TV/Series

12 | 2017

Littérature et séries télévisées/Literature and TV series

Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédiabilité

Sébastien Lefait

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/2162>

DOI : 10.4000/tvseries.2162

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sébastien Lefait, « Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédiabilité », *TV/Series* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/2162> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.2162>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

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.

Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédialité

Sébastien Lefait

Introduction

- 1 Réalisée par un duo ayant contribué à l'opus de la saga James Bond *Skyfall* (Logan et Mendes, 2012) et diffusée sur Showtime depuis 2014, la série télévisée *Penny Dreadful* a un pied dans le cinéma et l'autre dans la littérature. En effet, son titre est le nom d'un genre littéraire feuilletonesque populaire en Angleterre au XIX^e siècle. Ce titre semble d'ailleurs justifier à lui seul le recours à la forme sérielle. Cependant, bien que *Penny Dreadful* affiche ainsi sa filiation avec la littérature, la série se caractérise par une utilisation très libre de ses sources. Rapidement qualifiée de méli-mélo monstrueux (*monster mash*) par la critique¹, *Penny Dreadful* propose un déconcertant mélange entre la littérature et le cinéma. S'y côtoient en effet Shakespeare et *L'Exorciste* (Friedkin, 1973), le *Frankenstein* de Mary Shelley et *Le Fantôme de l'Opéra* (Fisher, 1962), *Le Portrait de Dorian Gray* et *Le Loup-Garou de Londres* (Landis, 1981), pour un résultat qui n'est pas sans évoquer *La Ligue des Gentlemen Extraordinaires* (Norrington, 2003). Tout cela sans compter les nombreuses citations de poètes romantiques dont les dialogues sont truffés.
- 2 De plus, par-delà cette dimension transartistique, la série cultive un goût prononcé pour l'anachronisme, ainsi que pour la modification des intrigues littéraires dont elle s'inspire, dans le but de prendre constamment les spectateurs à contre-pied. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, on y entend le personnage de Victor Frankenstein citer Percy Bysshe Shelley, époux de Mary Shelley, c'est-à-dire de l'auteur du roman qui l'a fait naître. Par ailleurs, le même Victor Frankenstein y crée successivement deux monstres, dont le premier, Caliban, tue sauvagement le second, qui répond au nom également shakespearien de Protée.

- 3 Ce dernier choix onomastique résume bien la manière dont la série traite ses personnages littéraires. Êtres protéiformes, ils s'écartent effrontément de leurs prestigieux modèles originels pour tendre vers un ou plusieurs de leurs avatars cinématographiques. Ainsi, l'ombre du comte Dracula plane sur l'intrigue, et de nombreux éléments dans la série évoquent le *Bram Stoker's Dracula* de Coppola (1992). Néanmoins, le prince des ténèbres n'apparaît pas à l'écran de toute la première saison. Au lieu de cela, on y trouve une armée de vampires semblables entre eux, qui évoquent bien plus le Orlock de Murnau que le Vlad Dracul incarné par Gary Oldman (Fig. 1).

Fig. 1 – Dracul ou Orlock ?

- 4 Cette stratégie esthétique déstabilisante et provocatrice ne fait pas que confirmer la caducité de la notion de fidélité en matière d'adaptation audiovisuelle². La série développe en effet une approche de la littérature qui joue constamment de la distension entre l'état actuel des personnages et la version qui en figure dans les œuvres où ils trouvent leur origine. Ces dernières sont donc bien présentes, mais de manière diffuse, elliptique, et pour tout dire à l'état d'allusions. Plutôt que de faire l'objet d'emprunts, la littérature y est présente à travers ses empreintes laissées dans l'histoire culturelle. En cela, *Penny Dreadful* est un symptôme de la place qu'accorde une culture aujourd'hui médiatique et mondialisée à la littérature. Signe des temps, la série fait également office de dernière étape en date d'un devenir des œuvres littéraires qui invite à s'interroger sur le cheminement ayant abouti à leur statut contemporain, mais également sur ce qui peut assurer leur pérennité. Dans cet article, je mettrai en lumière la dimension d'archéologie culturelle que possède *Penny Dreadful*, en considérant cette série comme un discours réflexif sur la culture contemporaine. Je montrerai également qu'elle analyse l'impact considérable qu'exercent les notions de convergence et de transmédiatité sur ce que l'on a coutume d'appeler « littérature³ ». À travers l'analyse de quelques séquences clé, je préciserai le rôle que joue la photographie, omniprésente dans la série, dans l'élaboration par cette dernière d'une réflexion métaculturelle, au terme de laquelle elle pose la spectralité comme essentielle à la fiction⁴.

1. La littérature et ses doubles

- 5 De prime abord, cet objet sériel non identifié s'inscrit dans la tradition du film choral. Il fait se croiser les destins respectifs de personnages que rien, du moins a priori, ne destinait à se rencontrer. Ces personnages issus d'œuvres littéraires extrêmement connues sont en effet séparés par leur appartenance originelle à des univers fictionnels distincts. Comme dans *La Ligue des gentlemen extraordinaires*, ils se retrouvent pourtant autour d'une quête commune, initiée par Sir Malcolm Murray. Directement inspiré du Alan Quatermain des romans de Rider Haggard, l'aventurier devient ici chasseur de vampires pour l'occasion. Il s'agit en effet de retrouver sa fille disparue Mina, épouse Harker, tombée sous les crocs d'un vampirique prince des ténèbres, dont le nom même de Mina laisse immédiatement à penser qu'il s'agit du comte Dracula. Source de croisements narratifs dont on perçoit l'apparente originalité, cette rencontre improbable et anachronique puise pourtant à des sources génériques relativement stables, même si elles font ici l'objet d'une constante hybridation. À travers la figure d'Ethan Chandler, en qui l'on peut voir une référence au personnage de Quincey P. Morris dans le *Dracula* de Stoker, le western se mêle au film d'horreur : le cow-boy s'avère être un loup-garou, par le biais d'un abâtardissement des genres populaires que ne renierait pas Quentin Tarantino.
- 6 Sous ce vernis d'innovation par mélange des genres, néanmoins, se cache un univers connu et codifié, malgré des bifurcations narratives dont nous verrons qu'elles ne créent qu'un effet de demi surprise. Ce demi-monde, pour reprendre le titre du quatrième épisode de la première saison, est celui du gothique fin de siècle, interlope et londonien, auquel la série emprunte son atmosphère, mais également ses thèmes principaux⁵. Celui du double, en particulier, y figure à tous les niveaux puisque, j'y reviendrai, chaque personnage en cache un autre, qui lui-même en cache un troisième, et ainsi de suite. Ces variations autour d'un thème, cependant, ne nuisent en rien à la constitution d'un univers fictionnel stable. D'une part, le métissage qui s'y opère se fait entre des éléments connus. D'autre part, ce métissage concerne bien plus les personnages que les caractéristiques génériques de la série. Cette dernière illustre donc la stratégie de recombinaison télévisuelle (« *TV recombination* ») dont parle Todd Gitlin à propos de l'industrie hollywoodienne, qui l'emploie pour apporter une satisfaction maximale aux spectateurs, sans leur donner l'impression de réchauffé. Pour Gitlin, en effet,
- la logique du profit rapide et maximal a conduit Hollywood à créer une stratégie d'hybridation, la recombinaison. Cette dernière part du principe qu'en combinant certaines caractéristiques empruntées aux derniers succès du box-office, il est possible, par eugénisme, d'obtenir un nouveau film à succès⁶.
- 7 Au sein de ce recyclage hybride, la littérature joue un rôle primordial. En attestent les nombreuses citations qui viennent s'insérer dans les dialogues, et dont l'origine est parfois mise clairement en évidence. Ainsi, dans le cinquième épisode de la première saison, le diable s'incarne en Sir Malcolm pour venir tenter Vanessa Ives, et cite explicitement l'*Ode à un rossignol* de John Keats (1819) au cours de leur conversation. L'emprunt poétique, présenté ici comme une occurrence maléfique de l'original, rappelle ainsi que la thématique du *doppelgänger* est centrale dans *Penny Dreadful*. En effet, la littérature elle-même y figure surtout à travers son double cinématographique.

2. Une *désadaptation* cinématographique

- 8 La série joue en effet d'un procédé de désadaptation cinématographique. Plutôt que de proposer une version audiovisuelle de figures littéraires mythiques, elle emprunte le chemin chronologique et médiatique inverse. Les personnages, identifiés à leur version filmique la plus connue ou la plus récente, rappellent aux spectateurs qu'ils sont à l'origine littéraires. Cette référentialité transmédiatique ne fonctionne bien entendu que pour les spectateurs conscients que, par exemple, un film portant le titre *Dracula* est l'adaptation d'un roman de Bram Stoker (ce que la version de Coppola, sans cesse évoquée ici, avait contribué à rappeler par son titre). Les mêmes spectateurs sont également susceptibles de savoir qu'un film qui porte le titre *Frankenstein* est adapté de l'œuvre de Mary Shelley, ce que le film de Branagh, dont l'univers est également très présent dans la série, avait lui aussi explicité dans son titre (*Mary Shelley's Frankenstein*, Branagh, 1994).
- 9 Par l'intermédiaire des adaptations, l'origine littéraire des personnages est donc présente, mais à l'état de fossile ou de couche la plus enfouie de ce palimpseste transartistique. En faisant fonctionner ainsi l'adaptation à rebours, les auteurs de la série tirent parti de la transmédiaticité, et de sa popularité actuelle. Le bénéfice se situe à différents niveaux. Tout d'abord, la présence diffuse qui est celle de la littérature dans *Penny Dreadful* sert avant tout à donner au genre sériel ses lettres de noblesse, comme l'adaptation elle-même avait d'abord servi à légitimer le septième art⁷. En la matière, *Penny Dreadful* propose cependant une stratégie plus subtile, où l'aura du cinéma englobe celle de la littérature, et où le prestige aujourd'hui accordé à l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires est censé déteindre sur le genre moins noble de la série télévisée – qui plus est de tendance gothique grand-guignolesque. On peut évidemment voir dans ce fonctionnement à rebours un gigantesque jeu de piste, au cours duquel les plus passionnés parmi les spectateurs de la série uniront leurs forces sur les forums pour aller chercher, dans les œuvres littéraires dont sont issus les personnages, des éléments d'intrigue oubliés susceptibles de les aider à deviner ce qui arrivera dans les épisodes suivants. Certains n'ont d'ailleurs pas manqué de le faire⁸, même si l'imbrication bancal des pièces du puzzle rend difficile tout pari proleptique.
- 10 Pour les spectateurs les moins lettrés, demeure cependant le plaisir de l'intertextualité filmique, toutes références littéraires mises à part. Celui-ci provient non seulement des combinaisons génériques précédemment évoquées, mais également de la présence dans *Penny Dreadful* de figures connues dans le monde du cinéma, qui s'unissent pour créer un réseau intertextuel étonnamment cohérent. En atteste l'exemple de Timothy Dalton, célèbre pour avoir incarné James Bond à l'écran, intimement associé ici à une actrice ayant incarné une « James Bond girl », Eva Green, le tout dans une série conçue et réalisée par Sam Mendes, à qui l'on doit notamment *Skyfall*. Enfin, il joue ici le rôle d'un aventurier proche par ses caractéristiques d'Alan Quatermain, qui avait été incarné par Sean Connery, c'est-à-dire par un autre « James Bond », dans *La Ligue des gentlemen extraordinaires*. La reprise de personnages connus, à qui l'on fait vivre de nouvelles aventures, laisse d'ailleurs supposer que les concepteurs de la série ont voulu profiter du nivellement actuel entre culture élitiste et culture populaire⁹, qui découle de la transmédiaticité. L'intertextualité actorielle facilite ce transfert : à travers Dalton, le héros populaire (Bond) fusionne avec le personnage littéraire (Quatermain).

- 11 On peut même aller plus loin, et penser que, plus encore que de mettre au même niveau culture élitiste et culture populaire, la série profite de la transmédiatité en donnant l'impression aux spectateurs qu'ils s'approprient les personnages pour leur faire vivre de nouvelles aventures dans leur univers habituel. Par bien des aspects, *Penny Dreadful* utilise les recettes de la *fan fiction*, mais pour proposer aux amateurs du genre une réappropriation qui ne soit pas rédigée par l'un des leurs¹⁰. Livré « meublé », et donc immédiatement habitable, l'univers de la série s'érige en produit culte instantané¹¹. En outre, cet univers familier est facilement personnalisable. Il l'est par ses recours à des versions légèrement remaniées de figures mythiques, ce qui dispense de toute impression de dégradation d'un original canonique et sacré. Il l'est également parce que les personnages y possèdent de multiples facettes. Ils sont issus d'un passé recomposé à partir de traits empruntés à divers mythes gothiques. Par conséquent, chaque spectateur y voit ce qu'il est parvenu à y reconnaître, dans un mélange parfois déconcertant. Placé entre les mains d'un réalisateur de cinéma connu, cet avatar de réécriture populaire qu'est la *fan fiction* se voit ainsi auréolé d'un certain prestige. On peut donc voir dans ce procédé, au terme duquel la réécriture populaire, parce qu'elle s'avère digne d'être adaptée par un réalisateur de renom, atteint en cela un statut précédemment accordé à la grande littérature, l'une des nombreuses modalités par lesquelles la série télévisée tente d'acquiescer ses lettres de noblesse¹².
- 12 Ces traits font de la série un pur produit de la culture populaire participative que décrit Jenkins :
- The term “participatory culture” contrasts with older notions of passive media spectatorship. Rather than talking about media producers and consumers as occupying separate roles, we might now see them as participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands¹³.
- 13 En matière de participation, cependant, elle n'offre aux spectateurs qu'une interactivité illusoire. En atteste l'exemple des personnages connus, censés vivre ici un nouveau destin. Les métamorphoses que subit chacun d'entre eux ne sont novatrices ou iconoclastes que jusqu'au moment où la figure qui semblait voler de ses propres ailes atterrit en terrain connu – si tant est qu'on puisse se permettre, comme le fait la série, de panacher ainsi les images.

3. Boucles référentielles

- 14 Ce statut spécifique des personnages pose un certain nombre de problèmes, qui permettent de déterminer l'ancrage de *Penny Dreadful* dans la culture de la convergence de ce début de XXI^e siècle. On peut en effet voir dans leurs caractéristiques protéiformes une refonte provocatrice d'éléments mythiques dont le but principal serait de raviver un trait fondamental du gothique fin-de-siècle : la mise en évidence d'une fracture sociale, caractérisée par l'opposition entre l'est et l'ouest londonien.
- 15 Le docteur Jekyll en est l'exemple archétypal. Une fois transformé en Hyde, il hante les quartiers mal famés où il peut se mêler à la populace et se vautrer dans la débauche, notamment en compagnie de prostituées¹⁴. Cette structure antithétique est ici incarnée par le premier personnage ambigu à faire son apparition dans la série : Ethan Chandler. Imitateur de Buffalo Bill, Chandler possède de multiples identités. Comme Jekyll, il se réveille en effet ensanglanté le matin, sans aucun souvenir de l'endroit où il a passé la nuit. Au fil de la première saison, il devient de plus en plus évident qu'il se transforme en

loup-garou, et qu'il est donc responsable de la série de meurtres atroces, perpétrés à l'encontre de femmes issues de classes populaires, qui fait l'objet d'une enquête de police tout au long de la saison. Le double maléfique du bon docteur londonien s'incarne donc ici en une illustration plus explicite de la part animale des individus respectables¹⁵. Cependant, la spirale référentielle ainsi entamée, dont la série est coutumière, ne s'arrête pas là. En effet, les journaux ne tardent pas à établir, comme la police et la population d'ailleurs, un rapprochement entre ces crimes barbares et la figure effrayante de Jack l'éventreur. Le tueur en série serait-il de retour ? Il l'est pour sûr dans *Penny Dreadful*, où on le rencontre au détour d'une bifurcation narrative, au fil d'une trame qui part de Buffalo Bill, passe par Jekyll et Hyde, puis par le loup-garou, pour finalement rencontrer le fameux Jack.

- 16 L'intérêt principal de cette concaténation de figures connues est qu'elle rencontre finalement un fait réel. De tous les personnages de la série, l'éventreur est le seul qui ait vraiment existé, même si l'identité en demeure évidemment mystérieuse. On sait cependant que le roman de Stevenson, antérieur de quelques années aux méfaits de Jack, a pu constituer une source d'inspiration pour les meurtres monstrueux. Certains en ont même déduit que le meurtrier maléfique appartenait à la haute société, et que sa double identité nocturne était propice à ses crimes¹⁶. Peut-être même cette double vie l'avait-elle entraîné dans une spirale de violence infernale. Autrement dit, la fracture sociale serait indirectement à l'origine des meurtres, et son amplification au sein d'une œuvre fictionnelle fantastique serait un deuxième élément d'explication à ces mêmes meurtres. Notons au passage que dans *Penny Dreadful*, Dorian Gray possède les mêmes caractéristiques. Sa vie nocturne l'amène à fréquenter la même prostituée qu'Ethan, Brona Croft. Il entraîne d'ailleurs ce dernier dans les bas-fonds londoniens pour assister à des combats opposant des chiens à des rats. Par une ironie narrative dont la série est particulièrement friande, Ethan tombe amoureux de Brona. On se dit alors que, s'il la rencontrait revêtu de son identité nocturne, il ne manquerait pas de la mettre en morceaux. Sans doute est-ce même pour réparer les méfaits de son double qu'il entretient cette relation. Par une autre variation signifiante, le cow-boy de pacotille est ici semble-t-il d'origine modeste, et c'est par l'intermédiaire de Dorian et de Vanessa qu'il côtoie la haute société.
- 17 Les personnages suivent donc le même type de cheminement à rebours que dans le cas de la relation entre les figures littéraires et leurs incarnations cinématographiques. Figure produite par la fiction, l'éventreur est ici tout d'abord utilisé comme une entité fictionnelle, ce qui permet de remonter à l'origine sociale de son comportement déviant, et donc à la réalité dont Stevenson s'était lui-même inspiré. Par-delà cet effet de palimpseste incestueux – résultat du métissage entre le personnage et l'un de ses ancêtres – force est néanmoins de constater que les métamorphoses des personnages fonctionnent en cercle fermé. On peut attribuer ce phénomène à un souci pragmatique de n'utiliser que des intrigues tombées dans le domaine public pour limiter les frais engagés pour la série. Sous couvert de laisser libre cours à la créativité débridée des continuateurs d'œuvres existantes, les personnages sont en effet limités dans leurs possibilités d'évolution. Derrière leur impossible identité à eux-mêmes, on s'aperçoit que la série les considère avant tout comme des enveloppes charnelles sans fond permanent. Réceptacles ou coquilles vides, leurs déviances sont factices. D'apparence inventive, ces figures ne le sont en effet que jusqu'au moment où un personnage connu entre en possession, tel une créature démoniaque, d'un autre personnage connu. Cela crée un effet de surprise mitigé.

L'innovation n'est alors possible qu'au sein d'un cadre reconnaissable, et c'est en insistant sur cette limite que la série dresse le portrait du personnage de fiction telle qu'il se conçoit dans la culture visuelle contemporaine.

4. L'ipséité par transfert

- 18 Dès le premier épisode, *Penny Dreadful* se présente comme un objet postmoderne, à la référentialité permanente et outrancière. Ses références, rapidement présentées comme littéraires par les internautes comme par les critiques, ne sont pourtant guère plus que des allusions. Elles sont pour la plupart très schématiques. Ainsi, le personnage de Sir Malcolm évoque très vaguement le Allan Quatermain des romans d'aventure éponymes. Le personnage de Mina Harker est présent, ce qui fait de son amie Vanessa une incarnation de Lucy Westenra, mais la référence à *Dracula* ne va pas beaucoup plus loin. Enfin, la même Vanessa ressemble bien plus, dans le premier épisode, à une incarnation de Sherlock Holmes qu'à un personnage du roman de Stoker.
- 19 La véritable originalité de la série vient donc moins des transmutations successives qu'elle fait subir à ses personnages que du résultat sans nouveauté de ces transformations. Sous couvert d'innovation, les personnages protéiformes incarnent successivement diverses figures connues, si bien que leurs métamorphoses mènent cependant avant tout de référence en référence. La série fait ainsi en sorte que les spectateurs soient surpris, mais dans une mesure qui ne les déconcerte pas totalement. Comme équivalent du cliffhanger dont son ancêtre littéraire, le *Penny Dreadful*, abusait pour fidéliser ses lecteurs¹⁷, elle propose des modifications au terme desquelles un personnage s'écarte de la norme définie par son origine littéraire, mais dont la réincarnation est invariablement connue, et le plus souvent aisément reconnaissable.
- 20 Enveloppes reconnaissables mais sans fond, ces personnages sont un symptôme de la culture de la convergence. Issus de figures stéréotypées, ils sont réduits à leurs caractéristiques les plus connues, et parfois à leur simple nom entré dans le langage courant. Ainsi, le jeune dandy dont les blessures se reforment comme par magie face à son portrait suffit à évoquer Dorian Gray. Les personnages se caractérisent donc par une grande adaptabilité à l'univers dans lequel la série les place. Ils n'appartiennent plus à leur œuvre originelle, ni à l'auteur qui les a imaginés.
- 21 Il en va ainsi de Frankenstein et de sa créature, dont il s'avère à la fin du deuxième épisode qu'elle est en fait sa seconde création monstrueuse. En cette fin d'épisode, le premier-né, fruit des premières expériences du docteur, réapparaît pour trucher violemment son « cadet ». Il s'approprie ainsi, et pour lui seul, leur auteur commun. Son apprentissage du monde avait d'ailleurs commencé en compagnie de son géniteur, en une variation sur le *Bildungsroman* autobiographique que Mary Shelley prête au monstre¹⁸. On pourrait aller plus loin, en faisant remarquer que l'œuvre de Mary Shelley propose une réflexion sur la manière dont une œuvre littéraire peut s'apparenter à l'assemblage morbide qu'est la créature de Frankenstein¹⁹, et y voir une allusion à la manière dont *Penny Dreadful* construit sa nouveauté sur les bribes d'exquis cadavres littéraires. Ce faisant, elle se dédouane cependant de son statut de charognard en se plaçant constamment, par le jeu de l'onomastique, sous l'auguste patronage d'un Shakespeare qui ne dédaignait ni le mélange des genres, ni la juxtaposition du grotesque et du tragique.

- 22 On pourrait alors croire que la créature qui réapparaît pour prendre la place de l'« usurpateur » va dorénavant suivre une trame plus fidèle à l'œuvre littéraire d'origine. Et c'est en fait le cas jusqu'à un certain point, puisque ladite créature raconte bien son apprentissage solitaire du mode de vie d'humains qui le rejettent, comme chez Mary Shelley. Cependant, cette découverte du monde se conclut par une rencontre avec le théâtre, milieu où la créature est connue sous le nom de Caliban.
- 23 Ce cheminement de figure connue en figure connue ne s'arrête pas là. Caliban, embauché pour organiser les effets spéciaux d'un théâtre Grand-Guignol, fait dès lors entrer dans l'univers de la série une autre intrigue connue : celle du *Fantôme de l'opéra*, que l'on pense au roman de Gaston Leroux ou à l'une de ses nombreuses adaptations, celle de Terence Fisher pour la Hammer par exemple. La déviation par rapport aux œuvres sacralisées n'est donc jamais une réécriture complète, mais simplement une succession d'emprunts. Sous prétexte de bifurcation narrative, elle mène systématiquement d'un précédent culturel à un autre. La quasi-totalité des personnages de la série entre dans ce schéma, et l'on pourrait multiplier les exemples pour le montrer. Nous avons déjà évoqué celui d'Ethan Chandler et de ses multiples facettes, auquel s'ajoute celui de la créature de Frankenstein et de ses doubles. Ajoutons à cette liste le personnage de Dorian Gray, dont on s'attend à tout moment à voir le tableau maléfique, sans que cette attente soit jamais totalement satisfaite. Dans certains plans, on voit quand même Dorian de face, debout devant un objet encadré qui tourne donc le dos à la caméra, et dont on suppose immédiatement, parce que l'on connaît déjà le mythe, qu'il s'agit de son monstrueux portrait. Cependant, l'objet encadré n'est jamais vu de face, et jusqu'à preuve du contraire, il peut tout à fait s'agir d'une photographie, déformée ou non, ce qui serait en accord avec l'omniprésence des références à la photographie dans la série. Il pourrait également s'agir d'un simple miroir qui permettrait donc, une fois de plus, de créer une demi surprise, en faisant en sorte que Dorian Gray se rapproche du mythe de Narcisse où, entre autres, il trouve son origine²⁰. Autre signe de cette condensation de plusieurs figures en un seul personnage, Dorian évoque directement, au cours de plusieurs scènes orgiaques, le personnage joué par Tom Cruise dans *Eyes Wide Shut* (Kubrick, 1998), ainsi qu'une figure du démon puisqu'après avoir été en contact avec lui, Vanessa Ives doit subir un exorcisme. Cette dernière, nous l'avons vu, incarne très indirectement la Lucy de *Dracula*. Plutôt que d'avoir été mordue par un vampire, elle est ici possédée par le démon, mais également liée à des légendes égyptiennes. Elle entre par ailleurs dans d'étranges états de possession qui évoquent le film *L'Exorciste* (Fig. 2).

Fig. 2 – Vanessa possédée

- 24 À travers ces métamorphoses successives, la série engage une réflexion sur le statut du personnage dans la culture visuelle contemporaine. Cette réflexion est en rapport avec l'omniprésence gothique du thème du double, dont elle modifie les tenants et les aboutissants. Comme l'incarnation de la créature de Frankenstein qui figure ici, le double est un être que l'on crée et que l'on façonne, avatar que l'on croit contrôler, mais qui nous échappe pour vivre sa vie propre, jusqu'à ce qu'un autre double le remplace. Multiples et interchangeables, les doubles se succèdent ici au sein d'une même enveloppe corporelle ou actorielle. On peut considérer ce procédé comme un cercle vicieux, si l'on y voit avant tout un souci de ne pas trop innover pour ne pas risquer de déplaire. À l'inverse, on peut aussi considérer ce cercle comme vertueux, si l'on y voit une réflexion profonde sur l'impossible identité à soi-même du personnage filmique, qui s'incarne toujours en empruntant le corps d'un acteur.
- 25 Dans un premier temps, les personnages semblent en effet réduits à leur ipséité. Rappelons que, pour Ricœur, l'ipséité est la permanence sans substrat d'un personnage, qui s'exprime à travers son caractère, entendu comme « ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même », ses habitudes, son adhésion à des valeurs, des normes, des idéaux, et sa capacité à tenir parole²¹. Les grandes lignes des personnages constituent donc une enveloppe schématique qui les rend identifiables. La série montre cependant qu'à partir de cet exosquelette d'origine littéraire, semblable en cela au squelette externe recouvert d'écritures du vampire dont Frankenstein fait l'autopsie dans une séquence du début de la saison, on peut envisager différentes versions d'une même figure. Au cours des deux premiers épisodes, la seconde créature de Frankenstein existe avec la première dans un nouvel univers narratif où la présence commune des deux entités redondantes ne crée aucune incohérence. Cette concurrence entre les avatars est à l'image de la culture contemporaine, où coexistent différentes versions d'un personnage : littéraire, filmique, de bande dessinée, et télévisée à présent. Ainsi, le Sherlock de la BBC (*Sherlock*, 2010-), bien qu'incarné dans un univers très personnel, doit cohabiter à distance avec le Sherlock d'*Elementary* (CBS, 2012-), bien que ce dernier vive dans un contexte new-yorkais qui, bien que lui étant propre, n'est nullement incompatible avec celui de son homologue

britannique. Les deux doivent également souffrir la présence de multiples versions filmiques, anciennes, présentes ou à venir. L'identité à soi-même du personnage n'a donc de sens que jusqu'au moment où il rencontre une autre incarnation de lui-même, ce que montre la série en faisant entrer en collision des univers et des époques similaires mais séparées, et en faisant par exemple se rencontrer, à travers les deux créatures de Frankenstein, une version X une version Y du même mythe. On peut donc parler d'une *ipséité par transfert*. C'est en effet par ses mutations au fil du temps et des médias que le personnage reste identifiable, donc invariant, aux yeux des spectateurs. Or, et c'est là l'aspect le plus intéressant de la série, cette impossible identité à soi-même du personnage gothique est mise en perspective dans plusieurs séquences réflexives, qui l'attribuent au caractère transmédiatique de la culture contemporaine.

5. Quel portrait pour Dorian Gray ?

- 26 La métaphore principale qu'utilise *Penny Dreadful* pour signifier cette mutabilité des personnages est celle du portrait de Dorian Gray. Tel qu'il est traité dans *Penny Dreadful*, ce dernier se différencie de ce qu'il est dans l'œuvre d'Oscar Wilde par un aspect particulier. Lors de la plupart de ses apparitions à l'écran, Dorian se fait prendre en photo, ou fait prendre en photo celui ou celle qui l'accompagne (Fig. 3). Le mythe du portrait de Dorian Gray, qui est, rappelons-le, en anglais, une image, *picture*, terme qui peut évoquer à la fois la représentation picturale et la photographie, véhicule grâce à cette variation une dialectique du caduc et du pérenne. En effet, le fameux portrait n'est jamais visible dans la première saison. On peut donc imaginer qu'en ses lieux et place, le personnage se fait photographier. Ce changement majeur bouleverse profondément le sens du mythe originel. On le sait, le portrait vieillit à la place du personnage, mais l'intrigue se termine par un rééquilibrage, quand le tableau, à l'heure de la mort de Dorian, transfère son aspect maléfique à ce dernier, lui faisant ainsi porter les stigmates de ses multiples perversions.

Fig. 3 – Dorian Gray photophile

- 27 Ce goût prononcé de Dorian pour le dispositif photographique, que l'image prise soit la sienne ou celle d'une Bona mourante car atteinte de tuberculose, exprime la victoire du

dispositif cinématographique sur la mort, mais également sur la peinture dont les réalisations, elles aussi, vieillissent avec le passage du temps. Cette entropie est à prendre dans un sens encore plus littéral concernant Dorian lui-même, dont on sait que le portrait subit à sa place les outrages de Chronos. La technologie photographique, telle qu'elle est insérée dans la série, laisse donc envisager un contournement du pacte avec le diable, qui se solderait par une victoire de Dorian, et à travers lui de l'homme prométhéen, sur le démon. Cette transition de la peinture à la prise de vue photographique semble destinée à contrer le vieillissement du tableau pour procurer à Dorian une vie véritablement éternelle, ne serait-ce que par la procuration de l'image.

- 28 C'est là le véritable effet de surprise de la série, et c'est là également que la nouvelle incarnation du mythe prend tout son sens. Grâce à la photographie, Dorian s'éloigne de l'intrigue originelle qui le conduisait à sa perte, et trouve un moyen de perdurer malgré le sort funeste qui devrait être le sien. La trame faustienne est ainsi démontée, puis reconstituée de manière à prendre un sens médiatique. L'apparition de l'art photographique qui vient contrer la mort – ce qui explique l'omniprésence des portraits de disparus dans la série – exprime ici la perte d'une partie du sens de l'œuvre d'Oscar Wilde. Cette perte ne saurait cependant être effective qu'en l'absence de passage à un média nouveau, plus en phase avec la relation de notre culture à la spectralité. La série nous offre donc un Dorian transmédiat, dont l'image peinte n'est présente que comme trace, évoquée par le rapprochement que l'on peut faire avec l'origine littéraire du personnage.
- 29 Il n'y a ensuite qu'un pas de l'image photographique à l'image filmique ou télévisée, et aux multiples incarnations des personnages qui, d'œuvre en œuvre, font renaître à intervalles réguliers des figures mythiques. Comme le portrait de l'histoire originelle, mais dans un schéma inversé, ces représentations rajeunissent à mesure que le mythe vieillit. En effet, chaque nouvelle incarnation replace le personnage dans un contexte visuel particulier, et lui redonne une nouvelle jeunesse en adaptant son traitement aux conditions propres à une époque.
- 30 Ainsi, dans le cadre propre que lui fournit la série, le personnage est muable, multiple, variable dans ses incarnations, preuve que *Penny Dreadful* propose des mutations plus poussées, plus radicales, et plus en phase avec la culture de notre époque que le cinéma. La raison en est, comme le montrent brillamment certaines séquences à teneur hautement réflexive de la série, que la transmédiatité facilite ces incarnations multiples, mais nécessite une malléabilité susceptible d'aider le personnage à évoluer harmonieusement dans différents types de médias.

6. Décalages esthétiques

- 31 Tout d'abord, les dialogues comportent de nombreuses références métaleptiques. Elles sont relativement grossières, suffisamment en tout cas pour être facilement repérables. J'en veux pour preuve l'insistance avec laquelle les personnages reprennent une réplique tirée du spectacle de loup-garou donné au théâtre de Grand-Guignol : « There cannot be a happy end, for claw will slash and tooth will rend ». Ce procédé d'ironie dramatique manque de subtilité. La raison en est sans doute que le véritable intérêt de ce type de changement de niveau narratif réside avant tout dans la mise en place d'un décalage médiatique dont cette même réplique, vue sous cet angle, tire un intérêt tout particulier.

- 32 Cette scène propose en effet une mise en abyme paradoxale car transmédiat. Par son titre même, *The Transformed Beast*, la pièce insérée dans la série évoque métaphoriquement ce que *Penny Dreadful* fait subir à ses personnages. Par ailleurs, elle ne se contente pas de caractériser la série elle-même comme un avatar contemporain de la tradition du Grand-Guignol. Elle replace également cette tradition dans celle, plus ancienne, du spectacle d'horreur immoral et hyperbolique, dont la tragédie de la vengeance fournissait déjà un bon exemple. Par ailleurs, le sang qui gicle abondamment sur la scène associe cette tradition à sa version ultérieure, celle du *splatter film*, et crée également un lien avec les films de la Hammer, auxquels *Penny Dreadful* rend hommage.
- 33 On peut également voir dans cette scène une référence assez directe à une scène similaire d'*Entretien avec un vampire*, où, déjà, les vampires de la scène proposaient à ceux de la salle un reflet peu flatteur. La scène met en effet en place un jeu transartistique où, comme dans le film de Neil Jordan, la salle projette son image sur la scène et inversement²². Sur un mode similaire, les rôles joués par les membres du public sont dévoilés par le spectacle hyperbolique et grandiloquent qui leur fait face. Ainsi, le loup-garou grotesque et les trucages grossiers du *Monstre transformé* répondent terme à terme à la nature et aux transformations d'Ethan, qui génère un bain de sang tout aussi exagéré. En témoigne une scène où des policiers mènent l'enquête sur les méfaits du supposé éventreur, qui fait apparaître à l'arrière-plan un agent rendu malade par l'hémoglobine abondante des lieux du crime. Ethan est ici accompagné d'une dame de bonne compagnie, qui est en fait la prostituée qu'il a l'habitude de fréquenter, Brona Croft. Le théâtre Grand-Guignol dévoile donc l'intrigue en révélant ce que cache la surface des personnages. Il introduit notamment cette dialectique en révélant ses coulisses.
- 34 Une autre scène remarquable de la série ménage un effet de mise en abyme similaire, que l'on pourrait également qualifier de transmédiatique. On y voit le docteur Abraham Van Helsing montrer au docteur Frankenstein l'un de ces romans à deux sous dont la série porte le titre, intitulé *Varney the Vampire* (Fig. 4). Il utilise le *Penny Dreadful* comme un manuel de comportement à tenir à l'égard de ces créatures maléfiques, mais l'on comprend bien que le livre a avant tout pour rôle de faire figurer l'origine de la série dans la série elle-même. L'effet de mise en abyme est donc paradoxal et anachronique, puisque ce n'est pas l'œuvre elle-même qui figure dans l'œuvre, mais une version antérieure de cette œuvre, qui plus est dans un médium différent. L'effet produit est semblable à celui que décrit Michel Foucault à propos des *Ménines* de Vélasquez²³. Le sujet peint, inscrit en médaillon dans le tableau, côtoie le peintre et son œuvre, dans une représentation qui englobe ces trois entités. La série étudiée ici propose le même type d'effet. L'origine de l'œuvre novatrice qu'elle constitue y est bien contenue, à l'état de source dont l'œuvre télévisée portera l'empreinte. Néanmoins, cette source, en parfait accord avec la postmodernité, est de même nature que dans le tableau de Vélasquez, où le couple royal se reflète au fond dans un miroir qui occupe une position centrale dans le tableau. L'origine n'est pas dans le réel, mais déjà dans sa représentation. La source littéraire n'est plus qu'à demi présente, trace inspirée par la réalité, empreinte furtive d'un réel disparu et destinée elle-même à subsister, à l'état de réminiscence, dans de nombreuses autres œuvres.

Fig. 4 – *Varney the Vampire*

7. Réflexivité transmédiale

- 35 Pour parfaire cette réflexion transmédiale et en faire la synthèse, *Penny Dreadful* dresse, autour de la photographie, le portrait d'une culture en devenir constant sous l'effet de la transmédiatité. Deux séquences en particulier montrent une réelle conscience de ce phénomène. Dans la première, située au cœur de l'épisode six, Dorian invite Vanessa à se faire photographier. Au cours de leur dialogue, ils évoquent l'idée, assez commune dans les années qui suivirent l'invention de la photographie, qu'à chaque image prise, une partie de l'âme du sujet s'envole, volée par son image. Une réplique de ce type déclenche une autre forme de réflexivité transmédiale. En effet, l'idée selon laquelle l'image emporte l'âme du sujet est directement issue de l'œuvre d'Oscar Wilde, où cette croyance prend une tournure littérale, puisque le vieillissement du tableau, et l'éternelle jeunesse du sujet peint, ne sont qu'au prix de l'âme ce dernier, vouée au démon. Cependant, cette même réplique porte ici sur un mode de représentation différent, la photographie, déjà disponible depuis quelques décennies en cette fin de XIX^e siècle, puisque les premiers daguerréotypes datent de 1839. Dorian ajoute par la suite qu'il préfère la peinture, parce qu'elle est seule capable de capturer l'éternité, et nous comprenons aisément que le mythe qu'il incarne est ici adapté à la prise de vue analogique. Cette progression ne s'arrête cependant pas là puisque, dans l'un des plans suivants, on distingue nettement le reflet de Vanessa dans la lentille de l'appareil de photographie, et que cette image, en miroir et mouvante, évoque bien plus le cinéma que la simple photographie. Les métamorphoses de la figure mythique de Dorian Gray sont donc ici présentées comme intrinsèquement liées à l'évolution des arts visuels, qui culmine dans le résultat transmédiat que propose la série. Le sens du jeu réflexif sur la relation entre art et immortalité s'en trouve modifié, et la série rappelle ainsi que le recoupement entre une esthétique et des problématiques ontologiques comme celle la mutabilité de l'étant, problématiques qui caractérisent bien souvent les œuvres canoniques, ne saurait lui-même s'envisager comme éternel ou immuable. *Penny Dreadful* montre au contraire que l'évolution technologique influence l'esthétique jusqu'à en redéfinir en profondeur les

enjeux, en suggérant que cette refonte esthétique acquiert une forme et une intensité sans précédents à l'ère de la fusion des supports médiatiques.

- 36 Une autre séquence montre une grande conscience de ce phénomène. Elle aborde la question de la transmédiatité selon une perspective diachronique, où le montage joue un rôle prépondérant. Cette séquence s'ouvre sur un plan qui exprime le décalage entre diverses formes de représentation picturale. On y voit Dorian face à des portraits, qui rappellent directement le tableau qu'il garde caché dans une pièce située au fin fond de sa vaste demeure. Les œuvres peintes qu'il contemple évoquent la fameuse image fidèle à la noirceur intérieure du personnage du mythe originel, ce portrait que l'on ne voit pourtant pas de toute la première saison (Fig. 5).

Fig. 5 – Agencement d'images : du tableau...

- 37 Après un simple changement de plan, la série fait figurer ensuite les photos épinglées au mur des victimes de l'éventreur/loup-garou. Elles sont disposées comme les tableaux l'étaient dans le plan précédent, bien que l'agencement des éléments dans le cadre exprime le passage d'un dispositif à un autre. La mosaïque picturale est en effet remplacée par une série de photographies épinglées. Cet arrangement de clichés n'est pas uniquement l'un des signes de l'hybridation générique qu'opère la série, au sens où on peut y voir un plan récurrent dans les séries policières. Elle sert avant tout à exprimer le passage de la peinture à la photo, et le remplacement de la première par la seconde au sein d'un même cadre, ce qui constitue l'un des aspects principaux de la culture de la convergence (Fig. 6).

Fig. 6 – ... à la photographie

- 38 Juste après, la série nous emmène à nouveau chez Dorian, d'abord à l'extérieur de la pièce où le personnage s'apprête à avoir une relation sexuelle avec Brona. Avant d'y entrer avec la caméra, les spectateurs perçoivent la lumière du flash de l'appareil de photographie, lumière que l'on peut pour un instant prendre pour celle d'un éclair, puisque l'on n'en voit d'abord pas l'origine (Fig. 7).

Fig. 7 – Éclair ou flash ?

- 39 L'ambiance gothique stéréotypée est ici traitée sur un mode ironique et métavisuel. Ce type de confusion entretenue rappelle que les effets de lumière actuels, et notamment les flashes, rendent cette ambiance facile à recréer. Mais par l'un de ces détournements dont la série cultive l'art, l'effet filmique s'avère un simple effet photographique, si bien qu'ici encore, le dynamisme provient d'un jeu sur la porosité des frontières médiatiques.
- 40 C'est ce que confirme la suite de la séquence, où Dorian se met en scène face à l'appareil, et dispose les éléments du plan où il figure de manière à ce qu'ils contiennent au moins

trois éléments : le sujet de la photo, son objet, et les conditions de la prise de vue (Fig. 8). L'homme à la caméra, même si ce terme est à prendre en son sens anglais d'appareil photo ici, est présent dans le plan. Il figure une incarnation archaïque du voyeur cinématographique. Néanmoins, le voyeur qu'est ici le photographe exprime sa pulsion scopique par caméra interposée, au sens littéral puisqu'elle se situe entre celui qui filme et ce qu'il filme. Ce trait évoque assez directement l'ère des webcams voyeuristes, où la nécessité d'une caméra pour épier l'intimité des couples ne suppose plus un décalage avec la prise de vue, tout pouvant se passer en direct. Le photographe voyeur évoque également, en miroir, le regard du spectateur face à cette scène érotique. Il est, finalement, à l'image du cinéaste qu'est Dorian à ce moment-là. Car Dorian est bien ici une figure du réalisateur. C'est ce qu'exprime le gros plan sur l'objectif de la caméra/appareil photo, où la lentille reflète les mouvements des deux amants, pour prouver une nouvelle fois la progression médiatique de la photographie au cinéma.

Fig. 8 – Voyeurisme photographique

- 41 Un autre détail est porté à notre attention : Dorian met la scène en musique. C'est ce qu'exprime le gros plan d'un gramophone, qui porte distinctement la marque « Edison » (Fig. 9). Or, on le sait, Edison n'a pas seulement inventé le gramophone. En amont, il est aussi l'inventeur du télégraphe multiplexé et du télescripteur. En aval, il est à l'origine du kinéscope, ancêtre du cinéma²⁴. La prise de vue en mouvement et la transmission à distance viennent donc s'ajouter au gramophone, pour exprimer l'arrivée imminente dans la séquence de la télévision, suite logique du transfert intermédiatique ainsi entamé.
- 42 Cette transition progressive et chronologique de médium à médium vient se confirmer dans le premier plan de la séquence suivante, où ce qui s'avère être, justement, un télescripteur, évoque distinctement un projecteur à bobine (Fig. 10). On peut y voir une référence explicite au cinéma mais, une fois de plus, l'effet de surprise surgit quand on s'aperçoit que le supposé projecteur n'est en fait qu'un dispositif de transmission à distance. Par ce décalage, l'idée de télétransmission vient, comme dans le gros plan du gramophone, s'ajouter à l'art cinématographique, autour d'une machine hybride dont les deux caractéristiques, capture d'images en mouvement et transmission longue distance, se trouvent être celles de la télévision, dont la présence s'inscrit dans la suite logique du mouvement intermédiatique ainsi entamé.

Fig. 9 – Edison : du gramophone...

- 43 À la fin de la séquence, la boucle est pour ainsi dire bouclée, puisqu'Ethan lit le télégramme qu'il a reçu, sans qu'on en distingue le texte. Ce retour au textuel s'accompagne d'une lecture en voix off pour montrer, une nouvelle fois s'il en était besoin, à quel point le littéraire est corrélé à l'audiovisuel.

Fig. 10 – ... au télescripteur

Conclusion

- 44 Cette séquence résume bien les enjeux transmédiatiques de la série, et son analyse me servira donc de conclusion. *Penny Dreadful* tient compte de l'évolution des médias, en prenant la littérature comme point de départ, et la télévision comme point d'arrivée. En plus de sa dimension d'archéologie culturelle, qui dépoussière des mythes littéraires en les retrouvant, au terme d'un travail de fouille esthétique minutieux, sous les versions

filmiques qui tendent à les cacher, la série associe cette recherche des origines à une conscience novatrice des relations entre les médias, et de la manière dont les versions d'un même mythe se suivent en se ressemblant.

- 45 Par ce biais, *Penny Dreadful* exprime le constat que la littérature n'existe plus comme entité séparée des autres formes artistiques. Elle est en effet noyée dans un flux transmédiatique. Par conséquent, elle est condamnée à s'inscrire dans une culture de la convergence où le populaire se mêle à l'élitiste, et où elle ne semble plus exister qu'à l'état de trace. *Penny Dreadful* permet de constater que cette fusion du littéraire dans la culture visuelle convergente est le prix de sa survie, et que la subsistance à l'état d'empreinte à travers ses nouvelles versions médiatiques est préférable à une disparition pure et simple. Car si ce phénomène, qui fait que la littérature existe sous plusieurs formes médiatiques, a toujours existé, il prend aujourd'hui une tournure différente. La survivance du littéraire à l'état d'empreinte se double, chez les concepteurs de séries télévisées, d'une stratégie de l'emprunt qui s'adresse directement aux spectateurs légistes de ce XXI^e siècle. La citation est en effet prétexte à une recherche collaborative, au terme de laquelle les spectateurs internautes remontent jusqu'au texte-source. Il semble donc que, plus que jamais, les métamorphoses médiatiques de la littérature puissent lui procurer, comme à Dorian Gray, un semblant d'immortalité.

BIBLIOGRAPHIE

BRITT Ryan, *How Penny Dreadful Adapts Multiple Books at Once*, <http://electricliterature.com/how-penny-dreadful-adapts-multiple-books-at-once/>. Dernière consultation le 28 novembre 2015.

DERRIDA Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.

DRYDEN Linda, *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2003.

DYER Frank Lewis, *Edison, His Life and Inventions*, Champaign, Ill., Project Gutenberg.

ECO Umberto, *Travels in Hyper Reality: Essays*, 1st ed., San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

EDWARDS Leigh H., « Transmedia Storytelling, Corporate Synergy, and Audience Expression », *Global Media Journal*, vol. 12, n° 20, Printemps 2012, p. 1-12.

FAULKNER Sally, *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, London ; Rochester, NY, Tamesis, coll. « Colección Támesis. Serie A, Monografías », n° 202, 2004.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 166, 2010.

GARTMAN David, *Culture, Class, and Critical Theory: Between Bourdieu and the Frankfurt School*, New York, Routledge, coll. « Routledge studies in social and political thought », n° 78, 2013.

GITLIN Todd, *Inside Prime Time*, 1st ed., New York, Pantheon Books, 1983.

HAYWARD Jennifer Poole, *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997.

JENKINS Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

KNELLWOLF Christa, « Geographic Boundaries and Inner Space: Frankenstein, Scientific Explorations and the Quest for the Absolute », in Christa Knellwolf King et Jane R. Goodall (dir.), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*, Aldershot, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2008, p. 49-68.

LEFAIT Sébastien, « “Comment peut-on être vampire ?” Jeux de miroirs dans *Entretien avec un vampire* de Neil Jordan », in Claude Fierobe (dir.), *Dracula : mythe et métamorphoses*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Irlande », 2005, p. 201-210.

LEITCH Thomas M., « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, 2003, p. 149-171.

MCWHIR Anne, « Teaching the Monster to Read. Mary Shelley, Education, and Frankenstein », in John Willinsky et Aubrey Rosenberg (dir.), *The Educational Legacy of Romanticism*, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press for the Calgary Institute for the Humanities, 1990, p. 73-98.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

SKELLY Julia, « The Paradox of Excess: Oscar Wilde, Caricature, and Consumption », in Julia Skelly et Romita Ray (dir.), *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010*, Burlington, VT, Ashgate, 2014, p. 137-160.

STUEVER Hank, « On Showtime's 'Penny Dreadful,' a monster mash that meanders », *The Washington Post*, 08/05/2014.

The Literature Behind Penny Dreadful, <http://geekandsundry.com/the-literature-behind-penny-dreadful/>. Dernière consultation le 28 novembre 2015.

Help- References in Season 2 - PennyDreadful, https://www.reddit.com/r/PennyDreadful/comments/38ivna/help_references_in_season_2/. Dernière consultation le 28 novembre 2015.

NOTES

1. Hank Stuever, « On Showtime's 'Penny Dreadful,' a monster mash that meanders », *The Washington Post*, 08/05/2014.

2. Voir par exemple Thomas M. Leitch, « Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory », *Criticism*, vol. 45, n° 2, 2003, p. 149-171.

3. Pour rappel, la culture de la convergence se caractérise par un flux de contenus se déversant par le biais de multiples plates-formes médiatiques, une collusion entre les nombreuses industries médiatiques, et le comportement nomade des utilisateurs qui puisent à de multiples sources pour satisfaire leur soif de divertissement. Voir Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006. Quant à la transmédiatité, « cette pratique, de plus en plus fréquente, de construire un univers, ainsi qu'une ou des narration(s), au sein de livres, de séries télévisées, de films, de web séries, de sites internet, interroge le fonctionnement du récit et la réception de ces œuvres. » (Carnet de recherche du projet Narrations sérielles et Transmédiatité (<http://transmedia.hypotheses.org/a-propos>). Voir

également Leigh H. Edwards, « Transmedia Storytelling, Corporate Synergy, and Audience Expression », *Global Media Journal*, vol. 12, n° 20, Printemps 2012, p. 1.

4. J'entends ici « spectralité » au sens que Derrida donne à ce terme dans un rapprochement célèbre avec le cinéma formulé au cours d'une réflexion sur le témoignage et la trace : « Le cinéma est le simulacre absolu de la survivance absolue. Il nous raconte ce dont on ne revient pas, il nous raconte la mort. Par son propre miracle spectral, il nous désigne ce qui ne devrait pas laisser de trace ». Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 80.

5. Voir par exemple Linda Dryden, *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 28-31.

6. Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, 1st ed., New York, Pantheon Books, 1983, p. 75-79. C'est moi qui traduis.

7. Sally Faulkner, *Literary Adaptations in Spanish Cinema*, London ; Rochester, NY, Tamesis, « Colección Támesis. Serie A, Monografías », n° 202, 2004, p. 2.

8. *The Literature Behind Penny Dreadful*, <http://geekandsundry.com/the-literature-behind-penny-dreadful/>, consulté le 28 novembre 2015 ; *Help- References in Season 2 - PennyDreadful*, https://www.reddit.com/r/PennyDreadful/comments/38ivna/help_references_in_season_2/, consulté le 28 novembre 2015.

9. David Gartman, *Culture, Class, And Critical Theory: Between Bourdieu and The Frankfurt School*, New York, Routledge, coll.« Routledge studies in social and political thought », n° 78, 2013, p. 5.

10. Ryan Britt, *How Penny Dreadful Adapts Multiple Books at Once*, <http://electricliterature.com/how-penny-dreadful-adapts-multiple-books-at-once/>, dernière consultation le 28 novembre 2015.

11. Umberto Eco, *Travels in Hyper Reality: Essays*, 1st ed., San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1986, p. 198.

12. Cette modalité s'ajoute à d'autres, déjà à l'œuvre depuis des années, qui voient les séries télévisées emprunter au cinéma réalisateurs, acteurs, moyens pharaoniques et même genres canoniques, en combinant la recherche d'une réussite financière et celle qu'une légitimité artistique. L'un des signes actuels en est la pratique du remake de certains classiques du cinéma sous forme de séries télévisées.

13. Jenkins, p. 3.

14. Dryden, p. 97.

15. Dryden, p. 19.

16. Dryden, p. 4.

17. Jennifer Poole Hayward, *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Lexington, University Press of Kentucky, 1997, p. 58.

18. Christa Knellwolf, « Geographic Boundaries and Inner Space : Frankenstein, Scientific Explorations and the Quest for the Absolute », in Christa Knellwolf King et Jane R. Goodall (dir.), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery an Romantic Culture, 1780-1830*, Aldershot, England ; Burlington, VT, Ashgate, 2008, p. 59.

19. Anne McWhir, « Teaching the Monster to Read. Mary Shelley, Education, and Frankenstein », in John Willinsky et Aubrey Rosenberg (dir.), *The Educational Legacy of Romanticism*, Waterloo, Ontario, Canada, Wilfrid Laurier University Press for the Calgary Institute for the Humanities, 1990, p. 78.

20. Julia Skelly, « The Paradox of Excess: Oscar Wilde, Caricature, and Consumption », in Julia Skelly et Romita Ray (dir.), *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010*, Burlington, VT, Ashgate, 2014, p. 151.

21. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll.« L'Ordre philosophique », 1990, p. 144.

22. Sébastien Lefait, « “Comment peut-on être vampire ?” Jeux de miroirs dans Entretien avec un vampire de Neil Jordan », in Claude Fierobe (dir.), *Dracula : mythe et métamorphoses*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Irlande », 2005, p. 207-208.
23. Michel Foucault, *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 166, 2010, p. 19-31.
24. Frank Lewis Dyer, *Edison, His Life and Inventions*, Champaign, Ill., Project Gutenberg, Chapitres III et XXI.

RÉSUMÉS

Qualifiée de monstrueux méli-mélo (*monster mash*) par la critique, *Penny Dreadful* (Showtime, 2014) combine savamment littérature et cinéma. La série fait se côtoyer Shakespeare et *L'Exorciste*, le *Frankenstein* de Mary Shelley et *Le Fantôme de l'opéra*, *Le Portrait de Dorian Gray* et *Le Loup-Garou de Londres*. Mais surtout, elle modifie considérablement les intrigues littéraires dont elle s'inspire. Pour ne prendre qu'un exemple, la relecture du mythe de Frankenstein qu'elle propose voit le protagoniste créer non pas un, mais deux monstres revenants, nommés Caliban et Protée. Devenus protéiformes, les personnages de la série s'écartent effrontément de leurs modèles originels pour tendre vers leurs avatars cinématographiques. En plus de confirmer la désuétude de la notion de fidélité en matière d'adaptation, cette approche déstabilisante force à s'interroger sur la culture contemporaine, et sur l'impact considérable qu'exercent la convergence et la transmédiatité sur la littérature. À travers une étude de la réflexion métaculturelle que développe *Penny Dreadful*, cet article démontre que la série propose une analyse fine de la place du littéraire au sein des nouvelles formes médiatiques. En réduisant la littérature à l'état de trace pour mieux analyser les modalités de sa résurgence, elle suggère que la spectralité du littéraire est devenue essentielle à la fiction sous toutes ses formes, et donc à la littérature elle-même.

Although it was labelled a *monster mash* upon its release, *Penny Dreadful* (Showtime, 2014) offers a subtle combination of literature and film. Indeed, the series strangely blends Shakespeare with *The Exorcist*, Mary Shelley's *Frankenstein* with *The Phantom of the Opera*, *The Picture of Dorian Gray* with *An American Werewolf in London*. Above all, the show stands out for the way it distorts the literary plots on which it is based. To name but one example, the series alters the Frankenstein myth by having the protagonist create two monsters rather than one: Caliban and Proteus. The show thus turns mythical characters into protean beings who brashly stray from their literary models, as they get closer and closer to their filmic versions. This puzzling strategy does not merely confirm that adaptation fidelity is an obsolete concept: it encourages viewers to consider the impact of contemporary convergence culture and of transmedia storytelling on literature. In this paper, I analyze *Penny Dreadful* as a metacultural reflection that aims to define the place of literature in the context of contemporary media. In particular, I argue that the show's array of literary features serves to identify the ways in which literature may re-emerge, to conclude that the spectrality of literature has become essential to fiction in all its forms, and therefore to literature itself.

INDEX

Keywords : gothic, convergence, transmedia, literature, spectrality, Penny Dreadful

Mots-clés : gothique, convergence, transmédialité, littérature, spectralité, Penny Dreadful

AUTEUR

SÉBASTIEN LEFAIT

Sébastien Lefait est professeur d'études américaines et médiatiques à l'université Paris 8. Ses travaux de recherche portent sur l'adaptation des pièces de Shakespeare, sur les sociétés de surveillance et leur représentation à l'écran, ainsi que sur la dimension réflexive des séries télévisées. Il a notamment publié *In Praise of Cinematic Bastardy* (2012 ; co-dirigé avec Philippe Ortoli), *Surveillance on Screen : Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (2013), et *La question raciale dans les séries américaines* (2014 ; coécrit avec Olivier Esteves). Sa recherche actuelle porte sur les relations entre terrorisme et fiction, sur la place de la télé réalité dans la culture américaine, et sur le traitement de la question raciale dans quelques séries télévisées récentes.

Sébastien Lefait is Professor of Film and TV Series Studies and American History at Paris 8 University. He has published books and articles on Shakespearean adaptation, the representation of surveillance societies on-screen, and the reflexive dimension of TV series. His recently published works include *In Praise of Cinematic Bastardy* (2012; co-edited with Philippe Ortoli), *Surveillance on Screen: Monitoring Contemporary Films and Television Programs* (2013), and *La question raciale dans les séries américaines* (2014; co-authored with Olivier Esteves). His current research topics are the connection between terrorism and fiction, the place of reality TV within American culture, the treatment of racial issues in recent TV shows, and the evolution of dystopian fiction in the screen age.