TV/Series

Hors séries 1 | 2016
Lost: (re)garder l'île

Lost : une « romance » shakespearienne ?

Sarah Hatchuel et Randy Laist

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1656>
DOI : 10.4000/tvseries.1656
ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sarah Hatchuel et Randy Laist, « *Lost* : une « romance » shakespearienne ? », *TV/Series* [En ligne], Hors séries 1 | 2016, mis en ligne le 01 octobre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/1656> ; DOI : 10.4000/tvseries.1656

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Lost : une « romance » shakespearienne ?

Sarah Hatchuel et Randy Laist

- 1 Qu'est-ce qu'une romance shakespearienne ? Pourquoi et comment ce genre pourrait-il nous aider à comprendre *Lost* ?¹ Cette analyse mettra en valeur l'« effet de lecture » décrit par Michel Riffaterre comme la perception par les lecteurs des relations entre un texte et d'autres textes l'ayant précédé ou suivi, puisque l'ordre dans lequel nous découvrons des œuvres ne correspond pas toujours à l'ordre chronologique de leur composition². On peut, par exemple, découvrir *Lost* après avoir lu Shakespeare ou (re)lire Shakespeare après avoir vu *Lost*. Alors que, dans l'étude traditionnelle des sources et des influences, le dialogue intertextuel fonctionne du passé vers le présent, Riffaterre défend l'idée que ce dialogue peut fonctionner aussi du présent vers le passé. Il est possible d'éclairer un texte en utilisant des œuvres qui ont été créées *après* lui. Comment lire *Lost* à l'aune de Shakespeare ? Comment, en retour, lire Shakespeare à l'aune de *Lost* ? Lire *Lost* comme une romance shakespearienne peut, en effet, nous aider à comprendre les réactions passionnelles qui ont accompagné la fin de la série, réévaluer cette conclusion et comprendre le projet que cette fiction propose pour une vie en communauté au XXI^e siècle.
- 2 Les quatre pièces dites « tardives » de Shakespeare, *Périclès* (1608), *Cymbeline* (1609), *Le Conte d'hiver* (1610) et *La Tempête* (1611), brouillent la frontière entre les genres : elles incluent des épisodes tragiques mais se terminent dans l'harmonie. Alors que les tragédies insistent sur le mal et que les comédies le minimisent, les romances reconnaissent la réalité des souffrances humaines tout en se terminant miraculeusement bien, allant ainsi à l'encontre de la logique narrative qui semble s'être enclenchée. Ces pièces ont mis au défi les catégories dramatiques et ont échappé aux définitions simples. D'abord considérées comme des « tragicomédies » (terme inventé par le dramaturge John Fletcher dans la préface de sa pièce *The Faithful Shepherdess* en 1608), elles ont pris le nom de « romances » en 1875 dans les mots du poète et critique irlandais Edward Dowden. Lieux inconnus ou éloignés, pérégrinations géographiques, jeu avec le temps, naufrages, « morts » qui ne l'étaient pas, conflits passés qui resurgissent dans le présent, enfants

perdus, arnaques, déguisements, interventions magiques ou surnaturelles, rêves, tension entre destinées et coïncidences, retournements de situation, retrouvailles et rédemptions – cette liste semble récapituler les motifs de la série *Lost* ; or, c'est aussi et surtout un exposé des éléments constitutifs des romances shakespeariennes. Au-delà de ces parallèles thématiques, la série semble soulever les mêmes enjeux narratifs, réflexifs et philosophiques. *Lost* inscrit d'ailleurs explicitement un rappel à Shakespeare dans le nom de deux stations Dharma : « The Tempest » (La Tempête) et « The Swan » (Le Cygne), nom du premier théâtre où Shakespeare a présenté ses pièces avant la construction du théâtre du Globe. Echappant, elle aussi, aux étiquettes et à toute définition simple (la série est-elle un récit de survie, d'aventure, de science-fiction, de fantasy ?), *Lost* nous invite à une rencontre et un dialogue avec les textes de Shakespeare.

Motifs de *La Tempête*

- 3 Beaucoup a déjà été écrit sur les relations entre *Lost* et la pièce de *La Tempête*, la dernière des romances. On trouve, par exemple, une entrée de l'encyclopédie en ligne *Lostpedia*³, un bref chapitre du livre *Literary Lost*⁴, deux articles universitaires⁵ et un mémoire entier pour l'obtention d'une licence (BA) aux États-Unis⁶. Les liens entre *Lost* et *La Tempête* sont, en effet, les plus évidents. Les deux œuvres se déroulent sur une île étrange coupée du monde, lieu à la fois utopique et dystopique. *Lost* n'adapte pas l'histoire de *La Tempête* à proprement parler, mais s'approprie des thèmes, des figures et des références qui construisent un palimpseste où des traces de la pièce shakespearienne affluent à maintes reprises. Dans le fait que la station Dharma « La Tempête » soit une station météo ainsi qu'un générateur électrique, Kara Zimmerman perçoit une métaphore importante : la pièce de *La Tempête* est l'œuvre qui alimenterait la fiction de *Lost*⁷.
- 4 La série peut, en effet, se lire comme une déconstruction et une reconfiguration de *La Tempête*. Les critiques et les spectateurs ont reconnu la figure du puissant magicien Prospero (qui, chassé de son duché de Milan, provoque la tempête et fait venir ses anciens ennemis sur l'île) en Jacob (qui se pose en metteur en scène en faisant venir sur l'île les candidats à sa succession), mais aussi en Rousseau (qui tend ses pièges et connaît tous les recoins de l'île), en l'Homme Sans Nom et en Ben (qui, tous deux, manipulent les naufragés par des illusions et des mensonges). Une réécriture d'Ariel, l'esprit qui est obligé de servir Prospero après avoir été délivré de l'emprise de la sorcière Sycorax et qui ne cesse de demander sa liberté, a été perçue tour à tour dans le personnage de Richard Alpert, de Ben, de l'Homme Sans Nom, du monstre de fumée ou même des murmures entendus dans la jungle – dans la pièce, Ariel parle, en effet, aux oreilles des naufragés sans que ces derniers puissent le voir. Caliban, fils monstrueux de la sorcière Sycorax, esclave rebelle qui réclame le pouvoir sur l'île, trouve aussi un écho dans les personnages de l'ancien esclave Richard Alpert, de Ben ou de l'Homme Sans Nom⁸. Antonio, qui tente, dans *La Tempête*, de persuader Sebastian de tuer son frère Alonso pour devenir roi de Naples à sa place, évoque Ben le manipulateur ou bien le Faux Locke qui parvient à convaincre Ben de tuer Jacob.
- 5 Dans *Lost*, *La Tempête* est ainsi diffractée en résonances, parallèles et échos variés. À partir de la pièce, la série a multiplié les incarnations de Prospero, Caliban ou Ariel, tout en produisant des personnages dont les rôles fluctuent – Ben peut ainsi tour à tour évoquer Prospero ou Caliban. Pour reprendre l'idée de Douglas Lanier dans son analyse de la présence d'*Othello* dans le film *Les Enfants du Paradis* (réal. Marcel Carné, 1945), c'est

comme si la pièce de Shakespeare avait été démontée sur les plans narratif et thématique pour devenir un réseau de thèmes et de motifs circulant librement⁹. *Lost* serait, en quelque sorte, une *Tempête* dont on ne découvrirait l'existence du magicien démiurge qu'au dernier acte.

- 6 Dans la pièce de Shakespeare, les naufragés échouent en divers endroits d'une île, poussés par la tempête de Prospero, tout comme les passagers de *Lost* ont été amenés sur l'île par la grâce de Jacob – ou bien par un incident électromagnétique qui a provoqué le crash aérien. Comme dans *Lost* où la jungle est peuplée de murmures, les rescapés qui ont échoué sur l'île de Prospero entendent des voix étranges¹⁰. Aux événements extraordinaires de l'île de *La Tempête*¹¹ font échos les événements surnaturels de l'île de *Lost*. Chaque groupe de naufragés croit avoir survécu seul¹² avant de retrouver les autres et de subir plusieurs épreuves pour racheter leurs fautes passées. À la séparation¹³ des survivants dans *La Tempête* fait écho la dislocation de l'avion dans *Lost* : le cockpit, la queue et l'avant de l'appareil ne s'écrasent pas au même endroit. Rose et son mari Bernard ne se retrouveront pas avant l'épisode S02E08. Tout comme l'Acte 2 de *La Tempête* commence par une didascalie géographique qui indique l'autre côté de l'île (« *Another part of the island* »), la saison 2 de *Lost* nous montre ce qu'ont enduré les rescapés de la queue de l'appareil (épisode S02E07, « *The Other 48 days* »), changeant ainsi de perspective sur les événements.
- 7 La pièce et la série soulèvent, de manière similaire, des enjeux de filiation et de pouvoir. La relation protectrice qu'entretient Prospero à l'égard de sa fille Miranda trouve son reflet dans celle de Ben envers sa fille Alex. Ben ne veut pas de la relation amoureuse entre Alex et son petit ami, tout comme Prospero fait d'abord mine de rejeter la relation de Miranda avec Ferdinand. Si, dans *La Tempête*, Miranda et Ferdinand jouent aux échecs pour passer le temps avant d'être autorisés à se marier, c'est au Backgammon que jouent Jacob et l'Homme Sans Nom, mettant ainsi l'accent sur les oppositions et les stratégies de domination. Dans la série, les rivalités entre Jacob et son frère, ou bien entre Ben Linus et Charles Widmore, pour le contrôle de l'île rappellent les conflits entre Prospero et son frère Antonio autour du duché de Milan, mais aussi entre Alonso et son frère Sebastian autour du trône de Naples. L'opposition entre les survivants et les Autres, entre la *Dharma Initiative* et les Ennemis (*the hostiles*) reflète aussi le conflit à l'œuvre entre Prospero et Caliban sur le droit de régner sur l'île : « C'est notre île » (« *This is our island* »), s'écrient les Autres ; « Cette île est mienne ! » (« *This island's mine!* ») répète Caliban. Qui la mérite le plus ? Celui qui y était le premier ou celui qui y arrive forcé par les événements ? La série, comme la pièce, nous fait réfléchir aux enjeux du colonialisme et à ce qu'implique la revendication des droits sur une terre¹⁴.
- 8 Dans la série comme dans la pièce, les parents sont séparés de leurs enfants. Sur l'île de *La Tempête*, Alonso cherche son fils Ferdinand ; sur l'île de *Lost*, Rousseau cherche sa fille Alex, Claire cherche Aaron, Michael cherche Walt. Au festin qui semble tombé du ciel dans *La Tempête* (et qui est, en fait, une illusion mise en scène par Prospero) font échos les boîtes de vivres parachutées par la *Dharma Initiative* et les diverses visions dont les survivants font l'expérience (comme le cheval noir aperçu par Kate dans la jungle). Les grimoires magiques de Prospero se reflètent dans les nombreux livres lus par les personnages de *Lost*, livres qui ont été ensuite perçus, par les spectateurs, comme des sources miraculeuses d'indices.
- 9 Le réalisateur Jack Bender, qui a filmé trente-huit des cent-vingt-et-un épisodes que compte *Lost* (dont des épisodes majeurs comme « *Exodus* », « *Dave* », « *The Beginning of*

the end », « The Constant » ou « The End ») est aussi l'auteur du film *The Tempest* sorti en 1998, une adaptation de la pièce située dans un bayou du Mississippi pendant la guerre de sécession, où Harold Perrineau – qui interprète Michael dans *Lost* – joue le personnage d'Ariel¹⁵.

Figure 1 : *The Tempest*, réal. Jack Bender, 1998

- 10 Pour reprendre une question chère à la série : est-ce le signe du destin ou une simple coïncidence ? Dans tous les cas, certains spectateurs de *Lost* ne doutent pas de la filiation entre *La Tempête* de Shakespeare et la série. On peut ainsi lire sur un forum de discussion : « Les avions, c'était avant Shakespeare, mais je suis sûr que le Barde aurait fait s'écraser le vol 815 d'Oceanic sur l'île s'il écrivait maintenant¹⁶. » Même le navire de *La Tempête* peut se retrouver dans le Rocher Noir (*Black Rock*), le bateau négrier du dix-neuvième siècle, qui se retrouve incongruement échoué dans la jungle après un violent orage.

Figure 2 : Le navire Black Rock dans *Lost*

- 11 *La Tempête* de Shakespeare a souvent été adaptée ou citée dans des œuvres de science-fiction – que l'on pense au film *Forbidden Planet* (réal. Fred McLeod Wilcox, 1956) ou à *Star Trek* (NBC, 1966-69). Faire référence à Shakespeare, s'appropriier l'immense capital culturel qu'il représente, c'est contribuer à donner à une production un vernis qui l'éloigne de la culture populaire¹⁷. Cependant, dans le cas de *Lost*, le rapport entre culture « d'élite » et culture populaire semble s'inverser. En 2010, Sky1, la chaîne sur laquelle *Lost* a été diffusé au Royaume-Uni, choisit de lancer la sixième saison par un événement médiatique et théâtral. En partenariat avec la compagnie américaine The Reduced Shakespeare Company, célèbre pour avoir résumé et joué les pièces de Shakespeare en quelques minutes loufoques, la chaîne a offert aux *fans* une production théâtrale qui résumait les cinq premières saisons en dix minutes seulement¹⁸. La pièce, intitulée *LOST Reduced*, a été jouée le 28 janvier 2010 à Covent Garden devant des spectateurs ayant remporté des concours à la radio et sur Internet, avant d'être diffusée sur YouTube¹⁹. La représentation peut être envisagée comme une séquence de « *previously on* » (i.e. « résumé des épisodes précédents ») burlesque et déjantée, mais aussi comme une manière de théâtraliser *Lost*. Un Chœur y présente l'action et ne tarde pas à révéler, d'ailleurs, que la série s'est inspirée de *La Tempête*. La représentation imite les conditions théâtrales élisabéthaines : chaque acteur joue plusieurs personnages, les rôles féminins sont interprétés par des hommes et les acteurs multiplient les adresses aux spectateurs. Ces interactions avec le public rappellent les réactions réflexives d'Hurley, telles « Non mais on rêve ! » (S01E03), « Je ne m'attendais pas à ça » (S01E17, S02E9), « Maintenant je veux des réponses ! » (S01E18). *Lost* serait peut-être théâtralisable car ses racines sont déjà théâtrales.
- 12 Just avant la représentation de *LOST Reduced*, une vidéo d'introduction, enregistrée par les *showrunners* Damon Lindelof et Carlton Cuse, a été diffusée aux spectateurs présents dans la salle. Avec humour, les créateurs jouent un rôle : Lindelof fait semblant de croire que la pièce va être jouée par la Royal Shakespeare Company, ce qui canoniserait *Lost* et apporterait des lettres de noblesses britanniques et shakespeariennes à la série ; Cuse est celui qui ramène Lindelof sur terre en réinsérant la représentation dans un contexte populaire et américain : il rappelle, en effet, à son comparse que la Reduced Shakespeare

Company n'est pas la fameuse Royal Shakespeare Company, même si elle a le même acronyme, et qu'il s'agit d'une troupe basée aux États-Unis et non en Angleterre. Cet échange est significatif. *Lost* apparaît, en effet, tiraillé entre une volonté de s'ancrer dans un héritage shakespearien perçu comme « élitiste » et un enracinement dans la culture populaire américaine, à laquelle renvoient les nombreux clins d'œil que fait la série à *Star Wars* ou à Stephen King. Or, à n'en pas douter, *Lost* contribue à revitaliser et repopulariser Shakespeare, dont le capital culturel pourrait très bien faiblir si ses pièces n'étaient pas sans cesse adaptées et réappropriées par/dans des productions qui attirent un public plus jeune et sans cesse renouvelé.

- 13 Les liens perçus entre la série et *La Tempête* ont eu des conséquences sur le monde du théâtre. En mars 2012, le metteur en scène anglais Jonathan Kaufman envisageait de produire une version en plein air de *La Tempête* à Londres en utilisant *Lost* comme source d'inspiration pour le décor, les costumes, les accessoires et la musique²⁰. La production n'a apparemment pas encore été montée mais, aux États-Unis, les influences *Lostiennes* sont déjà explicites. Produite par la compagnie Lawn Chair Theater, mise en scène par Tal Aviezer et jouée à Lyon Park à Portchester (New York) du 12 au 14 août 2010, une production de *La Tempête* a repris les motifs diégétiques de la série : le naufrage du navire a été remplacé par le crash d'un avion et les récits du passé ont donné lieu à des scènes de flashbacks joués devant les spectateurs. Le programme de la production citait les nombreuses réappropriations éloignées de la pièce, comme *Forbidden Planet* ou *Lost*, et revendiquait le souhait de « ré-emprunter » (« *borrowing back* ») les idées de ces versions modernisées²¹ pour jouer le texte de Shakespeare. Cette notion de « ré-emprunt » témoigne de la circulation et de la revitalisation de Shakespeare à travers l'utilisation du capital culturel que les appropriations shakespeariennes ont elles-mêmes contribué à créer. De même, du 29 mars au 13 avril 2013, la compagnie théâtrale Patio Playhouse²² a présenté une version de *La Tempête* (mise en scène par Spencer Farmer) dont l'affiche reprend, dans ses couleurs et son agencement, le visuel des affiches de *Lost*. Par conséquent, ce n'est plus *Lost* qui semble être une adaptation de *La Tempête*, mais *La Tempête* qui paraît dériver de *Lost* et profiter du capital culturel de la série – de son capital « jeunesse » aussi.

Figures 3 et 4 : L'affiche de la production théâtrale de la compagnie Patio Playhouse et ses influences Lostiennes

- ¹⁴ Il est d'ailleurs pertinent de se demander si, en 2010, la réalisatrice Julie Taymor n'a pas choisi de situer à Hawaï son adaptation cinématographique *The Tempest* – qui utilise le texte shakespearien – parce que *Lost* y a été filmé pendant six ans. Jusqu'en 2010, l'île

shakespearienne était adaptée au cinéma de manière métaphorique – un manoir chez Derek Jarman (1979), une bibliothèque chez Peter Greenaway (1991), une planète lointaine dans *Forbidden Planet* (1956) ou une île de Méditerranée (*Tempest*, réal. Paul Mazursky, 1982). En étant filmée à Hawaï en 2010, la nouvelle adaptation filmique de Taymor vient prendre, en quelque sorte, le relais de la série qui s'est achevée cette année-là, comme si *Lost* rendait à la pièce l'énergie que celle-ci lui avait donnée. Ces productions théâtrales et cinématographiques inspirées par la série nous invitent aussi à relire Shakespeare à l'aune de *Lost* : elles nous font remarquer à quel point la pièce est fondée sur l'idée de perte, d'errance et de retrouvailles – l'adjectif « *lost* » y apparaît onze fois, le nom « *loss* » neuf fois, le verbe « *lose* » six fois.

Figure 5 : *The Tempest* (réal. Julie Taymor, 2010), film tourné à Hawaï

Motifs des autres romances

- 15 Si les critiques et les fans ont très souvent projeté *La Tempête* sur *Lost*, ils ont négligé les liens entre la série et les autres romances shakespeariennes, comme si la focalisation sur *La Tempête* avait joué le rôle d'un écran cachant les connexions que l'on peut aussi établir avec *Périclès*, *Cymbeline* et *Le Conte d'hiver*. *Lost* n'a pour l'instant été perçu comme adaptation du *Conte d'hiver* qu'une seule fois. Dans l'ouvrage *Shakespeareer* (2011), Kathryn Bond Stockton voit en Perdita (fille que Leontes a abandonnée car il pense qu'elle est le fruit d'une liaison adultérine entre sa femme Hermione et son meilleur ami Polixenes) un symbole de la perte d'une relation homoérotique entre Leontes et ce même Polixenes. Cette perte s'accompagnerait de motifs présents également dans *Lost* :

Shakespeare savait que sa pièce serait un jour écrite à partir de son milieu et se concentrerait sur ceux qui ont été exilés. Son nom ne pourrait être que *Lost* (on y trouverait une plage sauvage, des survivants, des ours... Elle serait diffusée en primetime sur la chaîne ABC...)²³.

- 16 *Le Conte d'hiver* est, en effet, la seule pièce de Shakespeare qui comprend la didascalie suivante : « *Exit, pursued by a bear* » (« Il sort, poursuivi par un ours »). De manière humoristique mais pertinente, Kathryn Bond Stockton revisite Shakespeare à l'aune de *Lost* comme si *Le Conte d'hiver* anticipait la série et ses motifs saillants – un rivage, des rescapés, des personnages poursuivis par des ours polaires.

- 17 Howard Felperin²⁴, dans son ouvrage *Shakespearean Romance* (1972) a situé les pièces de Shakespeare dans la tradition des romances de la Grèce antique (*L'Odyssée* d'Homère, par exemple), des romances médiévales et des autres romances de la Renaissance (tel le poème épique de Spenser, *The Faerie Queene*, 1590, 1596). L'aventure de la quête y est parsemée de périls bien plus importants que dans les comédies classiques ; les rebondissements abondent jusqu'au dénouement qui est non seulement heureux mais épiphanique. Les mariages ou les retrouvailles finales ne peuvent faire oublier les morts ou les pertes subies précédemment. Le bonheur personnel importe moins que l'apaisement des dissensions au sein de la communauté. Tandis que la tragédie mène à des morts d'individus, la romance met l'accent sur le cycle collectif de la vie et de la mort. Dans *Lost*, où Jack ne cesse de marteler « Si nous ne pouvons pas vivre ensemble, nous allons mourir seuls », l'un des thèmes phares est la rédemption à travers une communauté formée par des souffrances et des joies communes, le deuil, la solidarité, l'amitié et l'amour. De plus, si les comédies de Shakespeare présentent généralement des héros jeunes, ses romances impliquent des protagonistes plus âgés : c'est ce que l'on remarque aussi dans l'intrigue de *Lost*. Jack, Sayid, Sawyer, Juliet, Hurley, Desmond, Penny, Jin, Sun, Jacob sont tous interprétés par des acteurs de plus de trente ans quand commence le tournage de la série ; Ben Linus, John Locke, Charles Widmore sont joués, quant à eux, par des quinquagénaires.
- 18 Les romances conjuguent désespoir et joie, catastrophes et miracles. Ces retournements providentiels qui permettent de passer du tragique à la résolution harmonieuse sont produits par une intervention divine ou une force immortelle, qui peut s'incarner de multiples manières. Dans *Cymbeline*, le dieu Jupiter apparaît en rêve à Posthumus, tandis qu'un devin annonce, par des devinettes à décoder, que l'Angleterre et Posthumus connaîtront un sort heureux. La déesse Diane annonce à Périclès d'aller à Ephèse où il retrouvera sa femme. Apollon apparaît à Leontes dans *Le Conte d'hiver* pour l'assurer de la fidélité de son épouse – ce qu'il refuse d'abord de croire. Comme *Lost* où les personnages de Charlie, Boone, Locke, Desmond et Mr Eko font des rêves prophétiques, les romances sont marquées par les visions, le religieux, le spirituel et le décodage des signes annonciateurs.
- 19 Même si *La Tempête* intègre des flashbacks dans les récits que font les personnages de leur passé (Prospero révèle ainsi à sa fille Miranda comment Antonio l'a chassé de la cour de Milan, douze ans plus tôt), la pièce respecte les unités de temps, de lieu et d'action. Ce n'est pas le cas des autres romances, qui jouent avec les déplacements géographiques et les écarts temporels. *Périclès* couvre au moins une génération avec des ellipses importantes. *Le Conte d'hiver* s'étend sur une période de seize ans : pour souligner le saut dans le temps à la fin de l'Acte 3, l'Acte 4 commence avec l'intervention d'un Chœur qui se nomme Le Temps²⁵. Périclès erre dans toute la Méditerranée et fait naufrage ; *Cymbeline* se déroule dans l'île de Bretagne (l'actuelle Angleterre), le Pays de Galles et la Rome antique ; *Le Conte d'hiver* oscille entre la Sicile, la Bohême et des rivages lointains et inconnus. Or, tous ces périples géographiques ont paradoxalement lieu dans un endroit unique – la scène sans décor du Théâtre du Globe. De même, l'histoire de *Lost*, dans ses flashbacks et *flashforwards*, nous emmène en Allemagne, en Australie, en Corée du Sud, aux États-Unis, en France, en Irak, au Nigeria, en République Dominicaine, au Royaume-Uni, en Thaïlande ou en Tunisie, mais toutes les séquences sont tournées à Hawaï, point d'ancrage où les différents coins du monde ont été recréés. Dans les deux cas, la grande diversité

géographique n'est qu'une illusion artistique qui demande aux spectateurs de suspendre leur incrédulité.

- 20 Les romances mettent l'accent sur les abus et la paranoïa du patriarcat. Cymbeline rejette le mariage de sa fille Imogen avec Posthumus, l'homme dont elle est amoureuse. Dans *Périclès*, le roi Antioche est un père incestueux qui veut garder sa fille pour lui et impose une devinette aux prétendants pour les tuer ou les contrôler. Dans *Le Conte d'hiver*, Leontes veut d'abord tuer l'enfant qu'il croit être le fruit d'un adultère, pour finalement l'exiler dans un endroit lointain et désert. *Lost* est, de même, obnubilée par l'origine des naissances (« de qui est l'enfant de Sun ? » est une question cruciale de la saison 3) et met à mal les figures de patriarche. Ben a été maltraité par son père, qu'il finira par tuer au cours de la « purge » du Projet Dharma ; Ben sacrifie sa propre fille adoptive, Alex, plutôt que de céder au chantage des mercenaires de Widmore ; Hurley est abandonné par son père, qui ressurgit uniquement lorsque son fils gagne à la loterie ; Kate a tué son père, qui brutalisait sa mère ; Sun et Penny souffrent toutes les deux d'un père tyrannique ; Christian Shephard, père autoritaire et manipulateur de Jack et de Claire, n'a jamais valorisé son fils et n'a pas été présent pour sa fille ; Anthony Cooper, le père de Locke, arnaque son fils en le convaincant de lui donner son rein, puis l'abandonne, pour finalement le jeter d'une fenêtre et entraîner sa paraplégie ; Cooper est aussi le responsable indirect de la mort des parents de Sawyer ; ce même Sawyer refuse de voir sa fille Clémentine.
- 21 Sawyer apparaît comme un descendant d'Autolycus, le voleur-arnaqueur prêt à tout pour faire de l'argent dans *Le Conte d'hiver*. Autolycus prétend avoir été volé et en profite pour détrousser les poches des passants. Il vend toutes sortes d'objets (bracelets, parfums, gants, colliers) et attire le chaland, tout comme Sawyer organise un petit trafic de montres avant d'organiser une plus grande arnaque. Autolycus et Sawyer représentent tous deux une mise en abyme de l'acteur, où le comédien interprète un personnage qui joue à être quelqu'un d'autre. Si les pièces de Shakespeare présentent le monde comme scène de théâtre où nous jouons tous des rôles, notamment des rôles genrés (dans *Cymbeline*, Imogen se déguise ainsi en homme pour se protéger), *Lost* participe aussi de cette réflexion. Dès le deuxième épisode de la série, Sawyer dit à Sayid : « Je suis le criminel. Tu es le terroriste. Nous pouvons tous jouer un rôle », puis demande à Shannon : « Qui veux-tu être ? ». Le jeu d'acteur est d'ailleurs souvent souligné dans les rôles que doivent tenir certains personnages : les Autres se griment et se déguisent en « sauvages » ; Kate, en cavale, se marie sous le nom de Monica ; Michael prend le nom de Kevin Johnson pour embarquer comme indic sur le bateau de Widmore ; les Six d'Oceanic jouent la comédie devant les médias pour protéger ceux qui sont restés sur l'île.
- 22 Comme toutes les pièces de Shakespeare, les romances mettent en abyme le spectacle de la fiction. Lorsqu'il interrompt le divertissement qu'il a organisé en vue du mariage de sa fille, Prospero rappelle que le spectacle était joué par des acteurs et termine son intervention par les célèbres vers « Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves, et notre petite vie est enveloppée dans un somme²⁶. » Ce que Prospero dit de la représentation en abyme peut bien sûr s'appliquer à la pièce de *La Tempête* elle-même. La fiction n'est peut-être qu'illusion mais la vie serait aussi un songe. *Lost* reprend cette idée dans sa sixième saison. Les *flash-sideways* y sont révélés comme un rêve *post-mortem*, une vie onirique hors du temps imaginée par les personnages pour se retrouver avant de « lâcher prise » et partir vers les horizons dont on ne revient pas. Cette vie dans l'au-delà est rêvée par tous après la mort de tous, même de ceux, comme Kate, Claire ou Sawyer, qui

ont pu quitter l'île, ou de ceux qui sont devenus les nouveaux Gardiens de l'île (Hugo et Ben).

- 23 Dans les romances shakespeariennes, les morts ne sont pas morts. Dans *Cymbeline*, Imogen s'éveille à côté du corps sans tête de Cloten, l'homme qu'elle n'aime pas, habillé avec les vêtements de Posthumus, celui qu'elle aime. Imogen croit alors que son bien-aimé est mort. De son côté, Posthumus croit qu'Imogen a été tué par son serviteur Pisano. Dans *Péridès*, Thaisa semble mourir en couche sur le navire ; son corps, dans un cercueil, est jeté à la mer, mais elle échoue sur la côte d'Ephèse et s'y réveille. Pensant qu'elle ne reverra jamais Péridès, elle décide de vivre chaste dans un temple dédié à Diane. Ces situations se retrouvent dans *Lost* : le jeune Ben et Sayid reprennent vie dans l'eau du Temple ; Christian Shephard et John Locke sortent de leur cercueil ; et la constante Penny peut, des années durant, attendre Desmond, l'amour de sa vie parti faire le tour du monde sur un voilier.

- 24 Dans les romances, les personnages retrouvent, de manière abracadabrante, ce qui semblait perdu pour toujours : le mari est réuni à l'épouse qu'il croyait morte (Leontes à Hermione ; Péridès à Thaisa) ; les enfants abandonnés ou perdus (comme Perdita dans *Le Conte d'hiver* ou Marina dans *Péridès*) sont retrouvés ; les souhaits sont exaucés. Dans *Lost*, Sun croit que son mari Jin est mort dans l'explosion du bateau avant de le retrouver sur l'île quelques années plus tard. À la fin de la saison 6, les *flashsideways* où chacun se souvient de ce qu'il a vécu, se reconnaît lui-même et reconnaît ceux qu'il a aimés, présentent des séries de retrouvailles inespérées. Imogen et son père se retrouvent et se réconcilient dans *Cymbeline*, tout comme Jack et Christian se pardonnent mutuellement dans le rêve *post-mortem*. Jack qui retrouve un père et une sœur – Claire – peut d'ailleurs se lire comme une figure d'Imogen qui retrouve son père et ses deux frères kidnappés dans l'enfance. Ses frères avaient été enlevés par Belarius, soldat romain considéré comme traître et banni par le roi Cymbeline – tout comme Widmore a été banni et exilé de l'île dans *Lost*. Belarius a élevé les deux enfants dans un lieu sauvage à l'écart de la société qu'il juge corrompue ; mais, en grandissant, les deux frères veulent connaître le reste du monde. La pièce nous rappelle ici la mère adoptive dans *Lost* : celle-ci vole Jacob et son frère jumeau l'Homme Sans Nom ; en grandissant, ce dernier voudra s'évader de l'île.

- 25 Les coïncidences providentielles sur lesquelles reposent les romances sont aussi au cœur de la série : les *flashbacks* nous révèlent les liens entre les rescapés avant même leur rencontre sur l'île, comme si le destin, la Providence ou la main de Jacob n'avait eu de cesse de les rapprocher. Sawyer avait ainsi déjà croisé le chemin de Boone dans un commissariat de la police australienne (S01E13) et discuté avec Christian, le père de Jack, dans un bar de Sydney (S01E16) peu avant la mort de celui-ci, tandis que Jack avait rencontré Desmond dans un stade de Los Angeles (S01E02) avant de le retrouver à l'intérieur de la trappe. Locke avait fait une expertise immobilière pour Nadia, l'amour de Sayid (S02E17) ; Charlie avait sauvé cette même Nadia d'une agression (S03E21) ; Christian et Ana Lucia étaient partis ensemble à Sydney (S02E20) ; Libby avait offert un voilier à Desmond (S02E23) pour qu'il s'engage dans une course sponsorisée par la fondation Widmore ; Kate rencontre Cassidy, la future mère de la fille de Sawyer (S03E15).

- 26 Dans les tragédies de Shakespeare, la chaîne de causalité se déroule sans interruption, inexorablement, jusqu'au drame final, ne laissant aucune possibilité d'échappatoire. Dans les romances, comme dans *Lost*, le temps semble, au contraire, « réversible » : les « morts » ressuscitent ; il y a toujours une possibilité de se racheter, d'avoir une seconde

chance, de prendre un nouveau départ. Dans *Le Conte d'hiver*, Leontes, croyant sa femme morte et sa fille perdue, se morfond et finit par se repentir. Dans *Cymbeline*, le traître Iachimo, qui manipule les amoureux par de faux témoignages (en leur faisant croire à chacun que l'autre a été infidèle), fait finalement amende honorable. C'est le choix que fera Ben à la fin de *Lost*. La destruction laisse la place à la restauration, la vengeance à la réconciliation. Les romances shakespeariennes et *Lost* se terminent ainsi dans la rédemption, le pardon et l'amour plutôt que dans le meurtre, la vengeance et le carnage. Ces fins interrogent les attentes des spectateurs, mettent au défi ce que veut dire une conclusion « satisfaisante » et offrent une nouvelle vision du monde afin de résoudre les conflits et d'envisager la vie au XXI^e siècle.

La réception de la fin : de Shakespeare à *Lost*

- 27 C'est peut-être précisément parce que la fin de *Lost* ressemblent aux fins si caractéristiques des romances shakespeariennes que l'épisode « The End » est devenu la cible de tant de critiques de la part des fans de la série. Les romances tardives sont, en fin de compte, les pièces de Shakespeare qui ont été les moins bien comprises. Howard Felperin avance que les romances tardives

n'ont pas reçu l'attention qu'elles méritaient pendant ce siècle, non pas parce qu'elles manquaient de lecteurs qui leur étaient sensibles mais parce qu'il manquait à ces lecteurs une théorie des romances qui fonctionne [...] Se confronter aux romances est une tâche difficile, précisément parce que la romance est, parmi tous les modes imaginatifs, le plus fondamental, le plus universel et le plus hétérogène²⁷.

- 28 Au cours des quatre cents dernières années, les admirateurs de Shakespeare se sont intéressés bien davantage à ses comédies et tragédies qu'à ses romances, qui combinent les genres dans des compromis moralement ambigus et souvent frustrants. Les modes tragique et comique ont résonné de manière intuitive chez les critiques, les universitaires et les artistes des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, ce qui a contribué à conférer à certaines pièces comme *Hamlet*, *Le Roi Lear*, *Comme il vous plaira* ou *Beaucoup de bruit pour rien* le statut culturel que nous leur connaissons. Les scénaristes de *Lost* ont esquivé la fin comique ou tragique et ont préféré s'inspirer de l'esprit des romances. En ne suivant pas les conventions narratives qui voudraient que « tout le monde meurt » ou que « tous vécurent ensuite heureux », la fin de *Lost* a évité la facilité d'une conclusion qui aurait récompensé les attentes de la majorité des spectateurs. Les fans qui ont critiqué ou se sont moqués de la fin choisie par les scénaristes ressemblent aux admirateurs de Shakespeare qui sont capables de citer par cœur *Hamlet* ou *Macbeth* mais qui avouent n'avoir qu'un penchant limité pour les œuvres tardives du dramaturge. En fait, la consternation éprouvée par les fans devant la fin de *Lost* 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, *Périclès* n'était pas assez spectaculaire et manquait singulièrement d'unité d'action²⁸. Cette critique selon laquelle *Périclès* serait une pièce où l'auteur ne parvient pas à réunir, de manière cohérente, tous les fils de l'intrigue rappelle les doléances des fans de *Lost*, qui se sont plaint de détails restés inexploités. Les romances tardives de Shakespeare ont également été accusées de se conclure par des scènes longues et ennuyeuses où les personnages se retrouvent, se reconnaissent et se réconcilient. Le coup le plus célèbre à

l'égard de la dramaturgie shakespearienne fut peut-être celui porté par George Bernard Shaw : ce dernier considérait *Cymbeline* comme une bonne pièce qui « s'écroule dans le dernier acte²⁹ ». Shaw proposa alors sa propre fin dans *Cymbeline Refinished*. La réaction de Shaw a trouvé un reflet contemporain dans la réception de *Lost* par le journaliste du *Baltimore Sun*, David Zurawik, qui s'est plaint en ces termes :

Au moment où Jack est entré dans l'église, on aurait dit une fête hollywoodienne marquant la fin d'un tournage – il ne manquait plus que le buffet et la musique. Juste un groupe d'acteurs qui souriaient bêtement et se serraient dans les bras pendant dix minutes³⁰.

- 29 Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'écrivain anglais Samuel Johnson a eu ce mot à propos de *Cymbeline* :

Remarquer la folie de l'action, l'absurdité des comportements, la confusion des noms [...] et l'impossibilité des événements dans tout système de vie reviendrait à accorder trop d'attention à une imbécilité qui n'offre aucune résistance, à des fautes trop évidentes pour être détectées et trop énormes pour être amplifiées³¹.

- 30 Cette condamnation méprisante de la théâtralité fantastique qu'offre *Cymbeline* peut être mise en parallèle avec les récriminations du journaliste Gabriel Bell concernant *Lost* :

tous ces mauvais dialogues, ces décors médiocres, ces digressions dénuées de sens, la musique mièvre, les retournements de situation ridicules, le jeu ridicule des acteurs, ces histoires d'amour auxquelles on ne croit pas, ces flashbacks interminables, ces séquences qui se prennent au sérieux, ces plans gratuits de « T-shirt mouillés », cette prétention, ces débordements de bons sentiments, ces produits dérivés, ces tweets à l'écran (vous vous souvenez de ça ?), ces théories incessantes sur Internet, et la création permanente d'une attente, d'une attente, d'une attente, ne sont finalement jamais justifiés. Pourquoi ? Parce qu'il n'y avait aucun secret, aucun sens, dès le début³².

- 31 Ce que Bell suggère, c'est que tous ces « défauts » auraient été acceptables s'ils avaient été sous-tendus par quelque révélation profonde apportée par le dernier épisode. En l'absence d'une telle force unifiante, l'histoire se décompose alors en pièces détachées, rappelant l'analyse qu'offre Lytton Strachey à propos de la fin de carrière de Shakespeare : « [il n'est] plus intéressé [...] par ce qui arrive ou par qui dit quoi, pourvu qu'il puisse intégrer une chanson parfaite, un nouvel effet rythmique ou une grande tirade mystique³³ ».
- 32 Le point qui ressort régulièrement des critiques émises par les spectateurs déçus de *Lost* n'est, cependant, pas lié à la structure narrative, mais au 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 ce qui a tout l'air d'une transcendance sirupeuse. L'ironie qui avait caractérisé le programme depuis sa création s'est retrouvée soudain désavouée en faveur d'une religiosité résolument sans cynisme. Un univers ancré dans le *zeitgeist* du XX^e siècle, rempli de hasard, de réalités parallèles, d'indéterminisme quantique, s'est révélé être non pas un *multivers* mais un *monovers* essentialiste où chacun finit par être exactement ce que le destin voulait qu'il soit. Ce sentiment de trahison est 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 est à l'œuvre pour expliquer l'impopularité relative des quatre romances tardives. Shakespeare a, en effet, construit sa réputation sur du sang et de la violence extrême – colère, vengeance, trahisons, catastrophes et piles impressionnantes de cadavres. Ses romances renient ce modèle morbide pour le remplacer par une éthique du pardon et de la compréhension inspirée d'un Christianisme teinté de paganisme. À l'instar des scénaristes de *Lost*, Shakespeare semble s'être lassé de tuer ou de marier ses personnages et s'est alors évertué à mettre en scène leur rédemption.

- 33 Comment rendre compte d'un tel parallèle ? Même si plusieurs centaines d'années séparent Shakespeare de Lindelof et Cuse, le dramaturge élisabéthain 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 écrivains préfèrent se rabattre sur la solution de facilité consistant à répéter des formules éprouvées, ceux qui ont des aspirations plus élevées tentent de faire prendre de nouvelles directions à leur élan créatif : ils expérimentent des formes artistiques nouvelles quitte à désorienter les admirateurs de leurs œuvres passées. En outre, la manière avec laquelle la phase d'« écriture tardive » de Lindelof et Cuse renvoie aux tropes de la fin de carrière de Shakespeare peut laisser penser que le dramaturge a mis à disposition des auteurs un modèle pour faire face à ce dilemme artistique. *Lost* avait déjà emprunté tant d'éléments narratifs aux romances shakespeariennes que, lorsqu'il s'est agi de penser la fin de la série, une conclusion en écho à celle des pièces tardives a probablement dû s'imposer.
- 34 À travers l'introjection de la sensibilité morale présente dans les romances shakespeariennes, *Lost* reprend un mystère littéraire ou une forme de méta-mystère qui engloberait les énigmes de toutes les intrigues. Si Felperin a suggéré que la clé pour nous aider à décoder les romances n'a pas encore été inventée, Howard Bloom a attribué notre incapacité à appréhender certains aspects de la pensée shakespearienne au fait que les pièces « représentent toujours la limite extérieure de l'accomplissement humain sur le plan esthétique, cognitif et, d'une certaine façon, moral et même spirituel. Elles se positionnent au-delà de l'esprit humain ; nous ne pouvons pas les rattraper³⁴ ». Northrop Frye a, de même, émis l'hypothèse suivante : « Ce que nous n'aimons pas [chez Shakespeare] nous ne le comprenons peut-être pas complètement³⁵ ». D'après ce principe, notre confusion face aux romances tardives est, en fait, le symptôme d'un défi que nous devons relever pour interpréter ces textes exigeants. En adaptant les valeurs narratologiques et morales des romances shakespeariennes, *Lost* combine son propre projet de narration avec le mystère historique plus profond de ce que Shakespeare tentait de dire dans sa phase d'écriture finale.
- 35 Une approche critique répandue de *La Tempête* consiste à lire la pièce comme la réponse de Shakespeare aux audaces du XVII^e siècle. Dans l'émergence de nouvelles technologies, l'exploration de nouvelles terres et la « découverte » de nouvelles populations, Shakespeare a vu l'avenir prendre forme. Il aurait alors élaboré l'étrange scénario de *La Tempête* comme une façon de proposer un langage dans lequel penser ce techno-avenir. On peut arguer que Shakespeare a ainsi inventé le genre de la science-fiction et ses tropes caractéristiques – technologies magiques, paysages isolés, *aliens* – genre que des générations d'écrivains ont ensuite utilisé pour appréhender le moment présent. Cependant, la signification plus large du genre que représentent les romances doit encore être décodée. La valeur culturelle de ces textes reste limitée par notre incapacité à appréhender les réseaux de signification inscrits dans ces pièces.

- 36 À nouveau, le parallèle avec *Lost* est manifeste. 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 « The End » 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 aux spectateurs contemporains des indices précieux sur la manière de répondre aux défis de la période historique qui s'ouvre. Ce qui, dans ce dernier épisode, a irrité tant de spectateurs pourrait bien représenter les moments où les scénaristes ont dévié d'une sensibilité spécifique au XX^e siècle sur laquelle la série s'est construite, pour faire finalement le choix de la rédemption, du pardon et de la transcendance.
- 37 On a reproché à *Lost* de laisser des questions sans réponse et aux romances de Shakespeare de présenter des intrigues décousues. Or, *Lost* et les romances sont peut-être des œuvres qui ont une conscience aigüe du fait que les structures narratives conventionnelles sont trop limitées pour 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 « The End », comme les fins des quatre romances, serait décevant et trop volubile 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 *Le Roi Lear* sont probablement les œuvres les plus nihilistes et désespérées de l'histoire de l'expression humaine, et la fascination que nous éprouvons toujours pour ces pièces reflètent 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 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, c'est pour se retrouver encore plus malheureux. Dans la dernière demi-heure de « The End », à l'instar de ce qui se produit à la fin des romances, les souffrances des personnages sont converties en joie nostalgique. Ces fictions demandent à leurs spectateurs d'aspirer à quelque chose de plus haut, de plus magique et de plus déroutant que ce à quoi ils s'étaient attendu.
- 38 Dans la dernière scène de *La Tempête*, Prospero déclare renoncer à sa magie et se prépare à noyer ses livres. Il implore les spectateurs de le délivrer de la prison de l'île et des confins de la fiction. De la même façon que Prospero rend sa liberté à son fidèle Ariel, les spectateurs de *La Tempête* sont invités à libérer les personnages de l'histoire. Nous sommes encouragés à abandonner le livre, à sortir du théâtre, mais en revenant à une réalité transformée par la fiction³⁶. De même, le dernier épisode de la série où, dans le rêve *post-mortem*, chaque personnage se souvient de sa vie passée, se présente comme une préparation des spectateurs à la fin de *Lost* : il s'agit de se souvenir en *flashback* des

moments marquants, de se retourner sur le chemin parcouru, de se rappeler ce que nous avons vécu depuis six ans, dans la fiction et hors de celle-ci, et finalement d'accepter qu'un récit se termine, passer à d'autres fictions, retourner à nos vies, transformées et réorientées par la série, célébrer les relations qui ont marqué, et continuent de marquer, nos vies. Si la fiction est fabriquée, si elle est artifice, elle peut aussi penser, dire, clamer le vrai. En écrivant les romances à la fin de sa carrière, Shakespeare met en avant non seulement la force de l'imaginaire, mais aussi la valeur de la fiction et le pouvoir de l'art, en général. Dans *Le Conte d'hiver*, la statue d'Hermione s'anime : une statue censée imiter la vie devient « réelle » dans une pièce où les personnages prennent vie pour les spectateurs tant que dure le spectacle. Ce brouillage entre illusion et réalité se retrouve dans la série lorsque, à la fin du dernier épisode, Jack retrouve son père décédé et prend conscience qu'il est à présent mort lui aussi :

JACK. Es-tu réel ?

CHRISTIAN. J'espère bien ! Bien sûr que je suis réel. Tu es réel. Tout ce qui t'est arrivé est réel. Tous ces gens dans l'église, ils sont bien réels aussi.

- 39 Jack, qui s'interroge sur la réalité des autres personnages et de lui-même, nous renvoie à une réflexion toute shakespearienne sur l'illusion. Il n'existerait pas de frontière nette entre fiction et réalité, mais un continuum entre les deux, notamment à travers l'impact que les fictions ont sur nos vies. La vie « réelle » et la fiction non seulement sont toutes deux évanescentes, mais elles se hantent et se construisent mutuellement. La fiction se réalise pleinement quand elle envahit la « vraie vie » et la change.
- 40 Selon Kathryn Bond Stockton, « La série *Lost* est l'héritière de Shakespeare, sa version télévisée³⁷ ». On ne saura jamais ce que Shakespeare aurait écrit ou réalisé s'il vivait à une autre époque que la sienne, d'autant plus que son art est intrinsèquement lié au médium qui l'a vu naître. La série *Lost* n'est peut-être pas l'héritière de Shakespeare ou le programme télévisé qu'il aurait produit, mais elle se présente comme telle et a été perçue comme telle. Le message final transforme le cynisme et le désespoir du public en un nouveau monde étrange d'amour et de pardon, et propose ces valeurs en guise de représentation du plus grand mystère qui soit. C'est un message d'une pertinence et d'une profondeur uniques pour notre époque contemporaine si nous sommes prêts à l'entendre et à le prendre à cœur.

BIBLIOGRAPHIE

BARNES Todd Landon, « *The Tempest's 'Standing Water': Echoes of Early Modern Cosmographies in *Lost** », in *Shakespearean Echoes*, éd. Kevin J. Wetmore Jr, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 168-85.

BELL Gabriel, « Did 'Lost' actually suck? R29 editors duke it out », *R29*, 12 juillet 2013, www.refinery29.com/2013/07/49898/lost-tv-show-reviews-criticism (consulté le 26 juin 2015).

BLOOM Harold, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998.

- BOND STOCKTON Kathryn, « *Lost*, or 'Exit, Pursued by a Bear': Causing Queer children on Shakespeare's TV », in *Shakespeare: A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*, ed. Madhavi Menon, Durham et Londres, Duke University Press, 2011, p. 421-8.
- CLARKE STUART Sarah, *Literary Lost: Viewing Television Through the Lens of Literature*, New York, Continuum, 2011.
- DOWDEN Edward, *Shakespeare*, New York, D. Appleton and Company, 1889.
- FELPERIN Howard, *Shakespearean Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- FRYE Northrop, *On Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- GAFFNEY Karen, « Ideology and Otherness in *Lost*: 'Stuck in a bloody Snow Globe' », in *The Ultimate Lost and Philosophy*, éd. S. Kaye, Hoboken, John Wiley & Sons, 2011, p. 187-204.
- HODGDON Barbara, *The Shakespeare Trade: Performances and Appropriations*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.
- HOWARD Jean E., « Shakespeare's Creation of a Fit Audience for *The Tempest* », in *Shakespeare: Contemporary Critical Approaches*, éd. Harry Raphael Garvin et Michael Payne (eds.), Lewisburg, Bucknell University Press, 1980, p. 142-53.
- HOWE Ryan, « New Space, New Time, and Newly Told Tales: *Lost* and *The Tempest* », in *Looking for Lost: Critical Essays on the Enigmatic Series*, éd. Randy Laist, Jefferson, McFarland, 2011, p. 59-71
- JOHNSON Samuel, *Notes to Shakespeare: Tragedies*, Project Gutenberg, 2015 [1765], <http://www.gutenberg.org/files/15566/15566-h/15566-h.htm> (consulté le 28 juin 2015).
- LANIER Douglas M., « L'Homme blanc et l'homme noir: Othello in *Les Enfants du paradis* », *Shakespeare on Screen in Francophonie*, éd. Nathalie Vienne-Guerrin et Patricia Dorval, université Paul Valéry Montpellier III, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL), 2013, http://shakespeareon.org/analysis/analysis_homme_blanc/ (consulté le 21 juin 2015).
- _____. *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- RIFFATERRE Michel, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- SHAKESPEARE William, *The Norton Shakespeare*, d'après l'édition Oxford, éditeur général Stephen Greenblatt, éditeurs Walter Cohen, Jean E. Howard et Katharine Eisaman Maus, New York, W. W. Norton, 1997.
- SHAW George Bernard, « Cymbeline Refinished: A Variation on Shakespeare's Ending », Project Gutenberg Australia, 2003 [1936], <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0301031h.html> (consulté le 28 juin 2015).
- SINFELD Alan, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- STRACHEY Lytton, « Shakespeare's Final Period », *Independent Review*, n°3, août 1904, p. 414-15.
- ZIMMERMAN Kara M., « Hermeneutics and Heterotopias in Shakespeare's *The Tempest* and the Cult TV Series *LOST* », avril 2010, Faculty of Emory College of Arts and Sciences of Emory University, <https://etd.library.emory.edu/view/record/pid/emory:7tm8v>
- ZURAWIK David, « 'Lost' finale: wondering where the wisdom was », *Baltimore Sun*, 23 mai 2010.

NOTES

1. Une version courte de cet article est parue dans *La Revue des Deux Mondes* (mai 2016).
2. Michel Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.
3. Voir http://lostpedia.wikia.com/wiki/The_Tempest/Theories
4. Sarah Clarke Stuart, *Literary Lost: Viewing Television Through the Lens of Literature*, New York, Continuum, 2011.
5. Ryan Howe, « New Space, New Time, and Newly Told Tales: *Lost* and *The Tempest* », in *Looking for Lost: Critical Essays on the Enigmatic Series*, ed. Randy Laist, Jefferson, McFarland, 2011, p. 59-71 ; Todd Landon Barnes, « *The Tempest's* 'Standing Water': Echoes of Early Modern Cosmographies in *Lost* », in *Shakespearean Echoes*, éd. Kevin J. Wetmore Jr, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 168-85.
6. Kara M. Zimmerman, « Hermeneutics and Heterotopias in Shakespeare's *The Tempest* and the Cult TV Series *LOST* », avril 2010, Faculty of Emory College of Arts and Sciences of Emory University, <https://etd.library.emory.edu/view/record/pid/emory:7tm8v>
7. « a DHARMA Initiative station called *The Tempest* manufactured deadly toxic gas, which according to Juliet, is also an electrical station that powers the Island, ||as though, perhaps on a metaphorical level, *The Tempest* is giving fuel to the *LOST* narrative », Zimmerman, p. 63.
8. Eziegler, 10 novembre 2010, <http://shakespeare.about.com/b/2010/11/02/is-lost-based-on-the-tempest.htm> (consulté le 20 juin 2014).
9. Douglas M. Lanier, « *L'Homme blanc et l'homme noir: Othello in Les Enfants du paradis* », *Shakespeare on Screen in Francophonie*, éd. Nathalie Vienne-Guerrin et Patricia Dorval, université Paul Valéry Montpellier III, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL), 2013, http://shakscreen.org/analysis/analysis_homme_blanc/ (consulté le 21 juin 2015).
10. Caliban déclare ainsi : « The isle is full of noises,/ Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not./ Sometimes a thousand twangling instruments/ Will hum about mine ears, and sometime voices » (*The Tempest*, 3.2.130-33). Les références aux pièces de Shakespeare sont tirées de l'édition *The Norton Shakespeare*, d'après l'édition Oxford, éditeur général Stephen Greenblatt, éditeurs Walter Cohen, Jean E. Howard et Katharine Eisaman Maus, New York, W. W. Norton, 1997.
11. Alonso déclare ainsi : « These are not natural events; they strengthen/ From strange to stranger » (*The Tempest*, 5.1.230-31).
12. Comme le rapporte Ariel à son maître Prospero : « as thou bad'st me,/ In troops I have dispersed them 'bout the isle./ The king's son have I landed by himself » (*The Tempest*, 1.2.220-22).
13. « A confused noise within. Mercy on us!/ We split, we split!/ 'Farewell, my wife and children!/ Farewell, brother! We split, we split, we split! » (*The Tempest*, 1.1.54-6).
14. Voir Karen Gaffney, « Ideology and Otherness in *Lost*: 'Stuck in a bloody Snow Globe' », in *The Ultimate Lost and Philosophy*, éd. S. Kaye, Hoboken, John Wiley & Sons, 2011, p. 187-204.
15. http://www.imdb.com/title/tt0178928/?ref_=nm_knf_i3 (consulté le 25 juin 2015).
16. « airplanes were before Shakespeare's time, but I'm sure that the Bard would have crashed Oceanic Flight 815 on the island if he were writing today. » Notre traduction. <http://shakespeare.about.com/b/2010/11/02/is-lost-based-on-the-tempest.htm>
17. Voir Barbara Hodgdon, *The Shakespeare Trade: Performances and Appropriations*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998 ; Alan Sinfield, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford, Oxford University Press, 1992. Comme le rappelle Douglas M. Lanier, la culture populaire peut associer Shakespeare à une certaine britannicité pour apporter un vernis culturel et artistique à une production : « quality craftsmanship, gravitas, trustworthiness,

Britishness, antiquity, cultural sophistication, intellectuality, and artsiness ». *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 112.

18. <http://www.televisionaryblog.com/2010/01/lost-reduced-in-london-five-season-of.html> (consulté le 25 juin 2015).

19. <https://www.youtube.com/watch?v=0eJ3IC0Rkw0> (consulté le 25 juin 2015).

20. Jonathan Kaufman, 12 mars 2012 : « I'm considering producing an open-air version of *The Tempest* in London, UK this spring, and would like to use *LOST* as an inspiration for its design (costumes, music, props etc). I'd be very interested in reading any comparisons between the Shakespeare original and the ABC TV masterwork. » <http://shakespeare.about.com/b/2010/11/02/is-lost-based-on-the-tempest.htm>

21. « *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> (consulté le 25 juin 2015).

22. Voir <http://www.patioplayhouse.org/>

23. « Shakespeare knew that his drama in the future would be 'written from its middle, focusing on the story's outcasts, and that its name could only be *Lost*. (There would be seacoasts, survivors, bears.... It would play primetime on ABC....) », Kathryn Bond Stockton, « *Lost*, or 'Exit, Pursued by a Bear': Causing Queer children on Shakespeare's TV », in *Shakespeare: A Queer Companion to the Complete Works of Shakespeare*, ed. Madhavi Menon, Durham et Londres, Duke University Press, 2011, p. 427. Notre traduction.

24. Howard Felperin, *Shakespearean Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

25. « Impute it not a crime/ To me or my swift passage that I slide/ O'er sixteen years and leave the growth untried/ Of that wide gap » (*The Winter's Tale*, 4.1.4-7).

26. « Our revels now are ended. These our actors,/ As I foretold you, were all spirits, and/ Are melted into air, into thin air;/ [...] We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep » (*The Tempest*, 4.1.148-58).

27. « [The romances] have received less than justice in this century, not so much because they have lacked sensitive readers as because those readers have lacked a working theory of romance [...] Coming to terms with romance is a difficult task, precisely because romance, of all the imaginative modes, is the most fundamental, universal, and heterogenous », Felperin, p. vii. Notre traduction.

28. Edward Dowden, *Shakespeare*, New York, D. Appleton and Company, 1889.

29. George Bernard Shaw, « *Cymbeline Refinished: A Variation on Shakespear's Ending* », Project Gutenberg Australia, 2003 [1936], <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0301031h.html> (consulté le 28 juin 2015). Notre traduction.

30. « 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 another », David Zurawik, « 'Lost' finale: wondering where the wisdom was », *Baltimore Sun*, 23 mai 2010. Notre traduction.

31. « To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names [...] and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults too evident for detection, and too gross for aggravation », Samuel Johnson, *Notes to Shakespeare: Tragedies*, Project Gutenberg, 2015 [1765], www.gutenberg.org/files/15566/15566-h/15566-h.htm (consulté le 28 juin 2015). Notre traduction.

32. « the basic justification for all the bad dialogue, lame sets, pointless diversions, cloying music, ridiculous plot twists, silly performances, unbelievable romances, endless flashbacks, self-seriousness, gratuitous wet-T-shirt shots, pretentiousness, over-sentimentalized moments, product tie-ins, on-screen Tweeting (remember that?), constant off-screen online theorizing, and tease, after tease, after tease never comes. Why? *Because there was no secret, no meaning to begin with* », Gabriel Bell, « Did 'Lost' actually suck? R29 editors duke it out », R29, 12 juillet 2013, www.refinery29.com/2013/07/49898/lost-tv-show-reviews-criticism (consulté le 26 juin 2015). Notre traduction.

33. « no longer interested [...] in what happens, or who says what, so long as he can find a place for a faultless lyric or a new, unimagined rhythmical effect, or a grand and mystic speech », Lytton Strachey, « Shakespeare's Final Period », *Independent Review*, n°3, août 1904, p. 414-15. Notre traduction.

34. « [Shakespeare's plays] remain the outward limit of human achievement: aesthetically, cognitively, in certain ways morally, even spiritually. They abide beyond the end of the mind's reach; we cannot catch up to them », Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. xix-xx. Notre traduction.

35. « Whatever we don't like in [Shakespeare] we probably don't fully understand », Northrop Frye, *On Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986, p. 6.

36. Voir Jean E. Howard, « Shakespeare's Creation of a Fit Audience for *The Tempest* », in *Shakespeare: Contemporary Critical Approaches*, éd. Harry Raphael Garvin et Michael Payne, Lewisburg, Bucknell University Press, 1980, p. 142-53.

37. « *Lost* is Shakespeare's heir, his TV », Bond Stockton, p. 427.

RÉSUMÉS

Qu'est-ce qu'une romance shakespearienne ? Comment lire *Lost* à l'aune de Shakespeare ? Et comment, en retour, lire Shakespeare à l'aune de *Lost* ? Les quatre pièces dites « tardives » de Shakespeare, *Pericles* (1608), *Cymbeline* (1609), *Le Conte d'hiver* (1610) et *La Tempête* (1611), ont brouillé la frontière entre les genres en incorporant des épisodes tragiques tout en se terminant dans l'harmonie. Ces pièces ont mis au défi les catégories dramatiques et ont échappé aux définitions simples. Pérégrinations géographiques, jeu avec le temps, naufrages, morts qui n'en sont pas, conflits passés qui resurgissent dans le présent, enfants perdus, arnaques, déguisements, interventions magiques ou surnaturelles, rêves, coïncidences incroyables, retournements de situation, retrouvailles et rédemptions – les thèmes de la série *Lost* sont avant tout des éléments constitutifs des romances shakespeariennes et ont suscité les mêmes réactions de la part des spectateurs et des critiques. *Lost*, comme les romances de Shakespeare, ne nous donnerait-elle pas des clés pour appréhender les défis d'un siècle qui commence ?

What is a Shakespearean romance? How can we see *Lost* through the prism of Shakespeare? And how, in turn, can we read Shakespeare through the prism of *Lost*? The four 'late' plays by Shakespeare, *Pericles* (1608), *Cymbeline* (1609), *The Winter's Tale* (1610) and *The Tempest* (1611), have blurred the boundaries between genres by including tragic moments while ending in harmony; they have defied dramatic categories and escaped simple definitions. Geographical peregrinations, time gaps, shipwrecks, characters coming from the dead, past conflicts that haunt the present, lost children, con men, magical or supernatural interventions, dreams,

incredible coincidences, narrative twists, reunions and redemptions – the themes of *Lost* are those of the Shakespearean romances and have raised the same reactions among spectators and critics. *Lost*, like Shakespeare's romances, may actually offer some keys to respond to the challenges of an emerging historical period.

INDEX

Mots-clés : *Lost*, Shakespeare, romances, *Tempête* (La), *Cymbeline*, *Périclès*, *Conte d'hiver* (Le), Prospero, île, adaptation, appropriation, circulation culturelle

Keywords : *Lost*, Shakespeare, romances, *Tempest* (The), *Cymbeline*, *Pericles*, *Winter's Tale* (The), Prospero, island, adaptation, appropriation, cultural circulation

AUTEURS

SARAH HATCHUEL

Sarah Hatchuel, Présidente de la Société Française Shakespeare, est Professeure en littérature et cinéma anglophones à l'université du Havre. Elle est l'auteure de livres sur Shakespeare au cinéma (*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 (*Rêves et séries américaines: la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015 ; *Lost*, PUF, 2013). Elle a codirigé (avec Nathalie Vienne-Guerrin) huit volumes de la collection *Shakespeare on Screen* et codirige (avec Ariane Hudelet) la revue *TV/Series*.

Sarah Hatchuel is Professor of English Literature and Film at the University of Le Havre (France), President of the Société Française Shakespeare and head of the 'Groupe de recherche Identités et Cultures'. She has written extensively on adaptations of Shakespeare's plays (*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 (*Lost: Fiction vitale*, PUF, 2013; *Rêves et séries américaines: la fabrique d'autres mondes*, Rouge Profond, 2015). She is general editor of the CUP *Shakespeare on Screen* collection (with Nathalie Vienne-Guerrin) and of the online journal *TV/Series* (with Ariane Hudelet).

RANDY LAIST

Randy Laist est professeur associé d'anglais à Goodwin College, East Hartford, Connecticut. Il est l'auteur de *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the Long 90s* et de *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels*. Il a dirigé l'ouvrage *Looking for Lost: Critical Essays on the Enigmatic Series*.

Randy Laist is Associate Professor of English at Goodwin College in East Hartford, Connecticut. He is the author of *Cinema of Simulation: Hyperreal Hollywood in the Long 1990s* and *Technology and Postmodern Subjectivity in Don DeLillo's Novels*. He is also the editor of *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies* and *Looking for Lost: Critical Essays on the Enigmatic Series*.