

## Transcr(é)ation



# D'une Servante à l'autre. Transmission et projections, de la page au petit écran From a Handmaid to Another. Transmissions and Projections, from Page to TV

Jacques Demange

Volume 3, Number 1, 2023

Séries télévisées et adaptation  
Adaptation and Television series

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1109777ar>  
DOI: <https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16322>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Demange, J. (2023). D'une Servante à l'autre. Transmission et projections, de la page au petit écran. *Transcr(é)ation*, 3(1), 1–19.  
<https://doi.org/10.5206/tc.v3i1.16322>

Article abstract

In 2017, the broadcast of the series adaptation of the dystopian novel *The Handmaid's Tale* (1985) allowed a wide audience to discover the name and the work of the Canadian novelist Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale* had already been adapted for the big screen in 1990. Shunned by the public, not much appreciated by the critics, Volker Schlöndorff's film was quickly forgotten, while Bruce Miller's series continues to attract the favor of its many commentators. This article will try to understand this difference in appreciation by asking whether the format of the television series would be better able to capture the themes and literary problems posed by Atwood's novel from the audiovisual language that is its own.

© Jacques Demange, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

# D'une Servante à l'autre. Transmission et projections, de la page au petit écran

**JACQUES DEMANGE**

*ELH-PLH (Université Toulouse – Jean Jaurès) ; ACCRA (Université de Strasbourg)*

## **RÉSUMÉ**

*En 2017, la diffusion de l'adaptation en série de du roman dystopique La Servante écarlate (The Handmaid's Tale, 1985) a permis à un large public de découvrir le nom et l'œuvre de la romancière canadienne Margaret Atwood. Or, cet ouvrage avait déjà fait l'objet d'une adaptation sur le grand écran et ce, dès 1990. Boudé par les spectateurs, peu apprécié par la critique, le film de Volker Schlöndorff a rapidement été oublié, tandis que la série de Bruce Miller continue de s'attirer les faveurs de ses nombreux commentateurs. Le présent article cherchera à comprendre cette différence d'appréciation en se demandant si le format de la série télévisée serait plus à même de cerner les thématiques et les problématiques littéraires posées par le roman de Atwood à partir du langage audiovisuel qui est le sien.*

**Mots clés :** *séries télévisées · adaptation · Science-Fiction · Histoire · La servante écarlate*

## Introduction

En 2021, les Éditions Robert Laffont publient une nouvelle traduction de *La Servante écarlate* (*The Handmaid's Tale*), le best-seller de Margaret Atwood paru en 1985 décrivant une Amérique futuriste ravagée par les catastrophes biologiques et en proie à un grave problème de natalité. Le modèle démocratique de la société nord-américaine s'est transformé en une théocratie dirigée par les hommes à l'intérieur de laquelle les rares femmes encore capables d'ovuler sont devenues des « servantes », des esclaves sexuelles vendues à de riches familles cherchant à avoir un enfant.

Pour la traductrice Michèle Albaret-Maatsch, la parution de cette nouvelle édition se justifie par une nécessaire modernisation de l'écriture : « Après trente-cinq ans, il était indispensable de proposer aux lecteurs une nouvelle traduction de ce chef-d'œuvre<sup>1</sup> » explique-t-elle avant de mentionner les modifications principales apportées à la traduction d'origine (le passé composé remplaçant le passé simple, le « on » se substituant au « nous »).

Cette nécessité de moderniser le texte, de le rendre « plus proche de notre quotidien » (2021, p. 8) comme le souligne Albaret-Maatsch, a sans doute été favorisée par le regain d'intérêt des spectateurs pour le roman de Atwood ces cinq dernières années. Ce retour de flamme a notamment été permis par le petit écran.

En avril 2016, la plateforme de VOD en ligne Hulu annonce la mise en chantier d'une adaptation en série de *La Servante écarlate*. Créé par le scénariste Bruce Miller, supervisé par Atwood et réalisé par la cinéaste et directrice de la photographie Reed Morano, le programme présente sa bande-annonce en mars 2017, trois mois avant la diffusion de son premier épisode. Le grand succès public et critique de la série lui permet d'assurer la production de cinq saisons supplémentaires, la sixième, dont la diffusion est prévue pour 2023, devant se présenter comme la dernière.

## Une identité télévisuelle

La version télévisée de *La servante écarlate* semble avoir aujourd'hui définitivement éclipsé son précédent cinématographique : l'adaptation réalisée par Volker Schlöndorff en 1990 qui fut un échec au moment de sa sortie. Cet échec peut se présenter comme une clé d'entrée pour comprendre les raisons du succès

---

<sup>1</sup> Albaret-Maatsch, Michèle, « Note de la traductrice », in Atwood, Margaret, *La servante écarlate* (trad. Albaret-Maatsch Michèle) [1985], Paris : Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillon Poche », 2021, p. 8.

rencontré par la série de Miller tout en éclairant les différences rencontrées par l'adaptation littéraire sur le grand et le petit écran. Comme le remarque André Bazin :

D'ordinaire, l'adaptation littéraire à l'écran va dans le sens de la simplification (quand ce n'est pas de la facilité). Il est admis que le roman en dit plus que l'écran n'en peut traduire dans le temps d'un film. Tout le problème pour l'adaptateur consciencieux est d'élaguer sans trahir [...], d'émincer le récit [...], de le réduire à une intrigue claire, simple et dramatique<sup>2</sup>.

Jean Cléder rappelle sur ce point que « la restriction des possibilités du cinéma est généralement imputée à deux facteurs corrélés : le repli sur la narration d'une part, les exigences commerciales de la production d'autre part<sup>3</sup> ». Dans le cas de la version cinématographique de *La Servante écarlate*, les exigences commerciales s'affichent dès la distribution du film. Alors que les rôles du commandant Fred Waterford et de son épouse, Serena Joy, sont attribués à deux acteurs oscarisés (Robert Duvall et Faye Dunaway), le personnage principal et narratrice du roman, la « Servante » Offred (nom qui lui a été attribué pour remplacer son ancien patronyme, June), est interprété par la jeune actrice Natasha Richardson qui peine logiquement à s'imposer face à ses deux prestigieux partenaires. Le scénario écrit par Harold Pinter s'inscrit clairement dans la logique du repli narratif mentionné par Cléder et semble en fait se confronter aux mêmes problèmes que ceux qu'il perçoit à l'œuvre dans le traitement scénaristique du *Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal proposé par Jean Aurenche et Pierre Bost. Pour Cléder, en effet, dans le film de Claude Autant-Lara (1954), le « passage du texte à l'écran se traduit par l'abandon de la plupart des données visuelles d'une scène » qui conduit logiquement à un affadissement de la mise en scène « visant à convertir l'action dans un vocabulaire cinématographique parfaitement standardisé » (2012, p. 53-55).

La première différence entre la version filmique et télévisuelle du roman de Atwood réside dans la distribution de la série. À travers le rôle d'Offred, l'actrice Elisabeth Moss, révélée dans plusieurs séries, est devenue une actrice de premier plan après son interprétation dans *Top of the Lake* (Jane Campion et Gérard Lee,

---

<sup>2</sup> Bazin, André, « Mina... Trop Beyle. *Mina de Vaghel* », *Cahiers du cinéma*, n°21, mars 1953, repris in Joubert-Laurencin, Hervé (édition établie par), *André Bazin. Écrits complets*, T. I., Paris : Éditions Macula, 2019, p. 1126.

<sup>3</sup> Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2012, p. 38.

2013). À la différence de Natasha Richardson, Moss se présente comme une figure bien connue des téléspectateurs dont la *persona*, principalement marquée par ses représentations sur le petit écran, favorise l'identification à son endroit. Cette volonté de jouer sur la *persona* télévisuelle de l'actrice pour assurer l'impact de son incarnation est également palpable chez ses partenaires, notamment ceux chargés d'incarner les premiers vis-à-vis du personnage d'Offred. Ainsi du couple formé par le commandant Fred Waterford (Joseph Fiennes) et Serena Joy Waterford (Yvonne Strahovski), le premier ayant trouvé dans le petit écran un moyen de relancer sa carrière ; la seconde ayant trouvé ses premiers grands rôles dans des feuilletons à succès (*Chuck* [Josh Schwartz et Chris Fedak, 2007-2012] ; *Dexter* [James Manos Jr., 2006-2022] ; *24 Heures chrono* [24, Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2014]).

Cette identité télévisuelle est également partagée par le créateur de la série. Scénariste et producteur de différentes séries grand public appartenant aux genres du fantastique (*Medium* [Glenn Gordon Caron, 2005-2011] ; *Alphas* [Zak Penn, 2011-2012]), de la science-fiction (*Eureka* [Andrew Cosby et Jaime Paglia, 2006-2012] ; *The 100* [Jason Rotherberg, 2014-2020]) ou du policier (*US Marshall : Protection de témoins* [*In Plain Sight*, David Maples, 2008-2012] ; *The Devil You Know* [2015]), la carrière de Bruce Miller empêche de le considérer comme un *showrunner*-auteur dont les thématiques et les motifs de prédilection seraient immédiatement reconnaissables. Ce constat caractérise également les différents réalisateurs ayant collaboré durant les six saisons de *La servante écarlate*. Les trois premiers épisodes, posant le canevas audiovisuel (photographie, traitement scénographique, musical et sonore) à partir duquel s'établira le reste de la série, ont ainsi été réalisés par Reed Morano qui a débuté sa carrière cinématographique comme directrice de la photographie avant de se lancer à la télévision pour tourner des téléfilms et épisodes de séries. Par la suite, et à l'exception notable de la réalisatrice franco-turque Deniz Gamze Ergüven et de l'actrice Elisabeth Moss (qui a réalisé six des dix épisodes de la cinquième saison), la production de *La servante écarlate* a délibérément choisi de faire appel à des metteurs en scène appartenant au milieu du petit écran et ayant déjà fait leurs preuves sur des séries d'envergure.

Paradoxalement, cette hybridité revendiquée par la série fait écho à la démarche de Atwood. Celle-ci a pu ainsi décrire les origines de son ouvrage comme situées à la croisée de références littéraires multiples (le conte, le récit biblique et la dystopie<sup>4</sup>). Un certain éclectisme définit donc l'approche de la

---

<sup>4</sup> Voir Atwood, Margaret, « Réflexions sur *La Servante écarlate* » [2015], repris in Atwood, Margaret, *Questions brûlantes. Essais et textes de circonstance. 2004-2021* (trad. Albaret-Maatsch Michèles, *Transcr(é)ation*

romancière, une richesse structurelle qui ne semble pouvoir être pleinement appréhendée qu'à travers la durée que nécessite la lecture entre les lignes. Loin de se présenter comme une simple modernisation de l'adaptation proposée par le film de Schlöndorff, la série de Bruce Miller proposait au roman de Atwood une surface de projection autant qu'un support de traduction idéal, apte à réactiver sur le petit écran la « dialectique entre le cinéma et la littérature » que Bazin appelait de ses vœux et selon ces termes :

Il ne s'agit plus ici de *traduire*, si fidèlement si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire *sur* le roman *par* le cinéma, une œuvre à l'état second. Non point un film « comparable » au roman, ou « digne » de lui, mais un être esthétique nouveau qui est comme le roman *multiplié* par le cinéma<sup>5</sup>.

## Polyphonie temporelle

Cette stratégie de l'hybridation évoquée par Bazin se retrouve au cœur de la machinerie fictionnelle du roman de Atwood, jouant sciemment des télescopages des espaces et des confrontations temporelles, ainsi que dans le dispositif narratif proposé par son adaptation télévisuelle. Pour Hélène Machinal, *La Servante écarlate* s'inscrirait ainsi dans une nouvelle tendance de la littérature contemporaine où « la distinction hiérarchisante entre genre de l'imaginaire (ou paralittérature) et littérature 'générale' est [...] remise en cause » pour proposer une « narration complexe<sup>6</sup> » qui fait écho à celle déployée par certaines productions sérielles récentes. Machinal remarque ainsi que *La servante écarlate*, à l'instar de *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015-2019) ou de *Westworld* (Jonathan Nolan et Lisa Joy, 2016-2022), se présente comme une série « à narration complexe » qui repose sur « une esthétique spécifique » à la fois propre à son « style » et aux « processus narratifs » déployés mais également par sa capacité à proposer :

une transgression ludique du seuil entre monde fictif ou monde possible et réalité (actualité) des spectatrices et spectateurs. Le récepteur est ainsi face à un jeu fondé sur une ambiguïté stylistique et narrative : la subjectivité des

---

Demange Odile, Leys Valentine, Morin Renaud et Philippe Isabelle D., Paris : Éditions Robert Laffont, 2022, p. 263-264.

<sup>5</sup> Bazin André, « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n°3, juin 1951, repris in Joubert-Laurencin, Hervé (édition établie par), *André Bazin. Écrits complets*, T. I., Paris : Éditions Macula, 2019, p. 722.

<sup>6</sup> Machinal, Hélène, *Posthumains en série. Les détectives du futur*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sériat », 2020, p. 291.

personnages *versus* les interventions auctoriales dans le processus narratif (2020, p. 288).

Il convient d'abord de remarquer que cette « transgression ludique du seuil » entre la sphère du public et celle de la fiction se trouve au cœur du processus d'écriture de Atwood. Pour construire l'univers de sa dystopie, la romancière ne s'est pas seulement inspirée d'œuvres, de formes et de contenus narratifs référencés, mais également de faits historiques avérés. La romancière a ainsi déclaré s'être « fixée une règle en rédigeant ce livre : je n'y inclurais rien dont on n'ait pas déjà fait l'expérience, à un moment ou à un autre, quelque part ; ou qui soit irréalisable, faute des outils technologiques adéquats » et de citer pêle-mêle comme sources historiques de sa fiction : le « culte dionysiaque de la Grèce antique », la « Roumanie de Ceaușescu » en passant par les « pendaisons collectives du Moyen Âge », « l'Argentine des généraux », « le vol des bébés polonais et la polygamie instituée pour les SS<sup>7</sup> » (2022, p. 261-262).

Mais c'est également par ce que Machinal désigne comme l'« ambiguïté stylistique et narrative » et ce jeu d'opposition entre la « subjectivité des personnages » et les « interventions auctoriales » que la structure narrative de la série s'inscrit dans l'esprit stylistique du roman de Atwood. Notons qu'au-delà des quelques exemples mentionnés par Machinal, cette démarche narrative est symptomatique de la forme sérielle. Sarah Hatchuel et Pacôme Thiellement remarquent ainsi que :

si les séries font quelque chose à l'esprit, c'est en l'engageant dans un circuit narratif singulier, un labyrinthe émotionnel, pour renouveler sa relation au monde [...]. Chaque série réinvente l'investissement émotionnel du spectateur dans une manière de raconter le monde qu'il va affronter<sup>8</sup>.

La narration de la série télévisée favoriserait ainsi un rapport entre le dehors (le « monde » ou, chez Machinal, la « réalité ») et le dedans (« l'investissement émotionnel » du spectateur) par l'importance conférée à la subjectivité du ou des personnages (le « labyrinthe émotionnel »). C'est cette même subjectivité qui caractérise la structure du roman de Atwood. Écrit à la première personne du singulier, le récit épouse le point de vue d'Offred qui narre son quotidien et décrit

---

<sup>7</sup> La série reprend à son compte ce réseau référentiel à travers différentes allusions historiques éclairant la diégèse. Ainsi de la mention de l'invasion du Québec en 1775 par Luke ou de la pancarte de la ville de Salem au début de l'épisode « Fardeau » (« Baggage », S02E03, Kari Skogland, 2018) renvoyant aux châtiments réservés aux femmes dénoncées comme sorcières et auxquelles est directement affilié le personnage d'Offred.

<sup>8</sup> Hatchuel, Sarah ; Thiellement, Pacôme, *The Leftlovers. Le troisième côté du miroir*, Paris : Playlist Society, coll. « Essai/Séries », 2019, p. 10.



ses impressions et sensations. Le chapitrage est ainsi ponctué par la répétition d'un titre en particulier (« Nuit ») qui renvoie à un moment introspectif durant lequel Offred se replie dans son imaginaire alimenté par ses souvenirs proches (sa formation de Servante au Centre rouge et ses tentatives de fuite avec son amie Moira) et lointains (sa vie avec son époux Luke et leur fille, Hannah). « La nuit m'appartient, c'est mon temps à moi, je suis libre d'en faire ce que je veux », déclare la narratrice avant de comparer ce moment à une « permission de sortie » (2021, p. 89). Cette dernière demeure cependant relative. Prisonnière de la demeure des Waterford, la jeune femme l'est également de son esprit : « Le temps est un piège, dans lequel je suis coincé » (2021, p. 261), affirme-t-elle, écartelée entre ce passé qui lui échappe et un avenir dont elle a été dépossédée.

## Conflit monologique et dialogue des mémoires

Dans *La servante écarlate*, le lien entre la subjectivité d'Offred et celle du public s'établit ainsi principalement à travers une appréhension temporelle des événements. Le spectateur comme le lecteur est ainsi invité à épouser la temporalité, ou plutôt les temporalités, constitutives du personnage. Ce rapport au temps qui façonne l'originalité de la démarche narrative de Atwood est en fait constitutive de l'identité du format sériel. « [À] la profondeur de champ du cinéma sur grand écran s'est substituée la profondeur de temps feuilletonné », écrit Anne-Lise Melquiond avant de remarquer que « la révolution du feuilletonnant, à partir des années 1990 », a principalement concerné le « temps de la narration » qui s'ordonne désormais « autour d'arcs narratifs qui se relaient et s'entrecroisent, dont chacun peut avoir une fin ouvrant sur d'autres arcs<sup>9</sup> ».

Au-delà de la seule dilatation de la durée, la matière temporelle devient sur le petit écran un enjeu narratif et esthétique à part entière. Antoine Faure et Emmanuel Taïeb remarquent ainsi que :

[L']esthétique narrative des *dramas* s'ancre dans un rapport au temps qui s'est redéfini à l'orée des années 1990 [...]. Leur écriture renvoie à une exploration plus importante des personnages (de leur caractère psychologique jusqu'à leurs interactions sociales), à une capacité à donner à la série un tempo qui la laisse s'installer dans la durée, et à une liberté de ton et de monstration jusque-là inédite [...]. Le point essentiel est que, dans ces séries, les personnages sont pourvus d'une « mémoire ». C'est-à-dire qu'à chaque nouvel épisode, ils ne sont pas vierges des événements qui se sont déroulés auparavant, mais au contraire s'en nourrissent et s'en

---

<sup>9</sup> Melquiond, Anne-Lise, *Apocalypse-Show, quand l'Amérique s'effondre*, Paris : Playlist Society, coll. « Essai/Séries », 2021, p. 53-54.



réclament [...]. Les personnages partagent cette mémoire, que les téléspectateurs sont invités à garder entre les épisodes et les saisons<sup>10</sup>.

Or, dans le roman de Atwood, la question de la mémoire joue un rôle central, se bâtissant et se reconstruisant à travers l'entrecroisement des arcs narratifs relevés par Melquiond. La romancière jette ainsi à plusieurs reprises un doute sur la véracité des événements : « J'ai tout inventé. Ça ne s'est pas passé comme ça », admet Offred juste après la description d'un événement, aveu réitéré quelques pages plus loin lorsqu'elle déclare : « Je ne sais pas comment ça s'est passé, pas exactement. Tout ce que je peux espérer, c'est une reconstruction » (2021, p. 459 et 462). Au cours du texte, la narratrice revient fréquemment sur sa difficulté à se souvenir, imputant cette lacune à l'impossibilité d'écrire. Ainsi de sa conversation avec Moira dont elle explique ne pas se souvenir « exactement, parce que je n'avais aucun moyen de coucher ça par écrit. J'ai rempli les blancs pour elle, autant que possible [...]. J'ai retranscrit son récit en essayant de restituer sa voix le plus fidèlement possible » (2021, p. 431). Cette dimension autoréflexive englobe en fait la totalité du récit comme l'indiquent les « Notes historiques » qui concluent l'ouvrage, se présentant comme la retranscription d'une communication universitaire consacrée à l'interprétation et aux fouilles historiques qui ont permis la découverte des cassettes audio enregistrées par Offred après sa fuite. *A posteriori*, donc, la structure du roman légitime sa forme fragmentaire, faisant à la fois écho aux propos de la narratrice et à ceux de la romancière remarquant que « c'est un problème que les historiens rencontrent fréquemment : il y a des lacunes dans les archives. Et c'est le cas avec notre servante » (2022, p. 263). Or, ce caractère lacunaire ne se présente pas seulement comme un procédé stylistique pour Atwood mais apparaît comme l'une des composantes essentielles de la subjectivité de son personnage.

Les souvenirs d'Offred et, plus généralement, son rapport au temps s'ordonne ainsi selon un mode auto-conflictuel. C'est justement ce conflit du temps et de la mémoire que récupère à son compte la série, comme l'illustre un passage de l'épisode « Le Pont » (« The Bridge », S01E09, Kate Dennis, 2017). Après avoir retrouvé Moira (Samira Wiley) devenue employée d'une maison close, Offred comprend que son amie a définitivement été brisée par l'institution contre laquelle elles avaient cherché à se révolter. « Rentre chez toi et suis les ordres », conseille Moira à Offred alors que celle-ci cherche en vain à raviver ses espoirs d'émancipation. Revenue dans la demeure des Waterford, Offred se couche dans son lit et s'échappe dans ses rêves. À l'atmosphère ténébreuse de la

---

<sup>10</sup> Faure, Antoine et Taïeb, Emmanuel, « Les 'esthétiques narratives' : l'autre réel des séries », *Quaderni*, n°88, automne 2015, p. 8-9.

chambre se substitue la clarté solaire d'une série de souvenirs représentant Offred et Moira discuter en riant, puis Luke et Hannah jouer sur une plage. L'atmosphère bucolique de ces flashbacks se voit cependant vite perturbée par la voix de Serena Joy et l'apparition de son visage en gros plan, flouté, cherchant à réveiller Offred. Définitivement revenue à la réalité, la jeune femme est entraînée hors de la maison pour prêter secours à Janine (Madeline Brewer), une servante qui depuis le haut d'un pont menace de se suicider avec son nouveau-né. Si Offred parvient à convaincre sa comparse de lui remettre l'enfant, celle-ci finit tout de même par sauter.

Trois temporalités traversent ces trois séquences : l'injonction du présent incarnée par Moira, le passé que continue de porter en elle Offred, et l'avenir dont la complexité est parfaitement relayée à travers la double décision de Janine de préserver la vie de son enfant tout en se donnant la mort. Les bifurcations temporelles engagées par la narration d'Offred dans le roman sont ainsi prises en charge par des personnages-relais. Au monologue intérieur répond un dialogue souterrain qui assure la persistance de la polyphonie temporelle et de la bifurcation narrative qui faisaient le prix de la stratégie romanesque de Atwood. Rappelons par ailleurs que le contexte qui entoure ces différentes scènes est principalement tributaire de l'inspiration des scénaristes de la série (chez Atwood, le personnage de Moira conserve son esprit rebelle et son sens de la répartie, tandis que le suicide de Janine n'implique nullement Offred). Cette singularité semble relever d'une problématique de l'adaptation propre au format télévisuel. Comme l'a bien expliqué Jessy Neau :

Les modèles conceptuels évoquant le multiple, voire l'infini [...] s'avèrent nécessaires au vu de ce que font les séries à la fiction en général, puisqu'elles repoussent les limites des notions comme l'idée de clôture d'une œuvre [...]. L'infini concerne, [...], les modes de construction internes à chaque série, qui rebattent les cartes de la narratologie en proposant des temporalités et des enchevêtrements d'intrigues placés sous le signe de la complexité<sup>11</sup>.

Là où le scénario cinématographique doit souvent élaguer le texte originel pour l'adapter aux contraintes de durée propres à la narration filmique, la série peut, au contraire, se permettre d'étoffer certains passages pour cerner le sens général d'un roman en leur offrant une constellation de points de vue à même de les enrichir. À la télévision, l'adaptation procède alors à un travail dialogique de

---

<sup>11</sup> Neau, Jessy, « L'adaptation face à la sérialité : réseaux, constellations, intertextualité », *Transcr(é)ation*, vol. 1, n°1, été 2022, p. 7.

la mémoire, plaçant sa (re)lecture de l'œuvre sous le régime d'une multiplicité ou d'un « multiplié » pour reprendre les termes de Bazin.

## Les voix de l'adaptation

Dans le cas de *La Servante écarlate*, cette volonté de repousser l'« idée de clôture d'une œuvre » se présente comme l'un des enjeux principaux puisque la fin de la première saison correspond également à la fin du roman de Atwood, les épisodes suivants se présentant dès lors comme un prolongement ou une interprétation de son dénouement, répondant en ce sens à l'invitation proposée par le conférencier qui clôture l'ouvrage :

Tous les historiens le savent, le passé est un océan de ténèbres, pétri d'échos, d'où parfois des voix nous parviennent ; hélas ! l'obscurité de la matrice d'où elles émergent imprègnent tout ce qu'elles nous confient ; et, nous aurons beau nous acharner, nous ne pourrons pas toujours les interpréter avec justesse à la lumière autrement plus vive de notre temps (2021, p. 536-537).

Cette remarque fait écho aux derniers mots d'Offred au moment où celle-ci est accompagnée par des soldats dans la camionnette qui l'éloigne de la demeure des Waterford et que reprend textuellement la série pour conclure le dernier épisode de sa première saison (« Nuit » [« Night »], Kari Skogland, 2017) : « Est-ce ma fin ou un nouveau commencement ? [...] [J]e m'engouffre dans l'obscurité de l'intérieur ; ou bien dans la lumière » (2021, p. 509). Ce jeu entre fermeture et ouverture réactive la relation du dehors et du dedans pour éclairer ce que la série télévisée de Bruce Miller apporte au récit de Atwood : non pas seulement des réponses, une clôture définitive, mais également une ouverture, un moyen de faire entendre les « voix » qui sommeillent entre les lignes de son roman.

Les approximations qui affectent la narration d'Offred s'inscrivent à la fois dans la tradition du conte oral, récit transformé par les ajouts et les omissions propres au sujet qui le rapporte, et dans celle du journal intime dont l'écriture assume la partialité du point de vue subjectif dans sa façon de retranscrire les événements. À propos de ce second type d'écrit, Anaïs Le Fèvre-Berthelot a bien montré en quoi sa pratique, « culturellement codée comme féminine depuis la fin du XIXe siècle<sup>12</sup> », a pu entretenir des liens avec l'usage de la voix *off* dans certaines séries dont la narration est principalement prise en charge par des protagonistes féminins. À l'instar de *Ally McBeal* (David Edward Kelley, 1997), de *Sex and the*

---

<sup>12</sup> Le Fèvre-Berthelot, Anaïs, *Speak Up! Des coulisses à l'écran, voix de femmes et séries américaines à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, p. 133.

*City* (Darren Star, 1998-2004) ou de *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012), la voix *off* permet, dans *La servante écarlate*, de proposer un commentaire assurant la continuité de la narration tout en valorisant l'importance du point de vue dans son déroulement. Comme l'explique Le Fèvre-Berthelot :

La voix *off* [...] permet aux téléspectatrice-teurs d'être, de voir, de penser avec la narratrice [...]. Ce dispositif s'inscrit dans une tendance de la télévision vers plus de réflexivité et ces longs monologues rendent possible une certaine distanciation par rapport aux représentations offertes par le récit audiovisuel (2020, p. 131).

Si, dans *La Servante écarlate*, la voix *off* se présente bien comme une instance d'énonciation subjective assurant la proximité du téléspectateur avec le personnage, le procédé se présente moins comme un procédé de distanciation que d'interprétation.

La singularité de la série de Bruce Miller, notamment sensible dans sa première saison, est en effet de peu s'appuyer sur les dialogues pour faire avancer l'action. Dans la société totalitaire de la nouvelle Amérique, les femmes ne sont pas seulement privées de leur libre-arbitre mais aussi de leurs moyens d'expression. Bridée par le pouvoir, la voix l'est également par la paranoïa dont sont sujettes les Servantes, ayant la sensation d'être constamment surveillées par les espions de « l'Œil », l'organisation dirigeante. Au début du roman, Offred fait état de ces difficultés qui entravent la communication orale en imaginant comment se déroulerait une conversation avec Rita et Cora, les domestiques de la maison :

Rita préparerait du café – [...] –, et on s'assiérait à la table de cuisine de Rita, [...] pour bavarder de petits bobos, de douleurs, de maladies [...]. On hocherait la tête, forme de ponctuation entre nos voix respectives [...] ; on se plaindrait mollement, d'une voix douce, en mode mineur et avec le timbre lugubre des pigeons dans les gouttières [...], on utiliserait une expression vieillotte à laquelle recourent encore parfois les gens âgés : *Je t'entends venir*, comme si la voix elle-même était un voyageur en provenance d'une lointaine contrée (2021, p. 45-46).

Ce passage met bien en évidence l'importance de l'échange vocal ainsi que la réalité physique que celui-ci recouvre. Le mutisme imposé agit ainsi comme un châtiment corporel, idée que matérialise très directement la série à travers certaines inventions scénaristiques à l'image des bouches littéralement cousues des Servantes dans l'épisode « Ménage » (« Household », S0306, Dearbhia Walsh, 2019).

Forcée d'adopter une expression neutre en toutes circonstances, Offred fait de ses pensées le seul moyen d'exprimer ses intentions et ses émotions. La voix *off* devient ainsi littéralement « esthétique », se chargeant de transmettre les sensations éprouvées par le personnage. Mais au-delà de cette simple fonction de retranscription, la voix *off* permet également de s'inscrire dans la forme chorale de la série et de relayer la valeur de transmission qui guidait la démarche du roman. Car l'usage de la voix *off* n'est pas exclusif à Offred, le procédé se transmettant à d'autres personnages de la série. Ainsi dans l'épisode « La place d'une femme » (« A Woman's Place », S01E06, Floria Sigismondi, 2017), c'est à Serena Joy qu'est attribuée cette voix intérieure, accompagnant les souvenirs du personnage pour expliciter l'ambiguïté de son attitude vis-à-vis d'Offred. Associée au flashback, la voix *off* prend la forme d'un révélateur de certaines affinités que le roman ne laissait qu'entrevoir en même temps qu'un outil fédérateur, réunissant l'ensemble des personnages féminins autour d'une cause commune. Ainsi de cette scène, absente du roman, située au milieu de l'épisode « La nuit », dans laquelle Offred découvre des dizaines de lettres rédigées clandestinement par des Servantes. Alors que la mise en scène se concentre sur le regard et les gestes du personnage, se saisissant fébrilement des missives éparpillées sur le sol, la bande-sonore participe à dérégler l'ordonnance narrative de la séquence en faisant entendre un enchevêtrement de voix féminines racontant leurs peines et leurs épreuves, trouvant dans les yeux mouillés d'Offred un écho de leur tragédie commune.

Revenant sur les origines et les prolongements des *gender studies*, Jacques Aumont et Michel Marie remarquent que :

Dans toutes ces études, [...], le regard (la pulsion scopique) a été infiniment plus étudiée que la voix (la pulsion « invocante ») ; sans doute le fait que la parole – qui est la manifestation première et principale de la voix – circule de manière plus uniforme, moins marquée par la distribution sociale et psychique des sexes, que le regard, y est-elle pour beaucoup : en dehors du timbre de la voix, est-il vraiment des différences, en termes de *gender*, entre une voix masculine et une voix féminine<sup>13</sup> ?

Dans *La Servante écarlate*, la voix *off* pourrait ainsi apparaître comme un « timbre » cinématographique permettant de distinguer la condition des hommes et celle des femmes. Ce procédé technique se propose comme un moyen de donner une forme chorale apte à rendre la parole à l'ensemble des personnages féminins du récit. Cette dimension discursive s'enrichit naturellement du contexte de production de la série, des retombées du #MeToo qui ont ébranlé Hollywood à la

---

<sup>13</sup> Aumont, Jacques et Marie, Michel, *L'Analyse des films*, 4<sup>e</sup> édition enrichie, Paris : Armand Colin, 2020, p. 158.

libération de la parole des victimes de violences sexuelles, et prend une valeur supplémentaire par la dimension réflexive propre à la nature de la série télévisée. Par sa capacité à transgresser les frontières de l'écran pour investir la sphère intime du public, la production de Miller ne participe pas seulement à transposer mais à mettre en lumière la problématique féministe qui traverse le roman de Atwood, lui permettant de dépasser le cadre générique de la dystopie pour affirmer à la fois son actualité contemporaine<sup>14</sup> et sa force universelle.

## **Incarner**

Ici s'affirme la duplicité qui soutient le travail d'adaptation, s'éloignant du texte d'origine pour mieux en respecter la lettre et en révéler les intentions premières. Francis Vanoye emploie ainsi la métaphore du masque pour décrire ce travail, remarquant que, pour le film, « l'œuvre source » peut apparaître comme un « masque » permettant, entre autres, de « travestir le sujet, [...], le faire passer pour ce qu'il n'est pas », mais également de « dissimuler le sujet, afin qu'il accomplisse ses coups en douce [...], de dérober quelque honte ou quelque tare au regard, ou d'en tempérer les manifestations, d'en atténuer les traces tout en les exhibant, parce que c'est bien de cela qu'on a envie de parler [...]. [De] recouvrir le vide, décorer l'horreur du néant, tout en l'exhibant<sup>15</sup> ». Le motif du masque permet par ailleurs de mettre en évidence l'un des grands thèmes du roman de Atwood et que la mise en scène de la série parvient parfaitement à transposer.

Au début de son récit, la romancière décrit en quoi la tenue d'Offred a pour principale conséquence de masquer son champ perceptif. Si la large robe rouge dissimule les formes du corps, c'est bien la coiffe aux larges ailes blanches qui assure cette privation de la vision. Inspiré des bonnets de nonnes, ce couvre-chef, explique Offred, a pour fonction de « nous empêcher de voir et d'être vues » (2021, p. 41). Doublement masqué, le regard doit recourir à des stratégies pour parvenir à retrouver ses fonctions perceptives. La narratrice explique ainsi qu'« en bougeant rapidement la tête de haut en bas, d'un côté puis de l'autre » (2021, p. 79), il reste possible de voir le ciel. C'est un autre rapport au monde qui s'établit alors, fondé sur un nouvel apprentissage du regard : « On a appris à voir le monde à l'arraché » (2021, p. 79), affirme Offred.

Dans la série, cet obstacle perceptif semble déterminer l'ensemble de la mise en scène. Ainsi de l'usage récurrent du gros plan frontal, de la longue focale et de

---

<sup>14</sup> Un lien avec le contemporain notamment perceptible à travers le passé de militante de la mère d'Offred, évoquée dans l'épisode « Fardeau » par le biais d'une série de flashbacks introduits par une photographie épinglée sur un mur et titrée « A Woman's Voice » (« La voix d'une femme »).

<sup>15</sup> Vanoye, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, 2<sup>e</sup> édition, Paris : Armand Colin, 2019, p. 20-21.



la plongée qui permettent de bloquer la perspective de la composition et de boucher l'horizon du plan. La durée longue permise par le format sériel permet de systématiser ces procédés techniques au point d'en faire les rouages d'un authentique dispositif qui dépasse le cadre d'un épisode ou d'une saison unique pour s'établir comme mode principal du langage visuel de la série. Ce systématisme permet au regard du spectateur de dépasser la sensation de gêne pour se familiariser progressivement avec cette représentation partielle visible qui détermine la vision des Servantes. La mise en scène de la série rejoue donc cette rééducation du regard, mais en la déléguant désormais au spectateur. Comme le roman de Atwood jouait avec la mémoire défaillante de son héroïne pour développer un récit fragmenté dont les trous devaient être comblés par l'imagination du lecteur, la série ne propose à son spectateur que des bribes de plans, des monceaux d'espaces qu'il s'agit à la fois de décrypter et de resouder à la manière d'un montage intérieur.

Ce manque affecte la perception mais également la représentation du personnage. Au cours du roman, l'héroïne fait fréquemment état de cette sensation de disparition qui affecte son corps : « Autrefois, je considérais mon corps comme un instrument de plaisir, un moyen de transport, un outil au service de ma volonté », explique Offred pour souligner qu'à présent,

la chair s'organise différemment. Je suis un nuage, figé autour d'un objet central, de la forme d'une poire, dur, plus réel que moi et qui rougeoie dans son enveloppe translucide. À l'intérieur, un espace, immense comme le ciel, la nuit, noir et incurvé pareil, mais plus rouge sombre que noir (2021, p. 148).

L'objectivation du corps permise par le costume (« une poire [...] rouge sombre ») conduit à un dérèglement des sens et une abstractisation de la présence. Cette ambivalence entre la matérialité de l'objet et l'évanescence de la figure réapparaît plus loin dans le roman, lorsqu'Offred imagine n'être plus qu'un souvenir lointain pour sa fille, semblable à une « femme de sable, oubliée trop près de l'eau par un enfant insouciant [...]. Je ne suis qu'une ombre à présent [...]. L'ombre d'une ombre, à l'image des mères défuntes » (2021, p. 404).

Entre matérialisation et dissolution, la série rejoue le paradoxe de cette condition corporelle à la fois prise dans la douleur physique qu'on lui impose et comme privée des sensations qui la composent. L'introduction de l'épisode « La Place d'une femme » se propose ainsi de traduire visuellement ce dialogue paradoxal entre le corporel et le spectral. Alors qu'Offred et les autres Servantes ont été chargées de nettoyer les coulées de sang laissées par les victimes des purges sur un large mur, un ralenti puis une série de fondus-enchaînés montrent les



jeunes femmes quitter le lieu, laissant Offred, seule, observant un instant la surface de pierre tandis que se déversent depuis le haut du plan des trombes d'eau supposées effacer les dernières traces dont la couleur pourpre fait écho à celle de la cape du personnage. Un *cut* nous fait alors basculer dans la salle de bain des Waterford, un insert montre le robinet ouvert de la baignoire, puis les bulles remontant à la surface de l'eau dont la transparence est altérée par des reflets rougeoyants et la présence des doigts d'Offred remontant le long de sa cuisse nue. C'est ensuite le visage du personnage qui occupe le cadre, filmé en plongée, puis de profil, le reste de son corps tronqué par le cadrage et la baignoire blanche derrière laquelle s'échappe progressivement le bas de son faciès pour ne laisser subsister que ses yeux bleus fixant le hors-champ.

La figure de la jeune femme se divise ainsi entre l'abstract chromatique des traces de sang et la réalité palpable de son corps. Aux échos formels et au travail de dissolution figuratif répondent les gestes et le regard de la jeune femme qui assurent l'ancrage de sa présence à l'intérieur du plan. Offred s'arrache ainsi à la liquéfaction qui menace son existence en marquant le poids, réel et symbolique, de sa représentation. Dans la baignoire, le corps ne se confond pas avec l'eau (comme sa cape rouge se confondait plus tôt avec les traces de sang), mais s'y enfonce. Ici s'affirme l'importance de la plongée dans la narration audiovisuelle de la série, exprimant à la fois le sentiment de soumission d'Offred et la sensation de pesanteur qui permet à sa figure d'émerger du flou ambiant pour s'imposer comme élément central de la représentation.

La crainte de cette perte d'incarnation est récurrente au cours du roman, allant jusqu'à caractériser la nature même de la narration : « J'aimerais que cette histoire soit différente », déclare Offred, « J'aimerais qu'elle ait plus de chair » (2021, p. 465). La série semble répondre à cette demande. En proposant une réflexion sur la représentation du corps féminin, entre angoisse de la disparition et pesanteur de la présence, la production télévisée se propose, pour reprendre les termes de Vanoye, de « recouvrir le vide, décorer l'horreur du néant, tout en l'exhibant » (2019, p. 21). Ainsi des maltraitances subies par les Servantes et que le roman ne décrivait qu'à travers les expériences d'Offred et le ouï-dire de certains événements. Dans l'adaptation de Miller, les sévices s'affichent clairement : des hématomes à l'amputation des membres, des balafres aux yeux crevés, aux bouches cousues et aux oreilles arrachées, jusqu'à la représentation du hors-champ qui hantait le récit de Atwood : les Colonies, ces camps de travail où sont envoyées les indésirables pour traiter des déchets toxiques et dépérir lentement. Dans ce *no man's land*, les ongles s'arrachent et la peau tombe en lambeaux. La série revient ainsi à l'origine du mot « incarnation », formé à partir du latin « *carnis* », soit « la chair ». Il n'est ainsi pas étonnant que la fuite d'Offred se déroule dans un camion

réfrigéré contenant des cadavres porcins (« June » [S02E01, Mike Barker, 2018]). Désormais libre, le personnage peut reprendre acte avec l'idée du corps dans sa réalité la plus tangible et la moins équivoque, tandis que le roman trouve dans cette suite inédite un moyen de se nourrir d'un peu de chair supplémentaire.

## Conclusion – Auto-projection

Au-delà de la question de la représentation du corps, l'introduction de l'épisode « La Place d'une femme » pose la question des modalités de sa projection, entre réalité anatomique et fantasme imaginaire. Alors que le mur qui se dresse devant Offred se présente comme une surface opaque sur laquelle s'impriment les traces de présences disparues, l'eau du bain apparaît comme une surface spongieuse invitant à la pénétration. De la dureté minérale de la pierre contre laquelle le regard se heurte et se blesse à la transparence de l'eau dans laquelle le corps pénètre et s'immerge, la série télévisée offre à l'œuvre littéraire la proposition d'un passage entre différentes surfaces d'auto-projection.

« Une mise en perspective, voilà ce qu'il me faut », affirme Offred au milieu du roman. « L'illusion de la profondeur, créée par un cadre, des formes agencées sur une surface plane » (2021, p. 238). Tout au long du récit, Offred survit grâce à ces projections : projection d'images sur l'écran de son esprit, projection de langage qui restitue toute la complexité de sa situation. Ainsi de la description du rite de fécondation auquel la jeune femme doit se prêter aux côtés de Fred Waterford et de son épouse : « Plus bas, le Commandant baise [...]. Je ne dis pas qu'il fait l'amour, parce que ce n'est pas le cas. Copuler ne serait pas plus pertinent [...]. Violer ne convient pas non plus [...]. On se distancie. On décrit » (2021, p. 180-182<sup>16</sup>). Ici s'énonce le paradoxe de l'auto-projection. En se distanciant de sa propre présence, Offred se projette elle-même et trouve ainsi un moyen de décrire les sensations qu'elle éprouve et la complexité de la situation dans laquelle elle se trouve (comment ici se prémunir de l'indicible, soit nommer un acte charnel sans passion ni pulsion ?). Cet écart permet de revenir à cette « transgression [...] du seuil entre monde fictif ou monde possible et réalité » qu'Hélène Machinal considérait comme propre à certaines séries contemporaines. La différence,

---

<sup>16</sup> Ce passage met quelque peu en cause l'analyse comparative que propose Iris Brey entre le texte de Atwood et l'adaptation de cette scène dans la série, l'interprétant comme une évocation de l'« expérience du viol » par les effets de mise en scène et l'insistance qu'y joue le regard d'Offred. Si les propos de Brey demeurent éclairants et stimulants, l'auteure met totalement de côté le travail d'adaptation à l'œuvre, la série proposant une série de variations autour de ce rite, prolongeant son modèle littéraire par sa répétition et les altérations qui marquent ses déroulements successifs. Voir Brey, Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris : Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », 2020, p. 133-135).

cependant, est qu'ici la transgression ne concerne plus seulement l'opposition entre le « fictif » et la « réalité » mais entre deux régimes de projections imaginaires : celle du roman et celle de la série.

Élise Hugueny-Léger nous rappelle que la projection renvoie à « un processus psychique : c'est la capacité à concevoir des images mentales », mais recouvre également « une acception psychologique – il s'agit d'attribuer à un autre individu des caractéristiques et fantasmes que l'on méconnaît porter en soi<sup>17</sup> ». La série télévisée tend ainsi un miroir au roman de Atwood sur lequel se reflètent les contours des images mentales convoquées par Offred mais se propose également de leur prêter une incarnation vocale et corporelle qui lui échappait jusqu'alors. D'une Servante à l'autre, de l'écrit à l'écran, le seuil devient mouvant, instable. Nous pourrions, aux côtés de Marie-Laure Guétin considérer l'adaptation en série à la lumière des concepts d'« intermonde » et de « décor-écran » pour désigner cette surface de projection qui

ne se résorbe pas en un espace plat bidimensionnel mais [...] prend corps : elle investit l'espace, détourne le temps et devient à part entière une scène ouverte aux confluent du visible et de l'invisible [...]. Le décor-écran invite par conséquent à penser un dispositif spatial de projection, lequel consiste en outre à signifier l'engendrement d'un autre monde, ou le passage d'une absence de sens à son comblement<sup>18</sup>.

La fin indéfinie de la série télévisée participe directement à cet engendrement, prolongeant tout en redoublant l'expérience d'écriture et de lecture du roman adapté. On songe alors à la séquence de la fuite d'Offred dans l'épisode « June ». Dans le couloir souterrain d'un hôpital, la jeune femme court et s'enfonce de plus en plus dans l'obscurité environnante. Cette silhouette fuyante dans l'invisible du cadre, projetant autour d'elle la faible lumière de sa lampe-torche pourrait être la métaphore du passage du roman de Atwood sur le petit écran : une tache rouge échappée des souterrains de la page pour pénétrer dans l'espace illimité du cadre de la série télévisée.

---

<sup>17</sup> Hugueny-Léger, Élise, *Projections de soi. Identités et images en mouvement dans l'autofiction*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2022, p. 28-29.

<sup>18</sup> Guétin, Marie-Laure, « Le Décor-écran : l'exemple des fictions du décor dévoilées à l'intermonde », in Marie Martin (dir.), *Cinéma, littérature : Projections*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2015, p. 73-74.

## Bibliographie

Atwood, Margaret, *La servante écarlate* (trad. Albaret-Maatsch Michèle) [1985], Paris : Éditions Robert Laffont, coll. « Pavillon Poche », 2021.

Atwood, Margaret, *Questions brûlantes. Essais et textes de circonstance. 2004-2021* (trad. Albaret-Maatsch Michèles, Demange Odile, Leÿs Valentine, Morin Renaud et Philippe Isabelle D.), Paris : Éditions Robert Laffont, 2022.

Aumont, Jacques et Marie, Michel, *L'Analyse des films*, 4<sup>e</sup> édition enrichie, Paris : Armand Colin, 2020.

Bazin, André, « *Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n°3, juin 1951, p. 7-21.

Bazin, André, « *Mina... Trop Beyle. Mina de Vaghel* », *Cahiers du cinéma*, n°21, mars 1953, p. 55-58.

Brey, Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris : Éditions de l'Olivier, coll. « Les Feux », 2020.

Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris : Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2012.

Faure, Antoine et Taïeb, Emmanuel, « *Les 'esthétiques narratives' : l'autre réel des séries* », *Quaderni*, n°88, automne 2015, p. 5-20.

Guétin, Marie-Laure, « *Le décor-écran : l'exemple des fictions du décor dévoilées à l'intermonde* », in Martin, Marie (dir.), *Cinéma, littérature : Projections*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2015, p. 67-83.

Hatchuel, Sarah ; Thiellement, Pacôme, *The Leftlovers. Le troisième côté du miroir*, Paris : Playlist Society, coll. « Essai/Séries », 2019.

Hugueny-Léger, Élise, *Projections de soi. Identités et images en mouvement dans l'autofiction*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. « Autofictions, etc. », 2022.

Joubert-Laurencin, Hervé (édition établie par), *André Bazin. Écrits complets, T. I.*, Paris : Éditions Macula, 2019.

Le Fèvre-Berthelot, Anaïs, *Speak Up! Des coulisses à l'écran, voix de femmes et séries américaines à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2020.

Machinal, Hélène, *Posthumains en série. Les détectives du futur*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2020.

Melquiond, Anne-Lise, *Apocalypse-Show, quand l'Amérique s'effondre*, Paris : Playlist Society, coll. « Essai/Séries », 2021.

Neau, Jessy, « L'adaptation face à la sérialité : réseaux, constellations, intertextualité », *Transcr(é)ation*, vol. 1, n°1, été 2022, p. 1-19.

Vanoye, Francis, *L'adaptation littéraire au cinéma*, 2<sup>e</sup> édition, Paris : Armand Colin, 2019.

## **Biobibliographie de l'auteur**

Jacques Demange est docteur en études cinématographiques et ancien ATER à l'Université Toulouse-Jean Jaurès. Essayiste, collaborateur à la revue *Positif*, et critique littéraire pour le site Cinechronicle, il se spécialise dans l'analyse du jeu et des représentations de l'acteur de cinéma, l'histoire et l'esthétique du cinéma moderne, et les rapports entre cinéma et littérature.