



HAL
open science

Ce que les séries télévisées font aux études shakespeariennes

Sarah Hatchuel

► **To cite this version:**

Sarah Hatchuel. Ce que les séries télévisées font aux études shakespeariennes. TV/Series, 2023, 22, 10.4000/tvseries.7616 . hal-04419342

HAL Id: hal-04419342

<https://hal.science/hal-04419342>

Submitted on 26 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



TV/Series

22 | 2023

Repenser les disciplines universitaires à travers les séries télévisées : perspectives épistémologiques

Ce que les séries télévisées font aux études shakespeariennes

Sarah Hatchuel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/7616>

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sarah Hatchuel, « Ce que les séries télévisées font aux études shakespeariennes », *TV/Series* [En ligne], 22 | 2023, mis en ligne le 28 décembre 2023, consulté le 06 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/7616>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Ce que les séries télévisées font aux études shakespeariennes

Sarah Hatchuel

- 1 Depuis une dizaine d'années, plusieurs spécialistes de Shakespeare, en France et à l'étranger, se sont mis à l'étude des séries, que l'on pense à Sylvaine Bataille (Université de Rouen), Todd Landon Barnes (Ramapo College of New Jersey), Douglas M. Lanier (University of New Hampshire), Sébastien Lefait (Université Aix-Marseille), Randy Laist (Goodwin College, Connecticut), Ronan Ludot-Vlasak (Université Sorbonne-Nouvelle), Delphine Lemonnier (Université Rennes 3), Kinga Földváy (Pázmány Péter Catholic University, Hungary) ou moi-même. Cette migration des études shakespeariennes vers les études sérielles, cette combinaison des corpus et cette porosité apparente entre les deux champs suscitent des interrogations. Cet article explore la manière dont les séries télévisées ont affecté l'étude de Shakespeare, ses mises en scène au théâtre et ses adaptations, appropriations et citations à l'écran. L'existence même des séries a agi non seulement sur la manière de percevoir les pièces historiques, les pièces romaines et les romances tardives (ainsi que leurs mises en scène), mais aussi sur la mise en évidence de liens structurels et ontologiques entre production shakespearienne et production sérielle. J'aborde l'adaptation, l'appropriation ou la remédiatisation des récits, ainsi que la circulation de motifs (de fiction en fiction et de média en média) en me fondant sur l'« effet de lecture » décrit par Michael Riffaterre comme la perception par les lecteur.rice.s des relations entre un texte et d'autres textes l'ayant précédé ou suivi¹. Cette conception de l'intertextualité est d'autant plus féconde que l'ordre dans lequel nous découvrons des œuvres ne correspond pas toujours à l'ordre chronologique de leur composition ou de leur première diffusion.
- 2 La télévision, avec ses programmes issus des feuilletons radiophoniques, s'est très tôt emparée des pièces de Shakespeare pour construire des suites d'épisodes à succès. En 1960, la BBC produit et diffuse *An Age of Kings*, saga de quinze épisodes qui couvre les deux tétralogies historiques, de *Richard II* à *Richard III*. Devant le succès du programme, la BBC reprend la formule en 1963 avec les pièces romaines : *The Spread of the Eagle* transforme *Coriolanus*, *Julius Caesar* et *Antony and Cleopatra* en saga de neuf épisodes.

Cette tendance à la sérialisation des pièces s'est réaffirmée à l'occasion des jeux olympiques de Londres (2012) et du quadricentenaire de la mort de Shakespeare (2016) : la BBC a sorti la première puis seconde saison de *The Hollow Crown*, qui présente à nouveau les deux tétralogies sous forme de sept épisodes. Si les pièces de Shakespeare ont été sérialisées pour la télévision, elles se sont aussi disséminées dans d'autres productions sérielles, qui se retrouvent hantées par Shakespeare. Dans les années 1960, Shakespeare est cité, réécrit ou parodié dans la série *Star Trek* (NBC, 1966-69), comme si ses pièces restaient, dans un avenir lointain, des modèles poétiques pour les civilisations à venir, qu'elles soient humaines ou extraterrestres. Il existe ainsi un très large spectre de reprises shakespeariennes dans les séries télévisées, allant de l'emprunt de l'intrigue – *Sons of Anarchy* (FX, 2008-14), *Empire* (Fox, 2015-2020), *Boss* (Starz, 2011-12) – à la citation de quelques répliques – *Star Trek*, *Buffy the Vampire Slayer* (The WB/UPN, 1997-2003), *Person of Interest* (CBS, 2011-2016), *Westworld* (HBO, 2016) –, en passant par l'appropriation de personnages – *House of Cards* (Netflix, 2013-2018) –, d'effets de langage – *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Rome* (HBO/BBC, 2005-7), *Game of Thrones* (HBO, 2011-19) – ou de procédés théâtraux mobilisés par Shakespeare, comme l'aparté – *Profit* (Fox, 1996), *House of Cards*.

- 3 En 2015, le metteur en scène Thomas Jolly monte l'intégrale des trois parties d'*Henry VI* dans un marathon théâtral de dix-huit heures, avec des entractes placés à des moments de grand suspense. Très vite, les journalistes comparent cette expérience inédite avec les séries télévisées, mais Jolly de répondre inlassablement : « Pour moi, ce sont les séries télévisées qui se sont inspirées de Shakespeare et non l'inverse² ». Il a raison de renverser ainsi la logique. La popularité et l'omniprésence des séries permettent surtout de revenir vers Shakespeare et de le voir autrement, de mesurer à quel point ses pièces, écrites au XVI^e siècle, ont de nombreux points communs avec les séries actuelles.
- 4 Dans son ouvrage *Serial Shakespeare* (2020)³, Elisabeth Bronfen opère une mise en correspondance croisée (qu'elle appelle *crossmapping*) entre les pièces et quelques séries américaines contemporaines. Elle remarque à quel point les stratégies narratives et dramaturgiques se font écho : intrigues plurielles, jeux sur les identités, cycles de violence, perspectives multiples, fins ouvertes, écriture de l'entre-deux reflétant une période de transition, négociations culturelles où les problèmes ne sont jamais résolus mais constamment revisités en variation. Néanmoins on peut aller encore un peu plus loin. Comme les plus grandes séries contemporaines qui brouillent les catégories du bien et du mal, Shakespeare pose un regard englobant et ambivalent sur ses protagonistes : les héros sympathiques peuvent se révéler des criminels de guerre tandis que les plus grands scélérats peuvent nous faire comprendre leurs desseins et acquérir une profondeur exceptionnelle.
- 5 Shakespeare écrit déjà des histoires à suivre, avec des arcs narratifs multiples. Ses tétralogies historiques et ses pièces romaines sont des sagas familiales, politiques, guerrières et macrocosmiques où les personnages (parfois récurrents) se croisent et se débattent dans des situations inextricables dont les causes peuvent remonter à des décennies. Avec *The Merry Wives of Windsor*, Shakespeare prolonge les aventures d'un personnage déjà présent dans les deux parties d'*Henry IV*, Falstaff, le gentilhomme-bouffon bon vivant qui plaît tant au public. Formidable entreprise artistique et commerciale, le théâtre élisabéthain produit des suites, *prequels*, *remakes* et autres *spin-offs* pour fidéliser son public et remettre sur le tapis des questions culturelles non

résolues. Il faut pourtant se garder de conclusions trop hâtives. La sérialisation shakespearienne doit aussi s'envisager comme une construction *a posteriori*. Prenons deux pièces romaines comme exemple.

- 6 *Antony and Cleopatra*, pièce écrite vers 1607, peut être lue comme la suite de *Julius Caesar*, écrite en 1599, en ce sens qu'elle constitue un prolongement chronologique avec des personnages reconnaissables d'une pièce à l'autre dans le même contexte historique. *Antony and Cleopatra* suit les destins de Marc Antoine, Octave et Lépide, les triumvirs qui règnent sur le monde romain après la mort de Jules César. Mais il n'y a, en fait, aucune raison de croire qu'à l'époque de Shakespeare, *Antony and Cleopatra* était présentée comme la suite logique de *Julius Caesar*. Si les spécialistes de Shakespeare s'accordent à dire que l'Antoine dans *Antony and Cleopatra* était joué à l'origine par l'acteur Richard Burbage, ils se disputent toujours sur l'identité de l'acteur qui jouait Antoine dans *Julius Caesar*. Andrew Gurr soutient de manière convaincante que Burbage y interprétait Brutus, et pas Antoine⁴.
- 7 Faire jouer Antoine par le même acteur dans les deux pièces n'est devenu une pratique qu'à la toute fin du XIX^e siècle quand l'acteur-producteur Herbert Beerbohm Tree a commencé à penser qu'Antoine, et non Brutus, était le véritable héros de *Julius Caesar*⁵. Ce changement de point de vue a conditionné l'avenir des deux pièces romaines : *Antony and Cleopatra* a été alors considéré comme une suite potentielle de *Julius Caesar*. Les metteurs en scène et les producteurs pouvaient s'assurer un public pour deux productions au lieu d'une, et les mêmes acteurs étaient généralement engagés pour jouer les triumvirs dans les deux pièces, apportant stabilité et cohérence aux rôles.
- 8 *Antony and Cleopatra* a été joué comme la suite logique de *Julius Caesar* huit fois sur scène et à l'écran jusqu'à la fin du XX^e siècle. Ces dernières années, la tendance a pris de l'ampleur en Grande-Bretagne et aux États-Unis, et s'est même étendue aux pays non anglophones. D'un point de vue narratologique, la sérialité télévisuelle a certainement influencé les représentations théâtrales. D'un point de vue plus idéologique, Richard Madelaine conclut en 1998 que la mise en scène groupée des pièces romaines de Shakespeare pourrait refléter des périodes de transition politique au cours desquelles les idéologies sont remises en question et les modèles de relations internationales radicalement modifiés⁶. Cette pratique théâtrale de plus en plus répandue qui consiste à construire des suites à partir des tragédies romaines de Shakespeare a nécessité une étude sur ses conséquences culturelles, étude que j'ai entreprise dans un livre paru en 2011, *Shakespeare and the Caesar/Cleopatra Intertext: Sequel, Conflation, Remake*⁷. Que devient, en effet, Cléopâtre, reine d'Égypte, dans une sérialisation focalisée sur les hommes, notamment Antoine en héros qui revient d'une pièce à l'autre ? Les pièces romaines, quand elles sont mises en série, sont davantage susceptibles de refuser à Cléopâtre tout avantage politique ou toute forme d'altérité raciale, propageant ainsi une idéologie impérialiste et patriarcale. Si *Antony and Cleopatra* est construite comme la suite de *Julius Caesar*, cela transforme aussi *Antony and Cleopatra* en pièce secondaire, au sens propre comme au sens figuré. Comme nous assistons, après le triomphe d'Antoine dans *Julius Caesar*, à sa perte de masculinité et à sa chute militaire au nom de son amour pour une Égyptienne, *Antony and Cleopatra* peut alors être considérée, dans le contexte d'une sérialisation, comme la suite qui n'est pas à la hauteur, comme la pièce de l'échec – à la fois pour Antoine et pour le public.
- 9 Si la sérialisation des films de *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* souligne le rôle prépondérant d'Antoine, qui revient d'un film à l'autre, la perspective peut changer

radicalement si l'on se focalise sur la manière dont Cléopâtre commence à occuper la place centrale de l'intrigue – mais, pour cela, il faut réécrire le texte shakespearien et abandonner le principe de la sérialisation. Les films réalisés par J. Gordon Edwards (1917), Cecil B. DeMille (1934), Joseph L. Mankiewicz (1963) glorifient le mythe de la reine égyptienne, la présentant à la fois en courtisane et habile politicienne, au sein de séquences où se mêlent érotisme et grand spectacle. Le propre du cinéma a été de créer une saga romantique ayant pour point de mire la destinée de cette reine égyptienne, et non celle des généraux romains. Au sein d'un même récit, Cléopâtre est désormais conquise par César puis par Antoine, qui tente de suivre les pas de son « double supérieur », figure incarnée de la répétition que Vincent Amiel repère dans le cinéma de Mankiewicz⁸. La place centrale que ce nouveau récit cinématographique confère à la reine égyptienne engendre de nouvelles lignes de faille sur le plan idéologique : les différentes représentations oscillent entre la conquérante manipulatrice et l'immigrante rejetée, entre la *vamp* magnifique et la femme-vampire menaçante. On peut d'ailleurs se demander si cette place au cœur des films n'aboutit pas, paradoxalement, à un « encadrement » de Cléopâtre par le système patriarcal. La reine d'Égypte est certes devenue l'héroïne des films et se fait le double diégétique du réalisateur, contrôlant et chorégraphiant les tableaux dansés, s'amusant de son pouvoir d'enchantement et instaurant une véritable complicité avec le public⁹, mais l'histoire de sa vie se définit toujours par rapport aux deux personnages masculins, César et Antoine¹⁰.

- 10 En 2008, Ivo van Hove a mis en scène *Coriolanus*, *Julius Caesar* et *Antony and Cleopatra* dans un spectacle interactif de six heures. Dans une vaste salle de conférence à l'aménagement moderne l'accent était mis sur les hommes politiques, leurs discours et leurs débats, plaçant les événements historiques dans un monde dominé par les médias. La scène était remplie d'écrans de télévision diffusant des chaînes d'information continue et d'horloges affichant différentes heures, invitant les critiques français du festival d'Avignon à comparer la production à la série américaine *24 heures chrono* (Fox, 2001-10). Une caractéristique commune est apparue à travers la forme du *split-screen* sur scène comme sur les écrans. Plusieurs scènes étaient jouées simultanément plutôt que successivement. Les « Tragédies romaines » d'Ivo van Hove ont contribué à accréditer l'idée que *Julius Caesar* et *Antony and Cleopatra* constituent une seule et même intrigue cohérente, à jouer sous forme de série, à la manière dont l'histoire romaine venait d'être racontée dans la série *Rome*, une production HBO-BBC diffusée entre 2005 et 2007, qui a probablement influencé la sérialisation théâtrale de van Hove.
- 11 Les séries télévisées ont également permis aux Shakespeariens et Shakespeariennes de poser un nouveau regard sur certaines pièces. À travers la série *Lost* (ABC, 2004-10), Randy Laist et moi-même¹¹ avons tenté de revisiter les romances tardives, c'est-à-dire *The Tempest*, *Pericles*, *Cymbeline* et *The Winter's Tale*. Les scénaristes de *Lost*, après avoir incorporé de nombreux motifs de ces dernières, s'en sont inspirés pour la fin de la série. En ne suivant pour sa conclusion ni la convention narrative des tragédies (mort de tous les personnages principaux), ni celle des comédies (« et ils vécurent heureux... »), la fin de *Lost* a pu dérouter une partie de son public, mais les fans qui se sont moqués de cette fin ressemblent aux admirateurs de Shakespeare qui avouent leur ambivalence face aux œuvres tardives du dramaturge. Leur consternation fait écho à la déception et à la perplexité que les romances de Shakespeare ont suscitées en leur temps. Pour Edward Dowden, qui inventa le terme de « romances » au XIX^e siècle pour

décrire les quatre dernières pièces, *Pericles* n'était pas assez spectaculaire et manquait singulièrement d'unité d'action¹². Cette critique rappelle les doléances des fans de *Lost*, qui se sont plaints de détails restés inexpliqués. Les romances tardives de Shakespeare ont également été accusées de se conclure par des scènes trop longues et ennuyeuses où les personnages se retrouvent, se reconnaissent et se réconcilient. George Bernard Shaw, par exemple, considérait *Cymbeline* comme une bonne pièce qui se désintègre dans le dernier acte¹³. On trouve un reflet contemporain de ce jugement dans la réception de *Lost* par le journaliste du *Baltimore Sun*, David Zurawik :

Once Jack stepped into the church it looked like he was walking into a Hollywood wrap party without food or music – just a bunch of actors grinning idiotically for 10 minutes and hugging one another¹⁴.

- 12 Le point qui ressort régulièrement des critiques émises par les spectateurs déçus de *Lost* concerne moins la structure narrative que le ton adopté. La série avait construit sa réputation sur le fait qu'elle n'avait pas peur de tuer ses personnages. Or, la fin permet à ces mêmes personnages d'entrer dans un au-delà quasi éternel. *Lost* avait attiré un public de sceptiques postmodernes mais se termine dans une forme de transcendance, l'ironie qui avait caractérisé la série depuis sa création semblant soudain désavouée en faveur d'une religiosité résolument sans cynisme. Un sentiment de trahison est donc à la racine du ressentiment de nombreux fans et, même s'il serait difficile d'identifier précisément des remarques de même nature à l'encontre de Shakespeare, une dynamique similaire semble à l'œuvre pour expliquer l'impopularité relative des quatre romances tardives. Shakespeare a, en effet, construit sa réputation sur la violence extrême de ses tragédies ; or, ses romances renient ce modèle morbide pour le remplacer par une éthique du pardon et de la compréhension. À l'instar des scénaristes de *Lost*, Shakespeare semble s'être lassé, à la fin de son œuvre, de soit tuer soit marier ses personnages et s'est alors évertué à mettre en scène leur rédemption.
- 13 Comment rendre compte d'un tel parallèle ? Même si plusieurs siècles séparent Shakespeare des *showrunners* de *Lost*, le dramaturge a été confronté au même défi d'écriture : comment prolonger une série de scripts à succès tout en continuant à exprimer un processus de maturation artistique ? Quand certains préfèrent se rabattre sur la solution de facilité consistant à répéter des formules éprouvées, d'autres tentent de faire prendre de nouvelles directions à leur élan créatif, quitte à désorienter les admirateurs de leurs œuvres passées. Northrop Frye a d'ailleurs émis l'hypothèse suivante : « Whatever we don't like in [Shakespeare] we probably don't fully understand¹⁵ » : notre confusion face aux romances tardives serait donc le symptôme d'un défi à relever pour interpréter ces textes exigeants. En adaptant les valeurs narratologiques et morales des romances shakespeariennes, *Lost* combine peut-être son propre projet de narration avec le mystère plus profond de ce que Shakespeare tentait de dire dans sa phase d'écriture finale. Comprendre la stratégie narrative de *Lost*, ce serait alors comprendre celle de Shakespeare.
- 14 Shakespeare a composé ses romances entre 1608 et 1611, c'est-à-dire à la fin de la première décennie d'un siècle. La dernière saison de *Lost* a été écrite presque exactement quatre cents ans plus tard, de 2009 à 2010, à un moment où les angoisses et les attentes quant à l'avenir de la techno-culture mondiale sont similaires. *Lost* n'a jamais caché son ambition de mettre en scène les points les plus saillants de l'existence au XXI^e siècle, à travers son casting transculturel, ses motifs écologiques ou son iconographie post-11 septembre. En intégrant la sensibilité des romances tardives,

l'épisode final se réapproprie les valeurs morales des pièces pour proposer une manière de vivre dans un monde qui suscite confusion et inquiétude. Plus spécifiquement, la série abandonne l'atmosphère d'ironie et d'indétermination si caractéristique du xx^e siècle qu'elle avait mise en place dans ses cinq premières saisons. À travers ce renversement, *Lost* suggère que les conclusions des romances pourraient fournir des indices précieux sur la manière de répondre aux défis actuels.

- 15 *Lost* et les romances sont des œuvres qui résultent d'une conscience aigüe que les conventions narratives de leur temps ne sauraient représenter le caractère ouvert de la vie au cours d'un siècle – que ce soit le xvii^e ou le xxi^e – où l'hyper-connectivité s'accélère. L'idée selon laquelle l'épisode final de la série, comme les fins des quatre dernières pièces de Shakespeare, serait décevant, en dit long sur le désir de prolonger les antagonismes et les violences qui ont marqué le xx^e siècle. La mise en exergue, dans *Lost* et dans les romances shakespeariennes, des valeurs de rédemption, de réconciliation, de foi et de transcendance, remettent directement en cause la vision du monde d'un public qui se targue d'être cynique et sceptique. *Macbeth*, *Hamlet* et *King Lear* comptent probablement parmi les œuvres les plus nihilistes et désespérées de l'histoire de l'expression humaine, et la fascination que nous éprouvons toujours pour ces pièces reflète notre penchant pour la vision du monde qu'elles présentent. De même, les épisodes les plus caractéristiques des premières saisons de *Lost* présentent un paysage existentiel où les fragilités des héros donnent lieu à des manipulations cruelles, où la transcendance est toujours différée de manière sadique jusqu'à l'épisode suivant et où, lorsque les personnages parviennent à leur fin, ils n'en sont que plus malheureux encore. Dans la dernière demi-heure de l'épisode final, à l'instar de ce qui se produit à la fin des romances, toutes les souffrances des personnages sont converties en joie nostalgique. Ces fictions demandent à leur public de dépasser ses attentes initiales et d'aspirer à quelque chose de plus grand, de plus magique et de plus déroutant. Les œuvres intègrent ainsi à leur écriture le fait qu'elles auront une après-vie, qu'elles auront une influence sur la vie du public et sur le regard qu'il porte sur le réel, et qu'elles pourront être relues, revues (ne serait-ce que pour comprendre leur complexité, leurs discours contradictoires, leur fonctionnement à plusieurs niveaux) et disséminées sous d'autres formes et dans d'autres fictions.
- 16 Si les pièces de Shakespeare ont été un terreau fertile pour les productions sérielles, ces dernières ont, de fait, à leur tour influencé la lecture des pièces et même inspiré des mises en scène théâtrales bouleversées par l'effet « rétroactif ». Les liens construits entre la série *Lost* et *The Tempest* ont, par exemple, eu des conséquences profondes sur le monde du théâtre. Produite par la compagnie Lawn Chair Theater (New York) en août 2010, une production de *The Tempest* a repris les motifs diégétiques de *Lost* : le naufrage du navire a été remplacé par le crash d'un avion et les récits du passé se sont transformés en scènes de flashback jouées devant les spectateurs. Le programme de la production citait les nombreuses réappropriations de la pièce, comme *Forbidden Planet* ou *Lost*, et revendiquait le souhait de « ré-emprunter » (*borrow back*) les idées de ces versions modernisées pour jouer le texte de Shakespeare¹⁶. Cette notion de « ré-emprunt » témoigne de la circulation et de la revitalisation de Shakespeare à travers la mobilisation d'un capital culturel que les appropriations shakespeariennes ont elles-mêmes contribué à créer.
- 17 En partant de séries qui proposent un discours à la fois sur le numérique et sur Shakespeare, comme *Mr. Robot* (USA Network, 2015-19), qui peut être perçue comme

une réappropriation de *Hamlet*, ou comme *Westworld*, qui reprend la matrice de *The Tempest*, de *Romeo and Juliet* et de *King Lear*, Reto Winckler a proposé, en 2020, une nouvelle manière d'appréhender les phénomènes d'adaptation shakespearienne¹⁷. Il s'agit d'envisager le texte adapté comme un code-source informatique et le processus d'adaptation comme un *hacking* de ce code, un piratage plus ou moins autorisé qui met à jour la pièce pour qu'elle « fonctionne » dans un nouveau contexte et d'autres supports techniques et médiatiques. L'adaptation peut ensuite elle-même être « piratée » pour donner naissance à d'autres œuvres. Cette analogie informatique permet de réintroduire les notions de fidélité et de filiation entre les pièces de Shakespeare et leurs dérivés tout en affirmant que la source n'est pas nécessairement originale ou supérieure et qu'elle a toujours eu vocation à être modifiée, réinterprétée et adaptée à travers un travail coopératif. La pièce comme code-source dépend même absolument de ces mises à jour constantes, de ces adaptations *impertinentes*, pour continuer à exister et, paradoxalement, pour rester *pertinente* – comme un logiciel en *open source*.

- 18 Le modèle shakespearien est constitué par une écriture dramatique qui fait la part belle au mélange des genres, aux intertextes, aux polysémies, aux ambiguïtés, aux incertitudes et aux mises en abyme. Le texte d'*Hamlet* pose des questions jamais résolues : le fantôme du père d'Hamlet dit-il la vérité au sujet de son assassinat, ou revient-il de l'enfer pour faire le mal et initier une tragédie ? Hamlet prétend-il être fou pour glaner des informations, ou l'est-il vraiment devenu ? Gertrude sait-elle que son premier mari a été tué par le second ? Hamlet a-t-il conscience d'être espionné par Claudius et Polonius pendant son monologue « Être ou ne pas être » ? Sur le modèle de ces pièces construites autour de hantises, de secrets, d'énigmes et de répétitions en miroir, des fictions comme *Twin Peaks* (ABC, 1990-91 ; Showtime, 2017), *Lost*, *Rectify* (SundanceTV, 2013-16), *The Leftovers* (HBO, 2014-17), *The Affair* (Showtime, 2014-19) ou *The OA* (Netflix, 2016-19) jouent ostensiblement sur l'idée que l'on ne sait plus et que l'on ne parviendra pas à savoir. Elles instillent le doute non seulement au travers des tourments de personnages complexes mais aussi dans les tremblés, les vibrations, les béances et les vertiges – autrement dit le « jeu » à tous les sens du terme – de l'intrigue.
- 19 Dans ces séries, des événements restent inexplicables, la mémoire des personnages peut être défaillante, des ellipses demeurent obstinément, des séquences oscillent entre rêve et réalité. Même après des dizaines d'heures de fiction – durée qui rend possible la complexification et la densification du récit, la multiplication des parcours et l'entrecroisement inextricable de relations entre personnages et arcs narratifs – il y aura toujours des blancs, du brouillé et du refoulé. À l'image de leurs personnages qui ne sont plus certains de leur histoire, comme Laura Palmer dans *Twin Peaks*, Daniel Holden dans *Rectify* ou Kevin Garvey dans *The Leftovers*, ces fictions nous demandent de les voir pour essayer de percer leur mystère, en nous prévenant que cette quête est sans fin et pourrait déboucher sur une aporie ou bien demander des interprétations dont nous devons prendre l'entière responsabilité.
- 20 Ces fictions ont toutes en commun d'encourager leurs spectateurs à les *revoir*, afin qu'ils saisissent mieux le récit, mettent au jour ses mystères, ses complexités, son fonctionnement à plusieurs niveaux. Revoir contribue à la pérennité d'une fiction, à son passage au statut d'œuvre. En s'inscrivant dans une tradition de ce qui est venu avant elles, notamment à travers l'intégration de références à Shakespeare, et en osant

postuler qu'elles auront une descendance à travers leurs appels au reVISIONnage, des séries comme *Twin Peaks*, ou *Lost* s'engagent dans une démarche d'autolégitimation.

- 21 La complexité des strates narratives engendre une dynamique à la fois spatiale et temporelle, un parcours du regard que la notion d'*anamorphose* permet d'éclairer. Jurgis Baltrušaitis a commenté le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein (1533) en soulignant que sa vision se joue en deux actes. Le public contemple d'abord le tableau de face et y voit deux seigneurs richement vêtus, offrant une impression de grandeur dans un environnement d'art et de culture. Excepté « l'étrange corps aux pieds des personnages », tout semble clair. Ce n'est qu'en jetant un regard latéral sur le tableau que cet « étrange corps » prend la forme d'un crâne, symbole des vanités humaines. La nouvelle perspective visuelle fait alors « disparaître complètement la scène et apparaître la figure cachée¹⁸ » pour finir par changer la perception globale de ce qui est représenté.
- 22 De même, le public ajuste son point de vue quand il est confronté à une fiction complexe. Nous prenons alors conscience qu'un « étrange corps » est là. Contrairement à l'analyse de Baltrušaitis, l'ajustement du regard peut ne pas faire disparaître complètement la première représentation et ne pas faire apparaître l'objet caché de manière claire et précise. Ce processus d'accommodation appelle une nouvelle expérience de l'œuvre, un reVISIONnage – mental ou effectif – qui engage un jeu de va-et-vient dynamique entre les images et les significations qui ont été saisies les unes après les autres. Le reVISIONnage permet d'aborder une situation sous un autre angle, de la « creuser » davantage et d'accéder à un autre niveau de compréhension. Les brèches, les tremblés, dans la fiction constituent des appels à revoir en adoptant un point de vue différent qui permet d'appréhender la complexité des significations, mais aussi de comprendre comment une œuvre parle de sa fabrication et conceptualise sa propre construction. Elles encouragent le public à changer de cadre interprétatif et donc à transformer l'objet observé.
- 23 Les œuvres que j'appellerai *anamorphiques*, à la fois narrativement complexes, intertextuelles et réflexives, reprennent le modèle shakespearien : elles appellent au reVISIONnage parce que le récit multiplie les niveaux de signification et inclut des interrogations ontologiques récurrentes sur le statut de ce que nous regardons. L'enjeu pour les personnages comme pour le public est moins d'identifier ce qui est « réel » que de prendre conscience des pouvoirs émancipateurs de la fiction, qui peut être source d'agentivité et de transformations individuelles et collectives. En effet, ces fictions anamorphiques peuvent contribuer à montrer que le monde « réel » est déjà constitué de récits et fait l'objet de fictions. Elles créent des lignes de faille dans l'idéologie dominante – dont le propre est de se présenter comme évidente et donc de nier sa propre construction – en proposant de nouvelles manières de voir, de dire et de faire. Paradoxalement, c'est en prenant pleinement en compte les spécificités de leur art et de leur médium de diffusion d'origine, que ces fictions peuvent espérer être revues, être citées, devenir des inspirations et ré-émerger sous d'autres formes et dans d'autres arts.
- 24 Les séries anamorphiques font précisément écho à une pièce de Shakespeare, *Hamlet*, fondée structurellement sur *ce qui revient*, sur la répétition en variation et en miroir : le fantôme revient pendant le récit de sa première venue ; il y a deux scènes sur les remparts du château (l'une où le fantôme est muet, l'autre où il parle), deux scènes de pièce dans la pièce (l'une muette, l'autre « parlante »), deux personnages qui veulent

venger leur père (Hamlet, puis Laërte), etc. En faisant du retour en variation une thématique centrale, la pièce semble nous exhorter à retourner régulièrement vers elle. Daniel Mesguich, qui a monté la pièce à quatre reprises, en 1977, 1987, 1996 et 2011, écrit ainsi :

Oui : *je reviens toujours à Hamlet*. Ou c'est que toujours *Hamlet me revient*. Que, du moins, il m'en revient toujours quelque chose, puisque à chaque lecture, en effet, je lui prête, j'investis : il me *revient*, donc, et, cela à peine dit, déjà le voici, *revenant* – spectre, oui – tous les dix ans, sur mes propres remparts. Et c'est aussi, sans doute, que, par lui, à travers lui, *je reviens à moi*, comme après dix ans qui auraient été d'évanouissement... Déjà, en jouant comme je viens de le faire sur l'indécision entre « actif » et « passif » du verbe revenir, en pesant sur cette inassignable différence, cette frontière qui ne tient pas en place, entre, disons, le *sujet* et l'*objet*, j'ai presque tout dit¹⁹.

- 25 Tout est presque dit, en effet, de la manière dont les fictions anamorphiques nous hantent et nous attirent à nouveau vers elles pour que nous les comprenions mieux ou autrement, mais aussi pour que nous découvriions davantage sur nous-mêmes, dans un mouvement qui mêle geste de spectateur et geste de créateur.
- 26 Des fictions comme *Twin Peaks*, *Lost* ou *The Leftovers* reprennent à la fois les interrogations d'Hamlet sur le sens à donner à l'existence et celles d'Hamlet sur le sens à donner à la fiction : elles se posent en œuvres qui entreront à leur tour dans un cycle de fragmentation, de dissémination et de résurgence. Les œuvres anamorphiques, shakespeariennes ou sérielles, sont des fictions-vortex, des textes-mælström, qui tourbillonnent autour d'incomplétudes manifestes, toujours en attente d'être comblées par nos relectures et réinterprétations. L'émotion ressentie la première fois pourra évoluer, s'estomper à travers la distance critique ou, au contraire, acquérir une puissance décuplée à travers un dispositif narratif qui appelle le retour à l'œuvre. Fondées à la fois sur l'immédiateté de la perception et la maturation lente du raisonnement, mêlant la mémoire de ce que nous avons déjà vu, le présent du visionnage et l'avenir d'une expérience qui, nous l'anticipons, devra être certainement répétée, ces fictions sérielles contemporaines sont les héritières inspirées et inspirantes du geste shakespearien qui nous permettent, en retour, de mieux le comprendre.
- 27 Linda Hutcheon, dans son ouvrage *A Theory of Adaptation*, compare le processus d'adaptation narratif ou intermédial à l'adaptation génétique des organismes vivants : les histoires les plus adaptées deviennent celles qui *s'adaptent* le mieux aux différents environnements, qui parviennent à survivre au sein d'un processus de « sélection culturelle » et à se « reproduire » dans de nouvelles adaptations où elles apparaîtront à la fois reconnaissables et transformées²⁰. Hutcheon voit, dans l'adaptation et la circulation des motifs, une manière non pas de détruire l'œuvre adaptée mais de la faire (re)vivre. Cette perspective est à la fois littéralisée et inversée dans la série télévisée *Station Eleven* (HBO Max, 2021-2022), où la troupe itinérante The Traveling Symphony continue à jouer et faire vivre les pièces de Shakespeare après qu'un virus grippal a éradiqué 99 % de la population mondiale et entraîné l'effondrement de la civilisation. Dans ce cadre post-apocalyptique, les pièces sont présentées comme patrimoine essentiel à la résilience de l'humanité²¹ : ce ne sont plus tant les histoires qui survivent parce qu'elles sont transmises, que les êtres humains qui survivent parce qu'ils continuent à transmettre les pièces.
- 28 Ainsi peut-on conclure que les séries télévisées ont affecté les études shakespeariennes de multiples manières : elles nous invitent à repenser les phénomènes de mise en scène

sérialisée et leurs implications idéologiques (cycle des pièces romaines, cycle des pièces historiques) tout comme à identifier des stratégies narratives communes entre séries contemporaines et pièces shakespeariennes (qui peuvent encourager la réinterprétation de la fiction), jusqu'à nous faire réfléchir, avec une série comme *Station Eleven*, à la portée essentielle du théâtre shakespearien pour surmonter les crises de l'anthropocène, le devenir de l'œuvre shakespearienne et de l'humanité se confondant quasiment dans cette série. Shakespeare n'est plus seulement « adapté » à l'écran, il s'immisce dans un nombre considérable de productions, là où on ne l'attend pas ou plus, tel un code informatique ou génétique en évolution permanente. À travers les séries, le dramaturge reste pertinent sur le plan culturel et touche de nouveaux publics, que ce soit à travers les processus d'adaptation, de citation ou bien de reprise plus ou moins diffuse de ses modèles narratif, dramaturgique et réflexif. En retour, les séries qui ont convoqué les mots et intrigues du dramaturge pour bénéficier de son autorité culturelle transforment sans cesse par leurs emprunts mêmes ce que l'on entend par « Shakespeare », bouleversant, ce faisant, les études shakespeariennes elles-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

AMIEL Vincent, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, PUF, 2010.

BALTRUŠAITIS Jurgis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les Perspectives dépravées II*, Paris, Flammarion, 1996 [1984].

BRONFEN Elisabeth, *Serial Shakespeare: An Infinite Variety of Appropriations in American TV Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

FRYE Northrop, *On Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986.

GIRARD Mathieu, « À Caen, Thomas Jolly présente *Henry VI*, la pièce la plus longue du monde », *actu.fr Normandie*, 6 novembre 2015, https://actu.fr/societe/interview-a-caen-thomas-jolly-presente-henry-vi-la-piece-la-plus-longue-du-monde_610725.html, dernière consultation le 11 décembre 2023.

GURR Andrew, *Shakespeare's Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

HATCHUEL Sarah, *L'Écran shakespearien : Adaptation, citation, modèle*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2022.

HATCHUEL Sarah, *Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2011.

HATCHUEL Sarah, « Theatricality in the Cleopatra films: Women (or We Men?) of Power », in André Loïselle et Jeremy Maron (dir.), *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p. 116-131.

HATCHUEL Sarah et Randy LAIST, « *Lost*: a Shakespearean 'Romance'? », *TV/Series*, Hors série n°1, 2016, mis en ligne le 1 décembre 2020, <http://journals.openedition.org/tvseries/4967>, dernière consultation le 11 décembre 2023.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.

LAMB Margaret, *Antony and Cleopatra on the English Stage*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1980.

MADELAINE Richard, *Shakespeare in Production: Antony and Cleopatra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

MESGUICH Daniel, *Estuaires*, Paris, Gallimard, 2017.

RIFFATERRE Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

RIPLEY John, *Julius Caesar on Stage in England & America 1599-1973*, Cambridge, Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

SHAW George Bernard, « *Cymbeline* Refinished: A Variation on Shakespear's Ending », Project Gutenberg Australia, 2003 [1936], <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0301031h.html>, dernière consultation le 11 décembre 2023.

WINCKLER Reto, « Hacking Adaptation: Updating, Porting, and Forking the Shakespearean Source Code », *Adaptation*, août 2020, <https://doi.org/10.1093/adaptation/apaa026>, dernière consultation le 11 décembre 2023.

ZURAWIK David, « 'Lost' finale: wondering where the wisdom was », *Baltimore Sun*, 23 mai 2010, http://weblogs.baltimoresun.com/entertainment/zontv/2010/05/lost_finale_john_locke_terry_o.html, dernière consultation le 11 décembre 2023.

NOTES

1. Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.
2. Mathieu Girard, « À Caen, Thomas Jolly présente *Henry VI*, la pièce la plus longue du monde », *actu.fr Normandie*, 6 novembre 2015, https://actu.fr/societe/interview-a-caen-thomas-jolly-presente-henry-vi-la-piece-la-plus-longue-du-monde_610725.html, dernière consultation le 11 décembre 2023.
3. Elisabeth Bronfen, *Serial Shakespeare: An Infinite Variety of Appropriations in American TV Drama*, Manchester, Manchester University Press, 2020.
4. Andrew Gurr, *Shakespeare's Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 15-16.
5. Voir John Ripley, *Julius Caesar on stage in England & America 1599-1973*, Cambridge, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, et Margaret Lamb, *Antony and Cleopatra on the English Stage*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1980.
6. Richard Madelaine, *Shakespeare in Production: Antony and Cleopatra*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 90.
7. Sarah Hatchuel, *Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
8. Vincent Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, PUF, 2010, p. 19.
9. *Ibid.*, p. 40-42.
10. Sarah Hatchuel, « Theatricality in the Cleopatra films: Women (or We Men?) of Power », in André Loïselle et Jeremy Maron (dir.), *Stages of Reality: Theatricality in Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2012, p. 116-131.
11. Sarah Hatchuel et Randy Laist, « *Lost*: a Shakespearean 'Romance'? », *TV/Series*, Hors séries n°1, 2016, mis en ligne le 1 décembre 2020, <http://journals.openedition.org/tvseries/4967>, dernière consultation le 11 décembre 2023.

12. Edward Dowden, *Shakespeare*, New York, D. Appleton and Company, 1889.
 13. George Bernard Shaw, « Cymbeline Refinished: A Variation on Shakespear's Ending », Project Gutenberg Australia, 2003 [1936], <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0301031h.html>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
 14. David Zurawik, « 'Lost' finale: wondering where the wisdom was », *Baltimore Sun*, 23 mai 2010, http://weblogs.baltimoresun.com/entertainment/zontv/2010/05/lost_finale_john_locke_terry_o.html, dernière consultation le 11 décembre 2023.
 15. Northrop Frye, *On Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 6.
 16. « *The Tempest* has been freely adapted and re-adapted by authors and productions over the centuries; science fiction fans, in particular, will recognize that the plot of the 1956 MGM pulp classic *Forbidden Planet* was lifted wholesale from *The Tempest*, and that the recent hit television series *Lost* also counts the play among its many inspirations. In this production, we have taken the liberty of 'borrowing back' a few ideas from those modern variations », <http://nickleshi.blogspot.fr/2010/08/tempest-when-shakespeare-meets-lost.html>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
 17. Reto Winckler, « Hacking Adaptation: Updating, Porting, and Forking the Shakespearean Source Code », *Adaptation*, août 2020, <https://doi.org/10.1093/adaptation/apaa026>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
 18. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus. Les Perspectives dépravées II*, Paris, Flammarion, 1996 [1984], p. 147.
 19. Daniel Mesguich, *Estuaires*, Paris, Gallimard, 2017, p. 16-17.
 20. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, p. 32.
 21. Pour une analyse des motifs shakespeariens dans *Station Eleven*, voir Sarah Hatchuel, *L'Écran shakespearien : Adaptation, citation, modèle*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2022, p. 86-88.
-

RÉSUMÉS

Cet article explore la manière dont les séries télévisées ont affecté l'étude de Shakespeare, ses mises en scène au théâtre et ses adaptations, appropriations et citations à l'écran. L'existence même des séries a agi non seulement sur la manière de percevoir les pièces historiques, les pièces romaines et les romances tardives (ainsi que leurs mises en scène), mais aussi sur la mise en évidence de liens structurels et ontologiques entre production shakespearienne et production sérielle.

This article explores how television series have affected the study of Shakespeare, his productions in the theatre and his adaptations, appropriations and quotations on the screen. The very existence of television series has affected not only the way in which historical plays, Roman plays and late romances (and their productions) have been perceived, but also the way in which structural and ontological links between Shakespearean and serial production have come to light.

INDEX

Mots-clés : Shakespeare William, études shakespeariennes, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Lost

Keywords : Shakespeare William, Shakespearean studies, Julius Caesar, Antony and Cleopatra, Lost

AUTEUR

SARAH HATCHUEL

Sarah Hatchuel, Présidente d'honneur de la Société Française Shakespeare, est Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles et Vice-Présidente du Conseil scientifique à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma (*L'Écran shakespearien : adaptation, citation, modèle*, Rouge Profond, 2022 ; *Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext : Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011 ; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004 ; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) et sur les séries télévisées américaines (*The Leftovers : le troisième côté du miroir*, Playlist Society, 2019 ; *Rêves et séries américaines : La fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015 ; *Lost : Fiction Vitale*, PUF, 2013). Elle codirige (avec Nathalie Vienne-Guerrin) la collection *Shakespeare on Screen* (PURH/CUP) et codirige (avec Ariane Hudelet) la revue *TV/Series* (<http://tvseries.revues.org>).

Sarah Hatchuel is Professor of Film and Media Studies at the University Paul-Valéry Montpellier 3 (France) and former president of the Société Française Shakespeare. She has written extensively on adaptations of Shakespeare's plays (*L'Écran shakespearien*, Rouge Profond, 2022); *Shakespeare and the Cleopatra/Caesar Intertext: Sequel, Conflation, Remake*, Fairleigh Dickinson University Press, 2011; *Shakespeare, from Stage to Screen*, Cambridge University Press, 2004; *A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh*, Blizzard Publishing, 2000) and on TV series (*The Leftovers: le troisième côté du miroir*, Playlist Society, 2019; *Rêves et séries américaines: la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015; *Lost: Fiction vitale*, PUF, 2013). She is general coeditor of the CUP *Shakespeare on Screen* collection and of the online journal *TV/Series*.