« *What a piece of work is your machine, Harold* » : Shakespeare et la réinvention de l'humanité dans les séries américaines d'anticipation

Sarah Hatchuel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3068>

DOI : 10.4000/tvseries.3068

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sarah Hatchuel, « « *What a piece of work is your machine, Harold* » : Shakespeare et la réinvention de l'humanité dans les séries américaines d'anticipation », *TV/Series* [En ligne], 14 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3068> ; DOI : 10.4000/tvseries.3068

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 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.

« *What a piece of work is your machine, Harold* » : Shakespeare et la réinvention de l'humanité dans les séries américaines d'anticipation

Sarah Hatchuel

- 1 En 1999, dans un ouvrage intitulé *Shakespeare: the Invention of the Human*, Harold Bloom présentait Shakespeare, de manière foncièrement essentialiste, comme « génie » inventeur de l'humanité. A travers ses personnages qui réfléchissent à haute voix, pensent leurs actions et nous dévoilent leur psychisme, Shakespeare aurait donné naissance à ce que l'on conçoit comme l'intériorité psychologique (« *inwardness* ») et aurait ainsi littéralement créé la manière dont on se pense soi-même comme être humain, comme subjectivité humaine. Hamlet, Falstaff, Iago ou Cléopâtre semblent particulièrement réels à Bloom, incarnant la nature humaine tout en faisant apparaître de nouvelles modalités de la conscience. La faille dans la démonstration de Bloom est qu'elle se fonde uniquement sur l'analyse des personnages à l'exclusion de toute approche historique et culturelle. Le « génie » shakespearien ne s'explique-t-il pas, aussi, par la richesse du monde théâtral élisabéthain, à la fois émulateur et collaboratif ? Ne s'explique-t-il pas par la période historique, chargée de tensions sociales, de contradictions religieuses et de paradoxes ? Et surtout, le mythe « Shakespeare » n'a-t-il pas été construit *a posteriori* à travers des discours bardophiles et des réécritures constantes des pièces ? Plus que tout autre dramaturge, celui-ci a, en effet, bénéficié de la construction d'un mythe autour de sa personne et de son œuvre. Shakespeare donne l'impression d'être universel et de pouvoir s'adapter à toutes les cultures et à toutes les époques parce qu'il a été précisément adapté pour lui faire dire ce qu'on a voulu lui faire exprimer¹, parfois en modifiant profondément les textes des pièces. Auteur à l'immense capital culturel, Shakespeare a sans cesse été réinventé² et réapproprié, notamment pour légitimer des structures de pouvoir en termes de classe sociale, d'ethnicité et de genre. Comme le souligne Alan Sinfield, Shakespeare est une « marque culturelle » si puissante que tout discours aura plus d'autorité du moment qu'il semble venir de lui³. Chaque

culture et chaque époque redéfinit ce qui est entendu par « Shakespeare », construction qui peut alors s'envisager comme un site de conflits culturels et de négociations idéologiques. « Shakespeare » est reconfiguré à l'image de ce qu'une société projette d'elle-même, souhaite dire et montrer d'elle-même⁴. Terence Hawkes le rappelle dans une perspective cette fois-ci constructiviste : « *Shakespeare doesn't mean: we mean by Shakespeare*⁵ » (« "Shakespeare" ne dit rien : c'est nous qui nous exprimons au moyen de Shakespeare »). Les films et les séries télévisées n'échappent pas à cette règle : eux aussi tiennent un discours à travers Shakespeare. Le dramaturge y est notamment mobilisé pour penser les processus de construction de l'humanité et de la post-humanité. Le dialogue qui s'instaure entre le théâtre shakespeareien et les séries sur le post-humain fait écho à celui qui s'était déjà établi dans le film *Elephant Man* réalisé en 1980 par David Lynch, réalisateur qui a lui-même fait des allers-retours entre le cinéma et les séries télévisées. Dans des séries de science-fiction et d'anticipation comme *Star Trek*, *Person of Interest* ou *Westworld*, les mots de Shakespeare deviennent les signes par lesquels les machines et les anthropoïdes révèlent qu'ils acquièrent une humanité ou peut-être même qu'ils étaient toujours déjà humains.

- 2 Des westerns comme *My Darling Clementine* (John Ford, 1946) ou *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) et, dans les années 1960, des films et séries de science-fiction comme *Star Trek* (NBC, 1966-1969) citent déjà Shakespeare pour symboliser l'avancée de la « civilisation », au cœur du Far West ou d'une galaxie lointaine⁶. Ces fictions reflétaient aussi le désir américain de s'appropriier une partie de la « *high culture* » européenne et de la tradition shakespeareienne en ne la laissant pas seulement aux Anglais. Mais l'avancée impérialiste de la civilisation, en particulier celle de l'homme blanc américain, ne recouvre pas ce que l'on peut entendre par « humanisation » ; bien au contraire, c'est souvent la sauvagerie du blanc que la frontière révèle.
- 3 À ma connaissance, c'est à David Lynch que l'on doit la première mobilisation du texte shakespeareien à l'écran afin d'humaniser un être qui, pour certains personnages dans la diégèse (et même sans doute pour certains spectateurs), peut d'abord ne pas sembler humain. *Elephant Man* (1980) adapte, de manière romancée, la vie bouleversante de John Merrick, atteint de graves anomalies physiques congénitales. Dans le Londres de la fin du XIX^e siècle, le chirurgien Frederick Treves (Anthony Hopkins) découvre John Merrick (John Hurt) dans une foire, l'examine et l'héberge à l'hôpital. Il découvre, en même temps que nous, que John peut parfaitement communiquer malgré ses terribles difformités et qu'il est doté d'une grande intelligence et sensibilité. John Merrick est capturé à nouveau par le montreur de foire à qui il appartenait. Il parvient à s'échapper, mais c'est pour être poursuivi par des passants qui le traitent comme un animal pestiféré et l'acculent jusque dans les toilettes d'une gare. John s'écrit alors « *I'm not an elephant. I'm not an animal. I'm a human being. I'm a man* » avant de s'évanouir (figure 1). *Elephant Man* rejoue la question présente dans la pièce *The Tempest* sur l'identification d'un être humain : « *What have we here? A man, or a fish?* » (2.2.23)⁷ s'interroge Trinculo devant Caliban, rejouant la controverse qui eut lieu en 1550 et 1551 au collège San Gregorio de Valladolid⁸. Des théologiens, des juristes et des administrateurs du royaume de Charles Quint avaient alors débattu de la manière dont devaient se faire les conquêtes dans le Nouveau Monde : les Espagnols pouvaient-ils coloniser le Nouveau Monde et dominer les indigènes par droit de conquête ? Pouvaient-ils mettre fin à des modes de vie ou bien les sociétés amérindiennes étaient-elles légitimes ? Même s'il ne s'agissait pas de déterminer à proprement parler si les Amérindiens étaient humains, ce débat avait pour but de définir

la légitimité ou l'illégitimité de leur mise en esclavage – et donc de leur donner un statut d'êtres libres ou de simples marchandises à acheter et échanger. Si l'issue de ce procès donna aux Amérindiens un statut égal à celui des Blancs, cette décision ne s'appliqua pas aux Noirs d'Afrique : c'est d'ailleurs pour cela que les Européens amplifièrent la pratique de la traite des Noirs pour alimenter le Nouveau-Monde en esclaves.

Fig. 1 : Le cri de John Merrick dans *Elephant Man* (David Lynch, 1980)

- 4 Dans le film de Lynch, le cri de désespoir que pousse John Merrick, « *I'm not an elephant. I'm a man* » est la réponse qu'aurait pu apporter Caliban à Trinculo : « *I'm not a fish, I'm a man* ». La trajectoire de Merrick est placée dans un contexte shakespearien à plus d'un titre. La distribution fait, en effet, la part belle aux acteurs britanniques habitués des rôles shakespeariens : John Hurt (Merrick), Anthony Hopkins (Treves), et surtout John Gielgud (cf. figure 2). On imagine que Lynch aurait pu donner le rôle du directeur de l'hôpital, somme toute relativement secondaire, à de nombreux acteurs. Le fait qu'il l'ait attribué à Gielgud, considéré comme l'un des plus grands acteurs du théâtre shakespearien, en dit long sur la volonté de donner à l'intrigue un écho shakespearien, écho dont la résonance atteint son paroxysme dans une scène où John Merrick reçoit à l'hôpital la visite d'une actrice, Mrs Kendal, jouée par Anne Bancroft.

Fig. 2 : Les acteurs shakespeareiens dans *Elephant Man* – Anthony Hopkins et John Gielgud

- 5 Dans cette scène située au beau milieu du film, alors que John semble encore en sécurité à l'hôpital, Mrs Kendal vante à John les plaisirs du théâtre et lui offre un livre – le texte de *Roméo et Juliette*. La mise en scène de cette séquence propose une véritable redéfinition et renaissance du personnage principal. John découvre l'acte 1 scène 5 où Roméo et Juliette s'embrassent pour la première fois. Il lit une première réplique de Roméo : « *If I profane with my unworhiest hand/ This holy shrine, the gentle fine is this:/ My lips, two blushing pilgrims, ready stand/ To smooth that rough touch with a tender kiss* ». L'allusion aux lèvres et aux mains transforme, dans la pièce, le corps des amants en blason mais, dans le film, nous invite aussi à changer de regard sur le corps de John, à le voir à présent comme un objet de poésie (cf. figure 3).

Fig. 3 : John commence à lire la scène de *Roméo et Juliette* dans *Elephant Man*

- 6 John s'apprête à fermer et à poser le livre et ne s'attend pas à ce que Mrs Kendal lui donne la réplique. Or, elle commence avec assurance à réciter le rôle de Juliette qu'elle connaît par cœur. La surprise et l'hésitation de John à ce moment-là sont particulièrement touchantes. Elles révèlent ce que ses expériences de vie l'ont conduit à internaliser : une relation amoureuse, même une relation jouée, est en dehors de son univers de pensée. Jouer Roméo ne va pas de soi quand on est vu, et quand on se voit, comme un homme-éléphant. Alors que la caméra s'est rapprochée des visages, John se détache progressivement du texte pour ne plus seulement lire mais jouer le rôle intensément et devenir un autre homme, avec bonheur et émotion. Le montage passe au champ-contre-champ comme pour entrer dans la scène de Roméo et Juliette et nous faire oublier le premier niveau de fiction. Mais, en lisant ce qui doit normalement rester une didascalie «

Then it says they kiss », John sort du monde de la pièce : gêné, il considère Roméo comme extérieur à lui et signifie à nouveau que l'amour n'est pas pour lui. C'est sans compter la détermination de Mrs Kendal qui s'agenouille tout près de lui : elle continue à jouer Juliette et le ramène dans le dialogue amoureux, jusqu'au baiser qu'elle pose sur sa joue (cf. figure 4). John et Mrs Kendal sont alors filmés dans le même champ, ce qui accentue la situation d'intimité. Ce baiser, donné moins par Juliette que par Mrs Kendal elle-même, répond à un souhait d'amour. C'est un acte qui affirme l'humanité de John Merrick à travers le fait qu'il peut être aimé. C'est un geste qui franchit le seuil de la fiction de *Roméo et Juliette* et qui nous invite à notre tour à franchir la barrière du film pour littéralement embrasser la différence.

Fig. 4 : Le baiser de Mrs Kendal à John Merrick dans *Elephant Man*

- 7 Le dernier échange de la séquence achève le processus de redéfinition de manière remarquable. En affirmant « *Oh, Mr Merrick, you're not an elephant man at all. You're Romeo* », Mrs Kendal présente résolument Merrick en être humain, sensible au théâtre, aux mots, à l'émotion amoureuse, mais, de manière plus cruciale encore, elle redéfinit aussi notre vision de Roméo. Le gros plan final sur le visage de Merrick (cf. figure 5) et l'harmonie des violons qui l'accompagne créent un moment épiphanique.

Fig. 5 : « *You're Romeo* » – le gros plan final de la scène dans *Elephant Man*

- 8 Si Merrick est Roméo, alors Roméo est Merrick. Roméo n'est pas seulement transformé en homme souffrant de difformités – Roméo a soudain *toujours ressemblé* à John Merrick, et Juliette l'a toujours aimé *ainsi*. Cette redéfinition rétroactive est possible parce que Roméo est un personnage de théâtre dont le physique n'a jamais été figé et correspond forcément à celui de l'acteur qui l'incarne. À travers ses mots, ses personnages et son

théâtre, Shakespeare offre ici une médiation qui permet au cinéaste de bouleverser les préjugés et d'étendre notre empathie. Si Shakespeare n'est sans doute pas le génie-créateur de l'humanité tel que l'envisage Harold Bloom, il apparaît ici comme un intermédiaire dont le capital culturel est mis au service d'une transformation du regard. Passant d'« Elephant Man » à Roméo, John Merrick est montré comme ayant toujours été un être humain à la fois capable d'amour et digne d'amour. La séquence remet ainsi en question le titre même du film qui, si l'on raisonne comme Mrs Kendal, aurait dû s'appeler *Romeo*. En tant que spectatrices ou spectateurs, nous sommes ainsi invités à lire l'œuvre de Lynch comme un *Roméo* sans Juliette, l'histoire d'un homme empli d'un amour qu'il ne pourra jamais recevoir en retour.

- 9 Les séries télévisées qui soulèvent la question de la post-humanité suivent la route ouverte par Lynch en 1980. Shakespeare apparaît à nouveau pour signifier un processus d'humanisation de la machine ou du robot, mais surtout pour faire évoluer le regard que nous portons sur ces derniers. Nous prendrons ici trois exemples : *Star Trek: The Next Generation* (1987-94), *Person of Interest* (CBS, 2011-16) et *Westworld* (HBO-2016-).
- 10 L'épisode S03E10 « The Defector » de la série *Star Trek: The Next Generation*, diffusé en 1990, s'ouvre sur la répétition d'une pièce de Shakespeare, *Henry V* (cf. figure 6). Deux hommes assis près d'un feu de camp rejoue la scène 1 de l'acte 4, lorsque le roi Henry écoute *incognito* les doléances de ses soldats à la veille de la bataille d'Azincourt. Henry est joué par l'androïde Data, ce qui donne une saveur nouvelle à la réplique « *I think the King is but a man, as I am* » (4.1.99). Mais ce n'est pas simplement la pièce de Shakespeare qui est citée ici, mais c'est aussi, dans une reprise des cadrages, des couleurs et de la mise en scène générale, l'adaptation cinématographique réalisée par Kenneth Branagh en 1989, soit juste un an avant la production de cet épisode de *Star Trek* (cf. figure 7). Dans les dialogues shakespeariens, le roi refuse de se présenter en surhomme et vise à abolir les classes sociales pour mieux nier sa responsabilité dans le déclenchement de la guerre.

Fig. 6 : L'androïde Data joue Henry V dans *Star Trek: The Next Generation* (S03E10)

Fig. 7 : La même scène dans le film *Henry V* de Kenneth Branagh (1989)

- 11 Dans *Star Trek*, le décor finit par être révélé comme un hologramme généré par un ordinateur à l'intérieur du vaisseau *Enterprise*. Shakespeare est mobilisé comme arme d'humanisation massive pour faire évoluer les androïdes, tout comme le regard que le Capitaine Picard et le public portent sur eux. L'androïde est même présenté comme celui qui assure la pérennité du dramaturge dans un avenir lointain, non seulement en jouant les pièces mais aussi en étudiant l'histoire des représentations : outre celles de Laurence Olivier et de Kenneth Branagh, Data mentionne ainsi deux autres grandes interprétations d'*Henry V* qui nous sont encore inconnues – celles de Shapiro et de Callmark. À travers son étude des « humanités », le robot Data devient ici le garant de la mémoire culturelle des humains.
- 12 Shakespeare hante les séries « post-humaines » même de manière très discrète. *Person of Interest*, série créée par Jonathan Nolan en 2011, intègre de façon quasi subliminale des références à Shakespeare, telles de petites récompenses que seuls les spectateurs les plus attentifs et assidus pourront repérer. Dans l'épisode 14 de la saison 2, un discours de Lady

Macbeth apparaît, retranscrit en langage informatique ASCII hexadécimal, qui ne reste qu'une seconde à l'écran (cf. figure 8)°.

Fig. 8 : L'écran d'erreur de la Machine dans *Person of Interest* se révèle être une citation de *Macbeth*

- 13 Ce sont les fans qui ont repéré ce plan, ont fait la transcription et se sont rendus compte de la présence du texte shakespearien :

Out, damned spot; out, I say. One, two, – why, then, 'tis time to do't. Hell is murky. Fie, my lord, fie, a soldier, and afeard? What need we fear who knows it when none can call our power to account? Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him (Macbeth, 5.1.30-34)

- 14 Dans la série, John Reese et Harold Finch, les héros qui s'occupent du « cas » d'une personne à chaque épisode (soit pour la protéger soit pour la mettre hors d'état de nuire) portent en eux un très fort sentiment de culpabilité, un fardeau dont ils ne peuvent pas se délester. Reese s'en veut de n'avoir pu empêcher la mort de la femme qu'il a aimée ; Finch s'en veut d'avoir causé la mort de son meilleur ami. Dans les deux cas, leur responsabilité est une tache indélébile, malgré toutes les bonnes actions qu'ils peuvent effectuer. Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant que la Machine, l'ordinateur intelligent et hyperconnecté dont ils se servent pour repérer les personnes qu'ils recherchent, fasse apparaître, dans ces écrans d'erreur, ce discours de Lady Macbeth, où elle se désespère de ne pouvoir laver la tache de sang de sa main, ce sang qui symbolise le régicide qu'elle a commis. Shakespeare devient alors un indice, un *Easter egg*, à haute valeur culturelle, un clin d'œil à partager avec d'autres spectateurs et spectatrices devenus chasseurs de trésors littéraires pour mieux comprendre la série dont ils sont fans.

- 15 Dans *Person of Interest*, la Machine s'émancipe peu à peu, réfléchit et prend des décisions de manière autonome. Greer, le « méchant » de la série, un concurrent et antagoniste d'Harold Finch qui veut créer son propre ordinateur intelligent, s'extasie ainsi sur les capacités de la Machine dans l'épisode S02E23 : « *What a piece of work is your Machine, Harold. In action, how like an angel. In apprehension, how like a god* ». Il s'agit là d'une réappropriation de la tirade prononcée par Hamlet « *What a piece of work is a man. [...] In action how like an angel! In apprehension how like a god!* » (2.2.293-96). Cette citation d'*Hamlet*, où le mot « *man* » est simplement remplacé par « *machine* » dans un contexte où la machine devient précisément une entité autonome, montre à quel point, dans la culture anglophone, la description de l'humain semble avoir le texte shakespearien comme point

de passage récurrent. La Machine, qui appelle Finch « *Father* » et lui demande de pardonner ses échecs, et son incapacité à agir, n'est d'ailleurs pas sans évoquer le personnage d'Hamlet (cf. figure 9).

Fig. 9 : La Machine demande pardon à Harold, son « père », dans *Person of Interest*

- 16 On notera que Greer parle avec un accent très « British », ce qui le situe dans la tradition des méchants britanniques du cinéma hollywoodien. La relation des États-Unis à Shakespeare est problématique et se situe entre le rejet de sa britannicité originelle et le désir de se l'approprier en le rendant plus américain et populaire à la fois¹⁰.
- 17 L'américanité affichée de la série *Westworld* (HBO, 2016-), qui se déroule dans un parc d'attractions futuriste recréant le Far West, n'est ainsi pas un obstacle à l'appropriation du texte shakespearien, bien au contraire, puisque la série renoue avec la tradition de citer Shakespeare dans les westerns. Dans le parc, les anthropoïdes sont réinitialisés à la fin de chaque journée et de chaque boucle narrative. Les visiteurs peuvent leur faire ce qu'ils veulent (les blesser, les violer, les tuer) sans aucune conséquence. À la suite d'une mise à jour du programme des anthropoïdes, les dirigeants du parc sont confrontés à plusieurs *bugs* dans leur comportement. Les robots ont l'air de prendre conscience de leur

situation et commencent à citer Shakespeare : dès le premier épisode, *La Tempête*, *Henri IV*, *Le Roi Lear* et *Roméo et Juliette* sont convoqués dans leurs répliques. À travers la reprise de plans en boucle et en variation, *Westworld* offre une réflexion à la fois sur le jeu des acteurs et actrices, sur le tournage de plusieurs prises et sur leur agencement au sein du continuum filmique.

- 18 Au théâtre, selon le mot d'Artaud, « un geste fait ne se recommence pas deux fois¹¹ ». Le théâtre est le lieu de la répétition de ce qui ne se répète pas, de la représentation nécessairement unique et éphémère. Or, les robots humanoïdes de la série, en effectuant une boucle narrative qui est supposée revenir à zéro chaque matin, sont des acteurs et actrices qui reproduisent exactement les *mêmes* gestes et les *mêmes* actions chaque jour sur la grande scène que représente le parc d'attractions. En ne vieillissant pas, en restant éternellement pareils à eux-mêmes, ils contribuent également à brouiller les repères temporels du public de la série. Parce qu'ils sont là physiquement dans le parc d'attractions en même temps que les visiteurs et jouent donc leur rôle en présentiel, ils s'apparentent à des acteurs et actrices de théâtre, mais ils ressemblent aussi à des acteurs et actrices de cinéma dont l'image est répétée à l'infini, sans variation, au gré des projections cinématographiques. Le piano mécanique, si présent dans le générique de la série et dans ses scènes de saloon, matérialise cette tension : cet instrument symbolise, en effet, à la fois une performance musicale qui s'incarne dans un lieu et un temps donné, et une partition rejouée à l'identique, à l'image d'une projection de film.
- 19 En élargissant la scène de théâtre à un parc d'attractions tout entier (dont les dimensions semblent démesurées puisqu'un voyage en train d'une journée ne suffit pas à le traverser), la série fait évoluer les robots-acteurs dans le monde cinématographique du western. Les images de Monument Valley renvoient à un Far West mythique qui n'a jamais existé que dans les films¹². *Westworld* construit un univers de simulacres où les acteurs et actrices de théâtre évoluent dans un monde de cinéma, et où tous les éléments de cet univers semblent jouer et tenir un rôle aussi fondamental que l'anthropoïde-acteur, ce qui le rend d'autant moins important que la série nous rappelle régulièrement que chaque humanoïde peut être éliminé à volonté, car il n'est pas « réel » au sens humain. Ce déficit de réalité des anthropoïdes contribue à l'immersion des visiteurs dans le monde du parc *Westworld* tout comme le « déficit de présence¹³ » des acteurs et actrices de la fiction audiovisuelle favorise l'impression de réalité ressentie par le public de la série *Westworld*¹⁴.
- 20 À l'instar d'acteurs et d'actrices se mouvant sur la toile d'un écran de cinéma, les robots s'insèrent dans un environnement à haute valeur dramatique et apparaissent comme des figures à la fois présentes et absentes, manipulables par leur créateur. Le montage filmique, qui peut façonner l'image de l'actrice en « découpant » des plans de son corps et en le reconstruisant à l'écran, est rendu ici littéral dans la programmation informatique des gestes et des paroles et dans la reconstruction, à la fin de chaque journée, des corps artificiels en laboratoire par des techniciens qui se surnomment eux-mêmes « bouchers ».
- 21 Or, l'un des propos de la série est de montrer que la répétition des mêmes gestes, des mêmes paroles et des mêmes situations narratives finit par être source de changement, de la micro-variation au bouleversement émancipateur. C'est justement à travers la boucle itérative que différents robots se mettent à évoluer et à acquérir une conscience d'eux-mêmes. En cela, le récit de *Westworld* valide les propos tenus par le personnage Caprica 6 dans la séquence finale de *Battlestar Galactica* :

BALTAR. Does all of this have to happen again?

CAPRICA SIX. This time, I bet no. [...] Mathematics, law of averages. Let a complex system repeat itself long enough, eventually something surprising might occur.

- 22 La série *Westworld* montre les mêmes images des robots qui recommencent leur journée... jusqu'à ce que « quelque chose de surprenant » se produise. Les plans de la routine de Dolores, qui se lève, descend l'escalier et parle à son père sur le porche de la maison, sont répétés trois fois dans l'épisode pilote, espacés d'une vingtaine de minutes (cf. figure 10). La même prise filmique sert aux deux premiers matins. La série nous oblige déjà à la *revoir* alors que nous sommes en train de la voir pour la première fois. Mais c'est une prise légèrement différente qui inaugure le troisième matin. Les similitudes s'arrêtent, en effet, quand le père sort de sa poche une photographie d'une femme à Times Square (New York), photo qu'il a trouvée dans son champ. Cet élément incongru sur le plan chronotopique crée une perturbation du récit en boucle. La troisième occurrence de la routine matinale est marquée par le remplacement du père par un autre « acteur » androïde. Dolores ne semble pas remarquer cette substitution mais la prise et les dialogues sont désormais légèrement différents eux aussi. L'on apprend ainsi que les robots sont régulièrement reprogrammés pour jouer d'autres rôles dans le parc. Les anciens scripts qu'ils avaient appris peuvent réapparaître tels des palimpsestes, créant des couches de mémoire propices à l'élaboration d'une identité complexe. La série évoque ainsi la spectralité des rôles antérieurs que les acteurs et actrices de théâtre ou de cinéma convoquent à chaque fois qu'ils jouent un nouveau personnage¹⁵.

Fig. 10 : La routine de Dolores dans *Westworld*

- 23 Parce que les androïdes sont d'abord des acteurs qui ignorent qu'ils jouent dans un monde de fiction, ils ne sont pas conscients qu'ils ont un public (les visiteurs) et ne savent pas qu'ils ont un statut à part, séparé de l'auditoire. Ils parcourent donc la scène du parc avec la « vérité » tant désirée par Diderot dans *Le Paradoxe sur le comédien*. Ils jouent leur propre rôle en adéquation avec les principes de casting des studios hollywoodiens où les acteurs et actrices sont choisis précisément pour qu'ils ou elles restent eux-mêmes ou elles-mêmes, la correspondance quasi parfaite entre interprète et personnage garantissant le succès et le rayonnement tant des interprètes que des films¹⁶. Le « naturel » du comédien est ici, paradoxalement, programmé artificiellement. Même le passé du robot est ajouté dans son programme pour lui conférer mémoire et épaisseur. Les programmeurs et programmatrices apparaissent ainsi comme des disciples de Stanislavski pour qui l'exploration, par l'actrice, de son intériorité et de ses expériences passées, est nécessaire à l'élaboration d'un personnage crédible et complexe.
- 24 En s'éveillant à la conscience, les anthropoïdes comprennent notamment leur condition d'acteurs aux deux sens du terme – acteurs et actrices d'un monde fictif, mais aussi personnes agissantes, désireuses de prendre leur destin en main. Les journées des robots cessent d'être parfaitement identiques à mesure qu'ils acquièrent cette conscience. Ils comprennent que les cauchemars si « réels » qu'ils font la nuit sont, en fait, des souvenirs des scènes traumatiques qu'ils ont vécues de manière répétée (et qu'ils étaient censés oublier). Loin de la mémoire « injectée » par les programmeurs, ce retour du refoulé agit comme la véritable vie intérieure des robots, leur mémoire affective et privée. Celle-ci leur permet moins d'améliorer la construction du personnage qu'ils doivent jouer dans le parc que de s'en dégager bel et bien en devenant « eux-mêmes ». Les préceptes de Stanislavski semblent ainsi d'abord battus en brèche pour aboutir à une issue qui, dans un autre paradoxe, n'aurait pas déplu à Lee Strasberg de l'Actors Studio¹⁷.
- 25 La série nous invite ainsi à penser la projection d'images similaires comme source d'épiphanie et de prise de conscience par les spectatrices et spectateurs également. En ce sens, le mouvement circulaire du revolver et du rouleau du piano mécanique, qui hante le générique, est programmatique puisqu'il annonce une révolution aux deux sens du terme (cf. figure 11). C'est à travers le retour répété au point de départ que s'inscrit le germe de

la transformation. À travers leur répétition, les images non seulement changent de contexte mais changent elles-mêmes le contexte, invitant le public à une réévaluation de ce qu'il voit et de ce qu'il a déjà vu, tout comme la prise de conscience des répétitions par les robots coïncide avec l'absence d'une remise à zéro complète de leurs données mémorielles. Les boucles narratives se rompent. Les robots se mettent à improviser (« *to go off script* » dans les dialogues originaux ; littéralement, ils « s'écartent du scénario »), prennent le contrôle du récit et commencent à se rebeller contre les dirigeants du parc. C'est à travers Shakespeare que se joue cette émancipation.

Fig. 11 : Le piano mécanique dans le générique de *Westworld*

- 26 Un androïde, qui semble défaillant, se met ainsi à s'exprimer en mélangeant des bribes du Roi Lear et de la seconde partie d'Henri IV. Les techniciens présents sont d'abord décontenancés : ils sentent bien que le ton a changé, que le niveau de langue est différent, qu'ils sont en présence d'un discours aussi étrange qu'étranger. En cela, ils sont les reflets des spectateurs qui comprennent qu'une œuvre littéraire est citée sans pour autant savoir de laquelle il s'agit. Si la citation de Lear est sans doute aisément reconnaissable par un public anglophone, la réplique tirée d'Henri IV est, quant à elle, plus difficilement repérable. Les techniciens sont donc, dans un premier temps, prêts à admettre que l'androïde ne fait « qu'improviser », réplique qui ne manquera pas de faire sourire celles et ceux qui ont déjà reconnu les textes canoniques. Paradoxalement, l'émancipation des robots coïncide avec la déclamation de dialogues déjà écrits.
- 27 C'est le créateur des robots, Robert Ford (à nouveau incarné par le très shakespearien Anthony Hopkins), qui finit par reconnaître l'origine des paroles et s'exclame : « Shakespeare ! ». Il met ainsi en relief le parcours que peut emprunter un spectateur ou une spectatrice, depuis l'impression que quelque chose détonne, à la reconnaissance qu'il y a citation, jusqu'à l'identification éventuelle de cet « autre » texte. L'intertextualité peut ainsi engendrer des moments déconcertants qui nous demandent de nous interroger sur ce que nous percevons et qui déstabilisent particulièrement le tissu d'une fiction anglophone – puisque, à des dialogues déjà en anglais, s'ajouteront des bribes dans un anglais du XVI^e siècle qui sonneront autrement. La phrase « *By most mechanical and dirty hand* » (*Henri IV 2^e partie*, 5.5) est, dans la pièce, prononcée par Pistol qui annonce à Falstaff que Doll, sa maîtresse, a été jetée en prison par « une main rustre et sale ». « *Mechanical* » venait à l'époque qualifier ce qui relevait du travail manuel (du grec

mekhanikós, inventif, ingénieux). Le nouveau contexte apporte un autre sens à la réplique shakespearienne, qui nous encourage alors à penser que l'androïde a conscience d'être un être mécanique, contrôlé par un créateur.

- 28 Que ce soit dans *Star Trek*, *Person of Interest* ou *Westworld*, les machines apparaissent, à travers Shakespeare, comme les êtres sensibles qu'elles ont sans doute toujours été. Comme dans l'exemple d'*Elephant Man*, c'est moins l'Autre qui s'humanise (cet Autre qui semble d'abord aux limites de l'humanité), que nous qui commençons à porter un regard humanisant, ou moins inhumain et altérant sur lui. Les séries présentent, à travers leurs références shakespeariennes, une humanité complexe en permanente interrogation, reconstruction ou réaffirmation. Ces séries « post-humaines shakespeariennes » définissent l'humain ou le post-humain non pas de manière fixe, avec des frontières rigides, mais en contribuant à une extension du domaine de l'humain. Shakespeare, ce prisme qui participe, depuis quatre siècles, d'un certain encodage du monde, ressurgit avec force dans des séries qui nous invitent à réinventer à la fois Shakespeare... et l'humanité elle-même.

NOTES

1. Alan Sinfield, *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
2. Gary Taylor, *Reinventing Shakespeare: A Cultural History from the Restoration to the Present Day*, Londres, The Hogarth Press, 1989.
3. Sinfield, *Faultlines*, op. cit., p. 11.
4. Jonathan Bate, *Shakespearean Constitutions. Politics, Theatre, Criticism (1730-1830)*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
5. Terence Hawkes, *Meaning by Shakespeare*, Londres, New York, Routledge, 1992, p. 3. Ma traduction.
6. Sarah Hatchuel, « Plays-within-the-film », in *The Cambridge Guide to the Worlds of Shakespeare*, volume II, éd. Bruce R. Smith, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1946-53.
7. William Shakespeare's *The Tempest*, éd. David Lindley, 2^e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
8. Vanita Seth, *Europe's Indians: Producing Racial Difference, 1500-1900*, Durham et Londres, Duke University Press, 2010 ; Jonathan Hart, *Columbus, Shakespeare, and the Interpretation of the New World*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
9. Grand merci à ma doctorante Anaïs Pauchet, qui prépare une thèse sur Shakespeare et les séries télévisées, pour cette information.
10. Douglas M. Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
11. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 117.
12. Paolo Bertetto, *Le Miroir et le simulacre : Le cinéma dans le monde devenu fable*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 97.
13. Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Nathan, 2003, p. 20.

14. Sur l'impression de réalité donnée par le cinéma contrairement au théâtre, voir Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1978 [1968], p. 20.
15. Marvin Carlson, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
16. Nacache, *L'Acteur de cinéma*, op. cit., p. 105 ; p. 119.
17. *Ibid.*, p. 114.

RÉSUMÉS

Si Harold Bloom a pensé Shakespeare, de manière relativement essentialiste, comme l'inventeur de ce qu'on entend par « humain », les séries télévisées américaines présentent Shakespeare comme ce qui définit une humanité en permanente re-définition, re-construction ou ré-affirmation. Shakespeare est convoqué non pas pour définir l'humain de manière fixe mais pour contribuer à une extension du domaine de l'humain. Dans des séries de science-fiction et d'anticipation comme *Star Trek*, *Person of Interest* ou *Westworld*, les mots de Shakespeare deviennent les signes par lesquels les machines et les anthropoïdes révèlent qu'ils acquièrent une humanité ou peut-être même qu'ils étaient *toujours déjà* humains. Le dialogue qui s'instaure entre Shakespeare et les séries « posthumaines » fait écho à celui qui s'était déjà établi dans le film *Elephant Man* réalisé en 1980 par David Lynch, réalisateur qui a lui-même fait des allers-retours entre le cinéma et les séries télévisées.

If Harold Bloom presented Shakespeare, in a rather essentialist way, as the author who invented the Human, US television series project Shakespeare as a playwright who conveys a humanity in constant redefinition, reconstruction and reassertion. Shakespeare is not mobilized to define the Human in a fixed way, but rather contributes to an extension of what we consider human. In such science fiction series as *Star Trek*, *Person of Interest* or *Westworld*, Shakespeare's words become the signs through which machines and robots reveal that they are becoming human or rather that they had *always already been human*. This dialogue between Shakespeare and "post-human" series echoes that established in *The Elephant Man* filmed in 1980 by David Lynch, a director who has invested the fields of both cinema and television.

INDEX

Mots-clés : Shakespeare, Elephant Man, Lynch David, Person of Interest, Star Trek, Westworld, théâtre, posthumanité, humanité, anticipation

Keywords : Shakespeare, Elephant Man (The), Lynch David, Person of Interest, Star Trek, Westworld, theatre, posthumanity, humanity, science fiction

AUTEUR

SARAH HATCHUEL

Sarah Hatchuel, Présidente de la Société Française Shakespeare, est Professeure en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Paul-Valéry Montpellier 3. 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) neuf volumes de la collection *Shakespeare on Screen* et codirigé (avec Ariane Hudelet) la revue *TV/Series*.

Sarah Hatchuel is Professor of Film and Media Studies at the University Paul-Valéry Montpellier 3 (France) and President of the Société Française Shakespeare. 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).