



## TV/Series

3 | 2013

Écho et reprise dans les séries télévisées (I) : Reprise et intermédialité

---

# Le Coup du Parapluie. *Macbeth* et *Columbo* à Scotland Yard

Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/717>

DOI : 10.4000/tvseries.717

ISSN : 2266-0909

### Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

### Référence électronique

Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, « Le Coup du Parapluie. *Macbeth* et *Columbo* à Scotland Yard », *TV/Series* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/717> ; DOI : 10.4000/tvseries.717

---



*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.

**Le Coup du Parapluie**  
***Macbeth* et *Columbo* à Scotland Yard**

Sarah HATCHUEL et Nathalie VIENNE-GUERRIN

Cet article se propose d'analyser un épisode de la série *Columbo* intitulé « Dagger of the Mind » (1972) au cœur duquel se trouve le *Macbeth* de Shakespeare. Nous examinons la tension que cet épisode met en œuvre entre une série américaine du XX<sup>e</sup> siècle, *Columbo*, d'un côté, et la pièce de Shakespeare, *Macbeth*, de l'autre. La mise en miroir des deux œuvres suggérée dès les premières images et reprise au cours de l'enquête invite à explorer comment *Columbo* et *Macbeth* s'articulent, ce que *Macbeth* fait à *Columbo* et ce que *Columbo* fait à *Macbeth*, notamment dans le contexte britannique qui caractérise l'épisode et tranche avec le décor habituellement américain de la série. Après avoir examiné quelques modes d'interpénétration et d'articulation des deux mondes, nous analysons le processus de démythification et de pétrification qui semble être à l'œuvre dans cet épisode où le poignard paraît trouver son substitut grotesque dans un accessoire essentiel, anglais par excellence : le parapluie. La reprise qui est au cœur de cet épisode sera donc analysée en termes de chevauchement d'une part et d'écart d'autre part. Être et ne pas être tout à la fois : c'est dans cette tension que réside la complexité de la reprise et de l'écho tels qu'ils apparaissent dans cet épisode.

L'un des épisodes de *Columbo*<sup>1</sup>, l'épisode 4 de la saison 2, diffusé pour la première fois sur NBC en 1972, s'intitule « Dagger of the Mind » et l'on comprend pourquoi lorsque l'on découvre, dans la séquence d'ouverture, la ville de Londres ainsi que la pièce qui figure en lettres rouge vif à l'affiche du Royal Court Theatre londonien : *Macbeth* (voir figure 1).



Fig. 1 : *Macbeth* à l'affiche dans le West End londonien

---

<sup>1</sup> La série comporte 12 saisons, 70 épisodes. Une première vague est diffusée sur NBC : 1968-1978, 43 épisodes et 2 films. En mai 1988, ABC relance la série et la poursuit jusqu'en 2003.

Cet épisode nous raconte l'histoire d'un couple d'acteurs professionnels, Nicholas Frame (Richard Basehart) et Lillian Stanhope (Honor Blackman), qui entend bien faire son « come back » en jouant *Macbeth*. Sir Roger Haversham (John Williams), leur imprésario, également producteur du spectacle, se rend compte au début de l'épisode de leurs machinations et les menace d'annuler leur retour sur scène en ces termes : « There won't be any *Macbeth!* I'm going out to tell the whole company ». S'ensuit une altercation au cours de laquelle Lillian tue accidentellement Sir Roger, figure qui viendra les hanter jusqu'à ce que Columbo (Peter Falk) les démasque<sup>2</sup>.

L'expression « dagger of the mind<sup>3</sup> » (2.1.38), dont on peut mesurer l'attrait qu'elle représente pour étiqueter un épisode de série policière, renvoie à l'un des célèbres monologues de *Macbeth* :

Is this a dagger, which I see before me, [...]

Or art thou but

A dagger of the mind, a false creation,

Proceeding from the heat-oppressèd brain? (2.1.33-39)

Dans la pièce de Shakespeare, ces vers sont prononcés lorsque, hanté par le sombre projet d'assassiner Duncan, *Macbeth* croit voir devant lui des poignards venus comme pour l'appeler au meurtre. « Dagger of the mind » est une citation certes moins universelle que « To be or not to be » et a paru, à l'exportation, si peu familière à un public français que le titre a été traduit « SOS Scotland Yard ». Mais c'est une citation néanmoins suffisamment connue du public américain pour avoir été utilisée quelques années plus tôt comme titre d'un épisode d'une autre série populaire, *Star Trek*<sup>4</sup> (Saison 1 épisode 9, 1966-67<sup>5</sup>). Mais si, dans *Star Trek*, le titre est employé de façon uniquement métaphorique, comme commentaire d'un épisode qui met en scène des souffrances cérébrales infligées notamment au capitaine Kirk, dans *Columbo*, *Macbeth*, son titre, ses personnages, son intrigue et son texte sont présents d'un bout à l'autre de l'épisode, omniprésence qui transparait dans la mise en concurrence suggérée au début de l'épisode entre *Columbo* et *Macbeth*<sup>6</sup>. En effet, le générique semble être constitué de deux génériques juxtaposés et comme mis en miroir, celui de l'épisode

---

<sup>2</sup> Pour un synopsis de l'épisode et un descriptif de la série (Saisons 1 à 7), voir Mark Dawidziak, *The Columbofile: A Casebook*, New York, The Mysterious Press, 1988.

<sup>3</sup> L'édition de référence est *The Norton Shakespeare* (d'après l'édition Oxford), éd. général : Stephen Greenblatt ; éd. : Walter Cohen, Jean E. Howard, et Katharine Eisaman Maus, New York, W.W. Norton, 1997.

<sup>4</sup> La série *Star Trek, The Original Series* a été diffusée sur NBC entre 1966 et 1969.

<sup>5</sup> Il est frappant de constater que lorsque l'on cherche l'expression « Dagger of the mind » sur Google, les premières références qui ressortent renvoient à cet épisode de *Star Trek*, ce qui constitue un bon exemple de remédiation qui voit l'appropriation surpasser, déclasser, la référence canonique.

<sup>6</sup> Margaret Rose Jasper formule cette idée dans le titre de son article : « Earnest Equivocator: Columbo undoes Macbeth », *Journal of American Culture*, vol. 22, n°4, p. 51-55, Hiver 1999.

et celui de la pièce dont on nous donne, par le biais d'une affiche, le titre mais aussi le casting et l'auteur. Le générique donne à voir la tension que cet épisode met en œuvre entre une série américaine du xx<sup>e</sup> siècle, *Columbo*, d'un côté, et la pièce de Shakespeare, *Macbeth*, de l'autre. La mise en miroir suggérée dès les premières images et reprise au cours de l'enquête (voir figure 2) invite à analyser comment *Columbo* et *Macbeth* s'articulent, ce que *Macbeth* fait à *Columbo* et ce que *Columbo* fait à *Macbeth*, notamment dans le contexte britannique qui caractérise l'épisode et tranche avec le décor habituellement américain de la série.



Fig. 2 : *Macbeth* et *Columbo* mis en miroir

Après avoir examiné quelques modes d'interpénétration et d'articulation des deux mondes, nous analyserons le processus de démythification et de pétrification qui semble être à l'œuvre dans cet épisode où le poignard paraît trouver son substitut grotesque dans un accessoire essentiel, anglais par excellence : le parapluie. La reprise qui est au cœur de cet épisode sera donc analysée en termes de chevauchement d'une part et d'écart d'autre part. Être et ne pas être tout à la fois : c'est dans cette tension que réside la complexité de la reprise et de l'écho tels qu'ils apparaissent dans cet épisode.

### 1. *Columbo*, c'est *Macbeth*

Comme *Macbeth*, *Columbo* n'est pas un polar traditionnel car, dans les deux cas, l'identité du meurtrier est connue dès le début. Comme *Columbo*, *Macbeth* nous montre les affres que traversent les meurtriers qui ne peuvent plus jouir d'aucune sérénité jusqu'à ce que leur forfait soit découvert et leur crime puni.

Cet épisode de *Columbo* joue sur l'interpénétration, le brouillage, le télescopage de la série et de la pièce, télescopage qui

trouve son expression dans la distribution des rôles qui fait dialoguer des vedettes américaines comme Richard Basehart (Nicholas Frame/Macbeth) et des acteurs anglais bien connus comme Wilfrid Hyde-White (Tanner, le *butler* du couple). Mais ce télescopage apparaît également dans les échos qui renvoient les spectateurs à d'autres films ou séries impliquant des affaires policières et des motifs shakespeariens. Ainsi John Williams (Sir Roger Haversham, la victime) est demeuré célèbre pour le rôle de l'inspecteur Hubbard dans le film d'Alfred Hitchcock *Dial M for Murder* (*Le Crime était presque parfait*, 1954) mais il joua également le rôle de Shakespeare dans l'épisode 4.18 de *The Twilight Zone* (*La Quatrième Dimension*, CBS, 1959-1964) intitulé « The Bard » (1963), dans lequel un scénariste à court d'inspiration use de magie noire pour convoquer Shakespeare afin qu'il devienne son nègre. John Williams incarna aussi l'inspecteur Brent, retraité de Scotland Yard, dans l'épisode 4.29 de *Alfred Hitchcock Presents* (CBS, 1955-1960 ; NBC, 1960-1962) intitulé « Banquo's Chair » (« Le siège de Banquo », 1959), qui reposait déjà sur l'intrigue de *Macbeth*. Dans cet épisode, Brent engage une actrice pour qu'elle joue le rôle du fantôme de la victime lors d'un dîner auquel est convié le présumé meurtrier, tandis que les autres invités font mine de ne pas voir cette apparition. Ce double lien entre Williams et Hitchcock, réalisateur britannique qui devint le maître du suspense à Hollywood, souligne le pont entre la Grande-Bretagne et les États-Unis qui caractérise cet épisode de *Columbo*. C'est comme si l'art américain en matière de film policier faisait son retour en Grande-Bretagne en absorbant l'œuvre canonique anglaise. Quant à Honor Blackman (Lillian Stanhope/Lady Macbeth), on peut se souvenir de son rôle de *James Bond girl*, Pussy Galore, dans *Goldfinger* (réal. Guy Hamilton, 1964), mais elle est surtout connue pour avoir joué Dr Cathy Gale, la première partenaire régulière de John Steed dans la série d'espionnage britannique *The Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*, ITV, 1961-1969). La distribution de cet épisode de *Columbo* évoque donc d'emblée des appropriations shakespeariennes mêlées à des séries policières anglo-américaines pleines d'humour.

Contrairement à la série *Star Trek* qui abonde en citations et allusions shakespeariennes<sup>7</sup> et qui tient une place de choix dans ce que Douglas Lanier a appelé la « Shakespop<sup>8</sup> » (la culture populaire shakespearienne), la série *Columbo* ne compte quasiment aucune référence shakespearienne. Cet épisode est doublement une exception au sein de la série : exception parce qu'il fait référence à Shakespeare et exception également parce que *Columbo*, lieutenant d'habitude basé à Los Angeles, s'y trouve délocalisé à Londres, où il est venu, nous dit-on,

<sup>7</sup> Sur Shakespeare et *Star Trek*, voir notamment Douglas Lanier, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002, chap. 1, p. 1-20.

<sup>8</sup> Lanier, p. 17.

apprendre les techniques de pointe pratiquées par Scotland Yard auprès du très anglais « detective chief superintendent Durk<sup>9</sup> » (Bernard Fox). Aussi, au début de l'épisode, est-on amené à penser qu'un lieutenant de police américain a beaucoup à apprendre de ses collègues britanniques dans ce qui semble être une réaffirmation de l'histoire coloniale et de la supériorité de la « mère patrie ». Cependant, tout l'épisode va s'employer à construire l'image d'une Grande-Bretagne démodée, passéiste et conservatrice, opposée à la culture américaine représentée par Columbo, incarnation de la classe moyenne, homme ordinaire qui remet en question les codes britanniques, notamment par sa loquacité, son amabilité et son allure négligée. Même lorsqu'il évolue dans le contexte de Los Angeles, Columbo a l'habitude de mater des figures de la haute société qui le croient malhabile, distrait et naïf avant de prendre conscience que c'est lui qui mène le jeu. Mais l'environnement au sein duquel se déroule cet épisode ajoute à la lutte des classes une lutte post-coloniale : le citoyen américain doit prouver sa valeur, à la fois en matière d'enquête policière et dans sa maîtrise d'une culture classique.

Le lieu qui semble ici incarner Londres et toute l'Angleterre, c'est le théâtre shakespearien. Certes, on découvre d'autres clichés évocateurs de l'univers londonien au fil de l'épisode : Heathrow (voir figure 3a), où Columbo commence par perdre sa valise, Scotland Yard dont il photographie l'enseigne (voir figure 3b) mais dont on ne verra jamais la couleur, un club par-ci, un pub par-là (voir figure 3c) – emblèmes d'une société qui se divise en deux, les riches et les puissants au club, les pauvres au pub –, le musée de cire (voir figure 3d)... On voit Columbo jouer les touristes et photographier la relève de la garde ou le Tower Bridge, mais cet épisode nous plonge avant tout dans le milieu du théâtre.



---

<sup>9</sup> À propos de la vision de l'Angleterre véhiculée par cet épisode, voir l'article de Margaret Rose Jasper précédemment cité.



Fig. 3a, 3b, 3c, 3d : Columbo et les clichés londoniens

Ce qui semble, en effet, pouvoir constituer le meilleur décor pour cet épisode londonien, c'est l'univers théâtral de *Macbeth*, maudite pièce écossaise qui semble faire un clin d'œil à l'institution *Scotland Yard*. On sent poindre l'idée que Londres et l'Angleterre tout entière, c'est le (piètre) théâtre de Shakespeare, Shakespeare icône conservatrice et poussiéreuse. Et c'est dans ce théâtre, sous une pluie battante qui rappelle les premiers vers de la pièce (« In thunder, lightning or in rain », 1.1.2) que l'on voit entrer Sir Roger Haversham, incarnation de Duncan, armé de son seul parapluie.

L'une des caractéristiques de la série *Columbo* est que chaque épisode met en scène un milieu spécifique, bien identifié : le milieu de la chirurgie, de la science, de la magie, du football américain, de la tauromachie, du cinéma, de la viticulture, etc. Ces changements de milieux récurrents suggèrent que tout le monde peut, dans des circonstances particulières, devenir meurtrier, même si l'ambition et l'appât du gain sont identifiés comme catalyseurs privilégiés. Dans *Columbo*, les meurtriers sont et ne sont pas des « tueurs en série » ; on y assassine par occasion plus que par vocation. Les meurtriers n'y sont pas de ces « esprits criminels » auxquels nous habitue, par exemple, la série du même nom (*Criminal Minds*, CBS, 2005-). Aussi est-ce par accident que les deux acteurs, Nicholas Frame (Nicky) et Lillian Stanhope (Lily), qui jouent Macbeth et Lady Macbeth, *deviennent* Macbeth et Lady Macbeth en tuant Sir Roger Haversham, substitut du roi Duncan qui deviendra ensuite l'équivalent du fantôme de Banquo lorsque Lillian, dans la réserve du musée, tombera nez à nez avec la tête de cire de Sir Roger, comme s'il était revenu d'outre-tombe pour hanter son esprit. L'épisode joue sur le brouillage entre acteurs et personnages, entre le monde de la pièce dans le film et celui du film, entre personnages filmiques et personnages littéraires, comme lorsque Lily « littérarise » Sir Roger au début du film en s'exclamant « He's come straight out of a Victorian novel! ».

L'épisode intègre une longue séquence de répétition au cours de laquelle les deux acteurs dans le film, Lily et Nicky, deviennent des Macbeth et Lady Macbeth au carré, nouant ainsi l'intrigue de *Macbeth* et celle de *Columbo*. Si *Scotland Yard* n'est qu'un trompe-l'oeil dont on

ne verra jamais l'intérieur, les spectateurs pénètrent en revanche dans tous les recoins du Royal Court Theatre, dont on voit les loges, les coulisses, la scène et la salle. Juste après le meurtre de Roger Haversham, qui a lieu dans la loge de Lily, les deux acteurs criminels sont appelés sur scène pour la générale. Lily et Nicky deviennent alors Macbeth et Lady Macbeth à un second degré, sur scène, après être devenus des meurtriers « réels » en tuant leur imprésario. Le jeu sur le « knocking » qui est au cœur de la scène du portier (2.3) structure cette scène de répétition et y souligne le télescopage, la proximité, entre la scène et les loges, entre le monde de *Macbeth* et celui de *Columbo*. Le « Knock, knock, knock » (« Toc, toc, toc ») qui se fait régulièrement entendre, crée des seuils au sein de cette séquence et permet d'assurer la couture entre les différents espaces et mondes représentés. Ainsi le portier comique dans *Macbeth* trouve son double dans le portier de théâtre, Joe Fenwick (Arthur Mallet), qui vient réparer un radiateur dans la loge de Lily et qui joue, sans le savoir, un rôle essentiel dans l'élucidation du mystère. En comparant les coups qu'il donne sur le radiateur de la loge à ceux que l'on entend au cours de la représentation (« I thought it would be a good chance to fix your heater-pipe here. You know what, with all that knocking going on out there », « J'ai voulu profiter de l'occasion pour réparer votre chauffage. Ils n'arrêtent pas de frapper là-haut »), le portier efface la distinction entre la fiction télévisuelle et la fiction théâtrale enchâssée. Le bruit régulier « knock, knock, knock » permet la suture des deux mondes notamment lorsque l'on entend les deux acteurs criminels déclamer les vers suivants :

MACBETH/NICKY. Whence is that knocking?—  
 How is't with me when every noise appals me?  
 What hands are here! Ha, they pluck out mine eyes.  
 Will all great Neptune's ocean wash this blood  
 Clean from my hand? No, this my hand will rather  
 The multitudinous seas incarnadine,  
 Making the green one red.

LADY MACBETH/LILY. My hands are of your colour, but I shame  
 To wear a heart so white. I hear a knocking  
 At the south entry. Retire we to our chamber.  
 A little water clears us of this deed.  
 How easy is it then! Your constancy  
 Hath left you unattended. [...] <sup>10</sup>  
 Be not lost

So poorly in your thoughts.  
 MACBETH/NICKY. To know my deed, 'twere best not know myself  
 Wake Duncan with [this] knocking. I would thou couldst. (2.2.55-72)

<sup>10</sup> [...] signale les coupes du texte shakespearien opérées par l'épisode.

Dans le contexte du film et du meurtre auquel nous venons d'assister, avec en fond sonore des bruits dont on ne sait s'ils sont produits par la pièce de théâtre ou s'ils sont issus des loges, les vers de Macbeth et Lady Macbeth sont en quelque sorte dé-fictionnalisés, dé-théâtralisés, puisque le monde de l'illusion et de la réalité se rejoignent et se brouillent. Ainsi les spectateurs perdent leurs repères et ne savent plus si c'est un *Macbeth* ou un... *Macbeth* de l'esprit qu'ils sont en train de voir. « Is this a *Macbeth* that I see before me? Or art thou but a *Macbeth* of the mind? » pourrait-on se demander. Dès les premières répliques de Nicky, on pouvait percevoir ce télescopage, lorsque Nicky, usurpant le pouvoir du metteur en scène, disait aux autres personnages sur scène de faire une pause en ces termes : « Clear out of our castle! ». Cette superposition de l'art et de la vie affirme la persistance du « modèle de réalisme émotionnel stanislavskien<sup>11</sup> » au cinéma. Les films qui incluent des mises en scène de Shakespeare utilisent régulièrement des répétitions et représentations enchâssées pour montrer « le parcours de l'acteur vers le rôle et le parcours du rôle au fil de la pièce<sup>12</sup> ». Dans les films qui mettent en scène la « répétition théâtrale dans le film », par exemple dans *In the Bleak Midwinter* de Kenneth Branagh (*Au beau milieu de l'hiver*, 1995), *Shakespeare in Love* de John Madden (1998) ou encore *Stage Beauty* de Richard Eyre (2004), il est d'usage que le monde de la scène et celui des coulisses interagissent. Les acteurs explorent leurs sentiments intérieurs et passés pour pouvoir s'identifier aux personnages, tandis qu'en retour, jouer ces rôles les aide à résoudre leurs problèmes personnels : l'identité de l'acteur et le rôle fusionnent totalement, tout comme l'art et la vie. La représentation théâtrale, qui est censée constituer un sommet à la fin du film, insiste généralement sur le fait que les acteurs ne peuvent donner le meilleur d'eux-mêmes que si la situation sur scène s'est réalisée en coulisse. Selon ces films, c'est lorsqu'il ne joue pas que l'acteur joue le mieux. « Dagger of the Mind » ne fait pas exception : l'épisode joue sur la confusion entre le meurtre « réellement » commis par le couple et le parcours dramatique de Macbeth et Lady Macbeth sur scène. Cependant, ce qui vient contredire le modèle, c'est que l'art ne gagne rien ici à imiter la vie : pour les spectateurs de *Columbo*, la générale de cette production de *Macbeth* n'a rien de prometteur. Elle est plutôt porteuse d'artifice et d'ennui.

Le meurtre de Duncan/Roger Haversham est adapté aux codes d'une série policière où l'on voit très peu de sang, dont le héros met un point d'honneur à ne pas porter d'arme et rechigne à examiner les

<sup>11</sup> « Stanislavskian, emotional realist paradigm », Cary M. Mazer, « Sense/Memory/Sense-memory: Reading Narratives of Shakespearian Rehearsals », *Shakespeare Survey*, n°62, 2009, p. 332. Notre traduction.

<sup>12</sup> « of the actor to the role, and of the role across the duration of the play », Mazer, p. 348. Notre traduction.

indices médico-légaux. Aussi Sir Roger n'est-il pas tué d'un coup de poignard sanglant mais d'un improbable coup de pot de maquillage, objet contondant qui laisse moins de traces et qui incarne l'univers théâtral du film. Dans ce *Columbo/Macbeth*, pas de sang, pas de poignard. *Macbeth* est « columbisé », pourrait-on dire, tout autant que *Columbo* est « macbethifié ». Le brouillage qui s'installe entre les acteurs et les personnages produit, en ricochet, un commentaire comique sur les personnages shakespeariens lorsque Haversham décrit Lillian et Nicky comme « a has-been leading man and his ageing ingenue », puis comme « a ham and a tart ». Adressés à Lily et Nicky, les termes déteignent ensuite sur Macbeth et Lady Macbeth.

Le brouillage de l'acteur et du personnage se manifeste aussi lorsque Nicky utilise Macbeth pour commenter, avec enthousiasme, son œuvre criminelle : « If it were done when 'tis done, then 'twere well/ It were done quickly » (1.7.1-2) ou lorsqu'il se montre, un peu plus tard, énigmatique avec sa femme, en lui disant « False face must hide what the false heart doth know » (1.7.82). Dans la séquence du radiateur, on voit Lillian/Lady Macbeth s'effondrer d'épuisement et de soulagement une fois que le portier a fini de réparer le radiateur et se décide enfin à partir, sans avoir remarqué le cadavre de Sir Roger dissimulé dans une malle, sous son nez. L'annonce de la mort de la reine sur scène, qui constitue le plan suivant, « The queen, my lord, is dead », prend alors un tour comique et ironique au sein de la fiction-cadre. La tirade qui suit est filmée en une alternance de plans sur la scène et sur les coulisses où se trouve Lily, impatiente que son mari en finisse pour pouvoir se débarrasser au plus vite du cadavre de Sir Roger :

MACBETH/NICKY. She should have died hereafter.  
 There would have been a time for such a word.  
 Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow  
*LILY (depuis les coulisses). It'll be tomorrow if you don't get to move on.*  
 MACBETH/NICKY. Creeps in this petty pace from day to day  
 To the last syllable of recorded time,  
 And all your yesterdays have lighted fools  
 The way to dusty death. Out, out, brief candle.  
 Life's but a walking shadow, a poor player  
 That struts and frets his hour upon the stage,  
 And then is heard no more. It is a tale  
 Told by an idiot, full of sound and fury,  
 Signifying nothing. (5.5.16-27)

Le texte de Shakespeare est prononcé scrupuleusement mais est interrompu par un aparté venu de Lily, qui observe son mari depuis les coulisses et montre des signes d'impatience : « It'll be tomorrow if you don't get to move on » lui lance-t-elle tout bas. Cet aparté comique transforme la pièce de Shakespeare en une corvée dont il faut se

débarrasser au plus vite afin que les deux acteurs puissent passer à ce qui importe vraiment : sauver leur peau. Ironiquement ici, il n'est pas bon que « le spectacle continue » car la vie a bien plus d'importance, tandis que le film policier prend le pas symboliquement sur l'œuvre de Shakespeare : il faut faire taire Shakespeare pour que la fiction policière continue. Tout en semblant cultiver le script shakespearien en intégrant de longues citations, cet épisode met aussi en relief l'écart qui caractérise cette reprise.

## 2. *Columbo*, ce n'est pas *Macbeth*

Les télescopages dont nous venons de donner quelques exemples contribuent à faire vivre le texte shakespearien tout en le désacralisant. Lily, par cet aparté, met à distance le texte shakespearien déclamé par son mari, le dégonfle, de démythifie. Ce « tomorrow » est également mis en relief de façon ironique lorsque Lily demande au portier de surseoir à la réparation de son radiateur (« Fix it tomorrow ») et est ensuite repris dans une veine comique lorsque ce même portier refuse de répondre à Columbo et renvoie ses réponses au lendemain (« tomorrow and tomorrow » dit le portier, renvoyant au célèbre monologue de *Macbeth*). Comme le souligne Margaret Rose Jasper<sup>13</sup>, l'épisode constitue tout à la fois un hommage à Shakespeare et une mise à distance :

*Dagger* both plays tribute to, and distorts, Shakespeare's text. [...] [T]he nexus of Shakespeare and television crime drama offers a rare instance of American popular culture becoming Bardolized in spite of itself.

« Bardolized in spite of itself » : en effet, si *Macbeth* hante l'épisode d'un bout à l'autre, il n'est pourtant l'objet d'aucune bardolâtrie affichée.

Contrairement au *Roméo et Juliette* mis en scène dans un épisode de *Dr Quinn*<sup>14</sup> (*Docteur Quinn, femme médecin*, CBS, 1993-1998), par exemple, où est formulée l'idée qu'il s'agit du plus grand texte qui soit sur l'amour, dans *Columbo*, on n'entend aucun commentaire sur la beauté d'un texte qui semble n'être là que pour servir l'ego de l'acteur. Aussi voit-on, le lendemain de la première, Nicky et Lily se rengorger de critiques de presse élogieuses au cours d'une séquence où les acteurs shakespeariens semblent étouffer eux-mêmes Shakespeare et le mettre à distance en cédant aux sirènes du succès et du *star-system*. Jouer Shakespeare apparaît alors comme un moyen et non une fin, une stratégie matérialiste qui permet de devenir riche et célèbre. Le fait que nous ne puissions jamais assister à la

<sup>13</sup> Jasper, p. 51.

<sup>14</sup> Saison 3 épisode 19, « What is love ? ».

Voir <http://www.youtube.com/watch?v=JCPACD1VJkQ>, lien consulté le 11 décembre 2012.

représentation mais que nous soyons amenés à découvrir seulement la réception privée qui la suit contredit les lois du genre en nous privant d'un spectacle conçu habituellement comme un sommet artistique et un moment cathartique. Les critiques élogieuses lues par les deux acteurs constituent un mystère, à en juger par la piètre répétition générale qui nous a été donnée à voir. Lorsque Lily et Nicky découvrent ces critiques, bien au chaud dans leur lit, l'image suggère que les journaux sont complices de l'*establishment* théâtral dans ce qui apparaît comme l'entreprise commerciale « Shakespeare ». Le cabotinage des deux acteurs étant décrit comme bon, l'univers de *Columbo* semble alors dénoncer ironiquement les goûts d'une *intelligentsia* britannique qui va au théâtre pour se rengorger de sa supériorité culturelle et de sa résistance à l'ennui. Il n'est pas impossible enfin, que la série protège ainsi le réalisme du jeu américain (celui de Peter Falk) au sein de sa propre diégèse en reléguant le jeu artificiel au cercle britannique et à la pièce de Shakespeare enchâssée.

Lorsque le *butler*, Tanner (Wilfrid Hyde-White), frappe à la porte et vient faire chanter le couple d'acteurs, cette séquence se transforme en une variation de la scène du portier tout en suggérant que Tanner est le substitut de Banquo. L'écart entre le texte présumé mythique et son traitement dans le film apparaît également lorsque l'épisode fait des affres et états d'âme de Nicky/Macbeth, qui s'apprête à assassiner Tanner/Banquo, une séquence comique. C'est en installant un vélo sur le porte-bagages de sa voiture, ce vélo qui doit lui permettre d'assassiner le maître chanteur Tanner/Banquo sans laisser de trace, que Nicky s'exclame : « This deed I'll do before the purpose cools » (4.1.170). L'image du meurtrier à vélo n'est que l'un des nombreux traits comiques qui viennent ainsi tout au long de l'épisode creuser le décalage entre le film et la pièce.

Dans ce monde de sombre comédie, le parapluie joue un rôle essentiel (voir figures 4a-4f).





Fig. 4a-4f : L'omniprésence du parapluie

Sa présence obsédante en fait le substitut décalé du poignard et du sang qui hantent les esprits du couple meurtrier. Dans cet épisode, les gouttes de pluie laissées sur le capot d'une voiture font office de traces du meurtre, tandis que l'accent est mis, fût-ce sur le mode ironique, sur le potentiel meurtrier du parapluie : « That thing's dangerous, you're gonna stab somebody with that » dit Nicky au portier. Voulant récupérer la preuve de son forfait, il essaie de soutirer au portier le parapluie de Sir Roger en diabolisant l'objet. Lorsque Columbo s'apprête à démasquer les coupables, c'est armé d'un parapluie qu'il arrive au musée (voir figure 5).



Fig. 5 : Le parapluie ou l'arme fatale

Réécriture du poignard shakespearien, ce parapluie est aussi ce qui semble faire écran et détourner l'attention des spectateurs du mythe shakespearien. La mise à distance, l'écart, réside dans le fait que Columbo semble ne rien voir de l'univers shakespearien, son esprit étant entièrement occupé par ce parapluie. Columbo n'a pas honte de révéler son ignorance en matière de théâtre et de dévoiler ainsi sa classe sociale et ses origines américaines. Il ne semble à aucun moment véritablement sensible à Shakespeare et à son mythe. C'est ce que souligne le choc des cultures que met en scène la séquence au cours de laquelle le lieutenant montre son ignorance en matière de théâtre en posant la question, scandaleuse à l'oreille d'un Anglais : « Qui est Irving ? » (« I was just wondering: who is Irving ? »). Dans un souci de tromper la police, Nicky et Lily prétendent, en effet, qu'un exemplaire de *Macbeth* annoté par Irving (« with his own notes scribbled on every page ») a disparu et constituerait donc le mobile du crime. On sent ici poindre l'encensement d'une œuvre pour laquelle on irait jusqu'à tuer et dont on souligne la valeur commerciale, estimée par Nicky à 20 ou 30.000 livres sterling. Shakespeare apparaît ironiquement ici comme étant une matière plus commerciale qu'artistique.

C'est Tanner qui répond à l'interrogation de Columbo en définissant Irving comme étant sans doute le plus grand acteur anglais. (« Sir Henry Irving, perhaps the greatest English actor who ever lived »). Pour Columbo, Jack l'éventreur, mentionné avec admiration dès son arrivée à l'aéroport, est bien plus fascinant qu'un acteur shakespearien. Lorsque Lillian lui demande s'il a aimé la pièce (« you liked it? »), Columbo répond : « Better than any movie. I don't know what that fellow Irving had, but the way you took that part! ». Plus que d'admiration envers un rôle shakespearien, la réponse de Columbo est pleine d'ironie. Lillian a joué le rôle, nous dit-il, de façon plus réaliste qu'aucun Irving ne pourrait jamais le faire puisqu'elle a tué. Si Columbo réaffirme subrepticement l'adhésion au modèle stanislavskien, il se positionne également comme critique de théâtre : l'homme ordinaire américain se fait juge de l'aristocratie culturelle britannique. Il est fondé, ici, à porter un jugement esthétique qui s'affranchit des critères traditionnels propres au théâtre anglais. Son unité de mesure est en effet celle qu'il connaît le mieux : les films et la culture populaires (« better than any movie »), le paradoxe étant bien sûr que cet épisode de *Columbo* transforme précisément ce théâtre anglais en culture populaire. *Columbo* se situe ici dans une tradition (dont le film de 1996 d'Al Pacino *Looking for Richard* fait sans aucun doute partie) qui, en caricaturant le jeu érudit britannique, affirme le droit des Américains à disposer de Shakespeare, à le mettre en scène, le jouer, l'interpréter, l'absorber, le consommer. Il est possible que la satire soit, à première vue, émoussée par l'humilité habituelle de Columbo, mais on peut se demander si Columbo, comme toujours,

n'affiche pas cette modestie pour mieux débusquer les coupables et dénoncer les travers de leur mode de vie. Ce commentaire méta-filmo-dramatique qui semble mettre explicitement en concurrence l'écran et la scène, souligne en fait le décalage entre l'illusion et la réalité, le jeu d'acteur et l'acte que constitue le meurtre.

L'écart entre *Columbo* et *Macbeth* apparaît enfin lorsque l'on réalise que le monde de l'illusion shakespearienne est condamné à finir au cimetière et au musée. Aussi le théâtre se fait-il littéralement cimetière (voir figure 6a) au cours de la scène des funérailles de Roger Haversham (voir figure 6b) qui se déroule dans le théâtre, sur scène.



Fig. 6a-6b : Le théâtre comme chambre funéraire

L'épisode semble également reléguer Shakespeare au monde des antiquités, en conduisant Lady Macbeth et Macbeth du Royal Court Theatre au Wax Museum (voir figures 7a et 7b).



Fig. 7a-7b : Roger Haversham et Macbeth (Nicky) et Lady Macbeth (Lily) en cire

Signe de consécration pour les acteurs, la mise en cire constitue aussi une mise à mort et une forme de mise en bière de l'œuvre shakespearienne, signe d'une société anglaise sclérosée, figée dans ses codes, tandis que la séquence de l'arrivée à l'aéroport, qui est loin de se passer comme prévu, suggère que Columbo arrive d'Amérique pour bousculer et remettre en question ces codes. Columbo réinsufflé de la vie dans le musée « Shakespeare » en se donnant en spectacle lors de la scène finale et en faisant le fameux coup du parapluie (voir figure 8) qui lui permet de démasquer les coupables<sup>15</sup>.



Fig. 8 : Columbo se donne en spectacle : le « coup du parapluie »

C'est par Columbo, par la mise en scène soignée dont il se fait l'artisan et par les effets spéciaux qu'il ménage, que le coup du parapluie se fait coup de théâtre qui redonne vie au monde momifié du Musée. Ainsi démasqué et trompé (« framed ») par le subterfuge du policier, Nicholas Frame redevient un Macbeth beaucoup plus crédible et humain que celui qu'il jouait sur scène : sombrant dans la folie, il se

<sup>15</sup> Le plaisir de *Columbo* résidant dans la révélation finale, nous préférons ne pas dévoiler le dénouement précis aux lecteurs.

met à déclamer le monologue « Tomorrow, and tomorrow and tomorrow » (5.5.18 et sv) dans un rire sans fin.

Dans la séquence finale, le film superpose le subterfuge comique de Columbo et la folie tragique dans laquelle sombre Nicky, plongeant les spectateurs du téléfilm dans un certain malaise. Dans ce monde de cire, les mots shakespeariens font alors sens et reprennent vie dans la bouche de l'acteur déchu. C'est en termes shakespeariens que la folie s'exprime, comme si rien ne pouvait jamais avoir raison de ce fantôme-Shakespeare qui, aussi pétrifié soit-il, semble à jamais destiné à avoir un lendemain : *tomorrow and tomorrow and tomorrow*. Être et ne pas être, *tomorrow and tomorrow and tomorrow* : on croirait bien entendre Shakespeare nous parler tout bas de la reprise et de l'écho dans les séries télévisées.

### Bibliographie

DAWIDZIAK Mark, *The Columbofile: A Casebook*, New York, The Mysterious Press, 1988.

JASPER Margaret Rose, « Earnest Equivocator: Columbo undoes Macbeth », *Journal of American Culture*, vol. 22, n°4, Hiver 1999, p. 51-55.

LANIER Douglas, *Shakespeare and Modern Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

MAZER Cary M., « Sense/Memory/Sense-memory: Reading Narratives of Shakespearian Rehearsals », *Shakespeare Survey*, n°62, 2009, p. 328-348.

---

### Les auteurs

**Sarah Hatchuel** est Professeur en littérature anglaise et cinéma anglophone à l'université du Havre où elle dirige le Groupe de Recherche Identités et Cultures. Elle est l'auteur de plusieurs livres sur l'adaptation de Shakespeare au cinéma, et d'un ouvrage sur la série *Lost* aux PUF (2013). Elle travaille actuellement, avec Monica Michlin, sur un livre consacré aux rêves dans les séries télévisées américaines (à paraître chez Rouge Profond en 2014). Elle a également participé à l'organisation de plusieurs colloques et journées d'étude sur les séries, et co-dirige, avec Ariane Hudelet, la revue *TV/Series*.

**Nathalie Vienne-Guerrin** est Professeur à l'université Paul-Valéry Montpellier III et directrice de l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL, UMR 5186 CNRS). Spécialiste de l'injure et de

la mauvaise langue dans le monde de Shakespeare, elle co-dirige, avec Sarah Hatchuel, la série « Shakespeare on Screen » (PURH) dont 6 volumes sont parus à ce jour. Elle est co-responsable, avec Patricia Dorval, du programme de recherche « Shakespeare à l'écran dans le monde francophone » (<http://shakscreen.org>) et co-directrice, avec Jean-Christophe Mayer, de la revue internationale *Cahiers Elisabéthains*.