rebecca. « Ad Appears Saying Black Mirror Season 6 Is “Live Now, Everywhere” ». *LADbible*, 3 juin 2020. https://www.ladbible.com/entertainment/tv-and-film-black-mirror-ad-appears-saying-season-6-has-been-released-as-reality-20200603.

Škobo, Milena. « Transrealism – a modern literary trend? », Vol. 19, 2018. https://doi.org/10.7251/ZRSNG1801081S.

Sundac, Marta. « “*Black Mirror*” Episodes That Are Likely to Become Reality ». *Highsnobiety*, 11 juin 2019. https://www.highsnobiety.com/p/black-mirror-episodes-reality/.

The Unburnable Book: Margaret Atwood’s The Handmaid’s Tale, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=zpsMsAMY4eM.

Three Square Market. « The Microchip - One Year Later, Where Are They? », 26 juillet 2018. https://www.prnewswire.com/news-releases/the-microchip---one-year-later-where-are-they-300687606.html.

Tolcheva, Simona. « 6 Real-Life Technologies That *Black Mirror* Predicted ». Consulté le 15 octobre 2022. https://www.makeuseof.com/real-life-tech-black-mirror-predicted/.

Trump, Donald. « Full Transcript: Trump’s 2020 State of the Union Address ». *The New York Times*, 5 février 2020, sect. U.S. https://www.nytimes.com/2020/02/05/us/politics/state-of-union-transcript.html.

Vlahos, James. « Dadbot, Wifebot, Friendbot: The Future of Memorializing Avatars ». leaps.org, 11 avril 2019. https://leaps.org/dadbot-wifebot-friendbot-the-future-of-memorializing-avatars/.

Webster, Garrick. « Inside Out: Butcher Billy and the *Black Mirror* Comic ». Consulté le 1 juillet 2023. https://www.illustrationx.com/news/3853/inside_out_butcher_billy_and_the_black_mirror_comic.

Yamamoto, Tae. « Margaret Atwood: The Open Eye. » In *How Can a Feminist Read The Handmaid’s Tale? A Study of Offred’s Narrative.*, Ed. John Moss and Tobi Zozakewich., 195-205. Ottawa: University of Ottawa Press, 2009.

Zuppinger, Thibaud. « De la fonction de la dystopie dans l’imaginaire contemporain ». *Revue francaise d’ethique appliquee* N° 6, nº 2 (2018): 135-43.

- Sur l'adaptation cinématographique, sérielle et littéraire

Amendola, Alfonso, Novella Troianiello, et Linda Barone. *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued…*. Cambridge Scholars Publishing, 2019.

André, Danièle. « Le cinema science-fiction américain ou l'anti-utopie [American science-fiction cinema or the anti-utopia] ». *CinémAction* 115 (2005): 165-80.

Baetens, Jan. « From screen to text: Novelization, the hidden continent », 226-38, 2007. https://doi.org/10.1017/CCOL0521849624.016.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la Différence*. Paris: Points, 2014.

Ejaz, Xinnia, Younes Poorghorban, Rosendo Jr, Kelvin Samson, Vivian Soriente, Ali Ghaderi, Khadidiatou Diallo, et al. *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*. Deakin University. Vol. Volume 11 Isssue 1. Australia, 2022. https://doi.org/10.22492/ijl.11.1.

Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press., 2017.

Gaudreault, André, et Philippe Gauthier. « Le montage alterné, un langage programmé ». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, nº 63 (1 mars 2011): 24-47. https://doi.org/10.4000/1895.4321.

Hatchuel, Sarah. « Malléabilité du personnage. » *La Septième Obsession. N°20. L'amour des personnages.*, février 2019. https://www.laseptiemeobsession.com/sommaire-20.

Laugier, Sandra. « Series Under Threat ». *Open Philosophy* 5 (20 décembre 2021): 155-67. https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0165.

———. « Taking TV Series Seriously ». *Open Philosophy* 5 (14 février 2022): 250-53. https://doi.org/10.1515/opphil-2022-0198.

Lefait, Sébastien, et Anne-Marie Paquet-Deyris. *Combining Aesthetic and Psychological Approaches to TV Series Addiction*. Cambridge Scholars Publishing, 2018.

Metz, Christian. « Le cinéma : langue ou langage ? » *Communications* 4, nº 1 (1964): 52-90. https://doi.org/10.3406/comm.1964.1028.

Miller, Bruce. 9 changes « *The Handmaid's Tale* » show made from the original dystopian book. Bruce<http/www.insider.com/handmaids-tale-change-book-TV-show-hulu-2017-4, 2017.

Phoenix, Aisha. « From Text to Screen: Erasing Racialized Difference in *The Handmaid's Tale* ». *Communication, Culture and Critique* 11, nº 1 (1 mars 2018): 206-8. https://doi.org/10.1093/ccc/tcx018.

Robinson, Andrea. *The Art and Making of The Handmaid's Tale: The Official Companion to MGM Television's Hit Series*. Insight edition., 2019. https://coles-books.co.uk/the-art-and-making-of-the-handmaid-s-tale-by-andrea-robinson-hardback.

Rose, Lacey. « Hulu's New Creative Chief on *The Handmaid's Tale* Halo, Netflix and His $2.5B U.S. Budget ». *Hollywood Reporter*, 13 septembre 2017.

Segas, Sébastien. « Lefebvre (Rémi), Taïeb (Emmanuel) (dir.), Séries politiques. Le pouvoir entre fiction et vérité, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. "Ouvertures politiques", 2020, 192 p. » *Politix* 132, nº 4 (2020): 217-20. https://doi.org/10.3917/pox.132.0217.

Wells-Lassagne, Shannon, et Fiona McMahon. *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid's Tale and Beyond.* Palgrave Macmillan. Switzerland, 2021.

- Sur l'univers *The Handmaid's Tale* et *The Testaments*

Allardice, Lisa. « Margaret Atwood: 'For a Long Time We Were Moving Away from Gilead. Then We Started Going Back towards It' ». *The Guardian*, 20 septembre 2019, sect. Books. https://www.theguardian.com/books/2019/sep/20/margaret-atwood-moving-away-from-gilead-testaments.

Arbaoui, Fatima Zahra El. « Feminist Dystopian Consciousness in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* ». *International Journal of Linguistics, Literature and Culture* 4, nº 4 (16 juin 2018): 1-9. https://doi.org/10.21744/ijllc.v4n4.231.

Armstrong, Jennifer Keishin. « Why *The Handmaid's Tale* Is so Relevant Today », 25 avril 2018. https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today.

Atwood, Margaret. « I am Margaret Atwood, author of *The Handmaid's Tale* and the *MaddAddam* Trilogy, and my most recent fiction, Stone Mattress, includes a murder in the Arctic done with a 1.9 billion year old fossil. AMA." reddit. reddit inc. 29 Dec. 2014 ». Web, 2014.

———. « Make Margaret Atwood Fiction Again ». *Boston Review* 42, nº 4 (septembre 2017): 147-53.

———. « Margaret Atwood on What *'The Handmaid's Tale'* Means in the Age of Trump ». *The New York Times*, 10 mars 2017, sect. Books. https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html.

———. « Margaret Atwood: The Road to Ustopia ». *The Guardian*, 14 octobre 2011, sect. Books. https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia.

———. « Reader's companion to *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood », 1998.

———. « *The Handmaid's Tale*. 1985 ». *New York: Anchor* 1 (1998): 998.

Atwood, Margaret, Jean-Michel Lacroix, et Jacques Leclaire. *« The Handmaid's Tale », Roman Protéen*. Cahiers de l'I.P.E.C 6. Mont-Saint-Aignan: Publications de l'Université de Rouen, 1999.

Bacci, Francesco. « The Originality of *The Handmaid's Tale* and *The Children of Men*: Religion, Justice, and Feminism in Dystopian Fiction ». *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 3, nº 2 (2017): 154-72.

Banerjee, Chinmoy. « Critical Readings: Alice in Disneyland: Criticism as Commodity in The Handmaid's Tale ». *Critical Insights: The Handmaid's Tale*, janvier 2010, 153-74.

Beauchamp, Gorman. « The Politics of "*The Handmaid's Tale*." » *Midwest Quarterly* 51, nº 1 (septembre 2009): 11-25.

Beaumont, Peter, et Amanda Holpuch. « How *The Handmaid's Tale* Dressed Protests across the World ». *The Guardian*, 3 août 2018, sect. World news. https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world.

Bensaad, Siham, et Souad Mestari. « Women Between Oppression and Resistance in a Totalitarian Society in *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood », 2018. http://dspace.univ-tlemcen.dz/handle/112/13438.

Busby, Karen, et Delaney Vun. « Revisiting *The Handmaid's Tale*: Feminist theory meets empirical research on surrogate mothers ». *Can. J. Fam. L.* 26 (2010): 13.

Butelet, Christophe. « La dystopie de *The Handmaid's Tale* peut-elle devenir une réalité ? » *Imaginer Demain* (blog), 5 septembre 2017. http://www.imaginer-demain.fr/dystopie-the-handmaids-tale-realite/.

Caldwell, Larry W. « Wells, Orwell, and Atwood: (EPI)Logic and Eu/Utopia ». *Extrapolation*, 18 septembre 2017. https://doi.org/10.3828/extr.1992.33.4.333.

Callaway, Alanna A. « Women disunited: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as a critique of feminism », 2008.

Claassens, L. Juliana. « Reading Trauma Narratives: Insidious Trauma in the Story of Rachel, Leah, Bilhah and Zilpah (Genesis 29-30) and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* ». *Old Testament Essays* 33, nº 1 (2020). https://doi.org/10.17159/2312-3621/2020/v33n1a3.

Coad, David. « Hymens, Lips and Masks: The Veil in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* » 47, nº 1/2 (2001): 54-67.

Cooper, Pamela. « `A body story with a vengeance': Anatomy and struggle in the *Bell Jar* and *The Handmaid's Tale* ». *Women's Studies* 26, nº 1 (janvier 1997): 89.

———. « Sexual surveillance and medical authority in two versions of *The Handmaid's Tale* ». *Journal of Popular Culture* 28, nº 4 (1995): 49.

Crawley, Karen. « Reproducing Whiteness: Feminist Genres, Legal Subjectivity and the Post-racial Dystopia of *The Handmaid's Tale* (2017-) ». *Law and Critique* 29 (1 novembre 2018). https://doi.org/10.1007/s10978-018-9229-8.

Daniels, Margaret J., et Heather E. Bowen. « Feminist Implications of Anti-leisure in Dystopian Fiction ». *Journal of Leisure Research* 35, nº 4 (1 décembre 2003): 423-40. https://doi.org/10.1080/00222216.2003.11950004.

Deer, Glenn. *Postmodern Canadian Fiction and the Rhetoric of Authority*. McGill-Queen's Press - MQUP, 1994.

———. « Rhetorical Strategies in *The Handmaid's Tale*: Dystopia and the Paradoxes of Power ». *ESC: English Studies in Canada* 18, nº 2 (1992): 215-33.

Dopp, Jamie. « Subject-Position as Victim-Position in *The Handmaid's Tale* ». *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne* 19, nº 1 (1994).

Dvořák, Marta. *Lire Margaret Atwood, « The Handmaid's Tale »*. Collection Interférences. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 1999.

———. « What is real/reel? Margaret Atwood's "rearrangement of shapes on a flat surface," or narrative as collage. » *Paris : Librairie Marcel Didier* 5, nº 4 (1 octobre 1998). https://search.proquest.com/openview/103b903ed8ebc0588173309f325a30d3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817854.

Ejaz, Xinnia, Younes Poorghorban, Rosendo Jr, Kelvin Samson, Vivian Soriente, Ali Ghaderi, Khadidiatou Diallo, et al. *IAFOR Journal of Literature & Librarianship*. Deakin University. Vol. Volume 11 Isssue 1. Australia, 2022. https://doi.org/10.22492/ijl.11.1.

Feuer, Lois. « The Calculus of Love and Nightmare: *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 38 (4 novembre 2012): 83-95. https://doi.org/10.1080/00111619.1997.10543167.

Finnsson, Geir. « The Unexpected Popularity of Dystopian Literature. From Orwell's Nineteen Eighty-Four and Atwood's *The Handmaid's Tale* to Suzanne Collins' *The Hunger Games* Trilogy », 2016. https://skemman.is/handle/1946/26094.

Garcia, Jennifer Renee. « Popularizing feminist politics: Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*", feminism, and popular culture ». M.A., 2003. http://search.proquest.com/docview/305268642/citation/B3C85E172A3B405CPQ/1.

Gayret, Gökçenaz. « "Walking Wombs" : Loss of Humanity Ansd Self-Alienation in *The Handmaid's Tale* ». *Kafkas Universitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2019. https://doi.org/10.9775/kausbed.2019.021.

Giovanini, Valerie Oved. « An Army of Me: Representations of Intersubjective Relations, Ethics, and Political Resistance in *The Handmaid's Tale* ». *Free Associations*, nº 75 (11 mai 2019): 84-101. https://doi.org/10.1234/fa.v0i75.254.

Goldblatt, Patricia F. « Reconstructing Margaret Atwood's Protagonists ». *World Literature Today* 73, nº 2 (1999): 275-82. https://doi.org/10.2307/40154691.

Gotsch-Thomson, Susan. « The Integration of Gender into the Teaching of Classical Social Theory: Help from" *The Handmaid's Tale*" ». *Teaching Sociology* 18, nº 1 (1990): 69-73.

Greg Street ft. Nappy Roots. *Good Day (Official Video)*, 2009. https://www.youtube.com/watch?v=hjPLkPsLxc4.

Hammer, Stephanie Barbé. « The World as It will Be? Female Satire and the Technology of Power in "*The Handmaid's Tale*" ». *Modern Language Studies* 20, nº 2 (1990): 39-49. https://doi.org/10.2307/3194826.

Hollinger, Veronica. « Feminist Science Fiction: Breaking Up the Subject ». *Extrapolation*, 18 septembre 2017. https://doi.org/10.3828/extr.1990.31.3.229.

———. « Putting on the Feminine: Gender and Negativity in Frankenstein and *The Handmaid's Tale* ». Dans *Negation, Critical Theory, and Postmodern Textuality*, édité par Daniel Fischlin, 203-24. Dordrecht: Springer Netherlands, 1994. https://doi.org/10.1007/978-94-015-8291-9_10.

Ihaddadene, Florence, et Emily Lopez Puyol. « Capes rouges et bonnets blancs : une "contagion iconographique" de *The Handmaid's Tale* au service d'une internationalisation des mobilisations féministes ? » *Quaderni* 102, nº 1 (2021): 105-24. https://doi.org/10.4000/quaderni.1892.

Ingersoll, Earl. « Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*": Echoes of Orwell ». *Journal of the Fantastic in the Arts* 5, nº 4 (20) (1993): 64-72.

Keck, Michaela. « Women's Complicity, Resistance, and Moral Agency ». *Gender Forum* Issue 82 (2022).

Keifer-Boyd, Karen, et Deborah L. Smith-Shank. « Speculative fiction's contribution to contemporary understanding: *The Handmaid's Tale* ». *Studies in Art Education* 47, nº 2 (2006): 139-54.

Kiss, Beatrix. « Elimination of Gender Equality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* ». *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries* 17, nº 1 (26 mai 2020): 57-66. https://doi.org/10.4312/elope.17.1.57-66.

Klarer, Mario. « Orality and Literacy as Gender-Supporting Structures in Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*". » *Winnipeg vol.22 numéro 4.*, 1 décembre 1995. https://search.proquest.com/openview/65e75d898839810c9e082dc79572e345/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817276.

Kouhestani, Maryam. « Disciplining the Body: Power and Language in Margaret Atwood's Dystopian Novel *The Handmaid's Tale* ». *Journal of Educational and Social Research* 3, nº 7 (2013): 610.

Krauss Alison. *Down To The River To Pray*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=flcrUnoAwVk.

Laarakker, Lisa. « The problematization of maintaining identity and individuality in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* ». Tilburg University, 2020.

Lefait, Sébastien. « Maîtres absolus et servantes écarlates. Mirages intimes et modalités de la servitude dans l'adaptation sérielle de *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-) ». *Textes et contextes*, nº 12.2 (7 décembre 2017). http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1667.

Mahsa, Uma Aulia, et M. S. Thoyibi. « Struggles for Gender Equality Against the Fundamentalist Regime in *The Handmaid's Tale* Novel (1985): A Feminist Perspective ». S1, Universitas Muhammadiyah Surakarta, 2019. http://eprints.ums.ac.id/76836/10/Front%20Page%20%282%29.pdf.

Markovitz, Jeff. « Atwood's Men in *Alias Grace* and *The Handmaid's Tale*: Feminism and the Constructs of Masculinity ». Consulté le 16 septembre 2018. https://search-proquest-com.lama.univ-amu.fr/docview/1826012678?pq-origsite=summon.

McIntyre, Susan Kathryn. « Angels and sisters no more: Power among women in Atwood's "*The Handmaid's Tale*", "*Cat's Eye*", and "*The Robber Bride*" ». M.A., 1997. http://search.proquest.com/docview/304417921/abstract/EC53337E92E64BC4PQ/1.

Mercer, Naomi R. « "Subversive Feminist Thrusts": Feminist Dystopian Writing and Religious Fundamentalism in Margaret Atwood's "*The Handmaid's Tale*", Louise Marley's "*The Terrorists of Irustan*", Marge Piercy's "*He, She and It*", and Sheri S. Tepper's "*Raising the Stones*" ». Ph.D., 2013. http://search.proquest.com/docview/1428851608/abstract/355254D46AA54280PQ/1.

Miller, Bruce. 9 changes « *The Handmaid's Tale* » show made from the original dystopian book. Bruce<http/www.insider.com/handmaids-tale-change-book-TV-show-hulu-2017-4, 2017.

Miller, Jacob. « Epic Parties You Wish You Went To: The Roaring 20s in Photos ». *History Collection* (blog), 15 août 2018. https://historycollection.com/epic-parties-you-wish-you-went-to-the-roaring-20s-in-photos/.

Mouda, Asra Sultana. « Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* - A Feminist Postmodernist Dystopia - An Overview », 2012.

Nault, Renée. *The Handmaid's Tale (Graphic Novel) - Margaret Atwood*. Nan A. Talese/Doubleday. Penguin Random House LLC, New York, 2019.

Nelson, David Erik. *Women's Issues in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Greenhaven Publishing LLC, 2011.

Neuman, Shirley. « "Just a Backlash": Margaret Atwood, Feminism, and "The Handmaid's Tale." » *University of Toronto Quarterly* 75, n° 3 (Summer 2006): 857-68.

Parkinson, Lynn Jill. « The Development of Self in Hawthorne's *The Scarlet Letter*, Chopin's *The Awakening*, and Atwood's *The Handmaid's Tale*. », 1988. https://macsphere.mcmaster.ca/handle/11375/13677.

Paul, Meg. « *The Handmaid's Tale* [Book Review] ». *Australian Humanist, The*, n° 127 (2017): 24.

Petersen, Morgan N. « A Darwinian Feminist Analysis of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* ». *University of New Orleans Theses and Dissertations. 2760.*, 2020. https://scholarworks.uno.edu/td/2760.

Pettersson, Fredrik. « Discourse and Oppression in Margaret Atwood's ». *Diva-Portal.Org*, 2010, 30.

Phoenix, Aisha. « From Text to Screen: Erasing Racialized Difference in *The Handmaid's Tale* ». *Communication, Culture and Critique* 11, n° 1 (1 mars 2018): 206-8. https://doi.org/10.1093/ccc/tcx018.

Pop, Simina Ana. « The anguish of the dystopian heroine in "*The Handmaid's Tale*" by Margaret Atwood ». *Journal of Romanian Literary Studies*, 2019.

Praisler, Michaela, et Oana-Celia Gheorghiu. « The Art and Politics of Rewriting. Margaret Atwood's Historical Notes on *The Handmaid's Tale* » 9 (2019).

Redder, L. A. « Falling Asleep to Trump Tales: A Critical Analysis of Hulu's Adaptation of Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* in a Trumpian Context ». Bachelor thesis, 2017. http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/357352.

Ritzenhoff, Karen A., et Janis Goldie. *The Handmaid's Tale: Teaching Dystopia, Feminism, and Resistance Across Disciplines and Borders*. Rowman & Littlefield, 2019.

Robinson, Andrea. *The Art and Making of The Handmaid's Tale: The Official Companion to MGM Television's Hit Series*. Insight edition., 2019. https://coles-books.co.uk/the-art-and-making-of-the-handmaid-s-tale-by-andrea-robinson-hardback.

Rose, Lacey. « Hulu's New Creative Chief on *The Handmaid's Tale* Halo, Netflix and His $2.5B U.S. Budget ». *Hollywood Reporter*, 13 septembre 2017.

Sabo, Peter, et Rhiannon Graybill. « Testifying Bodies: The Bible and Margaret Atwood's *The* Testaments ». *Journal of Feminist Studies in Religion* 38, nº 1 (2022): 131-47. https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.38.1.24.

Sadeghi, Zahra, et Narges Mirzapour. « Women of Gilead as colonized subjects in Margaret Atwood's novel: A study of postcolonial and feminist aspects of *The Handmaid's Tale* ». Édité par Margrét Gunnarsdóttir Champion. *Cogent Arts & Humanities* 7, nº 1 (1 janvier 2020): 1785177. https://doi.org/10.1080/23311983.2020.1785177.

Scutts, Joanna. « The Roaring (Drunk) 20s: Literature's Biggest Party Animals ». *The Guardian*, 18 décembre 2015. https://amp.theguardian.com/books/2015/dec/18/roaring-20s-literature-parties-writers.

Staels, Hilde. *Margaret Atwood's Novels: A Study of Narrative Discourse*. Transatlantic Perspectives 4. Tübingen Basel: A. Francke, 1995.

Stamenović, Anđela. « Religious Fundamentalism in Margaret Atwood's "*Handmaid's Tale*" », s. d.

Swale, Jill. « Feminism, and politics in *The Handmaid's Tale*: Jill Swale examines the social and historical context of Atwood's novel ». *Literature Resource Center. Gale*, 1 septembre 2002.

The Unburnable Book: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=zpsMsAMY4eM.

Valková, Dominika. « Fundamentalism and Puritanism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* ». Masaryk Univertsity, 2022.

Wells-Lassagne, Shannon, et Fiona McMahon. *Adapting Margaret Atwood: The Handmaid's Tale and Beyond.* Palgrave Macmillan. Switzerland, 2021.

White, Hannah. « "Pen Is Envy": Education, Feminine Sexuality, and Fruitfulness in Christina Rossetti's "Goblin Market" and "An Apple Gathering" and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and *The Testaments* », 11 mai 2020.

Wood, Caroline. « “Dear You”: Witnessing Trauma in the World of *The Handmaid’s Tale* », 2022. https://scarab.bates.edu/honorstheses/419.

Yamamoto, Tae. « Margaret Atwood: The Open Eye. » In *How Can a Feminist Read The Handmaid’s Tale? A Study of Offred’s Narrative.*, Ed. John Moss and Tobi Zozakewich., 195-205. Ottawa: University of Ottawa Press, 2009.

Yu, Yue, et Qingyuan Li. « Analysis of Feminism in *The Handmaid’s Tale* ». Dans *2019 1st Asia International Symposium on Arts, Literature, Language and Culture (AISALLC 2019)*, 4, 2019.

Zarrinjooee, Bahman, et Shirin Kalantarian. « Women’s Oppressed and Disfigured Life in Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* ». *Advances in Language and Literary Studies* 8, n° 1 (1 février 2017): 66-71. https://doi.org/10.7575/aiac.alls.v.8n.1p.66.

Zidan, Ashraf Ibrahim. « Postcolonial Feminism in Margaret Atwood’s Fiction ». *International Journal of Linguistics and Literature* 2, n° 3 (2013): 18.

- Sur l’univers *Black Mirror* et *Inside Black Mirror*

AkşiT, Onur O., et Azra K. Nazli. « Technology Versus Individual: An Analysis on Interactive Film *Black Mirror: Bandersnatch* ». *Turkish Online Journal of Design Art and Communication* 10, n° 4 (1 octobre 2020): 509-23. https://doi.org/10.7456/11004100/013.

Albrecht, Katherine, et Katina Michael. « Connected To Everyone And Everything ». *IEEE Technology and Society Magazine*, 9 décembre 2013. http://archive.org/details/ConnectedToEveryoneAndEverything.

Albrecht, Michael Mario. « Donald Trump, *Black Mirror*, and the Politics of Jean Baudrillard’s Hyperreal ». *Black Mirror and Critical Media Theory*, 2018, 89.

Amendola, Alfonso, Novella Troianiello, et Linda Barone. *Seriality Across Narrations, Languages and Mass Consumption: To Be Continued…*. Cambridge Scholars Publishing, 2019.

Arnopp, Annabel Jones, Jason, et Charlie Brooker. « The Oral History of ‘San Junipero’ ». Vulture, 26 novembre 2018. https://www.vulture.com/2018/11/black-mirror-san-junipero-oral-history.html.

Arrigoni, Adalberto. « *Black Mirror*: expiation, social justice and memory." White Bear Justice Park" as a «public» confinement ». *Sicurezza e scienze sociali*, 2015.

Bayraktar Özer, Özge. « An Intertual Analysis of *Black Mirror*: Panopticism Reflections ». *Journal of International Social Research* 12, nº 62 (28 février 2019): 71-78. https://doi.org/10.17719/jisr.2019.3029.

Bishop, Bryan. « *Black Mirror*'s 'Metalhead' suggests technological disruption is unavoidable (and terminal) ». The Verge, 5 janvier 2018. https://www.theverge.com/2018/1/5/16853982/black-mirror-metalhead-season-4-maxine-peake-boston-robotics-robot-dog.

Black Mirror, la série qui ne voulait pas qu'on la regarde | PopPhi #1. Consulté le 25 janvier 2019. https://www.youtube.com/watch?v=eN2-1J2RvO0&vl=fr.

Black Mirror : plus vrai que nature ? - Table ronde, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=LzbP00dBYDI.

Blanco-Herrero, David, et Laura Rodríguez-Contreras. « The Risks of New Technologies in *Black Mirror*: A Content Analysis of the Depiction of Our Current Socio-technological Reality in a TV Series ». Dans *Proceedings of the Seventh International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality*, 899-905. TEEM'19. New York, NY, USA: ACM, 2019. https://doi.org/10.1145/3362789.3362844.

Boren, Alex. « A Rhetorical Analysis of *Black Mirror*: Entertaining Reflections of Digital Technology's Darker Effects ». *URJ-UCCS: Undergraduate Research Journal at UCCS* 8, nº 1 (28 janvier 2015): 15-24-24.

Boukala, Mouloud. « *Black Mirror* : réflexions anthropologiques sur de nouveaux mondes d'action et de perception ». *Inter : art actuel*, nº 128 (2018): 37-39.

Brooker, Charlie. « Charlie Brooker: The Dark Side of Our Gadget Addiction ». *The Guardian*, 1 décembre 2011, sect. Technology. https://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror.

Canavan, Gerry. « Hope, with Teeth: On "Black Museum" ». Dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, édité par Terence McSweeney et Stuart Joy, 257-70. Cham: Springer International Publishing, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_20.

Cap Digital. « *Black Mirror* VS Réalité (augmentée) », 14 mai 2018. https://www.capdigital.com/black-mirror-vs-realite-augmentee-le-faux-du-vrai-en-six-expertises/.

Conley, Donovan, et Benjamin Burroughs. « *Black Mirror*, mediated affect and the political ». *Culture, Theory and Critique* 60, nº 2 (3 avril 2019): 139-53. https://doi.org/10.1080/14735784.2019.1583116.

Damiani, Jesse. « *Black Mirror: Bandersnatch* is Netflix's Trojan horse to profit ». *The Verge*, 2 janvier 2019. https://www.theverge.com/2019/1/2/18165182/black-mirror-bandersnatch-netflix-interactive-strategy-marketing.

Darmawan, Zena Aqilla. « Popular culture in International Relations; a content analysis of Netflix's *Black Mirror* », 2019.

Day, Charles. « Our Black, Imperfect Mirrors ». *Computing in Science & Engineering* 18, nº 1 (22 décembre 2015): 108-108. https://doi.org/10.1109/MCSE.2016.9.

Digital, Cap. « Retour sur la conférence "Je like donc je suis : Quand *Black Mirror* révèle les dérives de notre… ». *Medium* (blog), 15 janvier 2018. https://medium.com/cap-digital/retour-sur-la-conf%C3%A9rence-je-like-donc-je-suis-quand-black-mirror-r%C3%A9v%C3%A8le-les-d%C3%A9rives-de-notre-88c5c53fd661.

Djurkovic, Misa. « "*Black Mirror*" and COVID 19: Biotechnological Challenges for Intercultural Thinking », 2020. https://cyberleninka.ru/article/n/black-mirror-and-covid-19-biotechnological-challenges-for-intercultural-thinking/viewer.

figurines-pop.com. « Les premières figurines POP *Black Mirror* ! | Figurines POP! », 10 octobre 2019. https://figurines-pop.com/actu/les-premieres-figurines-pop-black-mirror--19.

Framke, Caroline. « *Black Mirror*'s "Arkangel" takes parental surveillance to its darkest, most obvious extreme ». *Vox*, 29 décembre 2017. https://www.vox.com/culture/2017/12/29/16791518/black-mirror-arkangel-recap-season-4-review.

Gilbert, Sophie. « "*Black Mirror*" Is Back: "Shut Up and Dance" Is a Horrifying Thriller ». *The Atlantic*, 21 octobre 2016. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/10/black-mirror-season-three-review-shut-up-and-dance-netflix/504929/.

———. « “*Black Mirror*” Recap: “Nosedive” Is a Sharp Satire About Social Media ». *The Atlantic*. Consulté le 27 janvier 2019. https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/10/black-mirror-nosedive-review-season-three-netflix/504668/.

González, Edisa Mondelo, Alfonso Cuadrado Alvarado, et Rubén Sánchez Trigos. « *Black Mirror*: ‘The National Anthem’. An Artistic Creation for an Institutional Crisis ». *A Critical Approach to the Apocalypse*, 1 janvier 2013, 219-26. https://doi.org/10.1163/9781848882706_019.

Haddouk, Lise. « *Black Mirror* : le narcissisme à l’ère du numérique ». *Le Carnet PSY*, nº 204 (30 janvier 2017): 27-29. https://doi.org/10.3917/lcp.204.0027.

Hand, Richard. « *Black Mirror* Reflects Grim Future ». *NZ Herald*, 14 juin 2023. https://www.nzherald.co.nz/entertainment/netflix-show-black-mirror-reflects-grim-future/W4DTVBOZIDENNAO4JURIJKKMBQ/.

———. « How *Black Mirror* Combines a Disturbing Future with a Familiar Past ». *The Conversation*. Consulté le 14 janvier 2019. http://theconversation.com/how-black-mirror-combines-a-disturbing-future-with-a-familiar-past-90659.

Hantke, Steffen. « Dethroning the King of Space: Toxic White Masculinity and the Revised Adventure Narrative in “USS Callister” ». Dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, édité par Terence McSweeney et Stuart Joy, 193-204. Cham: Springer International Publishing, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_15.

HistoryNet Staff. « ‘Men Against Fire’: How Many Soldiers Actually Fired Their Weapons at the Enemy During the Vietnam War. » HistoryNet, 12 juin 2006. https://www.historynet.com/men-against-fire-how-many-soldiers-actually-fired-their-weapons-at-the-enemy-during-the-vietnam-war.htm.

Huber, Carl Russell. « A Dark Reflection of Society: Analyzing Cultural Representations of State Control in *Black Mirror* », s. d., 54.

Ivars-Nicolas, Begoña, et Francisco Julian Martinez-Cano. « Interactivity in Fiction Series as Part of Its Transmedia Universe: The Case of *Black Mirror: Bandersnatch* ». Dans *Narrative Transmedia*. IntechOpen, 2019. https://doi.org/10.5772/intechopen.86881.

Jabbari, Tara. « Can Science Fiction Alter the Future? » *gnovisjournal.org* Volume 17, issue 2 (2017).

Jones, Ellen E. « *Black Mirror*: 'White Christmas', Channel 4 - TV review: Charlie Brooker's dystopian sci-fi casts a chill over festivities ». *The Independent*, 17 décembre 2014. https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/reviews/black-mirror-white-christmas-channel-4-tv-review-nightmarish-tales-of-technophobia-cast-a-chill-over-9929508.html.

Joy, Stuart, et Terence McSweeney. *Through the Black Mirror: Reflections on the « Side Effects » of the Digital Age*. Palgrave Macmillan Ltd., 2019. https://pure.solent.ac.uk/en/publications/through-the-black-mirror-reflections-on-the-side-effects-of-the-d.

Kiejziewicz, Agnieszka. « Between Technophobia and Futuristic Dreams : Visions of the Possible Technological Development in *Black Mirror* and *Westworld* Series ». *Maska*, n° 2 (34) (2017). https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/43566.

Kirkwood, Megan. « Hyperreality and the Consumption of the Subject as Object in "*Black Mirror*" ». *Inquiries Journal* 11, n° 10 (2019). http://www.inquiriesjournal.com/articles/1771/hyperreality-and-the-consumption-of-the-subject-as-object-in-black-mirror.

Lavanant, Zoé. « "*Black Mirror*", une série entre fiction et réalité ». *Artistikrezo* (blog), 5 juillet 2021. https://www.artistikrezo.com/cinema/black-mirror-une-serie-entre-fiction-et-realite.html.

Lawtoo, Nidesh. « *Black Mirrors*: Reflecting (on) Hypermimesis », 2021. https://doi.org/10.5840/philtoday2021517406.

Lefait, Sébastien, et Anne-Marie Paquet-Deyris. *Combining Aesthetic and Psychological Approaches to TV Series Addiction*. Cambridge Scholars Publishing, 2018.

Lopera Marmol, Marta. « Black Mirror: A Reflection on Our Society through the Eyes of Baudrillard. A Postmodern Philosophical Approach. », 2018. http://repositori.upf.edu/handle/10230/35794.

Martin, Corey, et Joanna McIntyre. « The Cyborg Re-Manifested: *Black Mirror*, Cyberfeminism, and Genre Hybridity ». *Outskirts*, 2019, 18.

Maziarczyk, Grzegorz. « Transhumanist Dreams and/as Posthuman Nightmares in *Black Mirror* ». *Roczniki Humanistyczne* 66, n° 11S (2018): 125-36.

McSweeney, Terence. « Political Apathy, the ex post facto Allegory and Waldo's Trumpian Moment ». In *Through the Black Mirror*, 83-94. Springer, 2019.

McSweeney, Terence, et Stuart Joy. « Change Your Past, Your Present, Your Future? Interactive Narratives and Trauma in *Bandersnatch* (2018) ». Dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, édité par Terence McSweeney et Stuart Joy, 271-84. Cham: Springer International Publishing, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_21.

Muller, Christine. « We Have Only Ourselves to Fear: Reflections on AI Through the *Black Mirror* of "White Christmas" ». In *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, édité par Terence McSweeney et Stuart Joy, 95-107. Cham: Springer International Publishing, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_8.

myLudo.fr. « Jeux – Prospero Hall – Myludo ». Consulté le 21 juin 2023. https://www.myludo.fr/#!/people/prospero-hall-14087.

Nast, Condé. « *'Black Mirror'* Creator Charlie Brooker Wants to Break the Content Machine ». *Wired UK*, 14 juin 2023. https://www.wired.co.uk/article/black-mirror-charlie-brooker-q-and-a-season-6.

Pandit, Harshvardhan J., et Dave Lewis. « Ease and Ethics of User Profiling in *Black Mirror* ». In *Companion of the The Web Conference 2018 on The Web Conference 2018 - WWW '18*, 1577-83. Lyon, France: ACM Press, 2018. https://doi.org/10.1145/3184558.3191614.

Panka, Daniel. « Transparent Subjects: Digital Identity in Mary Shelley's *Frankenstein* and Charlie Brooker's "Be Right Back" ». *Science Fiction Studies* 45, nº 2 (2018): 308-24. https://doi.org/10.5621/sciefictstud.45.2.0308.

Peters, Rebecca Anne. « Hiding Horror: Charlie Brooker's 'Men Against Fire' (*Black Mirror*, Series 3, Episode 5) ». Dans *Film-Philosophy Conference 2017*, 2017. https://www.film-philosophy.com/conference/index.php/conf/FP2017/paper/view/1660.

———. « Re-Creation, Consciousness Transfer and Digital Duplication: The Question of 'What Counts as Human?' In Charlie Brooker's *Black Mirror* ». Dans *Film-Philosophy Conference 2018*, 2018. http://www.film-philosophy.com/conference/index.php/conf/FP2018/paper/view/2050.

Petrovic, Paul. « Ideological State Apparatuses, Perversions of Courtly Love, and Curatorial Violence in “White Bear” ». Dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, édité par Terence McSweeney et Stuart Joy, 69-81. Cham: Springer International Publishing, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_6.

Power, Aidan. « Stop Me If You Think You’ve Heard This One Before: Relationships and Late Capitalism in “Hang the DJ”’ ». Dans *Through the Black Mirror*, 231-44. Springer, 2019.

Protais, Marine. « Ces inventions de *Black Mirror* devenues réalité ». *L’ADN*, 3 juin 2019. https://www.ladn.eu/tech-a-suivre/black-mirror-realite-exemples/.

Raven, Paul Graham. « The Rhetorics of Futurity: Scenarios, Design Fiction, Prototypes and Other Evaporated Modalities of Science Fiction ». *Foundation* 45, nº 123 (2016): 50.

RedMolotov. « I Don’t Like This Episode Of *Black Mirror* T-Shirt ». Consulté le 21 juin 2023. https://www.redmolotov.com/i-dont-like-this-episode-of-black-mirror-tshirt.

Richard, Guillaume. « « *Black Mirror* » Saison 4 : Le Sacerdoce de Charlie Brooker ». *Le Rayon Vert*, 18 février 2018. https://www.rayonvertcinema.org/black-mirror-saison-4-analyse/.

Saunders, Tristram Fane. « *Black Mirror*, Season 3, ‘Men Against Fire’, Review: ‘An Urgent Moral Message’ ». *The Telegraph*, 24 octobre 2016. https://www.telegraph.co.uk/on-demand/0/black-mirror-season-3-men-against-fire-review-an-urgent-moral-me/.

———. « *Black Mirror*, Season 4, ‘USS Callister’, Review: A Sharp, Topical Attack on an Entire Genre of Male-Driven Narrative ». *The Telegraph*, 29 décembre 2017. https://www.telegraph.co.uk/on-demand/0/black-mirror-season-4-uss-callister-review-sharp-topical-attack/.

Schopp, Andrew. « Making Room for Our Personal Posthuman Prisons: *Black Mirror*’s “Be Right Back” ». Dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, édité par Terence McSweeney et Stuart Joy, 57-67. Cham: Springer International Publishing, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_5.

Sculos, Bryant W. « Screen Savior: How *Black Mirror* Reflects the Present More than the Future ». *Class Race Corporate Power* 5, nº 1 (31 mars 2017). https://doi.org/10.25148/CRCP.5.1.001673.

Shepherd, Rebecca. « Ad Appears Saying *Black Mirror* Season 6 Is “Live Now, Everywhere” ». *LADbible*, 3 juin 2020. https://www.ladbible.com/entertainment/tv-and-film-black-mirror-ad-appears-saying-season-6-has-been-released-as-reality-20200603.

Sims, David. « *Black Mirror*: “Fifteen Million Merits” ». TV Club. Consulté le 9 janvier 2019. https://tv.avclub.com/black-mirror-fifteen-million-merits-1798178735.

Smith, James. « On Killer Bees and GCHQ: “Hated in the Nation” ». Dans *Through the Black Mirror: Deconstructing the Side Effects of the Digital Age*, édité par Terence McSweeney et Stuart Joy, 179-90. Cham: Springer International Publishing, 2019. https://doi.org/10.1007/978-3-030-19458-1_14.

Subramanian, Prerna. « Loss of Control, Control over Loss: A Posthumanist Reading of *Lars and the Real Girl* and *Black Mirror*’s “Be Right Back” ». *InVisible Culture*, nº 29 (2018).

Sundac, Marta. « “*Black Mirror*” Episodes That Are Likely to Become Reality ». *Highsnobiety*, 11 juin 2019. https://www.highsnobiety.com/p/black-mirror-episodes-reality/.

Teixeira, Bianca Rodrigues, et Flávia Maria Santoro. « Memory and Privacy in ‘The Entire History of You’. » Dans *BlackMirror@ ISWC*, 2017.

Ungureanu, Camil. « Aestheticization of politics and ambivalence of self-sacrifice in Charlie Brooker’s ‘The National Anthem’ », 2015.

https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0047244114553767.

Webster, Garrick. « Inside Out: Butcher Billy and the *Black Mirror* Comic ». Consulté le 1 juillet 2023. https://www.illustrationx.com/news/3853/inside_out_butcher_billy_and_the_black_mirror_comic.

Yoshida, Emily. « *Black Mirror* Episode 4, ‘Be Right Back’: Death and the RealDoll », 4 décembre 2013. https://grantland.com/hollywood-prospectus/black-mirror-episode-4-be-right-back-death-and-the-realdoll/.

- Autres sources primaires et analytiques

Atwood, Margaret, et Renée Nault. *The Handmaid's Tale - Graphic novel*. Nan A. Talese. Consulté le 21 février 2023. https://livre.fnac.com/a13287790/The-Handmaid-s-Tale-La-Servante-Ecarlate-Graphic-novel-The-Handmaid-s-Tale-Margaret-Atwood.

Bakhtine, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski.*, 1963. https://www.decitre.fr/livres/problemes-de-la-poetique-de-dostoievski-9782825109854.html.

Darwin, Charles. *The Origin of Species*. Litterary Classics Inc. New York, USA, 1859.

Darwin, Charles, et Julian Huxley. *The Origin of Species: 150th Anniversary Edition*. 150th Anniversary ed. édition. New York: Signet, 2003.

Derrida, Jacques. *La Dissémination*. Seuil. Paris, 1972.

———. « Le supplément de copule. La philosophie devant la linguistique ». *Langages* 6, nº 24 (1971): 14-39. https://doi.org/10.3406/lgge.1971.2604.

———. *L'écriture et la Différence*. Paris: Points, 2014.

« ESSENCE : Définition de ESSENCE ». Consulté le 26 juin 2023. https://www.cnrtl.fr/definition/ESSENCE.

Fabula, Équipe de recherche. « Fabula, Atelier littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette ». Text. https://www.fabula.org. Consulté le 11 mai 2019. http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G%2E_Genette.

Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge University Press., 2017.

Heidarizadeh, Negin. « The Significant Role of Trauma in Literature and Psychoanalysis ». *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 192 (1 juin 2015): 788-95. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.06.093.

Hollinger, Veronica. « Feminist Science Fiction: Breaking Up the Subject ». *Extrapolation*, 18 septembre 2017. https://doi.org/10.3828/extr.1990.31.3.229.

Huxley, Aldous. *Le Meilleur des mondes*, 2014.

Krauss Alison. *Down To The River To Pray*, 2018. https://www.youtube.com/watch?v=flcrUnoAwVk.

La langue française. « Définition de comminution | Dictionnaire français ». Consulté le 20 mai 2023. https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/comminution.

La langue française. « Définition de scopophile | Dictionnaire français ». Consulté le 3 mai 2023. https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/scopophile.

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

Lefait, Sébastien, et Anne-Marie Paquet-Deyris. *Combining Aesthetic and Psychological Approaches to TV Series Addiction*. Cambridge Scholars Publishing, 2018.

« LÉGITIME : Définition de LÉGITIME ». Consulté le 27 octobre 2019. https://www.cnrtl.fr/definition/l%C3%A9gitime.

« légitime : définition de légitime et synonymes de légitime (français) ». Consulté le 27 octobre 2019. http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/l%C3%A9gitime/fr-fr/.

Lestienne, Camille. « Journée de mémoire de l'Holocauste : en 1945, Le Figaro découvre les camps de concentration nazis ». *LEFIGARO*, 27 janvier 2015. https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2015/01/27/26010-20150127ARTFIG00083-1945-le-figaro-decouvre-les-camps-de-concentration-nazis.php.

Miller, Jacob. « Epic Parties You Wish You Went To: The Roaring 20s in Photos ». *History Collection* (blog), 15 août 2018. https://historycollection.com/epic-parties-you-wish-you-went-to-the-roaring-20s-in-photos/.

Nault, Renée. « *The Handmaid's Tale* (Graphic Novel) - Margaret Atwood », 2019. https://www.babelio.com/livres/Atwood-The-Handmaids-Tale-Graphic-Novel/1292725.

Omélianenko, Irène, et François Teste. « Des femmes et des bébés à Ravensbrück ». *France Culture*, 29 janvier 2015. https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sur-les-docks-14-15/des-femmes-et-des-bebes-a-ravensbrueck-5218954.

« ONDOYANT : Définition de ONDOYANT ». Consulté le 25 avril 2023. https://www.cnrtl.fr/definition/ondoyant.

Raven, Paul Graham. « The Rhetorics of Futurity: Scenarios, Design Fiction, Prototypes and Other Evaporated Modalities of Science Fiction ». *Foundation* 45, nº 123 (2016): 50.

« RÉFRACTION : Définition de RÉFRACTION ». Consulté le 2 juin 2021. https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9fraction.

Scutts, Joanna. « The Roaring (Drunk) 20s: Literature's Biggest Party Animals ». *The Guardian*, 18 décembre 2015. https://amp.theguardian.com/books/2015/dec/18/roaring-20s-literature-parties-writers.

Segas, Sébastien. « Lefebvre (Rémi), Taïeb (Emmanuel) (dir.), Séries politiques. Le pouvoir entre fiction et vérité, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. "Ouvertures politiques", 2020, 192 p. » *Politix* 132, nº 4 (2020): 217-20. https://doi.org/10.3917/pox.132.0217.

Segond, Louis. « Bible Gateway Passage: 1 Pierre 3:7 - Louis Segond ». *Bible Gateway*. Consulté le 9 février 2022.

https://www.biblegateway.com/passage/?search=1%20Pierre%203%3A7&version=LSG.

———. « Bible Gateway Passage: Éphésiens 5:22-33 - Louis Segond ». *Bible Gateway*. Consulté le 9 février 2022.

https://www.biblegateway.com/passage/?search=%C3%89ph%C3%A9siens%205%3A22-33&version=LSG.

———. « Bible Gateway Passage: Exode 3 - Louis Segond ». *Bible Gateway*. Consulté le 13 juin 2023. https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exode%203&version=LSG.

———. « Bible Gateway Passage: Genèse 30:1-18 - Louis Segond ». *Bible Gateway*. Consulté le 9 février 2022. https://www.biblegateway.com/passage/?search=Gen%C3%A8se%2030%3A1-18&version=LSG.

———. « Bible Gateway Passage: Lévitique 20:13 - Louis Segond ». *Bible Gateway*. Consulté le 9 février 2022. https://www.biblegateway.com/passage/?search=L%C3%A9vitique%2020%3A13&version=LSG.

———. « Bible Gateway Passage: Romains 1:26-32 - Louis Segond ». *Bible Gateway*. Consulté le 9 février 2022. https://www.biblegateway.com/passage/?search=Romains%201%3A26-32&version=LSG.

Semo, Marc, et Annette Levy-Willard. « Auschwitz, La Mort Industrielle ». *Libération*, 21 janvier 2005. https://www.liberation.fr/societe/2005/01/21/auschwitz-la-mort-industrielle_506893/.

Trump, Donald. « Full Transcript: Trump's 2020 State of the Union Address ». *The New York Times*, 5 février 2020, sect. U.S. https://www.nytimes.com/2020/02/05/us/politics/state-of-union-transcript.html.

Weber, Max. *Economie et société*. Paris : Plon., 1971.

Weber, Max, et Isabelle Kalinowski. *Sociologie de la religion: économie et société*. Champs. Paris: Flammarion, 2013.

INDEX DE NOMS D'AUTEURS

A

Abdelmessih Sarah....447
Agorist Matt....390
AkşiT Onur O. 392, 393, 444, 461
Albert Henri....21, 418, 442
Albrecht Katrine.... 32, 350, 444, 461
Albrecht Michael Mario 32, 350, 444, 461
Alex Rayson K. 31, 445, 462
Allardice Lisa.... 34, 453
Allie Gregory....416, 417, 444
Althusser Louis.... 15, 443
Alvarado Alfonso Cuadrado 28, 464
Amendola Alfonso 30, 452, 461
Anand Abhineet.... 365, 448
André Danièle....17, 40, 143, 372, 441, 442, 452
Angermuller Johannes 314
Arbaoui Fatima Zahra El.... 26, 453
Armstrong Jennifer Keishin.... 343, 346, 444, 453
Arnopp Jason....239, 240, 241, 258, 260, 310, 311, 440, 461
Arrigoni Adalberto.... 29, 462
Arsène Séverine.... 352, 444
Atwood Margaret 4, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 39, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 76, 110, 111, 112, 113, 143, 145, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 181, 182, 183, 184,191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 204, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 261, 262, 263, 266, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 294, 295, 296, 297, 298, 305, 306, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 331, 341, 342, 345, 346, 373, 376, 377, 397, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410, 414, 437, 438, 439, 440, 444, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 469, 470, 489

B

Bacci Francesco....26, 33, 454
Badouard Romain....355, 356, 444
Baetens Jan 41, 452
Bakhtine Mikhaïl 308, 469

Banerjee Chinmoy 20, 372, 454
Baron Peggy 371, 444
Barone Linda 30, 452, 461
Bayraktar Özer Özge 31, 462
Beauchamp Gorman 14, 454
Beaumont Peter 342, 347, 445, 454
Bekiempis Victoria 445
Bensaad Siham 25, 454
Bishop Bryan 29, 462
Blanco-Herrero David 31, 445, 462
Bloch Ernst 21, 441
Boren Alex 31, 445, 462
Boukala Mouloud 30, 445, 462
Bourdil Pierre-Yves 21, 418, 442
Bowen Heather E. 210, 441, 455
Brooker Charlie .4, 18, 22, 28, 30, 32, 40, 41, 44, 45, 87, 98, 127, 147, 238, 239, 240, 241, 242, 258, 260, 275, 303, 310, 311, 324, 364, 367, 371, 384, 393, 396, 416, 419, 422, 424, 425, 426, 435, 437, 439, 440, 445, 450, 461, 462, 465, 466, 467, 468, 491
Burroughs Benjamin 31, 463
Busby Karen 25, 454
Butelet Christophe 335, 338, 340, 347, 445, 455

C

Cain Sian 332, 446
Caldwell Larry W. 24, 455
Callaway Alanna A. 25, 200, 213, 455
Canavan Gerry 28, 462
Chavarro Jorge E. 447
Cherry Miriam A. 358, 446
Cirucci Angela M. 28
Claassens L. Juliana 223, 455
Coad David 312, 313, 455
Colli Giorgio 442
Conley Donovan 31, 463
Cooper Pamela 300, 322, 455
Coull Brent A. 447
Crawley Karen 27, 455

D

Damiani Jesse 30, 463
Danblon Emmanuelle 20, 441

Daniels Margaret J. 210, 441, 455
Darmawan Zena Aqilla 30, 463
Darwin Charles 317, 469
Dawes James 370, 446
Day Charles 292, 404, 405, 446, 456, 463, 490
Deer Glenn 24, 443, 455
Deleuze Gilles 75, 443
Derrida Jacques 304, 312, 313, 437, 452, 469
Diallo Khadidiatou 452, 456
Djurkovic Misa 367, 368, 446, 463
Domínguez-Morales Manuel 363, 449
Dominick M. 25, 224, 458
Dopp Jamie 25, 455
Dupont Luc 356, 361, 362, 446
Dvořák Marta 16, 18, 19, 51, 55, 58, 143, 145, 456

E

Ejaz Xinnia 173, 247, 452, 456
Eraly Alain 161, 171, 172, 175, 177, 178, 443

F

Ferber Michael 62, 452, 469
Feuer Lois 24, 456
Finnsson Geir 24, 456
Fong Kelvin C. 447
Foucault Michel 193, 443
Foucher Simon 364, 446
Framke Caroline 29, 463
French John 3, 148, 149, 225, 245, 443

G

Gale Cengage 26, 460
Garcia Jennifer Renee 26, 456
Gaskins Audrey J. 333, 447
Gaubert Camille 354, 447
Gaudreault André 40, 143, 442, 452
Gauthier Philippe 143, 452
Gayret Gökçenaz 53, 172, 456
Geiger Abigail W. 382, 447
Ghaderi Ali 452, 456
Gheorghiu Oana-Celia 289, 459

Gilbert Sophie 29, 463
Giovanini Valerie Oved 266, 456
Goldblatt Patricia F. 199, 456
Goldie Janis 26, 27, 442, 459
González Edisa Mondelo 28, 464
Gotsch-Thomson Susan 25, 456
Graybill Rhiannon 297, 460

H

Haddouk Lise 41, 348, 349, 359, 447, 464
Hammer Stephanie 24, 40, 192, 224, 447, 457
Hand Richard 279, 280, 447, 464
Hantke Steffen 29, 464
Hatchuel Sarah 438, 447, 452
Heidarizadeh Negin 469
Hollinger Veronica 25, 441, 457, 469
Holpuch Amanda 342, 347, 445, 454
Howell Amanda 25
Huber Carl Russell 345, 464
Hunt Elle 355, 447
Huxley Aldous 13, 18, 441, 469
Huxley Julian 13, 18, 441, 469

I

Ihaddadene Florence 348, 448, 457
Ingersoll Earl 24, 457
Ivars-Nicolas Begoña 30, 301, 464

J

Jabbari Tara 31, 32, 441, 448, 464
Jolibert Bernard 151, 443
Jones Annabel 40, 239, 240, 241, 258, 260, 310, 311, 440, 461, 465
Jones Ellen E. 40, 239, 240, 241, 258, 260, 310, 311, 440, 461, 465
Joy Stuart 28, 29, 30, 31, 33, 50, 145, 178, 190, 289, 313, 448, 462, 464, 465, 466, 467, 468

K

Kalantarian Shirin 25, 461
Kalinowski Isabelle 472
Keck Michaela 76, 457
Keifer-Boyd Karen 24, 448, 457

Kiejziewicz Agnieszka 31, 448, 465
Kinstler Linda 351, 448
Kirkwood Megan 31, 465
Kiss Beatrix 53, 457
Klarer Mario 24, 457
Kouhestani Maryam 24, 457
Krauss Alison 292, 293, 458, 469
Kulshreshth Abhinav 365, 448

L

Laarakker Lisa 244, 246, 288, 458
Lacroix Jean-Michel 16, 454
Lakanpal Anupam 365, 448
Laugier Sandra 390, 391, 393, 452
Lavanant Zoé 368, 370, 448, 465
Lawtoo Nidesh 364, 370, 448, 465
Leclaire Jacques 16, 454
Lefait Sébastien 2, 3, 9, 275, 333, 438, 449, 452, 458, 465, 470
Lellis Lorenzo De 357, 358, 449
Lestienne Camille 411, 470
Lewis Dave 31, 466
Li Qingyuan 26, 222, 461
Lopera Marmol Marta 30, 449, 465
Lopez Puyol Emily 348, 448, 457
Lorenzo Sandra 332, 357, 396, 449

M

Machała Katarzyna 405, 412, 449
Mahsa Uma Aulia 26, 458
Mahsa Uma Aulia 26
Mahsa Uma Aulia 26
Mahsa Uma Aulia 458
Maria Alheli de 29, 441, 468
Marion Philippe 40, 375, 376, 377, 442
Markovitz Jeff 224, 458
Martinez-Cano Francisco Julian 30, 301, 464
Maziarczyk Grzegorz 31, 465
McIntyre Joanna 30, 458, 465
McIntyre Susan Kathryn 30, 458, 465
McMahon Fiona 33, 453, 460
McSweeney Terence 28, 29, 30, 31, 448, 462, 464, 465, 466, 467, 468

Mercer Naomi R. 26, 204, 458
Mestari Souad 25, 454
Metz Christian 37, 452
Michael Katina 32, 62, 130, 350, 444, 452, 461, 469
Miller Bruce 4, 34, 35, 341, 373, 376, 377, 402, 408, 409, 414, 440, 452, 458, 470
Mineur Didier 443
Mínguez-Alarcón Lidia 447
Miró-Amarante Lourdes 363, 449
Mirzapour Narges 50, 222, 460
Mouda Asra Sultana 25, 458
Muller Christine 28, 466
Muñoz-Saavedra Luis 363, 449

N

Nast Condé 439, 466
Nault Renée 401, 403, 404, 405, 406, 407, 410, 412, 414, 459, 469, 470, 489
Nazli Azra K. 392, 393, 444, 461
Nelson David Erik 25, 459
Neuman Shirley 24, 459
Nietzsche Friedrich 21, 22, 75, 418, 442, 443

O

Omélianenko Irène 412, 470

P

Pandit Harshvardhan J. 31, 466
Panka Daniel 28, 466
Parkinson Lynn Jill 366, 459
Paul Meg 30, 31, 177, 178, 268, 337, 442, 450, 459, 467, 470
Peters Rebecca Anne 28, 466
Petersen Morgan N 61, 459
Petrovic Paul 30, 467
Pettersson Fredrik 459
Phoenix Aisha 27, 453, 459
Pironnet Quentin 331, 441
Polak Sara 345
Poorghorban Younes 452, 456
Pop Simina Ana 356, 423, 428, 459, 491
Power Aidan 24, 25, 29, 148, 192, 331, 443, 447, 450, 455, 457, 458, 467
Praisler Michaela 289, 459
Proctor Devin 345, 450

Protais Marine 357, 370, 467

R

Raengo Alessandr 40, 442
Raven Bertram 31, 148, 149, 443, 450, 467, 470
Raven Paul Graham 31, 148, 149, 443, 450, 467, 470
Redder L. A. 27, 450, 459
Richard Guillaume 279, 447, 464, 467
Ricœur Paul 177, 178, 442
Ritzenhoff Karen A. 26, 27, 442, 459
Robb Lachlan 30, 371, 450
Rodríguez-Contreras Laura 31, 445, 462
Roland Karla M. 318, 442
Romano Aja 345, 450
Rose Lacey 23, 453, 460

S

Sabo Peter 297, 460
Sadeghi Zahra 50, 222, 460
Samson Kelvin 452, 456
Santoro Flávia Maria 29, 468
Sargent Lyman Tower 442
Saunders Tristram Fane 28, 467
Schaer Roland 442
Schopp Andrew 29, 467
Schwartz Joel 447
Sculos Bryant W. 331, 450, 467
Scutts Joanna 408, 460, 471
Segas Sébastien 331, 442, 453, 471
Segond Louis 315, 334, 336, 339, 471
Self Robert T. 28, 53, 456, 459
Semo Marc 411, 471
Serdar Meryem 350, 450
Shen Fei 351, 450
Shepherd Rebecca 415, 416, 451, 468
Sims David 28, 468
Škobo Milena 371, 451
Smith James 24, 29, 448, 457, 468
Smith-Shank Deborah L. 24, 448, 457
Somacarrera-Íñigo Pilar 27
Soriente Vivian 452, 456

Staels Hilde 15, 20, 53, 57, 460
Stam Robert 40, 442
Stamenović Anđela 223, 460
Subramanian Prerna 29, 468
Sundac Marta 353, 451, 468
Swale Jill 26, 460

T

Teixeira Bianca Rodrigues 29, 468
Terence 28, 29, 30, 31, 448, 462, 464, 465, 466, 467, 468
Teste François 412, 470
Thoyibi M.S. 26, 458
Tolcheva Simona 390, 451
Trigos Rubén Sánchez 28, 464
Troianiello Novella 30, 452, 461
Trump Donald 27, 343, 344, 345, 350, 377, 383, 439, 444, 445, 450, 451, 454, 459, 461, 472, 488

U

Ungureanu Camil 28, 468

V

Vacker Barry 28
Valková Dominika 39, 460
van Dam Daný 345
van Oudenaarde Susanne 26
Vlahos James 359, 360, 451
Vun Delaney 25, 454

W

Wagner-Lawlor Jennifer 442
Weber Max 150, 171, 472
Webster Garrick 425, 426, 427, 428, 451, 468
Wells-Lassagne Shannon 33, 453, 460
White Hannah ...28, 29, 30, 77, 81, 82, 84, 90, 97, 121, 122, 127, 128, 131, 132, 133, 139, 140, 146, 160, 163, 174, 214, 215, 235, 237, 239, 244, 245, 249, 267, 298, 299, 308, 323, 344, 345, 349, 359, 361, 367, 389, 450, 460, 462, 464, 465, 466, 467, 485
Wood Caroline 308, 461

Y

Yamamoto Tae 377, 451, 461

Yoshida Emily 279, 468
Yu Yue 26, 461
Yue Audrey 26, 461

Z

Zarrinjooee Bahman 25, 461
Zidan Ashraf Ibrahim 26, 461
Zuppinger Thibaud 348, 442, 451

INDEX DES NOTIONS

A

Autorité 5, 11, 27, 146, 148, 149, 151, 161, 172, 175, 188, 198, 244, 246, 433, 434, 443

D

Dystopie. 1, 4, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 32, 33, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 69, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 84, 87, 98, 99, 100, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 160, 175, 178, 184, 185, 188, 226, 227, 233, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 257, 267, 274, 283, 303, 304, 305, 329, 330, 331, 333, 335, 338, 340, 341, 342, 347, 348, 352, 353, 359, 371, 372, 375, 377, 383, 390, 393, 412, 414, 418, 424, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 445, 451, 455

F

Fragmentation.... 5, 6, 7, 11, 12, 48, 58, 144, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 435, 436

I

Inactualité.....5, 6, 21, 22, 32, 58, 80, 82, 149, 185, 188, 227, 235, 330, 434, 442

L

Liberté... 11, 12, 13, 14, 16, 27, 34, 52, 53, 79, 84, 100, 143, 144, 145, 150, 164, 166, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 181, 195, 198, 205, 218, 221, 222, 227, 247, 251, 270, 283, 285, 292, 293, 315, 330, 335, 341, 345, 348, 362, 367, 372, 376, 378, 379, 380, 381, 391, 392, 400, 407, 423, 433, 434, 437

M

Miroir....4, 6, 12, 17, 41, 77, 78, 82, 111, 114, 146, 157, 230, 243, 251, 268, 277, 280, 318, 330, 331, 332, 333, 335, 338, 340, 341, 342, 347, 348, 349, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 364, 366, 367, 370, 371, 396, 405, 416, 428, 432, 435, 436, 437, 439

O

Oppression 5, 7, 11, 14, 16, 18, 25, 48, 58, 69, 143, 146, 148, 178, 201, 203, 213, 214, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 247, 252, 283, 285, 293, 304, 315, 316, 333, 347, 348, 373, 376, 432, 433, 435, 436, 454, 459

P

Pouvoir..... 11, 12, 16, 17, 19, 21, 41, 45, 47, 50, 71, 76, 87, 106, 109, 119, 123, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 165, 166, 171, 172, 173, 177, 178, 184, 186, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 204, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 241, 242, 272, 275, 277, 282, 303, 331, 357, 358, 376, 381, 432, 434, 435, 436, 442, 443, 453, 471

R

Réfraction 1, 4, 5, 6, 10, 12, 32, 33, 49, 59, 60, 69, 70, 74, 79, 80, 84, 87, 98, 109, 110, 113, 123, 149, 188, 226, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 430

T

Transmédialité 4, 6, 40, 45, 59, 76, 341, 375, 376, 377, 414, 418, 424, 425, 428, 437, 438, 442

U

Utopie 4, 5, 6, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 72, 76, 87, 98, 99, 100, 109, 115, 116, 118, 119, 121, 123, 124, 144, 145, 147, 149, 154, 175, 178, 184, 185, 188, 243, 274, 305, 329, 351, 372, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 441, 442, 452

TABLE DES FIGURES

Figure 1 : THT, Saison 1, épisode 4, 29’54. 38
Figure 2 : THT, Saison 1, épisode 1. 40
Figure 3 : Couverture IBM. 42
Figure 4 : IBM, p. 9. 43
Figure 5 : IBM, p. 214. 43
Figure 6 : IBM, pp.106-107. 44
Figure 7: IBM, pp. 30-31. 44
Figure 8 : Couverture et quatrième de couverture de TT. 46
Figure 9 : THT, saison 2, épisode 1. 63
Figure 10 : THT, saison 2, épisode 1. 63
Figure 11 : THT, saison 3, épisode 4. 64
Figure 12 : THT, saison 3, épisode 6. 65
Figure 13 : THT, saison 3, épisode 6. 66
Figure 14 : THT, saison 3, épisode 6. 67
Figure 15 : THT, saison 3, épisode 8. 68
Figure 16 : THT, saison 2, épisode 7. 72
Figure 17 : THT, saison 2, épisode 5, 23’-26’27. 74
Figure 18 : BM, saison 1, épisode 2. 75
Figure 19 : Film interactif Bandersnatch. 86
Figure 20 : IBM, p. 9. 88
Figure 21: IBM, pp. 22-23. 88
Figure 22 : IBM, pp. 14-15. 89
Figure 23: IBM, pp. 62-63. 90
Figure 24 : IBM, pp. 256-257. 91
Figure 25 : IBM, pp. 88-89. 92
Figure 26 : IBM, p. 88. 92
Figure 27: IBM, pp. 224-225. 93
Figure 28 : IBM, p. 224. 93
Figure 29 : IBM, pp. 30-31. 94
Figure 30 : IBM, 128-129. 95

Figure 31 : IBM, p. 128. 95
Figure 32 : IBM, pp. 76-77. 96
Figure 33: IBM, pp. 282-283. 97
Figure 34 : Tenues de Servantes de la série The Handmaid's Tale. 101
Figure 35 : THT, saison 2, épisode 7. 102
Figure 36 : THT, saison 3, épisode 6. 102
Figure 37 : THT, tenue de servante d'intérieur. 103
Figure 38 : THT, Tenues d'Épouses de soirée. 103
Figure 39 : THT, Tenues d'Épouses de soirée. 104
Figure 40 : THT, saison 3, épisode 4. 106
Figure 41 : THT, saison 2, épisode 4. 107
Figure 42 : THT, saison 3, épisode 6. 107
Figure 43 : THT, saison 3, épisode 6. 109
Figure 44 : BM, saison 1, épisode 2 : Bing et son avatar. 114
Figure 45 : BM, saison 1, épisode 2. 115
Figure 46 : BM, saison 4, épisode 4. 120
Figure 47 : BM, saison 4, épisode 4. 120
Figure 48 : BM, saison 5, épisode 4. 125
Figure 49 : BM, saison 5, épisode 4. 125
Figure 50 : BM, saison 2, épisode 2. 127
Figure 51 : BM, saison 4, épisode 6. 127
Figure 52 : BM, saison 2, épisode 1 et 4. 128
Figure 53 : BM, saison 2, épisode 4. 129
Figure 54 : BM, saison 3, épisode 6. 129
Figure 55 : BM, saison 3, épisode 1. 130
Figure 56 : BM, saison 3, épisode 6. 131
Figure 57 : BM, saison 3, épisode 2. 132
Figure 58 : BM, saison 3, épisode 2. 132
Figure 59 : BM, Bandersnatch. 133
Figure 60 : BM, saison 3, épisode 4. 134
Figure 61 : BM, saison 3, épisode 2. 134
Figure 62 : BM, Bandersnatch. 135
Figure 63 : BM, Bandersnatch. 135
Figure 64 : BM, saison 5, épisode 1. 136

Figure 65 : BM, saison 5, épisode 2. 137
Figure 66 : BM, saison 5, épisode 3. 137
Figure 67 : BM, saison 3, épisode 6. 138
Figure 68 : BM, saison 4, épisode 2. 138
Figure 69 : BM, saison 4, épisode 6, le scanner d'ADN d'USS Callister. 139
Figure 70 : BM, saison 4, épisode 6, la tablette de contrôle d'Arkangel. 139
Figure 71 : BM, saison 4, épisode 6, l'abeille drone de Hated in the Nation. 140
Figure 72 : BM, saison 4, épisode 6, le masque de White Bear. 140
Figure 73 : BM, saison 4, épisode 6, la baignoire ensanglantée de Crocodile. 141
Figure 74 : BM, saison 5, épisode 3. 141
Figure 75 : BM, saison 5, épisode 2. 142
Figure 76 : THT, saison 1, épisode 2. 152
Figure 77 : THT, saison 1, épisode 8. 154
Figure 78 : THT, saison 2, épisode 2. 159
Figure 79 : BM, saison 1, épisode 3. 162
Figure 80 : BM, saison 3, épisode 1. 163
Figure 81 : BM, saison 2, épisode 4. 164
Figure 82 : BM, saison 4, épisode 2. 165
Figure 83 : THT, saison 3, épisode 7. 168
Figure 84 : THT, saison 1, épisode 3. 176
Figure 85 : THT, saison 1, épisode 3. 177
Figure 86 : THT, saison 1, épisode 10. 179
Figure 87 : THT, saison 1, épisode 10. 179
Figure 88 : THT, saison 3, épisode 1. 190
Figure 89 : THT, saison 1, épisode 1. 196
Figure 90 : THT, saison 1, épisode 4. 201
Figure 91 : THT, saison 1, épisode 10. 201
Figure 92 : THT, saison 3, épisode 6. 202
Figure 93 : THT, saison 3, épisode 6. 203
Figure 94 : Congrès de Nuremberg, 1934. 204
Figure 95 : THT, saison 1, épisode 3. 205
Figure 96 : THT, saison 1, épisode 3. 206
Figure 97 : THT, saison 1, épisode 6. 207
Figure 98 : THT, saison 2, épisode 1. 207

Figure 99 : THT, saison 1, épisode 3. 208
Figure 100 : THT, saison 1, épisode 1, 40’16. 209
Figure 101 : THT, saison 2, épisode 8. 212
Figure 102 : TT, première et quatrième de couverture. 227
Figure 103 : BM, saison 1, épisode 1. 228
Figure 104 : BM, saison 2, épisode 3. 229
Figure 105 : BM, saison 3, épisode 1. 230
Figure 106 : BM, saison 3, épisode 3. 231
Figure 107 : BM, saison 3, épisode 6. 232
Figure 108 : BM, saison 5, épisode 2. 233
Figure 109 : BM, saison 1, épisode 2. 234
Figure 110 : BM, saison 4, épisode 1. 234
Figure 111 : BM, saison 2, épisode 4. 235
Figure 112 : BM, saison 4, épisode 4. 236
Figure 113 : BM, saison 5, épisode 3. 237
Figure 114 : BM, saison 2, épisode 5. 238
Figure 115 : THT, saison 3, épisode 7, 25’51. 252
Figure 116 : THT, saison 3, épisode 7, 26’32. 253
Figure 117 : BM, saison 3, épisode 5, 57’58. Vision réelle, celle du téléspectateur. 254
Figure 118 : BM, saison 3, épisode 5, 58’10. Vision transformée en état d’éveil, celle du protagoniste. 254
Figure 119 : BM, saison 1, épisode 3. 255
Figure 120 : IBM, p. 123. 256
Figure 121 : IBM, p. 135. 257
Figure 122 : IBM, pp. 282-283. 258
Figure 123 : IBM, pp. 148-149. 259
Figure 124 : IBM, pp. 256-257. 259
Figure 125 : THT, saison 3, épisode 2, 4’13. 264
Figure 126 : THT, saison 3, épisode 2, 4’14. 264
Figure 127 : THT, saison 2, épisode 12, 47’21. 265
Figure 128 : BM, saison 1, épisode 2. 267
Figure 129 : BM, saison 3, épisode 1. 268
Figure 130 : BM, saison 3, épisode 1. 269
Figure 131 : BM, saison 3, épisode 1. 269

Figure 132 : BM, saison 4, épisode 2. 271
Figure 133 : BM, saison 1, épisode 1, 42’22, le couple en public. 272
Figure 134 : BM, saison 1, épisode 1, 42’24, le couple en privé. 273
Figure 135 : BM, saison 1, épisode 2. 274
Figure 136 : Black Mirror : Bandersnatch. Choix proposés au téléspectateur. 275
Figure 137 : BM, saison 4, épisode 6, 18’27. Point de vue du chien-robot. 276
Figure 138 : BM, saison 4, épisode 6, 35’53. 277
Figure 139 : THT, saison 3, épisode 4. June et Hanna, le jour de son baptême. 291
Figure 140 : TT, illustration du chapitre XX Bloodliness. 297
Figure 141 : Bandersnatch : exemple de choix interactif. 301
Figure 142 : Arbre avec les arcs narratifs de Bandersnatch proposé par Reddit.com. 302
Figure 143 : THT, saison 3, épisode 4. Baptême d’Hanna en présence de June et Luke aux États-Unis d’Amérique (7’46). 306
Figure 144 : THT, saison 3, épisode 4. Baptême collectif incluant le baptême d’Angela au centre à Gilead (8’08). 307
Figure 145 : THT, saison 3, épisode 4. Baptême de Nicole en présence de Luke et Moira au Canada (48’38). 307
Figure 146 : IBM, pp. 30-31. 309
Figure 147 : IBM, pp. 48-49. 310
Figure 148 : BM, saison 1, épisode 3. 311
Figure 149 IBM, pp. 242-243. 312
Figure 150 : THT, saison 2, épisode 7,48’32. 314
Figure 151 : TT, p. 204. 321
Figure 152 : BM, saison 2, épisode 2. 323
Figure 153 : BM, saison 3, épisode 1. 325
Figure 154 : BM, saison 3, épisode 1. 326
Figure 155 : BM, saison 3, épisode 1. 327
Figure 156 : BM, saison 3, épisode 1. 327
Figure 157 : BM, saison 5, épisode 3, ancienne Ashley O. 328
Figure 158 : BM, saison 5, épisode 3, nouvelle Ashley O. 328
Figure 159 : THT, saison 2, épisode 2, 42’12. 337
Figure 160 : THT, saison 1, épisode 3, 36’06. 337
Figure 161 : THT, saison 1, épisode 3, 49’45. 338
Figure 162 : THT, saison 2, épisode 8, 38’07 à 38 ’47. 340

Figure 163 : Des manifestantes habillées en Servantes protestent contre le vice-président américain Mike Pence en Philadephie. 342
Figure 164 : Des manifestantes en tenue de Servantes protestent contre les projets de loi restreignant l'avortement en Ohio. 343
Figure 165 : Melania Trump et ses arbres de Noël en 2018 à la Maison Blanche. 344
Figure 166 : Même de Melania Trump et ses arbres de Noël en 2018 à la Maison Blanche. 344
Figure 167 : En juillet 2017, des manifestants de l'île de Man ont revêtu des tenues inspirées de Handmaid's Tale pour protester contre le manque d'accès des femmes aux services d'avortement. 346
Figure 168 : Jeu Pokemon Go. 363
Figure 169 : Illustration du fonctionnement de Neuralink. 366
Figure 170 : Robot Spot de Boston Dynamics. 368
Figure 171 : BM, saison 4, épisode 5, Metalhead. 369
Figure 172 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 373
Figure 173 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 374
Figure 174 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 374
Figure 175 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 374
Figure 176 : Analyse statistique réalisée à l'aide de Media cloud. 375
Figure 177 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 378
Figure 178 : Analyse statistique réalisée à l'aide de Media cloud. 378
Figure 179 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 379
Figure 180 : Analyse lexicale réalisée à l'aide de Media cloud. 379
Figure 181 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 380
Figure 182 : La participation des partis politiques à des services religieux en 2014. 381
Figure 183 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 382
Figure 184 : Analyse graphique réalisée à l'aide de Media cloud. 383
Figure 185 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 384
Figure 186 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 384
Figure 187 : Analyse statistique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 385
Figure 188 : Analyse statistique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 385
Figure 189 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 386

Figure 190 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 386
Figure 191 : Analyse statistique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 387
Figure 192 : Analyse statistique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 387
Figure 193 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 388
Figure 194 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 388
Figure 195 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 389
Figure 196 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 389
Figure 197 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 391
Figure 198 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 391
Figure 199 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 392
Figure 200 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 392
Figure 201 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 393
Figure 202 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 394
Figure 203 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 394
Figure 204 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 395
Figure 205 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 395
Figure 206 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter à l'aide de Media cloud. 395
Figure 207 : THT, TT, édition combinée publiée en janvier 2019. 397
Figure 208 : THT, édition deluxe publiée en octobre 2019. 398
Figure 209 : THT, TT édition combinée publiée en 2020. 399
Figure 210 : THT, édition 2021. 399
Figure 211 : Extrait de la vidéo montrant Margaret Atwood en train de brûler une édition imbrulable de THT au chalumeau. 400
Figure 212 : Couverture du roman graphique THT de Renée Nault. 401
Figure 213 : Couverture de l'ouvrage The Art and Making of The Handmaid's Tale d'Andrea Robinson. 402

Figure 214 : The Handmaid’s Tale. Roman graphique. Chapitre VI Household. 403
Figure 215 : The Handmaid’s Tale. Roman graphique. Chapitre VIII Birth Day. 404
Figure 216 : The Handmaid’s Tale. Roman graphique. Chapitre VIII Birth Day. 405
Figure 217 : The Handmaid’s Tale. Roman graphique. Chapitre XII Jezebel’s. 406
Figure 218 : The Handmaid’s Tale. Roman graphique. Chapitre XII Jezebel’s. 407
Figure 219 : Photographie de soirée pendant les années folles. 408
Figure 220 : Club de jazz Small’s Paradise 408
Figure 221 : Top model Claudia Dell 409
Figure 222 : The Handmaid’s Tale. Roman graphique. Chapitre XII Jezebel’s. 410
Figure 223 : Photographie de l’entrée du camp d’extermination d’Auschwitz en 1945 après sa libération par les troupes soviétiques. 411
Figure 224: Photographie du camp de concentration de Buchenwald en Allemagne en 1945 au moment de la libération du camp par les alliés. 411
Figure 225 : Photographie de femmes prisonnières travaillant dans le camp de concentration de Ravensbrück, réservé aux femmes et aux enfants, en janvier 1945. 412
Figure 226 : The Art and Making of the Handmaid’s Tale, pp. 32-33. 413
Figure 227 : The Art and Making of the Handmaid’s Tale, pp. 34-35. 413
Figure 228 : The Art and Making of the Handmaid’s Tale, pp. 114-115. 414
Figure 229 : Photographie montrant une affiche de la saison 6 sur un arrêt de bus et un passant en train de se prendre en photo. 415
Figure 230 : Photographie montrant une affiche de la saison 6 sur un arrêt de bus et un passant en train de se prendre en photo. 416
Figure 231 : Modèle manche courte, noir, inscription blanche. 417
Figure 232 : Modèle manche longue blanc, inscription noire. 418
Figure 233 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l’aide de Media cloud. 419
Figure 234 : Analyse graphique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l’aide de Media cloud. 419
Figure 235 : Analyse graphique réalisée à partir de Twitter à l’aide de Media cloud. 420
Figure 236 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l’aide de Media cloud. 420
Figure 237 : Analyse statistique réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux entre 2018 et 2022 à l’aide de Media cloud. 421

Figure 238 : Analyse statistique réalisée à partir de Twitter entre 2018 et 2022 à l'aide de Media cloud 421
Figure 239 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux à l'aide de Media cloud. 422
Figure 240 : Analyse lexicale réalisée à partir de journaux nationaux britanniques et anglophones mondiaux entre 2018 et 2022 à l'aide de Media cloud. 422
Figure 241 : Analyse lexicale réalisée à partir de Twitter entre 2018 et 2022 à l'aide de Media cloud. 422
Figure 242 : Figurines Pop de Funko à l'effigie des protagonistes de BM 423
Figure 243 : Jeux de société Nosedive par Prospero Hall. 424
Figure 244 : Jaquette de cassette VHS. 426
Figure 245 : Charlie Brooker et Asim Chaudhry, un des acteurs de Bandersnatch devant le présentoir de bandes dessinées créés par Butcher Billy dans un magasin éphémère fictif. ... 426
Figure 246 : Couverture de USS Callister. 427
Figure 247 : Couverture de Nosedive. 428