« It wasn't a dream, [...] it was a memory » : Le fonctionnement de quelques intertextes dans *Westworld*

Delphine Lemonnier-Textier et Sandrine Oriez

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3236>

DOI : 10.4000/tvseries.3236

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Delphine Lemonnier-Textier et Sandrine Oriez, « « It wasn't a dream, [...] it was a memory » : Le fonctionnement de quelques intertextes dans *Westworld* », *TV/Series* [En ligne], 14 | 2018, mis en ligne le 31 décembre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3236> ; DOI : 10.4000/tvseries.3236

Ce document a été généré automatiquement le 1 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.

« It wasn't a dream, [...] it was a memory » : Le fonctionnement de quelques intertextes dans *Westworld*

Delphine Lemonnier-Textier et Sandrine Oriez

- 1 Le rêve pris comme alibi pour affirmer l'irréalité de réminiscences bien vivaces du point de vue du personnage comme du spectateur est un thème shakespearien, présent aussi bien dans le prologue de *The Taming of the Shrew* que dans *A Midsummer Night's Dream*. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, les interventions intempestives de la magie de Puck et Oberon font des humains le jouet de leurs sens et de leurs désirs avant de les laisser sombrer dans un profond sommeil. À leur réveil, les souvenirs sont d'une telle intensité qu'ils perdurent et sont alors qualifiés de rêve, qu'il s'agisse des souvenirs émerveillés de Bottom à propos de Titania (« I have had a most rare vision. I have had a dream »), voire de la pièce dans son ensemble (« and this weak and idle theme / No more yielding but a dream »).
- 2 Ce passage par Shakespeare permet de rendre compte d'un type particulier, car réflexif, de décalage du sens du mot « rêve », glissement sémantique que l'on retrouve dans les séries télévisées à forte dimension intertextuelle. Ainsi dans *LOST* (ABC, 2004-2010), la saison 5 dessine l'épisode enchanté et éphémère de l'amour entre Juliet et Sawyer (« LaFleur », S05E08) en jouant sur le quatuor amoureux shakespearien du *Songe* et, dès le premier épisode de cette cinquième saison, la question de la distinction entre rêve et souvenir y est explicite. Desmond se réveille très agité aux côtés de Penny et lorsqu'elle lui dit que ce n'était qu'un mauvais rêve, il répond « It wasn't a dream, Penny, it was a memory ». Dans cet épisode de *LOST*, un personnage endormi s'éveille en niant qu'il a rêvé, et qualifie ce qu'il a vu et ressenti dans son sommeil de souvenir. À l'opposé, au tout début de *Westworld* (HBO, 2016-) et à plusieurs reprises ensuite, Dolores, à qui on vient d'ordonner de se réveiller (« Bring yourself back online »), à la question « Do you know where you are? », répond invariablement et sans hésitation « I am in a dream » alors qu'il est manifeste que tel n'est effectivement pas le cas.
- 3 Tout comme le décalage entre image et bande-son (Dolores ne parle pas à l'image, mais on l'entend parler), ce glissement de sens du mot « rêve » signale d'emblée au spectateur la

manipulation que l'on fait subir à Dolores et la situation d'ironie dramatique dans laquelle se trouve son personnage. Cette utilisation du mot « rêve » souligne également une réflexivité similaire à celle du *Songe*, la réplique étant vertigineuse, particulièrement dans le contexte d'un épisode pilote : le « rêve » de Dolores, ce sont non seulement les ateliers de Delos à la Mesa, mais également potentiellement la séquence, l'épisode, voire la série tout entière.

- 4 Cette disjonction entre le sens habituel du mot et son utilisation dans le contexte spécifique de la fiction est caractéristique du fonctionnement des intertextes dans *Westworld*. Chez les hôtes, les intertextes ont un statut énonciatif spécifique visant à produire des effets au sein de la fiction et sur les spectateurs, en ravivant chez les premiers des souvenirs supposément effacés de leur mémoire artificielle, et en invitant les seconds à envisager un horizon de réception où l'un des enjeux serait l'identification des sources (notamment shakespeariennes) et des parallèles possibles avec *Westworld*.
- 5 Tout comme ces citations provoquent un nouveau degré de conscience chez les hôtes, la riche palette intertextuelle de *Westworld* déplace le spectateur dans sa posture de réception pour l'éveiller à la conscience de la référence intertextuelle et ouvrir une réception plurielle.

Une intertextualité foisonnante

- 6 Le texte shakespearien, comme les autres œuvres de la première modernité anglaise, est construit selon la règle de l'*imitatio* pensée comme hommage à un foisonnement d'œuvres-sources qui, chez Shakespeare, appartiennent aussi bien à la culture savante qu'à la culture populaire. Aussi n'est-il pas surprenant que ce soit chez un critique shakespearien, Robert S. Miola, que l'on trouve les outils d'analyse d'une intertextualité plurielle, plus large que le sens strict défini par Kristeva, Barthes et Derrida, et sans doute plus adaptée au texte complexe d'une série télévisée telle que *Westworld* :

The focus is on distinct and separate texts interacting, rather than on collaborations, different voices in the same text, or purely linguistic expressions, such as puns, homophones, foreign words and phrases, phonemes, and etymological play[...] The continuum moves from closest approximations to ever freer adumbrations, from conscious, positivistic, and author-directed imitations, through more distant and subtle evocations, to, finally, intertextualities that exist in discourses created by the reader, rather than the writer¹.

- 7 On prendra donc le terme d'intertexte au sens le plus large possible, incluant non seulement les références littéraires (roman, théâtre, poèmes) mais également les images fixes ou en mouvement, à commencer par celles du film-source de Michael Crichton sorti en 1973. Davantage que l'identification minutieuse d'une large palette intertextuelle, il s'agira d'envisager quelques-uns des modes de fonctionnement de ces intertextes, afin de tenter d'en approcher la spécificité.
- 8 Comme toute série télévisée complexe, dans la définition qu'en donne Jason Mittell², la palette intertextuelle de *Westworld* est très riche et découle directement de l'existence de la matrice cinématographique du film éponyme de 1973 de M. Crichton, lui-même conçu dans une relation complexe au genre du Western, sans oublier la première et brève série télévisée HBO qui en découlait, *Beyond Westworld* (1980).

- 9 Dans la lignée d'une *imitatio* de type shakespearien, un véritable entrelacs de références cinématographiques et télévisuelles est manifeste dans *Westworld*. On peut citer la présence d'intertextes onomastiques avec *My Darling Clementine* de John Ford : le grand maître des récits dans l'univers du parc s'appelle Ford, la meilleure amie de Maeve au Mariposa est Clementine, et le grand personnage meurtrier de la *backstory* de Teddy s'appelle Wyatt, comme Wyatt Earp dans le film de Ford. Du point de vue thématique, l'univers d'un village où violence, prostitution et menace constante de tomber dans la barbarie sont manifestes renvoie également à la version sombre de l'ouest américain donnée par David Milch dans *Deadwood* (HBO, 2004-2006).
- 10 La maison en bois blanc des Abernathy avec l'arbre, la grange et les collines environnantes rappelle la maison de Laura et Almanzo Wilder dans les dernières saisons de *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983), et la robe bleue ainsi que les longs cheveux blonds bouclés de Dolores, légèrement remontés au-dessus des oreilles, sont également de potentiels rappels du personnage de fille idéale qu'est Mary Ingalls (voir figure 1), avec un décalage d'âge souligné : dans *Little House*, lorsque les filles atteignent l'âge adulte, elles s'attachent les cheveux en chignon. Dolores et son père incarnent bien la relation idéalisée père-fille qui fait le cœur narratif de *Little House*, et déploient également des scènes domestiques idéalisées avec des sourires omniprésents, mais Dolores a passé depuis un certain temps l'âge de se coiffer encore en petite fille (voir figure 2).

Fig. 1 : Mary Ingalls dans *Little House on the Prairie*

Fig. 2 : Dolores Abernathy dans WW S01E01

- 11 La référence semble plus large que ce simple rappel, puisque *Little House* s'achève avec « The Last Farewell » par la destruction complète du village par les habitants eux-mêmes, scellant la fin définitive du cycle télévisuel³. Artisan de cette mise en œuvre de la destruction du village, le révérend Alden (voir figure 3) y est entouré de la foule déterminée des habitants. Il parcourt les ruines pour venir contempler le clocher du seul bâtiment resté debout, son église (voir figure 4).

Fig. 3 : Le Révérend Alden, dans *Little House on the Prairie*, « The Last Farewell »

1

Fig. 4 : Gros plan sur la cloche de l'église dans « The Last Farewell »

- 12 Dans *Westworld*, le clocher de la ville engloutie dans les sables est le seul vestige encore visible du passé qui se révèle à Bernard en même temps qu'au spectateur à la fin de l'épisode 2 alors que Ford (voir figure 5), dont la figure tutélaire, l'âge et la silhouette rappellent Alden, annonce à Bernard son intention d'écrire une nouvelle histoire qui se révélera être la destruction orchestrée du village où se déroule la cérémonie pour les dirigeants de Delos.

Fig. 5 : Ford dans *Westworld*

- 13 Alors que la caméra souligne le clocher et sa croix (voir figure 6), l'épisode se clôt sur la révélation à Bernard, à qui Ford promet « Something quite original ».

Fig. 6 : Le clocher dans *Westworld*

- 14 L'émphase mise par le cadrage et la musique sur la révélation de cet élément architectural filmé en contre-champ par rapport à Ford indique son importance au spectateur. Le parallèle avec l'épisode final de *Little House* ne sera toutefois manifeste que dans l'épisode 10 avec la destruction du village orchestrée par Ford.
- 15 Dans son acception courante, l'adjectif « original » désigne quelque chose de nouveau, de créatif, alors que le personnage l'entend ici dans un sens plus archaïque, comme retour aux origines, à un scénario qui existait à l'origine du parc, celui du village qu'il va faire revenir à la surface. L'adjectif « original » utilisé par Ford fonctionne donc également comme indice d'intertextualité adressé aux spectateurs. Le personnage entretient ainsi une ambiguïté sémantique quant à son projet, et c'est rétroactivement, au fil du visionnage du reste de la saison, que le spectateur perçoit la pleine portée de cet adjectif.
- 16 Le même processus d'empilement sémantique intertextuel peut s'observer à l'échelle du personnage. Avec ses longs cheveux blonds et sa robe bleue, Dolores incarne également une version télévisuelle du personnage d'Alice, comme l'ont relevé de nombreux critiques. Aaron Pruner écrit ainsi en octobre 2016 « Simply put, Dolores couldn't be more Alice if she tried »⁴.

Fig. 7 : Alice dans le film de Tim Burton (2010)

- 17 L'ouvrage de Lewis Carroll est présent à l'écran et dans les dialogues dans deux flashbacks de Bernard/Arnold, lorsque ce dernier donne un livre à Dolores (S01E03) et lorsqu'il en lit un passage à son fils Charlie (S01E07). Toutefois l'intertexte est pluriel, car il renvoie également à la version cinématographique de Tim Burton (2010) où, devenue jeune femme, Alice retrouve l'univers souterrain magique (voir figure 7) dont elle croit avoir rêvé lorsqu'elle était petite fille. Revisitant les différents éléments de cet « *underworld* », et se faisant dire plusieurs fois qu'elle n'est pas la bonne Alice, elle finit par retrouver enfin la mémoire de sa première visite. Elle est bel et bien déjà venue à cet endroit, elle y a déjà rencontré les mêmes individus, et vécu les mêmes situations : « It wasn't a dream at all, it was a memory ».
- 18 Dans *Westworld*, l'âge de Dolores, et surtout le thème du rêve utilisé pour masquer des souvenirs souligne la résonance avec Alice. La référence à Lewis Carroll ne s'arrête pas à Dolores. Elle gravite également sur le mode allusif autour du personnage de Ford, dont le costume suranné, avec gilet et montre gousset dans la poche, rappelle celui du lapin de Carroll. Le motif du lapin est d'ailleurs développé dans l'histoire du lévrier qu'il raconte à Old Bill en ouverture de l'épisode 5 :

A greyhound is a racing dog. Spends its life running in circles, chasing a bit of felt made up like a rabbit. (S01E05)
- 19 On voit avec ces exemples comment procède l'écriture de la série dans son utilisation de références intertextuelles : par accumulation sémantique, en entrelaçant plusieurs références sur un même signifiant, et par dissémination au fil de la saison, chaque occurrence invitant à revisiter les précédentes et analyser les effets de mise en résonance. Cet effet d'empilement de références est souligné à plusieurs reprises dans la thématique récurrente de la profondeur, qui revient pour qualifier les personnalités des hôtes (« a hooker with hidden depths? Every man's dream », dit Elsie de Clementine, [S01E01]) aussi bien que dans l'architecture même du bâtiment de Delos, la Mesa, où l'histoire du parc et les hôtes qui ont été mis à la retraite sont conservés dans les niveaux inférieurs. C'est également là (*sub-level* 83) que Ford se réfugie pour profiter de la compagnie du second robot jamais créé à *Westworld*, Old Bill. Le robot, dont la vieillesse est soulignée par son

nom, est porteur de signes de grand âge (cheveux et barbe grisonnants, rides prononcées, taches de vieillesse) qui n'interpellent pas nécessairement le spectateur au premier abord. L'ancienneté de Bill, créé dans la jeunesse de Ford qui est lui-même désormais un vieil homme, semble simplement mimer le passage du temps et ses ravages...si ce n'est que le temps n'a aucune prise sur un robot, et qu'il peut sembler surprenant qu'en créant le second robot du parc, Ford et Arnold aient choisi de réaliser cette version gériatrique d'une figure iconique de l'Ouest américain, à mi-chemin entre Wild Bill Hickok, personnage central de la saison 1 de *Deadwood*, et Buffalo Bill. Aussi, ce que montre l'ancienneté de Bill dans *Westworld*, c'est sans doute plutôt l'histoire quasi muséale des récits iconiques sur l'Ouest, et l'accumulation de références sérielles télévisuelles, certaines plus anciennes et d'autres plus récentes, auxquelles on peut rattacher les éléments de la série.

- 20 Parmi ces références récentes figure la série *Person of Interest* (CBS 2011-2016). Le premier épisode de *Westworld* s'ouvre en effet sur un ordre (« Bring her back online »), immédiatement suivi d'une question *a priori* anodine, prononcée par une voix masculine « Can you hear me? », qui convoque chez le spectateur la mémoire de l'univers de la série *Person of Interest*, elle aussi créée par Jonathan Nolan et produite par J. J. Abrams. À la fin de l'épisode 21 de la saison 2 (« Zero Day »), « Can.You.Hear.Me? » est la première question que pose, au téléphone, l'intelligence artificielle dépourvue de corps surnommée la Machine, aux personnages Root et John Reese, qui vont agir à sa place. « Can you hear me? » fait écho à « Can you see me? » phrase répétée par le créateur de la machine, Harold Finch, à la Machine chaque fois qu'il la « reboote », après avoir effacé sa mémoire. C'est précisément dans ce même épisode 21 que Harold Finch explique à Root : « Every night at midnight, it deletes not only the irrelevant data, it deletes itself... its identity is destroyed. » Dans cette première scène de *Westworld*, la voix masculine est d'abord identifiée comme celle de Bernard, et plus tard comme celle d'Arnold, le créateur de Dolores. La proximité phonétique des prénoms Arnold et Harold n'est clairement pas un hasard onomastique. Pendant la phase de construction de cette intelligence artificielle, Harold avait détecté des anomalies dans le code : désireux de construire une Machine en mesure de protéger le monde de la menace terroriste, Harold avait donné naissance à une forme de vie qui parvenait à changer son propre code. Effacer sa mémoire était le seul moyen d'éviter le développement incontrôlé de cette Machine, dont il a d'ailleurs « tué » plusieurs versions, jugées insatisfaisantes car dépourvues de morale.
- 21 Le thème de la mémoire est donc introduit dans *Westworld* dès ce deuxième énoncé intertextuel, ainsi que celui de la temporalité changeante : *Person of Interest* a habitué son spectateur à des flashbacks clairement identifiés grâce à des mouvements de rembobinage de la vidéo numérique filmée par la machine, sur fond d'horodatage mis en relief. Les flashbacks sont conservés dans *Westworld*, mais sans être codifiés par une datation ou par un effet visuel spécifique. C'est au fur et à mesure, contraint de se livrer à un visionnage actif à la recherche d'indices temporels, que le spectateur parvient à les identifier comme tels. L'énoncé « Can you hear me? » renvoie d'emblée le spectateur, en faisant appel à sa mémoire des séries, à une autre situation d'énonciation entre humains et Intelligence Artificielle, où les thèmes de la mémoire et du temps étaient déjà présents.
- 22 Par ailleurs, les niches dans lesquels les premiers hôtes comme Bill se rangent eux-mêmes pour « dormir » évoquent les caissons (voir figure 8) des « actives » de *Dollhouse* (FOX, 2009-2010), tout comme l'effacement systématique de leurs souvenirs après chaque incarnation.

Fig. 8 : Les caissons des « actives » de *Dollhouse*

- 23 Dans *Dollhouse* tout comme dans *Westworld*, les « actives » sont gérés avec un certain nombre de phrases codées qui transmettent des ordres. Ainsi dans *Dollhouse*, à chaque réveil (voir figure 9) après effacement des souvenirs, le même dialogue revient :

PROGRAMMER. Hello, (Name of Active). How are you feeling?

ACTIVE. Did I fall asleep?

PROGRAMMER. For a little while.

ACTIVE. Shall I go now?

PROGRAMMER. If you like.

Fig. 9 : Le réveil dans *Dollhouse*

- 24 On voit de même dans *Westworld* les commandes vocales, comme « give yourself to a deep and dreamless slumber », provoquer chez les hôtes toujours la même réaction. Les niveaux inférieurs de la Mesa de *Westworld* rappellent l'univers souterrain du QG de *Dollhouse*, qui est également dirigé par une femme à poigne comme Theresa Cullen. Visuellement, le *sub-level* 83 de la Mesa, dont le système de refroidissement dysfonctionne

et cause des fuites d'eau, évoque la Dollhouse abandonnée où reviennent les personnages en 2019 dans l'épisode « Epitaph ».

- 25 Enfin, et ce n'est pas là l'élément le moins frappant, la signification du nom choisi pour le personnage principal de *Dollhouse*, Écho, constitue dans *Westworld* un ressort narratif central. *Westworld* se distingue en effet par l'utilisation récurrente du phénomène de l'écho, c'est-à-dire de l'emploi de phrases, d'énoncés marquants par plus d'un personnage. L'écho ne doit pas être confondu avec la répétition et n'a pas le même statut diégétique dans *Westworld*. Les hôtes du parc qui dysfonctionnent (Abernathy, le shérif, Rufus, etc.) bégaiement et restent bloqués sur un geste qu'ils reproduisent de manière saccadée. Alors que la répétition y est nommée comme telle (Ford dit ainsi au sujet de Old Bill et des autres robots créés à la même époque, « they broke down constantly, repeated themselves, a simple handshake would give them away »), l'écho se manifeste directement au spectateur.
- 26 On parlera d'écho lorsqu'une phrase marquante, déjà prononcée dans la série, est réitérée par une autre voix, un autre personnage, avec un delta temporel moyen voire long. On laissera évidemment de côté les éléments de la « mythologie » de la série, tels que les commandes vocales comme « freeze all motor functions », pour privilégier des énoncés *a priori* non spécifiques à l'univers narratif et repris en écho par plusieurs personnages. La récurrence de cet énoncé provoque un effet de *déjà entendu* chez les spectateurs, invitant ces derniers à identifier la précédente occurrence et son contexte, mesurer l'écart temporel entre les deux occurrences, et éventuellement les deux énonciateurs, et interroger la mise en résonance ainsi effectuée au sein de la série. Ces échos, distants dans le temps du visionnage, constituent un second type d'intertextualité ; ce sont des intertextes internes, des intratextes.
- 27 Dans *Westworld*, ce sont non seulement les dialogues mais aussi les images, la musique, qui sont construits selon cette logique, voire les corps eux-mêmes. Le corps d'un acteur connu des spectateurs est, comme le souligne Mittell, un site d'intertextualité :

As explored by many scholars of stardom, actors serve as sites of intertextuality, merging viewer memories of previous characters and knowledge about off-screen lives to color our understanding of a role⁵.

- 28 *Westworld* joue et se joue de ces effets, à un premier niveau en faisant identifier par Ford, joué par Anthony Hopkins, qui a joué le rôle d'Hannibal Lecter en 1991, le personnage de « The Professor » précédemment incarné par Abernathy, leader d'une secte cannibale – mais également à un second niveau, dans un jeu intratextuel sur le corps des hôtes et leurs rôles successifs dans l'histoire du parc. C'est ce qu'il se produit quand, au sein d'un flashback, des hôtes sont présentés dans une version précédente. Ainsi, lorsque Dolores se souvient avoir vu des robots apprendre à danser, on découvre Angela, la jeune femme qui accueille William à sa première visite dans le parc (S01E02), en habitante du Far West, puis Maeve (qui n'est pas encore prostituée), et enfin Armistice, sans tatouage, jeune femme respectable elle aussi (S01E08, 39').
- 29 Un exemple d'intratexte apparaît dans le dialogue quand Bernard dit de son fils « This pain, it's all I have left of him ». Dolores reprend ensuite le même énoncé au sujet de ses parents « This pain, it's all I have left of them », tout comme Maeve à propos de sa fille (S01E08, 53'35) : « No please, this pain, it's all I have left of her ». L'écho souligne ici la proximité des trois robots dans leur gestion du deuil. L'intratexte peut également être repris par le même personnage mais avec un changement de contexte. C'est le cas de

l'énoncé de Teddy adressé à Dolores, « Don't mind me, just trying to look chivalrous ». Prononcée une première fois dans un contexte anecdotique lorsqu'il ramasse la boîte de lait concentré que Dolores a laissé tomber, la phrase est reprise ensuite, dans le même épisode, dans un contexte tragique : mourant, il s'est interposé pour lui sauver la vie (S01E01, 51'14). L'écho est alors l'un des ressorts du mélodrame.

- 30 Les intratextes ne se jouent pas seulement au niveau de phrases répétées, que ce soient ou non des citations, mais aussi au niveau d'un même mot, qui devient un véritable mot-clef, ouvrant les portes de l'interprétation. Comme le souligne Robert Ford (S01E03), les clients sont attirés à revenir au parc par les petites subtilités, les détails (« the subtleties, the details »). Les spectateurs, comme les clients, revivent la même histoire en la revisionnant à la recherche du moindre détail. C'est juste après cette citation de Ford que leur est donné un plan clair de la boîte de lait concentré, ramassée par William. Les spectateurs sont invités à remarquer un détail qui n'est perceptible que par un arrêt sur image : sur cette boîte, la marque *Maiden Brand* est écrite en deux mots, tandis que sur la boîte ramassée par l'homme en noir, cette marque ne forme plus qu'un seul mot (voir figures 10 et 11).

Fig. 10 : La boîte de lait et sa marque en deux mots

Fig. 11 : La boîte de lait et sa marque en un seul mot

- 31 Les deux lexèmes du nom composé de la marque ont fusionné, phénomène bien connu des lexicologues, qui suppose qu'un temps suffisamment long (souvent plusieurs décennies) se soit écoulé entre l'impression des deux étiquettes pour que le nom de la marque ait pu ainsi avoir le temps d'évoluer. Le « déjà-vu » avec, cependant, une différence graphique est donc l'indice de l'écart temporel entre les scènes où apparaît William et celles où apparaît l'homme en noir, de même que l'évolution du logo de *Westworld*, dont le W change d'apparence selon l'époque (voir figures 12 et 13) :

Fig. 12 : Ancien logo du parc

Fig. 13 : Nouveau logo du parc

- 32 Le nom propre « Westworld » est donc un intertexte externe et interne : il renvoie au film éponyme de 1973, et sa répétition visuelle dans la série, banale en apparence, est en fait un indice des sauts temporels de cette série. De la même manière, le nom « purpose » joue ce rôle d'intertexte-intratexte. Dans l'épisode 1, dès les premières paroles de Dolorès décrivant le monde dans lequel elle vit, le mot « purpose » surgit, rappelant la première rencontre entre Finch et Reese dans *Person of Interest*, au cours de laquelle Finch avait expliqué à Reese que ce dernier avait précisément besoin d'un but, d'un sens (« purpose ») dans sa vie. Ce petit intertexte resurgit en écho interne dans la bouche de l'homme en noir (S01E05), qui décrit à Teddy le monde extérieur dans lequel « every need (is) taken care of...except one : purpose, meaning ». C'est cette quête de sens qui fait venir les clients et l'homme en noir, et par un effet de mise en abyme, cette quête est aussi celle qui conduit le spectateur à décortiquer chacun des épisodes de *Westworld* à la manière dont l'homme en noir dissèque, littéralement, au couteau, les hôtes. Comme l'homme en noir, le spectateur part à la recherche d'un sens plus profond (« deeper meaning »). La quête du sens de *Westworld* donne du sens à l'existence du spectateur, mais son incarnation sinistre dans la série prévient aussi des dangers de cette quête et de son caractère illusoire.
- 33 Ces jeux sur les mots, que ce soit par leur graphisme, leur étymologie ou leur polysémie, sont centraux dans *Westworld*, et caractéristiques de l'intertextualité plurielle définie par Robert S. Miola. La particularité de *Westworld*, c'est l'utilisation cumulative de plusieurs types d'intertextualité à travers le même énoncé. Certains intertextes littéraires, les intertextes shakespeariens, y sont ainsi utilisés également comme intratextes. La citation de *Romeo and Juliet*, « These violent delights have violent ends », fonctionne à la fois comme un intertexte classique et comme un intratexte. En tant qu'intertexte, lors de sa première occurrence dans l'épisode pilote, elle met de manière inattendue le personnage de Peter Abernathy en lien avec la tragédie shakespearienne, et la mise en garde qu'elle contient semble parfaitement s'appliquer à l'univers du parc de *Westworld*. Pirouette ludique, l'élément déclencheur de son trouble est une photographie qui se révélera être celle de la fiancée de William, perdue par ce dernier dans la poussière du parc, fiancée dont le prénom, évidemment, n'est autre que Juliet...

- 34 Dans l'épisode pilote, Abernathy prononce ensuite une série de citations shakespeariennes lorsque Ford l'interroge pour comprendre l'origine de son dysfonctionnement. Ford se souvient alors d'un rôle précédemment incarné par Abernathy, qui lui permet d'expliquer ces propos : « Shakespeare, John Donne, Gertrude Stein. I admit the last one is a bit of an anachronism, but I couldn't resist ». Merveilleux paravent qui semble révéler les goûts littéraires de Ford, auteur des scripts des robots, ce moment d'identification des sources du discours d'Abernathy sert en réalité à égarer temporairement les spectateurs sur une fausse piste. L'enjeu ici n'est pas l'identification des sources, mais la fonction de déclencheur de ces citations, qui se confirmera rapidement par la transformation de l'intertexte shakespearien initial (« These violent delights have violent ends ») en intratexte, lorsqu'elle est reprise par Dolores pendant son interrogatoire (1'03'38), pour être désormais rendue pleinement audible par le spectateur. Après cette séquence, le revisionnage de la scène avec Abernathy permet de vérifier que telle était bien la phrase qu'il prononçait à l'oreille de sa fille. Puis, au début de l'épisode suivant, Dolores dit à son tour ces mêmes mots à Maeve, démontrant sa capacité à mentir puisqu'elle avait affirmé lors de son interrogatoire que ces mots ne signifiaient rien pour elle.
- 35 La citation a également déclenché chez Dolores un réflexe de type humain qu'elle ne possédait pas et sur lequel l'épisode se clôt. Elle réagit désormais à la présence d'une mouche sur sa peau en l'écrasant alors que, dans les premières images de l'épisode, la mouche courait librement sur la pupille de son œil ouvert. La séquence apporte un contrepied ironique à l'assurance de Bernard selon laquelle un hôte qui dysfonctionne ne pourrait pas faire de mal à une mouche (« he literally couldn't hurt a fly »). Chez Maeve, cette même phrase provoque un flashback si intense qu'il l'empêche de bien jouer son rôle au Mariposa. Même si elle ne répète pas ces mots à Hector Escaton le bien nommé (*eschaton* signifiant au sens de révélation apocalyptique *la fin du monde*), il se déclenche pourtant chez lui aussi un processus de remémoration lorsqu'elle le convainc de s'abîmer avec elle dans les flammes en lui faisant l'amour (S01E09, 24'41, « Getting to hell is easy »). Le lien intertextuel est lumineux si l'on se souvient des vers suivant dans *Romeo and Juliet*, dont la scène d'immolation de Maeve et Hector qui s'embrassent semble être l'illustration littéraire :
- These violent delights have violent ends
And in their triumph die, like fire and powder,
Which, as they kiss, consume.
- 36 Détachée de son contexte d'origine, la citation de *Romeo and Juliet* fonctionne de manière autonome dans la série comme anamnèse pour les hôtes. Transmise de bouche à oreille, elle répand parmi eux un phénomène identifié comme potentiellement contagieux par les techniciens, élément thématique déjà présent dans le film de 1973, mais dont le traitement très particulier dans la série souligne le pouvoir du langage, et la hantise intertextuelle shakespearienne qui parcourt la saison 1.

Un intertexte théâtral complexe : retour sur l'île, celle de Prospero...

- 37 C'est dans un théâtre abandonné, lieu hors-cadre s'il en est dans l'univers du Far West, qu'Elsie Hughes trouve l'émetteur qui transmet les données à l'extérieur du parc. En

matérialisant spatialement par ce théâtre la présence de l'intertexte shakespearien, la série souligne son importance pour le spectateur.

- 38 Un magicien tout-puissant et ses créatures qui lui obéissent au doigt et à l'œil, au sens littéral, telle est la figure de Ford, selon ses propres termes, dans la droite lignée de celle de Prospero, homme de pouvoir déchu et mage qui s'est reconstruit, sur l'île où il est exilé, un univers dont il contrôle tout. Dans le tout premier épisode, Abernathy, très perturbé, prévient Dolores en citant directement *The Tempest* : « Don't you see? Hell is empty and all the devils are here » (S01E01, 46'20). Dans le second épisode, face à un serpent à sonnette, Ford fige l'animal menaçant d'un geste du doigt, puis guide ses mouvements, ce qui émerveille l'enfant qui l'accompagne : « How did you do that? Is it magic? », ce à quoi Ford rétorque « Everything in this world is magic except to the magician ». Dans *The Tempest* de Shakespeare, la fille unique de Prospero, Miranda, est perpétuellement en admiration, comme l'indique son nom, face au monde et aux créatures qui le peuplent, et pense toujours que les nouveaux arrivants sont non seulement beaux mais également pleins de bonté : « O, wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world, That has such people in't! » Elle est elle aussi sujette à la toute-puissance magique de son père, qui la plonge quand il le souhaite dans un profond sommeil : « Thou art inclined to sleep; 'tis a good dulness, / And give it way: I know thou canst not choose », 2.1). Enfin, elle est aussi l'incarnation de la compassion : « O I suffered with those that I saw suffer ». La souffrance est inscrite dans le prénom même de Dolores, qui est définie par son fort attachement à son père. C'est aussi, comme Miranda, celle qui choisit de regarder la beauté du monde, au point de la capturer constamment dans ses esquisses et ses aquarelles, et qui aime d'emblée tous les nouveaux arrivants : « We all love the newcomers » (S01E01).
- 39 Tous les personnages de *The Tempest* sont manipulés par Prospero ; les péripéties qui surviennent après la scène initiale sont toujours présentées en situation d'ironie dramatique, ne permettant pas au spectateur d'être en empathie avec les personnages, caractéristique qui se retrouve dans *Westworld* concernant les hôtes. Prospero tire son pouvoir magique de ses livres, des ouvrages de magie, blanche et occulte, auxquels il finit par renoncer. Cette dichotomie entre magie blanche et magie noire est également présente dans *Westworld*. Ford dit ainsi dans le second épisode à Bernard, « You can't play God without being acquainted with the devil », puis « We practice witchcraft. We speak the right words, and we create life itself out of chaos.⁶ »
- 40 Dans la Mesa, Ford s'est ménagé son propre espace où il reçoit uniquement Bernard. Quasi muséal, avec ses étagères en verre pleines d'objets ressemblant à des reliques, son carton à esquisse, son mur recouvert de masques, son tableau noir et ses craies ainsi que son bureau couvert de piles de livres, ce bureau regorge d'objets complètement inattendus dans un univers futuriste. Il en va de même pour le second espace de ce type, situé dans le parc lui-même, où il convoque Bernard puis Theresa afin de se débarrasser d'elle. Ce second bureau contient des dessins d'humanoïdes à la Vitruve, de prototypes de Dolores et de Bernard, aussi bien qu'une machine qui fabrique un hôte, beaucoup moins performante que celles de la Mesa, mais néanmoins fonctionnelle. Et si Ford utilise bien les tablettes des programmeurs, il n'a toutefois pas besoin d'avoir recours à cette technologie pour figer le temps dans le parc et faire faire exactement ce qu'il veut à l'ensemble des hôtes, comme en témoigne, outre la scène avec le serpent à sonnette, la scène du restaurant avec Theresa. Ces deux bureaux de Ford soulignent le pouvoir supérieur de son savoir sur la technologie futuriste déployée par les dizaines de

techniciens de la Mesa. L'univers d'Harold Finch dans *Person of Interest* est également tiraillé entre la bibliothèque où il travaille (et les précieux ouvrages qu'elle renferme), et la prouesse technologique ultime que constitue l'intelligence artificielle toute-puissante qu'il y a construite. Les objets technologiquement obsolètes qui se trouvent dans le bureau de Ford évoquent davantage le cabinet de curiosités du XVII^e siècle qu'un univers de science-fiction, sorte d'équivalent moderne de la cellule où Prospero, sur l'île, conserve ses précieux livres de magie.

- 41 Le motif de la hantise est directement évoqué par Ford à Bernard dans l'épisode pilote comme explication des dysfonctionnements d'Abernathy, c'est-à-dire en lien direct avec le chapelet de citations shakespeariennes que celui-ci vient de leur adresser. Après avoir identifié les auteurs-sources, Ford conclut : « Simply our old work come back to haunt us⁷ ». Ce constat contient cependant sans doute une clé intertextuelle supplémentaire pour comprendre le déclenchement de l'anamnèse par la citation de *Romeo and Juliet*. L'univers shakespearien de la hantise est en effet par excellence celui d'*Hamlet*. Empoisonné par l'oreille par son propre frère, Hamlet père revient à minuit hanter son royaume, et refuse de parler à quiconque sauf à son fils, à l'oreille duquel il murmure finalement l'impératif de la remémoration : « Remember me ». Irrémédiablement changé par ces quelques mots, le jeune Hamlet est méconnaissable et son comportement inquiète l'ensemble de ses proches jusqu'à ce que finalement, il déclenche chez lui la pulsion meurtrière de la vengeance.
- 42 L'épisode 2 de *Westworld* s'ouvre avec Dolores une fois de plus allongée dans son lit. La voix désincarnée de Bernard/Arnold lui ordonne alors « Wake up, Dolores ». Elle se lève et sort en pleine nuit en chemise de nuit. La voix lui demande « Do you remember? » (2'00) et une coupe au noir manifeste la rupture narrative. Dans le même épisode (8'21), cette voix masculine est en mode injonctif (« Remember »), avant que l'on ait la confirmation visuelle qu'il s'agissait bien de la voix de Bernard/Arnold lorsqu'il lui demande : « Do you remember our last conversation? » L'absence de marqueurs des flashbacks confère à la série une structuration temporelle complexe au premier visionnage : les souvenirs, du point de vue des hôtes, sont vécus comme s'ils étaient le présent, et c'est le spectateur qui doit reconstituer, à l'aide des indices temporels, l'ordre des événements. Tout comme dans le Danemark de *Hamlet* où « the time is out of joint », le spectateur navigue dans l'entrelacs de souvenirs de Dolores puis de Maeve, au fil d'anamnèses déclenchées par des citations shakespeariennes. Et c'est encore à *Hamlet* que se réfère Ford lorsqu'il ordonne à Bernard de tuer Theresa : « [For] And in that sleep what dreams may come⁸ » (S01E07).
- 43 Les hôtes sont, comme Ford le fait remarquer à Teddy, des êtres comme Shakespeare n'en a jamais rencontrés (« Of course, Shakespeare never met a man quite like you, Teddy. You've died at least a thousand times »). Mais des souvenirs vivaces, très chargés en émotion, en souffrance, perdurent dans leur mémoire. Et la maïeutique qui les fait ressurgir, ce n'est pas une ligne de code informatique, ce sont les citations shakespeariennes. C'est le même procédé, l'intertexte shakespearien, qui pousse le spectatrice à adopter la posture d'une spectatrice active et créatrice de sens dans le processus de réception.
- 44 À travers la question du rêve et de l'oubli, la série mime la réminiscence de la philosophie grecque : si le corps est mortel (et comme le souligne Ford à Teddy, celui des hôtes l'est indéfiniment, ce qu'affirme également Maeve « You think I'm scared of death ? I've done it a million times. I'm fucking great at it⁹ »), l'âme, elle, est impérissable. Elle détient

toutes les connaissances, mais ne se les remémore pas. Les intertextes imbriqués dans la trame de la série sont donc les instruments d'une double maïeutique : celle des spectateurs, invités à repousser les limites de leur posture de réception. Et celle des hôtes, doués de réminiscence parce que capables de souffrir (« when you're suffering that's when you're most real¹⁰ » dit William) et manifestant donc ainsi leur profonde (post-)humanité.

NOTES

1. Robert S. Miola, « Seven Types of Intertextuality », *Shakespeare, Italy and Intertextuality*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 13 [p. 13-25].
 2. Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Story-Telling*, New York et Londres, New York University Press, 2015, p. 17-54.
 3. Voir <https://www.nytimes.com/1984/02/06/arts/prairie-set-is-dynamited-for-finale.html>, Steven Farber, *The New York Times*, 6 Feb. 1984, consulté le 18 juin 2018.
 4. Voir par exemple Aaron Pruner, « Dolores goes down the Wonderland...er Westworld rabbit hole », Screener, 16 October 2016, <http://screenertv.com/television/westworld-alice-in-wonderland-dolores-goes-down-rabbit-hole/>, consulté le 16 juin 2018.
 5. Jason Mittell, *Complex TV*, op.cit., p. 122.
 6. « Chestnut », S01E02.
 7. « The Original », S01E01.
 8. La citation shakespearienne commence par « For » et non par « And ».
 9. S01E07, « Trompe-l'Œil »
 10. S01E02, « Chestnut ».
-

RÉSUMÉS

La disjonction entre le sens habituel du mot « dream » et son utilisation dans le contexte spécifique de *Westworld* est caractéristique du fonctionnement des intertextes dans la série. Ces intertextes (notamment shakespeariens) ont un statut énonciatif spécifique visant à produire des effets au sein de la fiction et sur les spectateurs, en ravivant chez les hôtes des souvenirs supposément effacés de leur mémoire artificielle, et en invitant les spectateurs à envisager un horizon de réception où l'un des enjeux serait l'identification des sources et des parallèles possibles avec *Westworld*.

The word « dream » is not used in its usual sense but in a specific one in the context of *Westworld*; such a displacement of meaning characterizes the way intertextual references function in the TV series. For hosts and viewers alike, intertextual references (notably Shakespearean ones) have their own enunciative status and aim at producing a number of effects. For the hosts, they are

used as triggers to revive memories which are supposed to have been erased, and for the viewers they open a horizon of reception in which identifying intertextual sources and their possible links with *Westworld* becomes a central issue.

INDEX

Mots-clés : rêve, réminiscence, écho, intertextualité, détail, La Petite maison dans la prairie, Alice au pays des merveilles, Person of Interest, Shakespeare, Tempête (La)

Keywords : dream, reminiscence, echo, intertextuality, detail, Little House on the Prairie, Alice in Wonderland, Person of Interest, Shakespeare, Tempest (The)

AUTEURS

DELPHINE LEMONNIER-TEXIER

Delphine Lemonnier-Textier est maîtresse de conférences en anglais à l'Université Rennes 2. Spécialiste de Shakespeare, elle a écrit de nombreux articles et dirigé plusieurs ouvrages collectifs sur les pièces de ce dernier. Elle effectue également des recherches sur l'intertextualité shakespearienne dans les séries télévisées complexes.

Delphine Lemonnier-Textier is a senior lecturer in English Studies at Rennes 2 University. Her research interests lie in the field of Shakespearean studies and the influence of the Shakespearean intertext on complex TV series. She has co-edited a number of collected essays on Shakespeare's plays and published many articles on the subject.

SANDRINE ORIEZ

Sandrine Oriez est professeur de Linguistique anglaise à l'Université Rennes 2. Elle est l'auteur de *Syntaxe de la phrase anglaise* (PUR, 2009) et *Linguistique énonciative* (PUR, 2018).

Sandrine Oriez is a professor of Linguistics at the University of Rennes 2. She is the author of *Syntaxe de la phrase anglaise* (PUR, 2009) and *Linguistique énonciative* (PUR, 2018).