

Télé/romans

Sylvain David

Numéro 71, hiver 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86966ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)

2369-2359 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

David, S. (2018). Compte rendu de [Télé/romans]. *L'Inconvénient*, (71), 52–54.

TÉLÉ/ROMANS

Sylvain David

Deux séries récentes proposent un regard décalé, par le biais de la parabole ou de l'allégorie, sur certaines tensions sociales qui divisent aujourd'hui l'Amérique. *The Handmaid's Tale* évoque les conséquences possibles du discours masculiniste de type « *alt-right* » par la projection d'un univers dystopique où les femmes sont réduites aux seules fonctions d'épouse, de mère ou de domestique. *American Gods* fait écho aux dérives présidentielles sur Twitter en explorant les croyances et les objets de culte du nouveau millénaire, souvent marqués par l'éphémère et la superficialité. Comme ces deux productions sont inspirées de romans ayant connu un certain succès, la comparaison avec l'original offre un aperçu révélateur de ce qui a été gagné, mais aussi de ce qui a été perdu, lors du passage du texte au petit écran.

•

The Handmaid's Tale (Bruce Miller, 2017) met en scène une théocratie puritaine née d'un coup d'État dans les États-Unis d'aujourd'hui. Le nouveau régime entend lutter contre la décadence morale des dernières décennies en imposant le retour à une supposée culture traditionnelle, fondée sur la famille et des rôles sexuels stéréotypés. Ce projet rétrograde se heurte au fait que l'humanité entière souffre d'un problème grave de stérilité. Afin de s'assurer une descendance, la classe dirigeante crée la fonction de *handmaid*,

directement inspirée de l'épisode biblique où Rachel impose à sa servante le fardeau de porter des enfants pour elle. Les rares femmes fertiles en situation de « péché » (promiscuité, union libre, homosexualité) se font ainsi « volontariser » pour le bien commun. Chacune d'elles se voit assignée à un « *Commander* » et à son épouse, chez qui elle réside et a le statut d'une domestique.

La série suit le destin peu enviable de June, une jeune femme dont le conjoint a été abattu et la fille enlevée alors qu'ils tentaient de fuir tous les trois vers le Canada. Elle fait un séjour forcé dans un centre de rééducation, où une caste d'« *aunts* » acariâtres la forme pour l'épreuve qui l'attend. Une ancienne camarade d'université est également captive, et leur nouvelle situation crée un contraste poignant avec l'insouciance perdue du passé. Puis, June est envoyée au domicile d'une des figures les plus importantes de la nouvelle société. Le prénom de son nouveau maître étant Fred, elle sera dorénavant connue comme « Offred », c'est-à-dire littéralement « de Fred » ou « à Fred ». Une fois par mois, au moment de sa fécondité maximale, la *handmaid* est soumise à ce que tous nomment pudiquement la « cérémonie ». Comme ce petit monde ultrareligieux refuse l'insémination artificielle, le mari est appelé à s'exécuter en direct, sous l'œil approbateur de son épouse qui ne doit pas se sentir exclue du processus. Il en résulte ce qui n'est autre chose qu'un viol légal, au déroulement à la fois mécanique et

hautement ritualisé.

Ce sujet-choc est mis en valeur par un traitement visuel raffiné, qui mise sur le cumul implicite de références historiques. La plupart des scènes ont lieu dans un quartier patricien de la Nouvelle-Angleterre, dont l'architecture rappelle la vieille Europe protestante. Des cadavres de dissidents sont pendus aux murs de pierres des espaces communs, en un écho morbide aux exécutions publiques d'antan. Les cérémonies d'apparat du nouveau régime et les uniformes de fonction attribués à chacun évoquent l'esthétique des dictatures hitlérienne et stalinienne. C'est toutefois l'habit imposé aux *handmaids* qui s'avère le plus frappant. « Offred » et ses consœurs sont vêtues de longues robes rouges et de cornettes blanches, lesquelles font figure à la fois de masque (pour parer les regards masculins) et d'œillères. Le fait de placer ces « servantes » directement sorties du 17^e siècle puritain dans un décor actuel souligne de manière particulièrement efficace l'incongruité de leur sort. La composition de certaines scènes intimistes – notamment lorsque June ressasse seule ses tourments – paraît inspirée de la peinture classique et marque là encore un contraste frappant avec le temps présent.

The Handmaid's Tale tire son intrigue du roman éponyme de Margaret Atwood, qui se présente sous la forme d'un témoignage ou d'un récit trouvé. Tout y est donc rapporté au « je », du point de vue de la victime. La série



reprend plutôt habilement ce procédé en insérant des remarques de l'héroïne en voix hors champ, lesquelles accompagnent soit des images qui suivent son regard, soit des gros plans de son visage. « Offred » commente ainsi, avec un humour sarcastique et libérateur – plus appuyé que dans le livre –, l'absurdité de sa situation. « *A priest, a doctor, a gay man* », observe-t-elle en croisant un rang de condamnés : « *I think I heard that joke once. This wasn't the punchline.* » La focalisation extérieure ou panoramique de la caméra permet cependant une exposition plus efficace de la théocratie et de son étrange décorum. Les scènes de « cérémonie », notamment, s'avèrent plus effrayantes à l'écran qu'à l'écrit, alors que la froideur du jeu des comédiens tranche avec les remarques intérieures tour à tour paniquées ou désabusées de celle qui en est la victime.

Une autre différence entre l'original et l'adaptation tient à la construction de l'intrigue. Les éléments du roman d'Atwood sont présentés dans une sorte de désordre, au fil des souvenirs de la narratrice. La série réordonne souvent ces vignettes afin de créer une structure feuilletonesque, incluant des tensions et des chutes propres à chaque épisode, selon les conventions du médium télévisuel. Quelques intrigues

et personnages secondaires bénéficient d'un développement plus étoffé, ce que permet le regard extérieur de la caméra (alors que la narration textuelle coïncide avec la conscience de l'héroïne). La version télévisuelle s'avère de ce fait nettement plus dynamique – mais aussi plus troublante – que le livre dont elle s'inspire. Certains y verront une trahison du style très littéraire du roman, lequel visait, peut-on supposer, à contrer symboliquement l'inculture imposée à la narratrice par le régime dont elle est prisonnière. D'autres se rappelleront que ce récit a été créé au début des années 1980, en réaction à la Moral Majority de l'ère Reagan. Le fait qu'il soit encore si pertinent de nos jours justifie peut-être le changement de ton, qui permet de mieux faire passer la critique et de marquer davantage les esprits.

•

La prémisse d'*American Gods* (Bryan Fuller et Michael Green, 2017) est originale et ambitieuse. Les « *old gods* » d'origine scandinave, créole, mésopotamienne, celtique ou slave, « importés » en Amérique par des vagues successives d'immigrants, sont en train de sombrer dans l'oubli. Ils font les frais de la laïcisation et de l'accul-

turation de leurs bassins de fidèles, au fil des générations. Ces dieux déçus mènent aujourd'hui des existences médiocres et marginales, dans des trous perdus ou dans les bas-fonds de grandes villes. Le vide ainsi créé dans l'imaginaire collectif a laissé place à l'émergence de « *new gods* », comme le chemin de fer, le télégraphe et les théories du complot, ou, plus récemment, les médias, les réseaux sociaux numériques et l'idéal de la mondialisation. Ces idoles du moment s'avèrent nettement plus creuses que leurs prédécesseurs. Elles ne s'expriment, de manière révélatrice, que par slogans. « *We have reprogrammed reality* », pontifie par exemple Technical Boy : « *Language is a virus, religion an operating system, and prayers are just so much fucking spam.* » La cohabitation entre les deux régimes de croyances ne va pas de soi. Un combat entre dieux semble imminent et donne ainsi son essor à l'intrigue.

Le tout est observé du point de vue d'un mortel, afin de faciliter en principe l'identification du téléspectateur au personnage. Le présent du récit commence alors qu'un prisonnier du nom improbable de Shadow Moon bénéficie d'une libération anticipée à la suite du décès accidentel de son épouse. En route vers les funérailles, le personnage rencontre



un individu louche – qu'on devine être le dieu viking Odin – qui le pousse à entrer à son service. Il doit également affronter les provocations d'un farfadet ivrogne et vulgaire, client d'un bar mi-teux où on sert de l'hydromel. Le clan des « *new gods* » s'intéresse aussi à lui, tout particulièrement la déesse Media, qui se manifeste chaque fois sous la forme d'une star archiconnue de la télé, de la musique ou du cinéma. Le pauvre Shadow, qui n'a plus rien à perdre, se laisse ainsi peu à peu happer par le monde surnaturel dont il paraît être un rouage crucial, mais inconscient.

Cette intrigue à la fois complexe et mystérieuse est mise en images à l'aide d'un jeu constant entre plusieurs niveaux de représentation. Chaque épisode débute par une vignette « *Coming to America* », qui illustre dans un flashback de quelques siècles (ou millénaires) l'arrivée des « anciens dieux » sur le continent. Le pouvoir et la fonction de ces divinités sont évoqués, dans le présent de l'intrigue, au moyen de séquences oniriques ou surnaturelles, truffées de références mythologiques. Les « nouveaux dieux » se manifestent, pour leur part, dans une mise en abyme de l'imaginaire contemporain, qui s'« incarne » paradoxalement dans l'univers de la fiction. Les scènes de combat opposant ces multiples entités sont tout à la fois violentes et grotesques, livrées sur un ton qui rappelle celui des films de superhéros ou d'*heroic fantasy*. Le tout contraste avec le quotidien banal de la plupart des personnages (surnaturels ou non), souvent enlisés – ou savam-

ment dissimulés – dans les clichés et les symboles de l'Amérique profonde. Il en résulte un effet carnavalesque typique du réalisme magique, où des êtres extraordinaires peinent à affronter des situations par trop ordinaires.

Le roman *American Gods* de Neil Gaiman, duquel est inspirée la série, joue précisément sur cette tension entre mythologie et « americana », un peu comme si Tom Wolfe s'était proposé de réécrire les *Métamorphoses* d'Ovide. L'auteur, associé au genre fantastique, a expliqué qu'il avait cherché à explorer les racines de l'identité américaine, loin des grands centres et des fictions qui lui sont consacrées. La narration à la troisième personne accumule, dans cette optique, les séquences de dérives sur des routes secondaires et les planques obligées dans des localités rurales, tout en soulignant la part d'introspection – surtout chez Shadow Moon – associée à ces moments de solitude imposée. L'adaptation télévisuelle écarte la plupart de ces moments de l'intrigue (à moins qu'elle ne les garde en réserve pour des saisons à venir) et traite les autres à un rythme accéléré. L'errance devient alors banal déplacement : ce qui, dans le livre, relevait de la passivité ou de la contemplation est repris à l'écran dans le registre de l'action et du volontarisme.

Le traitement télévisuel entraîne également un remaniement de l'intrigue : plusieurs éléments sont permutés afin d'éviter les temps morts. Il en résulte une rupture de ton complète entre le roman et la série. Alors que le

roman est construit selon une lente gradation de l'étrangeté, qui est expliquée chaque fois que c'est nécessaire, la série débute avec quelques épisodes plutôt incompréhensibles, où se multiplient les images fortes sans que le tout en vienne à former une histoire. Les codes du fantastique et du *Bildungsroman* investis par Gaiman cèdent ainsi le pas au crépitement kaléidoscopique propre aux médias numériques contemporains. Ce choix formel paraît étrange dans la mesure où la focalisation, dans le livre comme dans la série, se montre

clairement en faveur du clan des « anciens dieux ». Pourquoi, alors, mettre en images l'intrigue selon l'esthétique des nouveaux dieux ? Tout porte à croire que la substance du roman, genre traditionnel, est elle-même, dans le passage à l'écran, victime de ce conflit symbolique entre anciens et modernes.

•

Margaret Atwood et Neil Gaiman ont tous deux contribué à l'adaptation télévisuelle de leurs romans. Atwood fait même une brève apparition dans le premier épisode de *Handmaid's Tale* sous les traits d'une « *aunt* » qui assène une claque retentissante à l'héroïne. On peut donc supposer que les transpositions ont été faites dans l'esprit des œuvres, et non à l'encontre de celles-ci. Or, dans les deux cas, la version à l'écran réordonne les éléments de l'intrigue, exacerbe les tensions et les chutes, met par défaut l'accent sur le spectaculaire. Le récit d'Atwood, qui comporte une charge sociale et politique très forte – la dénonciation de la violence faite aux femmes –, paraît y gagner, dans la mesure où son « message » se fait plus percutant et risque dès lors de toucher un public plus vaste. À l'inverse, la parabole de Gaiman, dont la forme subvertit les attentes du lecteur par un savant métissage des genres – avec pour résultat un improbable *road novel* mythologique –, semble y perdre au change, en ce qu'elle se voit standardisée, rabattue sur les tropes de la fiction escapistes du moment. ■