

Université de Montréal

Penny Dreadful et son processus transfictionnel : les possibilités de la transfiction dans les séries
télévisées contemporaines

Par

Meganne Rodriguez-Caouette

Départements d'Histoire de l'art et d'études cinématographique, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A.

en cinéma

Décembre 2022

© Meganne Rodriguez-Caouette, 2022

Université de Montréal

Département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

***Penny Dreadful* et son processus transfictionnel : les possibilités de la transfiction dans les séries télévisées contemporaines**

Présenté par

Meganne Rodriguez-Caouette

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Olivier Asselin

Président-rapporteur

Marta Boni

Directrice de recherche

Michèle Garneau

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire propose d'étudier le processus narratif à l'œuvre dans la série télévisée *Penny Dreadful*. Il naît du constat que la plupart des études et des recherches mettant au premier plan cet objet télévisuel l'associent au concept d'adaptation. L'objectif de cette recherche est d'interroger cette filiation entre ce qui se produit dans la série télévisée *Penny Dreadful* et le concept d'adaptation. L'adaptation ne rend pas compte de toutes les subtilités des procédés narratifs et télévisuels de cette série télévisée. Ceux-ci se rapprochent davantage des concepts de transfiction, de Frankenfiction et de remix qui sont en marge de celui d'adaptation. Les réflexions autour de ces derniers permettent d'ouvrir un dialogue avec les notions de répétition, de variation et de sérialité propre à l'adaptation et aux études télévisuelles. Il sera question d'observer par l'analyse de séquences et l'analyse de personnage les limites et les frontières de ces concepts dans le cas des séries télévisées et de leurs possibilités créatives, dont s'approprient les fans pour fabriquer leurs œuvres.

Mots-clés : Adaptation, transfictionnalité, Frankenfiction, remix, *Penny Dreadful*, répétition, variation, sérialité, fiction, fan.

Abstract

This thesis proposes to study the narrative process at work in the television series *Penny Dreadful*. It arises from the observation that most studies and research about this television object associate it with the concept of adaptation. The objective of this research is to question this connection between what happens in the television series *Penny Dreadful* and the concept of adaptation. The adaptation does not reflect all the subtleties of the narrative and television processes of this series. These are closer to the concepts of transfiction, Frankenfiction and remix which are on the margin of adaptation. The reflections around these allow to open a dialogue with the notions of repetition, variation, and seriality proper to the adaptation and the television studies. It will be question of the limits and boundaries of these concepts in the case of television series and their creative possibilities, which fans appropriate to make their works.

Keywords: Adaptation, transfictionality, Frankenfiction, remix, *Penny Dreadful*, repetition, variation, seriality, fiction, fan.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract	iv
Remerciements	viii
Introduction	9
Chapitre 1 – Vampires, loups-garous et maléfices : Les monstres paralittéraires à l'écran	21
La sérialité télévisuelle et la paralittérature : répétitions, thèmes et promesses.....	21
Répétition et reprise	24
Thématique.....	28
Promesse.....	31
Adaptation, réécriture et transtextualité	35
Adaptation et adaptation télévisuelle : caractéristiques et distinctions	36
<i>Penny Dreadful</i> : de l'adaptation à la transtextualité	40
Chapitre 2 – Uchawi Mabadiliko : Les changements magiques de la transfiction, du remix et de la Frankenfiction	45
Transfiction	45
Paradoxe du processus de transfiction	47
Version	49
Forum transfictionnel	52
Les changements magiques de Frankenstein	56
Remix : aux sources des transformations.....	57
Frankenfiction : présentation et enjeux	61
Patchwork Bodies : « transfiction interne »	65
Chapitre 3 – « The End », ou <i>Penny Dreadful</i> à la recherche de l'immortalité	77

<i>Penny Dreadful</i> ou l'impossible réconciliation.....	77
L'échec de la promesse de dénouement.....	79
Remixage des fans : l'échec comme processus créatif	89
Et après? Le dialogue comme réconfort.....	92
Mélancolie.....	95
Amitié et sérialité	98
Conclusion.....	105
Références bibliographiques	109

Pour Angélito et Émilía ; être différent est la plus belle des promesses d'éternité.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire Marta Boni pour sa générosité, sa présence et ses conseils qui m'ont permis d'arrêter de me perdre sur des sentiers sinueux et difficiles tout au long de l'élaboration de ce projet.

Je tiens aussi à remercier Michèle Garneau et Olivier Asselin qui, intéressés par mon projet, ont accepté de l'évaluer.

Merci à mes parents et à mes sœurs, Léanne et Émilie, d'avoir toujours cru en moi, même dans les moments où je ne croyais plus en moi-même.

Merci à Morgane Peugnet et à Frédérique Cambedouzou pour leur amitié et leur soutien dans les jours sombres.

Merci à Emmanuel Ternize pour ses conseils avisés empreints de magie ; à Léo Mondor et Léonore Colpron-Bergsma pour leur gentillesse et leur empathie.

Merci à Alexandre Porras pour ses corrections ; à Nicolas Godin, expert de memes.

Introduction

J'ai eu la conviction que si j'y croyais assez fort, je pourrais effacer mon histoire et être fait de nouveau. Je pensais que mon passé n'était qu'une mauvaise habitude de pensée, soumis à la volonté. [...] Le passé était comme une odeur. Tu pourrais l'ignorer, la couvrir, l'éloigner, ou aller à la source, déchirer le linoléum pourri, l'asperger de toxines florales et d'agrumes. Peut-être que mon erreur était de croire que je pouvais me ressaisir avec les instruments de la chirurgie, ciseler les anomalies. Couper et coller le passé.

Patchwork Girl. Shelley Jackson.

– Croyez-vous que le passé puisse revenir?

– Plus que cela. Il ne nous quitte jamais.

– Jamais?

– C'est ce que nous sommes.

Penny Dreadful, S2E01, « Fresh Hell ».

En 1995, Shelley Jackson publie l'une des hyperfictions les plus populaires de son époque intitulée *Patchwork Girl*. Ce récit électronique s'inspire, en grande partie, du récit de Mary Shelley *Frankenstein, ou le Prométhée Moderne* (1818). On y suit le parcours de la Fiancée de Frankenstein, après l'histoire de la Créature et de Victor. Le texte de Jackson s'ouvre sur une illustration ; celle de sa créature féminine dont le corps est recouvert de cicatrices.

Par la suite, le lecteur ou la lectrice se trouve devant la page de script, où on lui propose de naviguer dans l'œuvre à partir de cinq hyperliens : « graveyard », « journal », « quilt », « story » et « broken accents ». Chaque section, comme le note Shelley Jackson sur une vidéo YouTube, montre une image « remixée » de l'illustration de sa créature (29 mai 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZHUR6phuOrc>). Il s'agit d'une image ressemblante à la première, mais qui est quelque peu différente par l'élimination ou l'ajout de parties de corps.

L'autrice ajoute que son projet initial était de présenter les corrélations existantes entre les processus de l'écriture et de la suture. Cela se perçoit dans l'ensemble du texte. En effet, dans la section nommée « graveyard », présentée dans une seconde vidéo, une fenêtre électronique s'ouvre et le lecteur ou la lectrice peut y lire : « Here Lies a Head, Trunk, Arms Right and Left, and Legs

Right and Left, as well as diver Organs appropriately Disposed. May they Rest in Piece. » (29 mai 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=21YxTeV1tlc>). Les parties du corps sont encodées pour permettre au public de voyager d'un lien à un autre. Il découvre, petit à petit, les fragments de pensées et de vie de la créature et des femmes qui la constituent. À certains moments, comme l'énonce Jackson dans cette même vidéo, la créature ignore si les mots qu'elle exprime sont les siens ou ceux de Susannah, la jeune femme à qui appartenait la langue. Elle ignore où sa propre individualité commence et se termine. Cette recherche de liens entre l'écriture et la suture se poursuit dans une autre partie intitulée « quilt ». Cette section présente, de manière visuelle, la structure spatiale du récit par de petits blocs. Le lecteur ou la lectrice peut commencer son récit de la manière dont iel le souhaite ; il n'y a pas d'ordre. Cette section est remplie de références à des poèmes, des extraits de textes divers, des extraits de l'œuvre originale de Mary Shelley ou encore au texte pour enfant *The Patchwork Girl of Oz* (1913) de L. Frank Baum.

La section « quilt » insère pour la première fois l'image de la mosaïque. Une mosaïque est, selon le Larousse, un « Assemblage de petits cubes ou parallélépipèdes multicolores (marbre, pâte de verre, etc.) juxtaposés de façon à former un dessin, et retenus par un ciment », une « Surface quelconque divisée en compartiments nombreux et variés » et plus spécifiquement un « Ensemble d'éléments nombreux et disparates ». Ces définitions rassemblent une idée très particulière propre au phénomène d'écriture prenant place dans l'œuvre de Shelley Jackson : celle de faire tenir ensemble sur une même surface des pièces différentes et diverses à l'aide d'un liant. Dans le cas du personnage de *Patchwork Girl*, ces composantes qui la constituent sont retenues ensemble par des liens hypertextuels, où son passé se confond à celui de toutes ces femmes qui l'ont créée, à la manière d'un patchwork de peaux et de chairs. L'idée derrière la création de cette œuvre dans les années 90, soit de s'interroger sur les liens existants entre l'écriture et la forme de la suture, est très présente encore aujourd'hui. Cependant, plutôt que de s'interroger sur ces questions dans une œuvre de fiction électronique appartenant au domaine de la littérature, ces questionnements se sont matérialisés dans l'univers de la fiction télévisuelle. Plus spécifiquement dans le cas de la série *Penny Dreadful*, qui revisite, à la manière de l'œuvre de Shelley Jackson, le passé jamais oublié de monstres.

Effectivement, le scénariste John Logan, primé pour ses scénarios de *Gladiator* (Mendes, 2000) et de *James Bond* (*Skyfall*, Mendes, 2012 et *007 Spectre*, Mendes, 2016) présente en 2014 sa première

série télévisée sur les ondes de la chaîne payante Showtime. Comme il l'explique dans l'avant-propos du livre *The Art and Making of Penny Dreadful* dirigé par Sharon Gosling, tout avait commencé il y a dix ans alors qu'il lisait les poèmes de William Wordsworth. De fil en aiguille, il s'est mis à lire les recueils de poèmes de Lord Byron, de John Keats, de Percy Shelley, le roman classique qui a donné naissance à la science-fiction *Frankenstein ou le Prométhée moderne* de Mary Shelley et le roman *Dracula* de Bram Stoker (Gosling 2015, 6.). Ces chefs-d'œuvre de la littérature gothique l'ont poussé à vouloir créer ses propres êtres marginaux que l'on nomme communément « monstres ». Cet attrait est en partie nourri par sa propre perception de lui-même et de sa sexualité (Gosling 2015, 6.). En effet, son affection pour ces personnages provient de se savoir différent par son homosexualité.

Plus concrètement, *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016) est une série télévisée américano-britannique où le public suit, au fil de trois saisons, la trajectoire de Vanessa Ives. La protagoniste demande l'aide d'un américain, Ethan Chandler, pour faire la lumière sur la disparition de son amie d'enfance, Mina Harker. Vanessa Ives, Ethan Chandler et Sir Malcolm, le père de Mina, créent une équipe guidée par le docteur Frankenstein afin de retrouver la jeune femme et éliminer la menace que représentent les redoutables Dracula et Lucifer pour Londres et le reste du monde.

La prémisse de la première saison de *Penny Dreadful* s'inspire grandement de celle du roman *Dracula* de Bram Stoker publié en 1897, où un cowboy, un médecin, un journaliste et son épouse, ainsi qu'un chasseur de vampires, traquent un être malfaisant. La première saison de la série présente l'univers des vampires de manière très large ; la seconde suit des sorcières à la solde de Lucifer, frère jumeau de Dracula ; la troisième se base sur l'emprise de Dracula sur Vanessa et sur le monde.

En plus de ces personnages qui rappellent les figures présentes dans le récit de Bram Stoker, le showrunner (c'est le scénariste principal d'une série télévisée qui orchestre les éléments du récit (Douglas, 2018)) John Logan intègre des personnages provenant d'autres univers littéraires : *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890) *Frankenstein, ou le Prométhée Moderne* de Mary Shelley (1818), *Dr Jekyll et Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson (1886) et *La Tempête* de Shakespeare (1610). Il fait aussi ressurgir, à travers le personnage de la Créature de Frankenstein, la figure de John Clare (1793-1854) poète anglais du 19^e siècle, ou encore, à travers celui de la fiancée de Frankenstein, des figures bibliques comme Lilith, la mère de tous les démons.

J'ai choisi cette série parce qu'elle illustre un fonctionnement sériel très intéressant, typique de l'époque contemporaine. Elle propose la réécriture constante d'un canon hétérogène par le biais de l'amalgame de personnages issus de sources littéraires et paralittéraires différentes, créant des formes hybrides et intermédiaires, caractéristiques du postmoderne.

En effet, le postmodernisme est, selon Éric Boulé, à la fois un style artistique et une période historique (2018, 50). Ce caractère temporel se retrouve aussi dans les réflexions d'Áron Kibédi Varga, selon lequel le concept se définit en relation avec celui de « modernité » (1990, 3). La modernité est associée plus généralement « à un moment, à un espace-temps socioculturel au sein duquel adviennent de nombreuses transformations dans l'ordre de la présence au monde du sujet. » (Boulé 2018, 74) L'individu fait partie d'un ensemble plus grand au centre de révolutions et de bouleversements institutionnels (Boulé 2018, 74). La postmodernité est, selon les deux chercheurs, caractérisée par une « fragmentation » (Varga 1990, 4 ; Boulé 2018, 53) et une « déconstruction » (Varga 1990, 9 ; Boulé 2018, 71) de ce qui le précède. C'est la « libération » (Varga 1990, 3) des domaines de la science, de la morale et de l'art d'une hégémonie culturelle et scientifique contestant la place de l'individu dans le monde (Boulé 2018, 50).

Penny Dreadful possède les caractéristiques du cinéma postmoderne, tel que le définit Laurent Jullier. Selon le chercheur français, les films faisant partie de cette tendance se situent « entre deux alternatives, celle du recyclage des figures anciennes, et celle de leur contournement. » (1997, 7) Le recyclage se perçoit comme une forme de pillage (Jullier 1997, 8) qui agit à titre de reprise que reconnaît le spectateur.

Cependant, malgré ce « divorce » (Varga 1990, 4) avec les idées de la modernité, le postmodernisme y fait constamment allusion, que ce soit par des « citations, [des] rappels et [des] emprunts multiples, agencés et mélangés [...] donnant lieu, au final, à des œuvres se faisant, parfois par ironie, l'écho de toutes les traditions, l'évocation débridée de tous les horizons. » (Boulé 2018, 52) Ultimement, le processus postmoderne correspond à un « procès » (Boulé 2018, 76) à ces idées du passé, qui sont détruites et recomposées (Boulé 2018, 77) pour créer un nouveau monde, basé sur les sensations et non pas une grille d'analyse précise (Jullier 1997, 9).

Ce trait postmoderne est aussi au cœur de certaines recherches autour de cet objet, qui soulignent les manières par lesquelles *Penny Dreadful* s'inscrirait dans la tendance télévisuelle actuelle de réécrire et de réinscrire des textes selon de nouvelles postures anticolonialistes, queers ou

féministes (ce qui est malheureusement peu réussi dans la série en question selon Megen De Bruin-Molé (2019) et Chloé Germaine Buckley (2020)).

Le mouvement postmoderne renoue le passé avec le présent en y apposant un commentaire critique. Il est, par plusieurs points, une caractéristique que se partagent les concepts d'adaptation et de transfiction (Saint-Gelais 2011), surtout dans les domaines de l'art et des médias. Ils sont liés par la réinscription d'éléments anciens dans de nouvelles productions au contexte contemporain. C'est sur ce point commun, à ces concepts et à ce courant historique et artistique, que les questionnements de ce mémoire prennent départ. Ce travail s'inscrit dans le vaste champ de recherche qu'est celui de l'adaptation, plus spécifiquement de l'adaptation télévisuelle, avec une attention particulière au domaine des œuvres au processus transfictionnel et au remix dans un contexte postmoderne.

Au premier abord, ces trois concepts sont interreliés ; la transfiction et le remix sont deux des nombreux autres découlant du processus d'adaptation en raison de leurs liens avec les notions de répétition et de variation que l'on retrouve aussi dans la paralittérature et la sérialité. En revanche, la transfiction et le remix se détachent du concept d'adaptation par plusieurs points non négligeables que j'aborderai tout au long de ce mémoire.

Pour résumer, l'adaptation concerne la reprise de textes, alors que la transfiction vise plutôt la reconstruction de mondes. Effectivement, le processus de transfiction s'emploie à combiner, de manières alternatives, des personnages et des mondes dans un même média ou dans un autre (Saint-Gelais 2011) – c'est alors du transmédia (Jenkins 2007). Les personnages et les mondes repris dans une œuvre transfictionnelle s'autonomisent de leurs sources originales ; le processus de transfiction est en soi une circulation d'instances narratives entre elles, ce qui a pour conséquence de redéfinir les frontières des univers fictionnels mis ensemble. Dans le cas du concept d'adaptation, on est davantage dans une optique de transposition d'un seul texte dans un contexte discursif nouveau (Casetti 2004). Cela a pour implication, pour les adaptateurs ou les adaptatrices, de ne pas dépasser les frontières que dicte la notion de fidélité (Cottes 2020).

Dans le cas qui me préoccupe, soit la série télévisée *Penny Dreadful*, la plupart des recherches catégorisent le phénomène comme étant une adaptation, par son caractère de répétitions et de variations autour de la reprise de textes gothiques comme *Dracula* de Bram Stoker (1897), *Frankenstein, ou le Prométhée Moderne* de Mary Shelley (1818) et *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1890).

Pour Dragos Manea, cet objet télévisuel est dans cette logique de réappropriation d'éléments thématiques propres à ses personnages, surtout celui d'Ethan Chandler qui permet de faire s'apercevoir des personnages iconiques comme *The Wolf Man* (*The Wolf Man*, Waggnner 1941) ou encore des figures comme celui du loup-garou, du cowboy et de l'Américain (2016, 40). Pour Sinan Akilli et Seda Öz, le processus d'adaptation se produit par la confluence des éléments sociaux et architecturaux dépeints par ses personnages et son environnement visuel reproduisant les caractéristiques de l'époque victorienne en y apportant un commentaire critique à travers ses représentations féminines (2016, 15). C'est aussi ce dont relève Chris Louttit, s'attardant davantage au phénomène de construction du monde matériel de la série, qui, plutôt que de reproduire l'époque victorienne comme elle l'était reprend plutôt la perception populaire de ce qu'est cette époque historique (2016, 2). Même son de cloche du côté d'Yvonne Griggs qui soulève les incohérences de cet univers face à la vraie représentation de l'époque gothique (2018), ainsi que de Michael Funchs qui réfléchit à ce que signifie le retour du gothique à la télévision et ce que cela signifie sur la perception du présent et du passé (2017, 149). Alors que pour d'autres chercheurs et chercheuses, bien qu'ils s'appuient sur le champ de recherche très large qu'est l'adaptation, il s'agit d'étudier les contradictions qu'amène ce concept dans le cadre de cet objet télévisuel. En effet, *Penny Dreadful* crée une brèche par son procédé de « contamination » entre des discours selon Allison Lee et Frederick D. King (2015, 1). Sébastien Lefait présente la série télévisée comme étant une « désadaptation cinématographique » (2017, 4) parce que ses personnages agissent en termes de références cinématographiques de protagonistes littéraires ; les personnages représentent différentes incarnations de figures iconiques du cinéma d'horreur américains des cinquante dernières années, un peu à la manière d'un « reenactment » (Bénichou, 2017), qui consiste en la reprise d'événements ou d'éléments dans un contexte de fiction. Parallèlement, Isabelle Périer énonce ce retour à la littéralité que la série proposerait à travers son univers télévisuel truffé de renvoi aux livres (2017, 2), bien qu'elle souligne très rapidement le caractère transfictionnel de la série (2017, 3). Et c'est sur ce point que je peux ancrer la problématique du présent mémoire.

Ces multiples recherches sur la série que j'ai choisie m'ont permis de relever les tensions qui l'animent se situant dans le vaste spectre du concept d'adaptation. Cependant, ce processus ne suffit pas à représenter globalement ce qui se produit dans la série télévisée *Penny Dreadful*, autant dans sa construction du monde et de la construction identitaire de ses personnages que de ce qui se produit aussi en dehors du canon télévisuel de cet objet auprès des œuvres des fans. C'est-à-dire

que le concept d'adaptation est inadapté pour comprendre les enjeux narratifs et fictionnels qui y sont présents. Cela m'amène alors à me poser la question : quel est le processus fictionnel qui caractérise cette série télévisée, conçue en tant que texte télévisuel et en tant que phénomène qu'elle génère ?

Ma thèse est que selon les définitions soulevées au sujet de ce mémoire, le concept d'adaptation est en partie inadéquat pour comprendre les processus narratifs et fictionnels qui se déroulent dans *Penny Dreadful*, alors que ceux de transfiction et de remix répondent mieux à ce besoin. Comment la série télévisée *Penny Dreadful* développe-t-elle un processus transfictionnel dans son vaste univers télévisuel, tenant compte le littéraire et le cinématographique ? Dans ce cadre, comment les phénomènes de transfiction et de remix définissent-ils la construction identitaire des personnages ? Quelles sont les conséquences de ce processus sur la construction du monde fictionnel auprès des téléspectateurs et des téléspectatrices ? Quelles sont les retombées de ce processus sur la mémoire des œuvres originales qu'a le public ? Comment les fans se réapproprient-ils ces personnages et cet univers ? Reproduisent-ils ce processus dans leurs propres œuvres ? Pourquoi continuer un univers au processus transfictionnel dont le récit est clos par le scénariste ?

Mon hypothèse de départ est que la série télévisée *Penny Dreadful* utilise le processus transfictionnel pour développer, au sein de son univers, un espace diégétique complexe qui est potentiellement infini, en raison de ses multiples références externes et internes. Principalement, le processus transfictionnel est présent pour créer une capsule temporelle et spatiale englobant des œuvres qui l'ont précédé et mettant en branle un dialogue entre ces œuvres, le scénariste, son œuvre et les réécritures, les commentaires et autres productions artistiques des fans.

En premier lieu, je souhaite montrer les limites du concept d'adaptation dans le cas de la série télévisée *Penny Dreadful* à travers les notions de répétition et de variation en traversant les frontières de la paralittérature et de la télévision, puisque cet objet est intrinsèquement issu du contexte paralittéraire du 19^e et du 20^e siècle par le phénomène de la sérialité littéraire, cinématographique et télévisuelle. En second lieu, je prévois montrer les différentes manifestations transfictionnelles de la série télévisée selon l'angle de sa construction spatiale et de la construction identitaire de deux personnages clés. Et finalement, j'envisage de montrer comment et pourquoi ce processus se poursuit dans les œuvres numériques des fans.

Dans un premier chapitre, je procéderai à montrer les liens qui unissent le domaine de la paralittérature à celui de la télévision dans un contexte d'adaptation. Cela me permet de m'attarder davantage et plus longuement sur les points de convergence et de divergence entre l'adaptation et la transfiction (Saint-Gelais 2011).

Dans un premier temps, je me concentrerai sur les correspondances structurelles et thématiques de la paralittérature et de la sérialité télévisuelle à travers trois idées principales : la répétition, les thèmes abordés et l'idée de la promesse. Le principe de la répétition est observable par la structure même des textes paralittéraires et des récits fictionnels de la télévision : il provient de leur emprunt à la sérialité. Cette notion sera approfondie par des analyses de phénomènes télévisuels comme *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016) ou encore de la sitcom *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957) à travers les perceptions du concept de la répétition de Daniel Couégnas (1992), de Marc Angenot (1974) et d'Umberto Eco (1993 ; 1994). L'aspect sériel à la télévision, autre pendant de la question, sera observé à travers les notions de « formule » selon Guillaume Soulez (2011) et de la « structure formelle » de Jean-Pierre Esquenazi (2002).

Le second sous-chapitre sur les ressemblances et les dissemblances entre les thèmes abordés dans la paralittérature et la sérialité télévisuelle se concentre sur celui de la violence présentée à l'écran (Jullier 2008) et du phénomène de l'antihéros (Jost 2016). Le dernier point de convergence entre la paralittérature et la sérialité télévisuelle se présente sous la forme de la notion de « promesse » développée par François Jost (2012). Cela nous permettra de voir, par l'analyse d'éléments de présentation externes à la série télévisée *Penny Dreadful*, comme ses affiches promotionnelles, que l'on peut définir ce qui a été promis au public par la chaîne. Ces éléments me permettent de poser les bases pour les notions entourant le concept d'adaptation, qui sera présenté dans un deuxième temps. L'adaptation présente dans la série télévisée *Penny Dreadful* est une question qui se pose puisque ce concept permet de comprendre, en partie, le processus narratif à l'œuvre dans cet objet à travers l'identité des personnages.

Ce cadre très général ne permettant pas de rendre compte entièrement du phénomène à l'œuvre dans la série télévisée *Penny Dreadful*, dans le deuxième chapitre je mobiliserai des outils en marge du concept d'adaptation pour comprendre ce qui se produit comme processus narratif. Cela me mènera à discuter des concepts de transfiction (Saint-Gelais 2011), de remix (Navas 2009 ; 2013) et de Frankenfiction (De Bruin-Molé 2019). D'abord, le processus de transfiction en est un

paradoxal par ses idées de ligatures et de sutures, qui n'est pas sans rappeler l'image du patchwork ; une courtepoinette dont la matière provient de plusieurs bouts de tissus rapiécés ensemble par des fils. En effet, ce concept « implique, par définition, une traversée, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement ce que la première a séparé. » (Saint-Gelais 2011, 23-24) Cela a pour conséquence de transformer la nature de l'objet qui subit le processus transfictionnel, comme c'est le cas des personnages dont s'inspire la série télévisée *Penny Dreadful* ; leur reprise dans un nouveau contexte les change, tout comme les bouts de tissus constituant un patchwork. Ils en deviennent de nouvelles versions (Letourneux 2017). Cette notion, constitutive à la fois du concept de transfiction et d'adaptation, me permet de montrer l'effet migratoire qui se produit lorsqu'un personnage quitte son univers originel pour un nouveau ; il perd et il gagne des données thématiques dépendamment du contexte médiatique dans lequel il est transféré. Dans un même ordre d'idée, la notion de « forum transfictionnel » (Saint-Gelais 2011) explicite davantage ces déplacements, mais dans une optique transmédiatique : effectivement, un forum transfictionnel est la somme de plusieurs personnages provenant d'un même champ fictionnel qui est actualisé dans un nouveau récit où ils cohabitent (Saint-Gelais 2011, 222). Ce nouveau récit met en scène, dans une même histoire, des personnages qui n'ont rien en commun les uns avec les autres. De ce point de vue, le processus de transfiction explique, en partie, le processus narratif mis en place dans la série *Penny Dreadful* : les personnages, qui proviennent de sources médiatiques diverses, sont placés dans un même monde où ils se croisent. En revanche, ce phénomène n'explique pas ce qui se produit au sein de leur identité qui est fortement connotée par le monstrueux. La thématique du monstre est plutôt la règle du concept de Frankenfiction (De Bruin-Molé, 2019). Celui-ci s'apparente sur beaucoup de points à celui de transfiction, dont celui le plus important : le partage d'un monde commun par des personnages aux origines médiatiques diverses. Le processus de Frankenfiction, tout comme le processus du remix, fait converser des éléments du passé avec ceux du présent dans une perspective postmoderne. À la différence du remix, la Frankenfiction pose irrémédiablement un commentaire critique sur l'époque gothique en ce qui a trait à la misogynie, au colonialisme et au racisme. L'intérêt du processus de Frankenfiction dans ce mémoire permet de comprendre les mécanismes mis en œuvre dans la série télévisée pour construire l'identité et la personnalité de personnages comme ceux de la Créature de Frankenstein et de Brona/Lily qui sont consumés par les références intertextuelles et architextuelles provenant du forum transfictionnel imaginé par le créateur John Logan.

Enfin, dans un troisième et dernier chapitre, je propose de voir jusqu' où le processus de transfiction et de Frankenfiction s'étend. Mon hypothèse est que ceux-ci font partie, de manière inhérente, des œuvres de fans de la série *Penny Dreadful*, que ce soit dans l'acte de rebloguer, d'écrire des fanfictions ou encore de posséder une collection de figurines. Comme présenté dans le premier et le second chapitre, les processus de transfiction et de Frankenfiction, qui sont ultimement des phénomènes issus de la répétition et de la variation, permettent à des personnages de rester dans la sphère médiatique plus longtemps qu'originellement. Ce chapitre se concentre à comprendre comment ces phénomènes se manifestent dans des œuvres de fans et ce qui les pousse à produire ou à collectionner ces textes et ces images. Pour ce faire, je partirai de commentaires de fans sur la finale de la série qui remettent en question la manière dont s'est terminé le récit de Vanessa Ives et de ses compagnons.

Cela me permettra de poser une première supposition sur la raison pour laquelle les fans poursuivent le récit dans leurs œuvres ; iels le font parce que la série télévisée n'a pas tenu sa promesse d'offrir un dénouement (Favard 2019). Iels tentent de réparer ces erreurs par des fix-it fic, des fanfictions qui réécrivent les intrigues, en déviant la mort de Vanessa et en poursuivant leurs aventures en y greffant d'autres personnages provenant d'univers télévisuel comme *The Witcher* (Netflix, 2020 -). Pour comprendre les implications émotionnelles de la création des fans face à la finalité d'une série télévisée, il est nécessaire de s'attarder aux notions de « devoir de mémoire » (Derrida 2013) et d'« instauration » (Despret 2017). Toutes les deux répondent à l'état mélancolique qui s'empare des fans lorsqu'une série se termine. C'est donc un chapitre exploratoire qui se base en grande partie sur les fans studies. Je me base sur la méthodologie d'Henry Jenkins pour l'analyse des fandoms, notamment celle qu'il a explicité dans son ouvrage *Textual Poachers* ([1992] 2013), où il a lié ses expériences à celles d'autres fans. Je me base à partir de ma propre expérience pour comprendre celle d'auteurs et d'autrices de fanfiction, ainsi que des collectionneurs et des collectionneuses de figurines de personnages télévisuels.

Selon les normes des études sur la sérialité, la méthodologie de ce mémoire mettra l'accent sur la continuité, la fragmentation, la répétition et la variation dans un cadre narratif et esthétique. Autrement dit, ce mémoire s'appuie sur des analyses filmiques, majoritairement des séquences de la série télévisée *Penny Dreadful*, ainsi que des éléments transmédiatiques partagés en ligne par la production, que ce soient des affiches promotionnelles ou une carte interactive du monde. Ces

éléments officiels présents en ligne seront aussi accompagnés de d'autres provenant des fans, ce qui me conduit à adopter des angles d'analyses provenant des fan studies. Je compte m'inscrire dans la lignée des travaux effectués par Michel De Certeau (1980) par Henry Jenkins ([1992] 2013 ; 2020) et par Laurent Jullier (2010). Ces perspectives sur les œuvres de fans me sont chères puisque je me considère moi-même fan de plusieurs objets, dont la série télévisée qui fera ici office de cas d'étude. Je passe beaucoup de temps à naviguer sur des forums de discussions en ligne portant sur des séries télévisées. Je partage sur mon blog des œuvres de fans que je trouve bien réalisées de différents objets littéraires, cinématographiques, télévisuels et ludiques. Je collectionne, un peu trop, des figurines de mes personnages favoris que je mets en vitrine. Je participe à des événements qu'on pourrait qualifier de « reenactment » (Bénichou 2017), qui consistent à vivre dans un contexte particulier des événements de fictions ou du réel. Dans la dernière année, j'ai pu assister au *Bal Bridgerton* produit par la société Shondaland et Netflix qui s'est tenu à Montréal ce printemps, ainsi qu'au Bal de Noël de la franchise *Harry Potter*, organisée par la société Wizing World.

Dans la même optique, je m'inspire aussi en grande partie de l'ouvrage *Sociologie des publics* de Jean-Pierre Esquenazi (2009). Je préfère cette approche puisqu'elle met l'accent sur les caractères uniques des téléspectateurs et des téléspectatrices qui vivent des expériences différentes selon leur bagage culturel, social et économique. La question de la réception proposée par Esquenazi m'engage non pas à voir le public comme un ensemble uniforme, mais bien à y déceler les subtilités de chacun des individus (Esquazi 2009, 3).

Mon intérêt pour cette vision provient aussi du fait que l'inclusivité est une valeur importante à ce mémoire. L'un des sujets présents en filigrane dans ce projet est la question de la perception des figures dites « monstrueuses » ; comme le souligne le scénariste John Logan, les gens qui ne répondent pas aux normes du genre et de sexualité imposée par les sociétés sont souvent, si ce n'est couramment, ostracisés sous la catégorisation de « monstre » (Gosling 2015, 6). Les personnages mis en scène dans la série télévisée *Penny Dreadful* sont des monstres au sens le plus primaire du terme par leur physique de bêtes ou encore de leur affiliation avec la magie, mais sont aussi catégorisés comme monstrueux par leur statut, leur travail, leur inclination amoureuse, par leur genre et par leur physique horrifiant entre la bête et l'humain. De manière plus concrète, conformément aux normes du manuel de l'Université de Montréal : *Inclusivement. Guide*

d'écriture pour toutes et tous (2019), ce travail emploie les doublons et les mots épiciques pour une meilleure inclusivité et visibilité des groupes marginalisés. Cependant, ce travail se permet d'utiliser les pronoms neutres acceptés dans les dictionnaires « iel-iels ». Ces pronoms, au singulier et au pluriel, permettent d'inclure toutes les personnes concernées. Ceux qui sont considérés comme des monstres sont, ultimement, des êtres marginalisés qui sont exclus de toute communauté puisqu'ils dérogent à la norme. Ce mémoire se permet de dévier de la conformité universitaire en ce qui a trait aux codes de la langue française. La forme de ce travail de recherche et ma posture de maîtrisante sont strictement liées ; ils font donc partie intégrante d'une partie de la méthodologie.

Chapitre 1 – Vampires, loups-garous et maléfices : Les monstres paralittéraires à l'écran

La créature est un personnage beaucoup plus humain que Victor Frankenstein. Cela m'a amené à imaginer s'il y avait un moyen de raconter cette histoire (à l'écran) d'une manière différente. (Je) voulais faire quelque chose du cœur fictif (de Frankenstein) pour former une nouvelle pièce. J'ai commencé avec Vanessa Ives (jouée par Eva Green) et j'ai construit l'histoire autour d'elle.

John Logan. Variety (14 mai 2014).

Dans ce chapitre, j'aborderai les liens entre la paralittérature et la sérialité télévisuelle dans un contexte d'adaptation. La présentation des points de convergence entre ces deux éléments est essentielle pour comprendre ce qui caractérise la série télévisée *Penny Dreadful*, l'objet de notre étude. En effet, cette œuvre est paralittéraire en raison des textes dont elle s'inspire et qu'elle adapte. La littérature scientifique qui se consacre à cette série ainsi que les rappels d'univers et de personnages poussent certains chercheurs et certaines chercheuses à parler d'un phénomène d'adaptation. Ce chapitre est donc une incursion pour comprendre l'univers de *Penny Dreadful* par ses caractéristiques les plus importantes : les phénomènes de la répétition et de la variation. Toutefois, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, en raison d'un processus qui est davantage circulaire et en réseau, le cadre de l'adaptation n'est pas le seul propice à l'analyse de cet objet télévisuel.

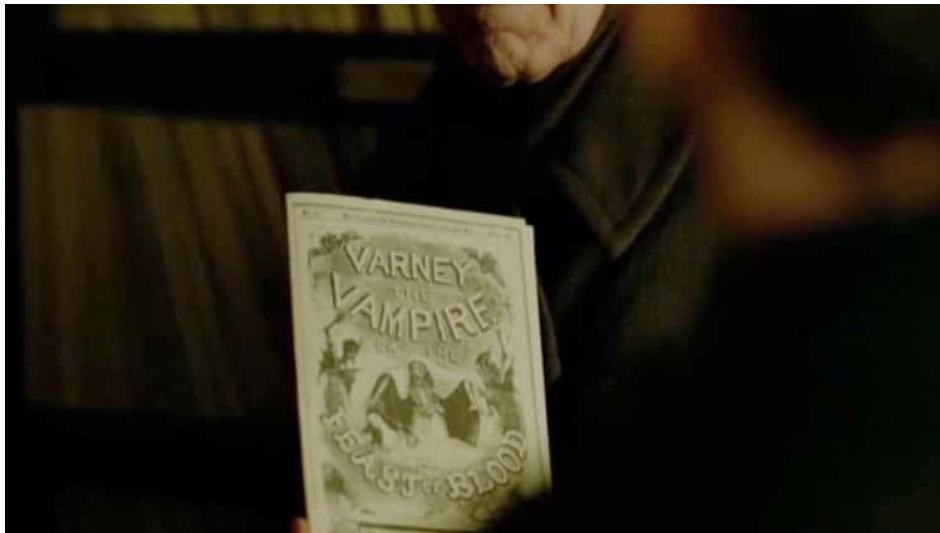
La sérialité télévisuelle et la paralittérature : répétitions, thèmes et promesses

Dans l'épisode 6 de la première saison, le docteur Van Helsing présente à Victor Frankenstein la source qui contient les informations sur les vampires : un petit livret à la couverture illustrée grossièrement et à la typographie grotesque intitulé *Varney the Vampire : Feast & Blood* (Fig. 1). Ce pamphlet est un *penny dreadful*, un récit d'horreur datant de l'époque victorienne (*Oxford Dictionary of Literary Terms* 2015). Le personnage de Victor Frankenstein est interloqué de savoir que les informations scientifiques dont disposent le docteur Van Helsing proviennent d'un récit populaire. L'embarras de Victor Frankenstein est à comprendre par la source de ces données : il

s'agit là d'une histoire abracadabrante, du pur divertissement et non d'un texte révisé par les pairs. En grand scientifique qu'il espère devenir, le personnage ne peut se baser sur quelque chose d'aussi peu reconnu par une élite pour sa recherche. Un penny dreadful est un type de texte s'adressant aux masses peu éduquées sans aucun but d'éducation ou d'élévation d'esprit ; il y est souvent question d'histoires violentes et écœurantes, s'éloignant des bonnes mœurs.

Figure 1

Varney the Vampire: Feast & Blood



Présentation par le docteur Van Helsing du penny dreadful Varney the Vampire : Feast & Blood à Victor Frankenstein. Tiré de Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016) (S1E06).

De ce point de vue, la scène met en lumière l'angle postmoderne de la série. Autrement dit, la relation entre la haute et la basse culture en littérature caractérise *Penny Dreadful*, mais aussi la paralittérature ainsi que, selon notre hypothèse, la télévision.

Justement, le caractère paralittéraire des penny dreadfuls se résume à leur aspect visuel, à leur public et à leur intérêt économique. Le dédain éprouvé par une élite académique, représentée par le docteur Victor Frankenstein dans cette séquence, et l'intérêt de certains membres de ce même groupe, ici le docteur Van Helsing, pour ce phénomène littéraire sont semblables à ceux que suscite

le média de la télévision. La condescendance d'une certaine élite scientifique face à cet objet provient de son côté « populaire », caractéristique que partage la paralittérature.

En d'autres termes, de nombreux chercheurs et chercheuses les qualifient comme regroupant des textes « populaires » (Boyer 2008). J'emploie ici le terme « texte » pour parler des objets littéraires, mais aussi pour qualifier les séries télévisées. Ce glissement se fait naturellement par le rapport intrinsèque entre la télévision et le concept d'intertextes. Les produits télévisuels sont dans une « triple articulation » autour du texte, du contexte et de l'audience (Deming 1986, 33). La télévision est un discours en soi (Silverstone 1989, 107). La série télévisée a un message à livrer ; cependant, c'est sans prendre compte du bagage culturel de chacun des individus par un contexte particulier généré par le genre, la religion, la sexualité, la culture, etc. L'intertextualité d'une série télévisée sera différente selon les connaissances du spectateur et de la spectatrice, ainsi que du message communiqué au public. La perception de la série est différente selon le vécu et les connaissances encyclopédiques (Eco, 1995) du spectateur ou de la spectatrice. Une série télévisée est un « texte ouvert » (Deming 1986, 34). De plus, dans *De Superman au Surhomme* (1976) d'Umberto Eco et *Les paralittératures* (2008) d'Alain-Michel Boyer, les auteurs font ce glissement de sens entre « paralittérature » et « populaire ». Cette fusion sémantique permet de cerner l'imaginaire lié à ce terme. L'adjectif « populaire » se définit, dans le Larousse, comme ce « qui s'adresse au peuple, au public le plus nombreux, qui est conforme au goût de la population la moins cultivée ». Ce terme est intrinsèquement lié à ce désir d'atteindre les populations de masse (Adorno 1954). Désir que partage également la télévision.

La nature même de cet objet, sous le modèle américain, est d'établir un marché de masse en se concentrant sur les téléspectateurs et les téléspectatrices. Il doit se plier à leurs exigences et leurs envies. Comme le dit si bien le groupe Nielsen, qui se spécialise dans les calculs de mesure d'audience en Amérique : « Audience is everything » (20 décembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=aBT91tDLggI>.2020). La paralittérature et la télévision sont liées par leur nature intrinsèquement tournée vers le public qu'elles servent toutes deux. Elles y sont soumises, car leur survie en dépend.

La paralittérature n'a qu'un intérêt : vendre (Couégnas 1992). Ainsi, la télévision a, tout comme la paralittérature, été victime de railleries chez les intellectuels. Pour l'École de Francfort, ce n'est qu'un objet pour abrutir les esprits (Adorno 1954). Regarder la télévision serait permettre à une

tierce personne de manipuler son esprit ; un individu est donc une marionnette (1954, 231). Les téléspectateurs et les téléspectatrices seraient passifs (1954), puisque les séries télévisées, par leurs « répétitivités [leur] redondance et [leur] ubiquité [...] tendent à automatiser les réactions et à affaiblir les forces de résistance de l'individu. » (1954, 229) Selon cette tendance, un spectateur ou une spectatrice est soumis aux stéréotypes et aux idéologies (1954, 236). Cependant, ces appréhensions ne rendent pas compte de toute la complexité de ce média où les téléspectateurs et les téléspectatrices sont loin d'être des agents passifs. Ils sont plutôt en constant dialogue (Perron 1997) avec les sujets et les thèmes proposés par ces programmes.

En effet, la sérialité télévisuelle et la paralittérature partagent plusieurs points communs que j'expliquerai plus en détail dans les sous-chapitres suivants au moyen de trois idées clés : la répétition, la thématique et la promesse.

Répétition et reprise

Dracula : l'image figée et consacrée du vampire. Cette icône est apparue dès la publication en 1897 du roman éponyme de Bram Stoker. Il a été maintes fois repris : *Dracula* (Browning, 1931), *Bram Stoker's Dracula* (Coppola, 1992), *Dracula Untold* (Shore, 2014), *Dracula* (NBC, 2013-2014), *Dracula* (Netflix, 2020), etc. Ce personnage faisant partie de l'imaginaire littéraire, cinématographique et télévisuel a vécu plusieurs vies par ces nombreuses adaptations. Même dans le cas d'étude de ce travail, la figure du vampire est montrée dès la première saison en page couverture du penny dreadful *Varney the Vampire*. À cet égard, l'histoire de ce monstre a été maintes fois adaptée, sans compter qu'elle est aussi sérielle ; son histoire n'a pas de fin puisqu'elle se répète d'un récit à l'autre. Ce phénomène de répétition est utile pour plusieurs raisons d'ordre économique.

Dans l'ouvrage *De Superman au Surhomme* (1993), Umberto Eco explique que la paralittérature s'est tournée, dès son apparition, vers la sérialité. Cet état permet de décliner à l'infini un personnage, une idée, une situation ou un thème. Par exemple, dans les comics des années 30, la sérialité donne l'occasion aux auteurs et autrices de réinscrire leur héros dans de nouvelles aventures, comme c'est le cas de Superman (Eco 1993). Ce personnage revient toujours à son état initial. Si les récits le changeaient d'une quelconque manière, ce serait avouer que le temps a une emprise sur lui. Si son histoire se poursuivait dans le numéro suivant, cela poussait à faire croire à l'ensemble des lecteurs et des lectrices que le personnage vieillit, puisque ses actions le font

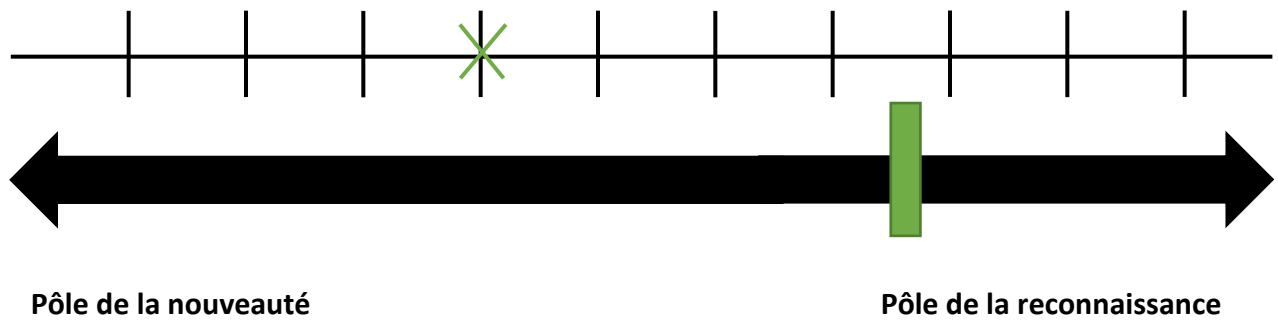
évoluer. Si c'était le cas, Superman était condamné à vieillir et à mourir. Sa mort signifiait donc la fin de ses aventures et la fin des profits pour ses auteurs, ses autrices et sa maison d'édition.

Dans la série télévisée *Penny Dreadful*, les personnages sont sérialisés ; ils évoluent, car leurs agissements ont un effet sur leurs comportements et leurs dialogues. Ils sont tirés dans deux directions contraires. Les personnages penchent vers le point de la nouveauté puisqu'ils se modifient. Cependant, ils doivent rester reconnaissables (Fig. 2).

Autre exemple du phénomène de répétition dans la série : la présence du personnage de Dracula est ressentie dans les deux premières saisons. On ne le voit pas à l'écran. Néanmoins, ce procédé est renversé dans la troisième saison ; on nous présente Dracula sous les traits du personnage d'Alexander Sweet. Il acquiert une présence physique qui s'éloigne de la tradition visuelle de Dracula. Il a l'allure d'un être humain des plus banals.

Figure 2

Ligne de vie d'un personnage



Représentation de la position d'un personnage entre les pôles de la nouveauté et de la reconnaissance selon sa ligne de vie.

Compte tenu de ce qui précède, le phénomène de la répétition de l'étude de cas s'éloigne de celui prédominant dans la sérialité développée par Umberto Eco (1993 ; 1995). *Penny Dreadful* s'en diffère par sa structure formelle, en variant son récit et en faisant évoluer ses personnages vers une fin. Dans les deux cas, on répète certains éléments d'un récit à l'autre. Cependant, pour être dans

une sérialité « pure », les personnages doivent rester les mêmes, alors qu'en télévision, du moins dans une télévision contemporaine, les récits sont feuilletonnants.

Deuxième point commun de la sérialité télévisuelle et de la paralittérature est que le phénomène de répétition est représentatif de leur délégitimation. La littérature place la nouveauté au-dessus du semblable. Couégnas préfère montrer cette forme de littérature par ce modèle (1992, 68) :

NOUVEAU = SEMBLABLE

La nouveauté est aussi importante que la similitude dans les textes paralittéraires ; ceci est d'autant plus applicable dans le domaine des séries télévisées. À l'époque de *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), sitcom phare des années 50 aux États-Unis, la télévision américaine a une structure très figée qui est codifiée par des formules et des genres cinématographiques précis.

La formule, telle la recette à la source de chaque épisode, contient les invariants propres à la série (Soulez, 2011). Cependant, ces invariants qui constituent la « structure formelle » (Soulez 2011) sont réglementés par un genre cinématographique (Esquenazi 2002, 99). Les données thématiques de l'horreur, par exemple, ont une incidence sur la formule d'une série télévisée puisqu'elles l'encadrent avec des éléments spécifiques.

Par exemple, dans la série télévisée *Penny Dreadful*, on peut remarquer, dans trois épisodes spéciaux, une formule claire qui rend compte du phénomène de répétition observé à la fois par Eco (1993 ; 1995) et Couégnas (1992). Ces épisodes, intitulés respectivement « Closer Than Sister » (S01E05), « Little Scorpion » (S02E07) et « A Blade of Grass » (S03E04), présentent différents moments de la vie de Vanessa menant à la situation initiale de la série présentée dès le pilot : récupérer Mina Harker, fille de Sir Malcolm et amie d'enfance de Vanessa.

Ces trois épisodes partagent une structure formelle : ils débutent avec le désir de Vanessa de raconter une partie de son histoire personnelle. Dans le premier, Vanessa écrit une lettre à Mina, se rappelant leur enfance et ce qui a mené à la destruction de leur amitié. Dans le second, Ethan l'interroge sur sa relation avec les sorcières. Dans le dernier, Vanessa est mise sous hypnose par la docteur Seward pour raconter ses traumatismes psychiques lors de ses soins psychiatriques. Ces

épisodes sont construits autour de lieux porteurs de sens : la maison d'enfance de Mina et de Vanessa, la cabane de la lande et l'hôpital psychiatrique de Londres. Chacun de ces espaces rappelle un univers gothique paralittéraire : la maison d'enfance avec ses jardins et son labyrinthe fait écho à celle présentée dans le texte fantastique *Le tour d'Écrou* d'Henry James publié en 1898 ; la cabane de la lande appartenant à la sorcière évoque les chaumières des légendes autour de ces figures diaboliques ; l'asile de la dernière saison mobilise l'imaginaire des lieux psychiatriques et médicaux de l'époque victorienne. Ces épisodes revisitent, sous le récit personnel de la protagoniste, des univers fortement connotés par la paralittérature et les penny dreadfuls. Ils encapsulent les invariants de la série : la présence de sorcières et de vampires, les multiples possessions de Vanessa par Dracula, Lucifer ou Amunet, l'atmosphère brumeuse, sombre et austère de la lande, etc. Ces éléments repris dans les épisodes de la série encodent l'univers selon une structure formelle qui varie d'épisode en épisode, permettant de fidéliser le téléspectateur ou la téléspectatrice.

Cependant, avec l'arrivée des séries dites complexes dès les années 1990 (Mittell 2015), la question de la sérialité et de son phénomène de répétition comme pouvait le concevoir Umberto Eco (1993 ; 1995) s'en trouve différente à cause des nouvelles modalités de visionnement et de production. Le public n'a plus besoin de se faire raconter, de semaine en semaine, le même récit comme c'était le cas avec la série *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957). Les téléspectateurs et les téléspectatrices, par l'arrivée d'internet, regardent des séries pour se divertir, mais aussi pour réfléchir et théoriser sur des forums et des blogs sur les mystères entourant l'univers d'une série. Iels développent des compétences de compréhension. C'est ce qui différencie une production comme *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957) d'une production comme *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016). La série télévisée de John Logan se distingue par des personnages qui, au contraire de Lucy Ricardo et de son mari Ricky, ne sont pas dans un récit de situations. Les personnages de Vanessa Ives, de Sir Malcolm ou encore de Dorian Gray sont amenés à vivre des aventures différentes d'un épisode à l'autre et sont amenés à évoluer en conséquence de leurs actions. Ils sont affectés par les événements et par leurs décisions, à l'instar des personnages de sitcom qui restent les mêmes, peu importe ce qui se produit. Les difficultés auxquelles sont confrontés les personnages comiques de *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957) sont résorbées à la fin de chaque diffusion et n'ont aucun impact sur le récit global. Alors que dans le cas de *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016), le public assiste, comme dans

un roman, à une transformation chez les personnages qui se redéfinissent à mesure que les péripéties s'enchaînent.

Autre différence notable qui caractérise la télévision complexe selon Mittell (2015) est la question de prestige. Effectivement, l'un des moyens des chaînes et des plateformes de VOD comme Netflix, Disney+ ou Amazon Prime de se distinguer de leurs concurrents est de développer une identité. Pour Showtime, cela est de proposer, par abonnement, des récits d'antihéros, plus particulièrement dans le cas qui nous intéresse, au caractère meurtrier comme *Dexter* (Showtime, 2006-2013), *Twin Peaks* (CBS, 1990-1991 ; Showtime, 2017), ou encore *Yellowjackets* (Showtime, 2021-). Ces séries télévisées, par l'idée même de l'abonnement, promettent aux spectateurs et aux spectatrices que ces objets sont d'un autre ordre que ceux proposés sur des chaînes publiques. L'abonnement leur confère une aura de prestige. Dans le cas de la présentation de la série télévisée *Penny Dreadful*, les spectateurs et les spectatrices font face à un objet qui est intrinsèquement caractérisé par son lien avec la paralittérature - déjà par le titre qui fait référence à une littérature adressée à la classe ouvrière ainsi que par ses effets spéciaux qui rappellent ceux utilisés dans les *Universal Monster* - mais qui s'inscrit dans cette promesse par l'abonnement à un contenu de qualité. Cette série reprend donc des codes de la paralittérature dans un contexte d'élitisme académique et social. Elle propose une relecture de personnages classiques littéraires du 19^e siècle anglais, rôles qui sont endossés par des acteurs et des actrices ayant travaillé avec Sofia Coppola, Ridley Scott, Bertolucci ou encore Tim Burton. L'amalgame d'une télévision de qualité à partir d'éléments populaires accentue davantage l'affiliation de la série au postmodernisme.

Thématique

Dans le même ordre d'idée, les thématiques de la sérialité télévisuelle et de la paralittérature partagent un autre point de convergence notable dans le cas de la série télévisée *Penny Dreadful* ; plus spécifiquement celui de la démonstration de la violence ou de thèmes troublants.

La série télévisée *Penny Dreadful* est catégorisée sur IMDb par les termes « Drame », « Horreur » et « Fantastique ». Cela se perçoit par différents éléments thématiques de ces catégories : la présence de créatures fantastiques et surnaturelles comme les sorcières, les loups-garous, les vampires ou encore par la présence de séquences horribles comme la renaissance de la Créature de Frankenstein par le corps de Proteus, l'hallucination d'une pluie de sang dans la salle de bal de Dorian Gray, la possession de Vanessa Ives par Amunet dans sa chambre chez Sir Malcolm, etc.

La représentation de ces monstres et de ces moments de terreur à l'écran n'est pas propre à la sérialité télévisuelle dans sa globalité ; ce sont plutôt les traits caractéristiques de l'objet sur lequel se concentre ce projet de mémoire et qui trouvent écho à l'une des thématiques présentes dans la paralittérature.

Pour Marc Angenot, la paralittérature est « une production taboue, interdite, scotomisée, dégradée [...] » (1974, 10-11). En raison de leur forme, les textes paralittéraires se situent donc en dehors du canon littéraire. Leur sujet est un autre élément qui les définit dans la marge. On y retrouve des sujets tabous et des thèmes tournant autour de la violence, aux limites de ce qui est considéré moral : « [...] on reproche à la paralittérature son goût du crime, de l' "anormal" » : elle est aguichante, perverse. » (Couégnas 1992, 18) ; tout comme les textes dont est issue la série télévisée à l'étude : les penny dreadfuls. La séquence du petit livret tendu comme source scientifique par le docteur Van Helsing à Victor Frankenstein (S1E06) est représentative du regard posé sur ce genre d'œuvre à l'époque. Ils deviennent, au courant du 19^e siècle, de moins en moins en vogue auprès de la classe ouvrière, surtout parce que cette forme littéraire est accusée par l'Église et la haute société d'inciter les jeunes garçons à la violence (Kirkpatrick 2013). Selon des membres du clergé et des nobles, ces récits rendent charmante la vie de criminel par la représentation de personnages vils comme celui de Sweeney Todd, le barbier diabolique de Fleet Street, ou encore par des décors lugubres : de sombres châteaux ou des abbayes perchées sur un rocher isolé, enveloppé de brume et entouré d'une forêt¹ (Anglo 1977, 12), ou encore par des donjons sombres, des chambres de torture, des passages souterrains, des allées hantées, des voûtes sépulcrales, des escaliers secrets couverts de toiles d'araignées et de chauve-souris endormies² (Anglo 1977, 12) entourés d'une atmosphère étrange, accompagnés de la puanteur de la chaire en décomposition et du sang caillé³ (Anglo 1977, 13). Cependant, certains éditeurs comme G.W.M. Reynolds y voient un moyen pour les ouvriers de s'échapper d'une vie monotone et difficile.

Par son titre, la série *Penny Dreadful* se destine à être le descendant télévisuel de ces récits ignorés par la classe littéraire dominante en reprenant, par exemple, comme sous-intrigue de sa première saison les meurtres de Jack L'Éventreur. La séquence d'ouverture de la série présente une jeune femme sauvagement aspirée à travers une fenêtre pendant la nuit. L'incident est associé par la

¹ Ma traduction.

² Ma traduction.

³ Ma traduction.

police de Scotland Yard à un meurtre de Jack l'Éventreur. Dans un autre épisode de cette même saison, une jeune femme mangeant une pomme rouge, la nuit, dans un parc est sauvagement attaquée par une ombre masculine. Le fil narratif sur ce monstre invisible ne trouve jamais de réponse définitive dans la série ; des fans spéculent que les coupables de ces atrocités sont les sbires de Dracula et Dracula lui-même ou Ethan Chandler, qui ne contrôle pas ses transformations en loup-garou.

Ces représentations - et ces controverses autour des démonstrations de la violence — se retrouvent également au cinéma. Laurent Jullier, dans son livre *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma* (2008), interroge un psychologue, Francis Shérier, sur les impacts psychologiques de scènes violentes auprès du public. Pour décrire ce phénomène, ce dernier mobilise le concept de « modèle d'inconduite » (2008, 159). Un spectateur ou une spectatrice, selon ses capacités de reconnaissance d'un schéma narratif et son bagage culturel et familial, peut confondre le réel et la fiction. Iel peut tenir pour acquis que ce qui lui est montré à l'écran est vrai ou pourrait l'être (Jullier 2008, 138). La confusion entre le réel et la fiction est symptomatique de la représentation de la violence dans tous les types de médias. Les réserves que certaines personnes peuvent avoir font écho à celles émises au 19^e siècle pour les penny dreadfuls. Le point de convergence entre la sérialité télévisuelle et la paralittérature se situe davantage autour des préoccupations qu'engendre la représentation de la violence auprès d'un public n'étant pas outillé pour comprendre la portée des actes posés par les protagonistes plutôt que sur les moyens de la représenter.

Un autre point commun que l'on peut soulever est l'empathie que peut développer le public pour un antihéros. François Jost, dans son ouvrage *Les nouveaux méchants : Quand les séries américaines font bouger les lignes du bien et du mal* (2016), s'intéresse à l'éclatement de la figure de l'antihéros dans les séries télévisées. Ceux-ci sont davantage présents à l'écran : Walter White dans *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), Dexter Morgan dans *Dexter* (Showtime, 2006-2013) ou la Créature de Frankenstein dans *Penny Dreadful*. Ces figures ravagées par la violence et le crime sont à l'avant-scène dans ces productions. En paralittérature, genre qui est aussi grandement construit autour de l'idée de sérialité, des personnages comme Sweeney Todd ont, par leur récurrence, l'espace pour être appréciés du public.

Promesse

Le dernier point de confluence entre la paralittérature et la sérialité télévisuelle est celui de la « promesse ». Ce terme signifie, selon le Larousse : « Action de promettre quelque chose ; engagement que l'on prend en promettant quelque chose ». L'idée de la promesse en série télévisée ou en paralittérature se situe, selon notre hypothèse, autour des objets encadrant l'œuvre que ce soit son titre, sa couverture, ses affiches publicitaires, les bandes-annonces, etc.

Effectivement, la série télévisée *Penny Dreadful* use abondamment de ces objets dès son annonce par la chaîne Showtime. Les affiches de la première saison, qui signe l'arrivée du public dans cet univers, montrent sous forme de portraits les personnages de la série. Ils sont placés sur un fond sombre légèrement bleuté. Tous les protagonistes ont des poses différentes, mettant l'accent sur un objet particulier comme un serpent, un collier fait de scorpions ou encore des gants. Des traces de sang sont visibles, mais légèrement cachées. Le nom du personnage est inscrit en petit dans le coin gauche. Le titre de la série télévisée est inscrit en gros au bas dans un lettrage rouge vif, au-dessus des informations sur la diffusion. Dessous, trois noms d'acteurs apparaissent à la manière des affiches promotionnelles de films : « Josh Hartnett », « Timothy Dalton » et « Eva Green ». Une petite phrase encapsulant l'atmosphère de la série est inscrite sur les affiches, l'endroit changeant selon le protagoniste mis en scène : « Il y a quelque chose en nous tous⁴ » (Fig. 3).

Par son titre, on peut deviner, en tant que spectateur ou spectatrice, que cette série télévisée s'inscrit dans le genre de l'horreur. On le comprend par l'utilisation de couleurs sombres et le rouge de la typographie, ainsi que la présence du sang sur les mains, la bouche ou le cou des personnages. L'illustration de ces éléments crée une attente chez le public ; il s'attend à ce que la série traite de sujets horribles. D'autres attentes se créent à la vue de ces affiches promotionnelles. La présence des noms de Josh Hartnett, de Timothy Dalton et d'Eva Green promet une chose importante pour une chaîne spécialisée comme Showtime : celle de présenter des séries télévisées de qualité quasi équivalente à celle des produits cinématographiques. Cela se fait par l'inscription de noms d'acteurs et d'actrices qui jouissent d'une carrière cinématographique grâce à leurs nombreux rôles remarquables et applaudis par la critique. Nommer explicitement l'implication de ces trois artisans a pour but d'attirer les fans de ces acteurs et de ces actrices, mais aussi de montrer la qualité supérieure de cette production face à d'autres productions de chaînes publiques. L'inscription du

⁴ Ma traduction.

nom des personnages peut aussi donner quelques indices sur l'univers de la série télévisée : en présentant le personnage de Dorian Gray et celui de la Créature de Frankenstein, le public peut comprendre que ceux-ci évoluent dans un même univers. Ces informations promettent deux choses implicites : l'adaptation de ces personnages iconiques qui mène à un regroupement de ces monstres dans un univers commun. Ces inscriptions promettent à la fois au public d'assister à un processus d'adaptation, mais aussi de transfiction. Ce concept sera davantage abordé et expliqué dans le second chapitre de ce mémoire.

Ces éléments visuels créent une attente chez le téléspectateur ou la téléspectatrice tout comme peut le faire la page couverture d'une œuvre paralittéraire. Le but d'une couverture est d'attirer l'attention du public par des caractéristiques visuelles reconnaissables comme la typographie, la couleur et la forme, mais aussi, de cibler le genre auquel appartient l'œuvre, ce qui est fait ici par les affiches promotionnelles de la série *Penny Dreadful*. Elles agissent à titre de promesse.

L'entente que conclut une production avec son public est théorisée par François Jost sous la notion de « promesse télévisuelle » (2012). Elle est double : elle est à la fois d'ordre ontologique et pragmatique (Jost 2012, 32). La première se concentre autour du « genre » auquel est désignée une production télévisuelle ; une série d'horreur promet, par exemple, de donner des frissons à son public. Cependant, certains genres télévisuels peuvent prêter à confusion auprès des téléspectateurs et des téléspectatrices. Le diffuseur se base sur ce qu'il croit être leurs connaissances pour définir le genre de son produit. Comme le montre François Jost, le genre du direct ou encore celui de la fiction peuvent être des notions très floues, puisque ces termes sont galvaudés par des utilisations diverses. Le direct peut se dérouler « sur le moment », mais aussi montrer des images « prises en direct la veille d'un attentat », et la fiction peut se confondre avec la réalité. Dans cette première promesse, « la catégorisation d'une émission dans un genre relève à la fois du savoir et de la croyance [...] » (Jost 2012, 32) qui réside entre le diffuseur/producteur et les téléspectateurs et les téléspectatrices. La seconde promesse est d'ordre pragmatique. La pragmatique d'un programme télévisuel est inconnue au téléspectateur et à la téléspectatrice. Ils ne peuvent savoir d'avance que ce qu'ils seront sur le point de regarder est une comédie, une émission en direct ou une fiction d'horreur, ou encore une adaptation. La promesse pragmatique d'une émission est assurée par les moyens de communication de la chaîne.

Figure 3

Affiches promotionnelles de la série Penny Dreadful



Tiré de la campagne de promotion de la première saison de *Penny Dreadful* (Showtime). 2014.

Les genres de la télévision se façonnent autour de « contraintes matérielles, structurelles, pragmatiques [...] une série de règles, de conventions esthétiques et formelles ; une tradition d'œuvres, un espace intertextuel [...] » (Couégnas 1992, 60). Ce qui permet de faire reconnaître un genre est la présence d'invariants thématiques qui corrobore la « promesse » télévisuelle émise par la chaîne. Cette promesse ne sera respectée que si les savoirs et les croyances des spectateurs, des spectatrices et de la chaîne sont les mêmes.

La promesse élaborée par la série télévisée *Penny Dreadful* tient dans un premier temps à sa caractérisation générique : c'est un drame s'inscrivant dans le champ du fantastique. Donc, le public s'attend à des éléments dramatiques (des sentiments pathétiques, des conflits sociaux ou psychologiques, etc.) dans un contexte de fantastique (présence de sorcières, de vampires, de loup-garou, etc. dans un univers ressemblant au nôtre). Dans un second temps, la promesse de la série se développe par ses objets promotionnels en montrant par le titre, par la colorisation des affiches promotionnelles, par le nom des acteurs et des actrices et ceux des personnages, etc., des éléments soutenant les données ontologiques.

En somme, la paralittérature et la sérialité télévisuelle partagent des similitudes : leur perception critique dans les médias, leur utilisation du phénomène de répétition et leur illustration du thème de la violence auprès du public. Malgré ces concordances contextuelles, structurelles et thématiques, celles-ci divergent sur certains points. La télévision, bien qu'étant sérielle tout comme l'est la paralittérature, est régie par un ensemble économique particulier : le rapport au public, le pouvoir des chaînes et des plateformes de VOD, les multiples actants sur un projet ou encore les contraintes esthétiques (taille de l'écran, nombre d'épisodes, temps par épisode, diffusion sur plateformes, etc.). À cette fin, j'ai tenté de présenter, de manière sommaire, à la fois leurs ressemblances et leurs différences selon la notion de répétition. Cette notion, bien qu'elle ne soit pas uniquement liée au concept d'adaptation, est nécessaire pour comprendre les enjeux entourant le déploiement du processus transfictionnel dans la série télévisée *Penny Dreadful*. La présentation de ces corrélations entre la paralittérature et la sérialité télévisuelle m'a permis de poser les bases de mon argumentation, préparant le terrain pour l'exposition du concept d'adaptation, qui, selon mon hypothèse, ne reflète pas de manière exacte le processus narratif développé dans *Penny Dreadful*. Cependant, il est nécessaire que j'explique que le concept d'adaptation agit plutôt comme

un point de départ pour étudier le processus narratif présent dans cet objet télévisuel à la différence du concept de transfiction.

Adaptation, réécriture et transtextualité

La série *Penny Dreadful* adapte certains récits phares du 19^e siècle et du 20^e siècle anglais. C'est ce que révèlent plusieurs études de cas. En effet, la plupart des recherches se concentrent sur le concept d'adaptation pour la définir. Cela se fait par la construction de l'univers spatial de la série qui reprend des éléments familiers des sources littéraires pour une meilleure immersion des spectateurs et des spectatrices (Manea 2016, 41), par la convergence métropolitaine d'une architecture gothique issue de l'imaginaire lié à ce genre (Akilli et Oz 2016) ou encore par son aspect révisionniste de la période victorienne (Griggs 2018).

Lier le concept d'adaptation, dont l'idée même est d'être une reproduction fidèle d'un récit d'un média à un autre, au phénomène narratif qui se déroule dans la série télévisée *Penny Dreadful* fait surgir plusieurs problématiques d'ordre conceptuel. C'est-à-dire que bien que la série adapte certains récits fantastiques du 19^e siècle, ce n'est pas ce qui se produit réellement au sein de la narration.

La prémisse de la première saison de *Penny Dreadful* reprend les grandes lignes du roman vampirique de Bram Stoker. Un vampire puissant, nommé Dracula, attaque la ville de Londres. Celui-ci prend possession de l'esprit et du corps de Lucy Westenra. Mina et Jonathan Harker, pour venger leur amie Lucy et protéger Mina de la présence de Dracula, créent une équipe constituée du docteur Van Helsing, un chasseur de vampire, et des autres prétendants de Lucy.

Dans le pilot de la série de John Logan, il se passe quelque chose d'assez similaire. Vanessa Ives et Sir Malcolm forment une équipe constituée d'un docteur, Victor Frankenstein, et d'un cowboy, Ethan Chandler, pour retrouver Mina Harker, fille cadette de Sir Malcolm prisonnière de Dracula. L'équipe découvre que Vanessa est l'objet des désirs du maître vampire. Sauf que la série ajoute à cette première proposition celle des adaptations des récits de Mary Shelley et d'Oscar Wilde dans ce même monde. Plutôt que de se contenter d'adapter un récit, le scénariste John Logan s'est permis de faire rencontrer ces histoires, faisant s'entrecroiser les destinées de ces protagonistes.

Cet assemblage narratif peut être dû à la complexité structurelle des séries télévisées ; une série télévisée doit perdurer. Elle doit donc réfléchir à des moyens de retarder son dénouement (Favard

2019). En s'inspirant de plusieurs récits qui relancent l'intrigue à chaque diffusion, le récit de John Logan repousse son dénouement.

Le scénariste John Logan ne garde qu'une partie des éléments de base et varie les autres, ce qui n'est pas inhabituel dans le cas d'adaptations télévisuelles pour plusieurs raisons d'ordre économique et structurel. Quelles sont les caractéristiques de cette « adaptation » télévisuelle ? Afin de mieux comprendre cet enjeu, il faut d'abord clarifier les spécificités de cette série issue d'un processus particulier d'adaptation et de transtextualité, termes que je vais clarifier dans les deux prochaines sous-parties.

Dans une première partie, je tenterai de démontrer les caractéristiques principales de l'adaptation à la télévision. Dans une seconde partie, j'explicitai les liens entre l'adaptation et la transtextualité dans le cas de *Penny Dreadful*, relevant les problématiques liées à ce concept dans le cas de cette série télévisée.

Adaptation et adaptation télévisuelle : caractéristiques et distinctions

Les récits télévisuels, plus particulièrement que les adaptations cinématographiques, sont en relation subalterne avec leur homologue littéraire. La place de l'auteur-adaptateur ou de l'autrice-adaptatrice et celle de l'équipe de scénaristes est semblable : ils sont inférieurs aux auteurs et autrices « originaux » (Wells-Lassagne 2017, 23).

Ces questions concernant la place de l'auteur et de l'autrice existent depuis le début des études sur le processus d'adaptation (Wells-Lassagne 2017, 124) et encore plus dans le domaine de la télévision. La place de l'auteur ou de l'autrice y est sans cesse remise en question. Ce média comporte plusieurs intervenants qui manipulent le texte ; autant les autres scénaristes que les producteurs ou les productrices ou encore les acteurs et les actrices (Esquenazi 2002). Un texte télévisuel n'est pas le projet d'un individu, mais bien d'une coopération de talents. La place de l'auteur ou de l'autrice en télévision, au sens de créateur ou de créatrice artistique, a été mise de côté dès le départ par l'aspect commercial du médium et par la pluralité des intervenants, ainsi que par l'importance donnée aux producteurs et productrices. Cependant, avec l'arrivée de la *quality TV*, comme énoncée par Jason Mittell qualifiant les séries télévisées des années 90 (Mittell 2015), une figure professionnelle émerge de la masse des créateurs d'une série télévisée : le showrunner qui allie les rôles d'écriture et de production. « Showrunner » est un terme qui est devenu en vogue

dans la dernière décennie et qui décrit le rôle de la personne ou des personnes responsables pour coordonner l'équipe de scénariste et de production⁵ (Wells-Lassagne 2017, 126). Cette figure permet, selon Michael Z. Newman et Elana Levine, cités dans l'ouvrage de Shannon Wells-Lassagne, de légitimer l'œuvre télévisuelle puisque le showrunner prend le même rôle que le réalisateur ou la réalisatrice de cinéma ; c'est le maître d'œuvre de la série télévisée (2017, 126).

Par la suite, le concept d'adaptation est régi par des règles. La plus importante étant, selon Olivier Cottes, la question de la reprise des thèmes principaux, donc d'une certaine fidélité à l'œuvre originale :

Une adaptation a pour but de transposer sans trahir un texte en un autre. Plus précisément, c'est la confrontation entre deux interprétations du texte à la fois celle du lecteur ou de la lectrice et celle de l'adaptateur ou de l'adaptatrice. (2020, 15)

Cependant, pour Francesco Casetti, l'adaptation est plutôt une question de discours qu'une de reproduction fidèle. C'est-à-dire que le cinéma et la littérature doivent être considérés comme des sites de production et d'articulation de discours (Casetti 2004). L'adaptation n'est pas une copie de l'œuvre originale, mais en est plutôt une réapparition dans une nouvelle situation de communication (Casetti 2004, 82). Donc, ce qui importe dans ce cas de figure est la transcription du récit original vers sa nouvelle variation médiatique. Il y aura nécessairement des variations que ce soit par une réduction de personnages et de lieux ou encore de thèmes abandonnés en cours de route, etc. Une adaptation, dépendamment du type de migration médiatique que subit le texte original, répète, varie et innove un récit existant pour en donner une nouvelle lecture contemporaine, comme c'est le cas des récits littéraires composant la série télévisée *Penny Dreadful*. Ces œuvres littéraires bien ancrées dans leur époque sont ici détournées de leur sens original pour être retravaillées sous un œil contemporain, offrant une relecture postmoderne de ces classiques du fantastique et de la science-fiction.

Parallèlement, une adaptation d'un texte à l'écran est, selon Imelda Whelehan, une étude hybride (1999, 3). L'adaptation se définit par cet état de croisement entre l'œuvre adaptée et l'œuvre

⁵ Ma traduction.

nouvelle qui résulte de l'adaptation. Depuis le 20^e siècle, les médiums de la littérature et du cinéma sont interdépendants. La littérature, selon Keith Cohen, cité dans l'article d'Imelda Whelehan, prend des airs du cinéma par ses descriptions plan par plan (1999, 5). Aussi, la littérature influence le cinéma par le processus d'adaptation. Un roman est un objet noble ; en l'adaptant au cinéma, la distinction le caractérisant se transfère à sa nouvelle œuvre. Cela se voit particulièrement par les adaptations de textes provenant du 19^e siècle. Ces projets cinématographiques sont auréolés de prestige ; ils adaptent une forme de récit achevée qui est complexe par sa narration (Whelehan 1999, 13). La réputation de ces adaptations ainsi que ses problématiques se sont transférées à la télévision dès la fin des années 1990.

Par conséquent, les séries télévisées qui sont des adaptations de romans du 19^e siècle sont légitimées par leur affiliation littéraire (Jowett et Abbott 2013, 13). Ce sont des produits culturels qui sont acclamés par la critique ; ce sont des objets complexes puisqu'ils adaptent des thèmes universels (Jowett et Abbott 2013, 13). La série télévisée *Penny Dreadful* s'inspire, par son contexte paralittéraire, à une littérature dénigrée par une élite sociale et académique. En revanche, elle s'inscrit dans une lignée plus digne par ses adaptations de textes gothiques.

De ce point de vue, la question de l'adaptation se pose pour l'univers de *Penny Dreadful*. Par exemple, au-delà de la prémisse, la série de John Logan adapte, de manière très libre, le récit de la fiancée de Frankenstein. Le film *The Bride of Frankenstein*, réalisé par James Whale en 1935, est la suite du film iconique *Frankenstein* (Whale, 1931), qui lui-même se base non pas directement du récit de Mary Shelley, mais bien d'une adaptation théâtrale de ce texte. Dans ce dernier, le personnage de la Créature s'est enfui de l'incendie qui a ravagé le laboratoire d'Henry Frankenstein. Le docteur ne souhaite plus poursuivre ses expérimentations, mais est poussé à recommencer à la fois par son mentor le docteur Pretorius (qui recherche gloire et fortune) et par sa première création. Les deux scientifiques créent une femme parfaite pour la Créature, qui se dévoile sous d'innombrables bandelettes. En revanche, elle est apeurée en voyant la Créature, poussant un cri strident alors qu'il la prend dans ses bras. Furieux contre la promesse non tenue du docteur Pretorius, la Créature fait exploser la tour d'expérimentation, emportant dans la mort lui, sa fiancée et l'abominable docteur Pretorius.

Aussi, l'adaptation en série télévisée se différencie de celle en cinéma par sa durée et par sa forme. Une série télévisée ne fait pas que « transposer » un récit sur un écran. Par ces deux éléments, la

série télévisée multiplie les possibilités du récit initial. La question de la fidélité est caduque et n'a pas de sens dans cette forme : « Television adaptation are so clearly organic forms, changing as the series continues, with obvious ramifications for any attempts at fidelity to the source text. » (Wells-Lassagne 2017, 9) Notamment, dans l'épisode 3 de la première saison, intitulé « Resurrection », la première partie de l'épisode présente les raisons qui ont poussé Victor Frankenstein à créer sa créature. Comparativement à l'œuvre originale de Mary Shelley, à son adaptation théâtrale et cinématographique, l'adaptation de John Logan résume en une demi-heure un récit de plus de 200 pages. Ce qui importe dans l'œuvre de John Logan est de présenter de manière rapide les thèmes principaux de cette histoire ainsi que d'offrir une nouvelle vie à la fois à ce texte canonique, icône de la science-fiction, et de se concentrer davantage sur sa suite cinématographique. L'adaptation de ce second récit, suite de l'aventure de Frankenstein, se construit sur deux saisons, présentant le personnage de la fiancée par celui de Brona. Le personnage de Brona, une jeune travailleuse du sexe, est transformé par Victor Frankenstein en une nouvelle créature promise à son premier monstre. Plusieurs éléments sont gardés de sa version cinématographique (sa transformation, son changement capillaire, sa terreur face à la première création de Victor Frankenstein), mais s'en trouvent changés dans leur nouvelle variation. D'autres données sont ajoutées transformant le récit de base. Ces altérations (la personnalité orageuse de Lily, sa fuite avec Dorian Gray, son rapport avec Victor Frankenstein) font dévier le récit vers une nouvelle possibilité narrative.

Donc, l'adaptation présente dans le cas de la série *Penny Dreadful* s'inscrit dans cette idée du croisement, qui sous-tend une condition d'un processus de reprise et de rappel selon le point de vue de Casetti et comme énoncé par Imelda Whelehan. Pour donner suite à la condition transmédiatique de cet objet télévisuel, que j'ai relevé à partir des exemples entourant l'adaptation des prémisses de *Dracula* et de *Frankenstein*, je peux affirmer que la situation communicationnelle des œuvres originales est transformée ; on passe d'un texte littéraire et/ou cinématographique à un texte télévisuel. Les codes sont remplacés par les spécificités propres à ce médium par sa durée et sa structure épisodique et saisonnière. De plus, par son contexte sériel, *Penny Dreadful* revendique une posture postmoderne soulignée à grands traits par ses caractéristiques de répétition et de variation.

***Penny Dreadful* : de l'adaptation à la transtextualité**

Dans un second temps, comme il a déjà été observé, la série *Penny Dreadful* est un amalgame de plusieurs objets littéraires et cinématographiques. Les récits présentés dans cette œuvre sont par essence des intertextes. Un intertexte est, selon Gérard Genette, « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent [...] la présence effective d'un texte dans un autre » (1982, 8). Par exemple, dans cet objet télévisuel, on peut retrouver la présence matérielle d'un texte par le fascicule racontant l'histoire de *Varney the Vampire*. Cette relation intertextuelle est aussi appuyée par la représentation cinématographique des aventures d'un personnage iconique de Jules Verne : le capitaine Nemo. Dans la dernière saison, Vanessa Ives invite le docteur Alexander Sweet (qui est en fait Dracula) à une représentation d'un court-métrage animé sur le Capitaine Nemo. En revanche, il est important de souligner que cette séquence est en anachronisme avec les faits historiques des récits animés, puisque les premiers courts-métrages de ce genre n'ont vu le jour que quelques années après les événements fictifs énoncés dans la série (Fig. 4).

Figure 4

Projection d'un film animé sur les aventures du Capitaine Nemo (anachronisme)



Vanessa Ives et Alexander Sweet (Dracula) assistent à une représentation d'un film animé sur les aventures du Capitaine Nemo. Tiré de Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016) (S3 E02).

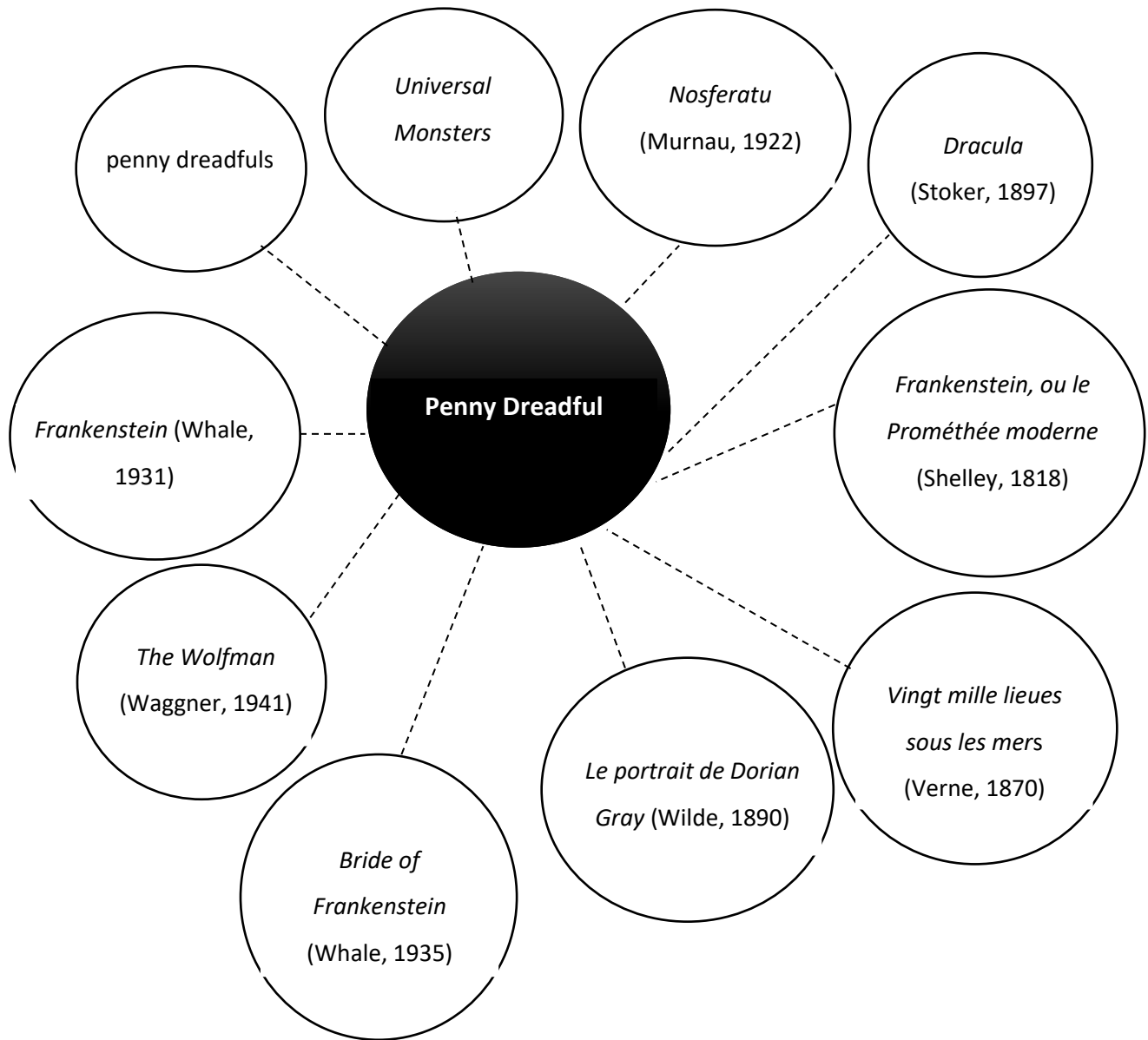
Ces références littéraires sont explicitement nommées et représentées de manières matérielles dans la série. Cependant, elles ne sont pas les seules à l'être. Comme le relève Sébastien Lefait (2017), la série fait des allusions plus ou moins connues : la représentation des vampires travaillant à la solde de Dracula ressemble à s'y méprendre à l'esthétique prosthétique du vampire dans le film *Nosferatu* (Murnau, 1922). Cette évocation n'est pas désignée de manière directe aux spectateurs et aux spectatrices. C'est le chercheur qui relève des ressemblances physiologiques entre ces personnages et ceux présents dans le film. Il est celui qui fait la corrélation entre ces deux œuvres. Ce phénomène de mise en relation entre des œuvres non explicitement corrélées est nommé par Matthieu Letourneux une relation « architextuelle ». Un architexte, notion développée à la base par Gérard Genette (1982), est lié à un ensemble ou à un genre :

En outre, chaque auteur, chaque lecteur définit les conventions architextuelles auxquelles il se réfère à partir des textes qu'il a lus ou dont il a entendu parler (...). C'est indiquer l'ambiguïté entre le rapport à un intertexte (...) et la logique intertextuelle qu'il cristallise (...), dans la mesure où les principes thématiques du genre sont largement codifiés à partir d'un petit nombre d'œuvres autour desquelles les écrivains successifs varient, ou auxquels les lecteurs pensent. (Letourneux 2017, 42)

Il s'agit de textes auxquels fait référence le texte qui est actualisé par le lecteur ou la lectrice, mais qui n'est pas explicitement nommé. Les lecteurs ou les lectrices se créent une carte mentale de ces œuvres qui rappellent des éléments d'une autre œuvre (Fig. 5) à la manière d'une encyclopédie (Eco 1995). Cette notion littéraire est utile pour comprendre ce qui se produit lors du visionnement d'une série télévisée comme *Penny Dreadful*, qui de manière implicite ou explicite caractérise son esthétique audiovisuelle avec des éléments provenant d'autres œuvres connexes.

Figure 5

Carte architextuelle de la série télévisée Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016)



De surcroît, l'une des filiations importantes proposées par la série télévisée *Penny Dreadful* est celle avec les longs-métrages des studios Universal, communément appelés les Universal Monsters. Les renvois à ces films se font par la reprise de personnages comme la Fiancée de Frankenstein, mais aussi par les clins d'œil du personnage d'Ethan Chandler à celui de The Wolf Man (Fig. 6). L'esthétique du loup-garou dans la série *Penny Dreadful* est très grossière : l'acteur

porte des prothèses faciales et du faux poil (Fig. 7). Ce maquillage rappelle celui du loup-garou développé dans les films des Universal Monsters qui est construit d'une manière semblable. En revanche, cette allusion ne peut être comprise que par un public ayant les connaissances encyclopédiques pour la comprendre ; les téléspectateurs et les téléspectatrices doivent avoir le bagage cinématographique pour créer un lien à la manière d'une carte.

Figure 6

The Wolf Man



Représentation du maquillage et des prothèses de The Wolf Man, interprété par Lon Chaney Jr dans le film éponyme (Waggner, 1941). Tiré du film The Wolf Man (Waggner, 1941).

Figure 7

Ethan Chandler



Représentation du maquillage et des prothèses du loup-garou Ethan Chandler, interprété par Josh Hartnett. Tiré de la série Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016).

Ces nombreuses filiations et références présentent les difficultés pragmatiques de nommer la série télévisée *Penny Dreadful* comme adaptation, puisque ces évocations ne sont pas faites dans un but d'adaptation, mais bien d'hommages plus ou moins cachés à ces œuvres du passé. Que ce soit par son titre faisant explicitement référence à un type d'œuvres spécifiques de la littérature populaire anglaise du 19^e siècle ou encore ces rappels à des adaptations cinématographiques de ces mêmes sources littéraires, ces références intertextuelles et architextuelles participent à une cartographie spatiale de la série. Ces éléments répétés font en sorte de mettre en relation le passé fictionnel de ces œuvres canoniques littéraires et cinématographiques à sa descendance télévisuelle. En somme, le concept d'adaptation ne suffit pas à définir le processus narratif auquel se prête le récit télévisuel de John Logan puisqu'il ne rend pas compte de ses subtilités fictionnelles et télévisuelles.

Chapitre 2 – Uchawi Mabadiliko : Les changements magiques de la transfiction, du remix et de la Frankenfiction

Les choses deviennent autres. Le léopard consomme le singe et devient léopard et singe. Le crocodile consomme le léopard et devient crocodile et léopard et singe. J'ai vu ça. Les chamans de mes montagnes l'appellent Uchawi Mabadiliko... le passage d'une peau à une autre.

Penny Dreadful, S02E07, « Little Scorpion ».

Ce chapitre a pour but de comprendre les implications du processus transfictionnel à la fois dans la construction du monde et dans la construction identitaire des personnages de la série télévisée *Penny Dreadful*. Cela se fera par la présentation du processus transfictionnel (Saint-Gelais 2011) propre à cet objet. Dans un premier temps, j'aborderai la façon dont ce concept s'y présente de manière spatiale. Dans un second temps, j'établirai des liens entre ce concept et ceux de remix (Navas 2009 ; 2011) et de Frankenfiction (De Bruin-Molé 2019) en montrant leurs convergences théoriques selon trois angles thématiques : la répétition, l'hybridation et la transgression. Cela se fera par l'analyse du processus identitaire de deux personnages : la Créature de Frankenstein et Brona/Lily. Ce chapitre sert à présenter le fait que les processus de transfiction, de remix et de Frankenfiction sont davantage appropriés pour désigner le processus narratif présent dans la série télévisée *Penny Dreadful* que celui d'adaptation.

Transfiction

Imaginez une carte de Londres où sont mis côte à côte le laboratoire de Frankenstein, le théâtre du Grand Guignol, la demeure de Dorian Gray et le mythique Regents Park. Ces lieux issus de la fiction littéraire et du réel s'amalgament dans l'univers télévisuel de la série *Penny Dreadful*. En effet, ce phénomène est traduit sur une carte interactive produite par la chaîne Showtime. La maison de Dorian Gray est à quelques mètres du Regents Park, un parc royal situé dans le district de Camden dans le nord de Londres. Le Grand Guignol et le laboratoire de Frankenstein côtoient le bord du River Thame, la partie anglaise de la Tamise. Sur cette même carte, on peut observer des lieux fictionnels propres à *Penny Dreadful* : le manoir de Sir Malcolm où réside Vanessa Ives, le Mariner's Inn où séjourne Ethan Chandler et où travaille Brona, ainsi que les appartements du quartier de Spitalfield, endroit où s'ouvre l'épisode pilote. Ce qui est illustré par cette carte est la

promiscuité spatiale qui pousse des personnages d'univers littéraires et cinématographiques différents à se rencontrer et à développer des relations.

Figure 8

Carte interactive de l'univers spatial de Penny Dreadful



Capture d'image du plan de la ville. Tiré de Showtime. Penny Dreadful Interactive Map. [En ligne] : <https://www.sho.com/assets/pages/penny-dreadful/site/map.html>.

La mise en fréquentation de ces protagonistes se nomme, selon Richard Saint-Gelais, un récit de transfiction. La transfiction est un concept développé majoritairement dans les études littéraires. Elle désigne plus spécifiquement « le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par la reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. » (Saint-Gelais 2011, 7) Autrement dit, un phénomène transfictionnel réunit au sein d'un espace des personnages de diverses sources médiatiques dans un nouveau contexte. C'est ce qui se produit dans l'univers créé par John Logan. Vanessa Ives, entretiens une romance fugace avec Dorian Gray, personnage du roman éponyme d'Oscar Wilde ; la protagoniste devient amie avec la Créature de Frankenstein ; Ethan Chandler, cowboy et loup-garou américain entretenant des liens étroits avec le personnage

de *The Wolf Man*, du film du même nom (Wagner, 1941), tombe amoureux de Brona, la réincarnation de la Fiancée de Frankenstein (Whale, 1935), etc.

Parallèlement à cette première forme de transfiction qui modèle la structure spatiale de la série télévisée et que j'étudierai plus en détail dans les sous-chapitres suivants, il y a une seconde configuration de ce processus dans l'identité des personnages. C'est-à-dire qu'à l'intérieur d'un même corps se glisse plus d'un corpus fictionnel, à la manière d'une seconde peau, comme si la première de ces nouvelles itérations de Frankenstein, de Dorian Gray et de Dracula se pelait et laissait découvrir un nouveau personnage. Ils deviennent *autres* tout en restant *eux-mêmes*. Cette dichotomie entre l'être et le ne plus être est au centre de mes préoccupations dans ce chapitre, puisque le processus de transfiction s'inscrit dans cet entredeux. Avant d'aller plus loin, il est primordial de comprendre que la transfiction est paradoxale dans sa définition même. Cela me permet d'établir, dans un premier temps, la différence entre le concept d'adaptation et celui de transfiction. Et dans un second, soutiens mon hypothèse sur l'importance d'étudier la série télévisée *Penny Dreadful* selon cet axe théorique.

Paradoxe du processus de transfiction

Effectivement, le processus transfictionnel comme le conçoit Richard Saint-Gelais est paradoxale puisqu'il se base sur l'idée de la « suture » :

Qu'on parle de « retour de personnages », d'« univers partagés » ou d'« identité à travers les mondes possibles », c'est chaque fois l'idée de la ligature, de rassemblement, voire de totalité supratextuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pensables — ou, plus exactement, n'ont un caractère transfictionnel — que s'ils composent avec une segmentation, une brisure. La transfictionnalité implique, par définition, une traversée, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement ce que la première a séparé. (Saint-Gelais 2011, 23-24)

La transfictionnalité est une déchirure entre des éléments. Les textes sont des corps que l'auteur ou l'autrice dépèce en petits morceaux qu'il rapicé pour créer un tout cohérent, à la manière d'un hypertexte. Néanmoins, il ne faut pas confondre la notion d'hypertextualité et le concept de

transfiction selon Richard Saint-Gelais : « L’hypertextualité est une relation d’imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. » (2011, 10-11) Cette notion fut développée au courant des années 1990 par Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes*. Elle est plus couramment utilisée dans les études littéraires que cinématographiques : elle ne prend pas en compte la dimension intermédiaire ou transmédiatique de ce type de production.

L’hypertextualité est une notion qui a trouvé sa matérialisation par l’œuvre hypertextuelle *Patchwork Girl* de Shelley Jackson. Ce texte numérique publié en 1995 sur Storyspace⁶, s’inspirant du roman iconique de Mary Shelley, se base sur la composition par bouts entrelacés de textes et d’images. Le corps du texte, tout comme celui de sa protagoniste, est ligaturé ; il n’y a pas de début ni de fin. C’est au lecteur et à la lectrice de suivre son propre fil, de mettre bout à bout les pièces manquantes du récit de la créature et ceux de tous ces corps qui la composent (Kayser 2019). Ce récit fait aussi appel à un riche archiver d’œuvres parlant du corps comme une transgression des frontières de la normalité⁷. Ceci n’est pas sans rappeler ce qui se produit avec certains personnages de la série *Penny Dreadful*.

À cet égard, l’idée de coudre des pièces diverses ensemble évoque le principe du patchwork. Le nom « patchwork » signifie « objet composite » (Regnauld 2010). Cette forme, qui est celle à la fois du corpus hypertextuel et celle du corps de la protagoniste de Shelley Jackson, est fragmentaire. Selon Christian Godin cité dans le texte de Cédric Kayser, le fragment désigne un « morceau d’une chose brisé ou déchiré » (2010, 16). Le corps du texte hypertextuel et le corps de la protagoniste y sont soumis : tous deux sont construits autour de l’idée de la suture d’éléments qui ont été « brisés » et « déchirés » pour former un nouveau corps et un nouveau corpus (Regnauld 2010), tout comme le sont les corps de la Créature de Frankenstein, de Brona et d’Ethan Chandler dans le cas de *Penny Dreadful*. Ces corps fictionnels par leurs transformations font référence à d’autres corps.

⁶ Est un outil d’écriture hypertextuelle disponible sur le web.

⁷ « Patchwork Girl : A Hypertext Pastiche ». Consulté le 1er avril 2022. <http://xroads.virginia.edu/~MA01/Huffman/Productions/pgpaper.html#:~:text=Shelley%20Jackson's%20hypertext%20pastiche%20Patchwork,Katherine%20Hayles.&text=It%20is%20obvious%20from%20the,Frankenstein%2C%20or%20The%20Modern%20Prometheus.>

Donc, le processus de transfiction est caractérisé par ce paradoxe : une œuvre transfictionnelle est un immense patchwork d'éléments provenant d'un architype; alors qu'une œuvre issue du processus d'adaptation est une transposition d'éléments vers un autre média que celui d'origine. On est donc, dans le cas d'œuvres transfictionnelles, dans des enjeux de mondes plutôt que de textes. Le morcellement des œuvres est ce qui permet de créer un nouveau récit dans les œuvres de transfiction. C'est sur ce principe même que la construction du monde de *Penny Dreadful* se bâtit : des lieux provenant d'univers fictionnels et médiatiques distincts se regroupent et créent une nouvelle version de Londres. C'est ce qui se produit aussi dans les corps de ses protagonistes ; ils sont morcelés et cousus avec de nouveaux morceaux faisant allusion à des récits littéraires et cinématographiques divers, donnant naissance à de nouvelles versions d'eux-mêmes. La notion de version est essentielle pour comprendre comment le processus transfictionnel peut se déployer dans le cas de *Penny Dreadful*.

Version

Une version, pour Matthieu Letourneux, est une réinterprétation d'un élément dans un autre contexte. Une version est définie par une « fragmentation des unités diégétiques [...] des personnages, intrigues et univers transfictionnels, indépendamment des autres formes de sérialité (médiatique, matérielles, éditoriales, génériques...). » (2017, 330) Plus concrètement, cette notion consiste à reprendre un élément ancien et à le reproduire en y apportant des changements. Cependant, les altérations ne doivent pas dénaturer l'élément original ; celui-ci doit être reconnaissable par le public. Par exemple, dans l'épisode 3 de la saison 1, intitulé « Resurrection », la première moitié présente une version de la jeunesse de Victor Frankenstein et de la naissance de sa Créature. La mère de Victor Frankenstein décède alors qu'il est très jeune. Dès cet événement tragique, il s'intéresse aux questions de la vie et de la mort, ce qui le pousse à approfondir ses connaissances de l'anatomie et de la science. Une fois adulte, il se lance dans la création de son premier monstre. La naissance de sa créature est violente. Face à la rage de son monstre, Victor Frankenstein prend la fuite. Le personnage de la Créature de Frankenstein est seul dans le laboratoire. Il apprend les rudiments de la vie par ses lectures de romans, de recueils de poèmes et de pièces de théâtre, ainsi que par ses observations du monde extérieur (Fig. 9).

Les données diégétiques de l'œuvre originale de Mary Shelley sont modifiées dans la version que propose John Logan. Dans le récit original, le personnage de Victor Frankenstein se questionne sur

la vie et la mort après s'être découvert une passion pour l'étude de la pierre philosophale. Il se lance dans le projet de créer un être surhumain. Une fois son projet achevé et prenant vie devant ses yeux, il fuit. Il apprend, quelques mois plus tard, le meurtre de son frère William, sauvagement tué par sa créature. Alors que Victor Frankenstein tente de se remettre de ces événements, son monstre réapparaît et l'oblige à lui créer une compagne. Victor commence sa deuxième création et se ravise. Pour se venger, sa créature assassine Clerval, son meilleur ami, et sa fiancée Elizabeth.

La version du récit proposé par John Logan dans la série télévisée *Penny Dreadful* fait deux choses importantes : premièrement, elle offre une connexion émotionnelle et sentimentale à ce personnage pour s'intéresser au sujet de la résurrection par le décès de la figure maternelle, et deuxièmement, elle présente l'histoire de la Créature. En quelques plans et par l'utilisation d'une voix off, le public comprend le sentiment de solitude et de peur qui le tenaille dès sa naissance. Le showrunner réinterprète l'histoire de ces personnages dans un nouveau récit :

Un texte de fiction fait, simultanément deux choses : il « crée » (instaure) des données diégétiques (personnages, situations, etc.) et il adopte une perspective sur ces données. Or, les réinterprétations transfictionnelles travaillent à dissocier ces deux opérations, en préservant le résultat de la première (les faits conservés sont intacts) tout en modifiant la seconde (ils donnent lieu à des jugements, inférences ou mises en rapport). (Saint-Gelais 2011, 160)

La réinterprétation transfictionnelle est une recombinaison des données diégétiques selon une nouvelle perspective. La série conserve donc les données diégétiques intrinsèques aux récits entremêlés de Victor Frankenstein (son intérêt pour la mort et la vie, la création de son monstre et sa fuite) et de sa Créature (sa solitude, son retour dans la vie de son créateur, sa demande pour une compagne) selon une nouvelle vision que permet la sérialité télévisuelle. Ces changements dans les récits de Victor Frankenstein et de sa Créature sont modelés par des contraintes télévisuelles. Par la durée d'une série, par le changement de perception du public envers les personnages, par l'arrivée d'internet et des forums proposant de nouvelles dynamiques de compréhension des récits, par le budget alloué par épisode, etc., ces éléments transforment la manière dont on produit des séries télévisées. Le showrunner John Logan n'adapte pas les histoires entrecroisées de ces

protagonistes ; il les transfigure en instaurant ces données primaires et en interférant sur leur perspective initiale.

Figure 9

Scènes de la vie quotidienne de la Créature



Plans clés du début de la vie de la Créature de Frankenstein. Tiré de Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016) (S1E03).

Par ailleurs, les personnages de Victor Frankenstein et de sa Créature font partie de la culture occidentale. Au-delà de n'être que des personnages, leur image est associée aux figures du savant fou et du monstre. Leur popularité, leurs nombreuses références et adaptations dans la littérature, le cinéma, la bande dessinée ou la télévision en font des « mythe[s] moderne[s] » : « Tout comme les genres populaires apparaissent comme des catégories transmédiatiques, les univers et les personnages transfictionnels invitent à une déclinaison de leur encyclopédie architextuel sur des supports et dans des modes d'expression différents. » (Letourneux 2017, 344) Au-delà de n'adapter

que les personnages de l'œuvre originale de Mary Shelley, les itérations de ces personnages font appel à l'encyclopédie (Eco 1985) des téléspectateurs et téléspectatrices. John Logan adapte à la fois les personnages créés par Mary Shelley, mais se nourrit aussi de aussi toutes les itérations transmédiales, adaptatives et transfictionnelles connues des téléspectateurs et des téléspectatrices. Ce principe se traduit par ce que nomme Richard Saint-Gelais un « système satellitaire ».

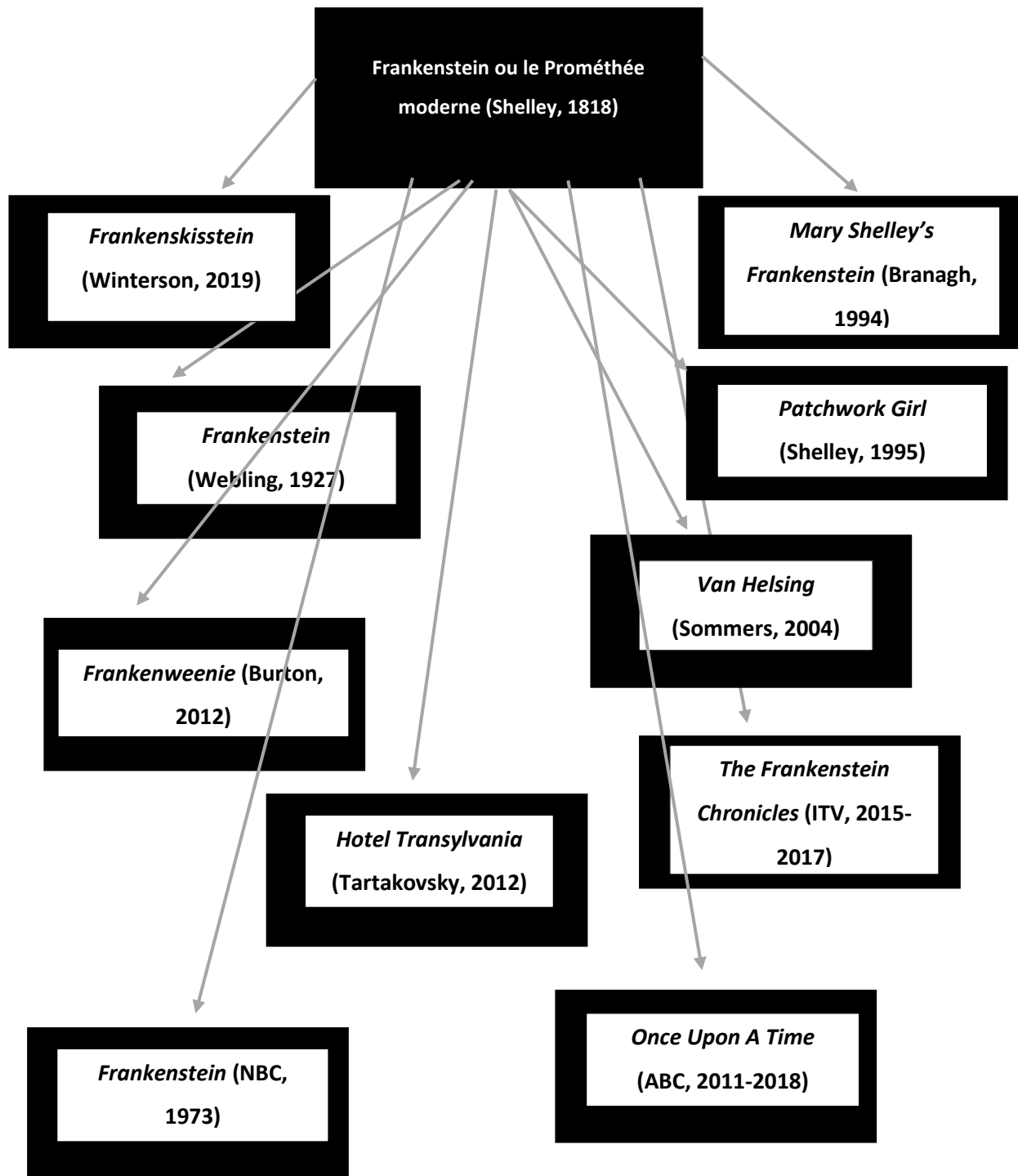
Forum transfictionnel

Voyons maintenant comment approfondir notre compréhension de ce phénomène en précisant encore les concepts à utiliser. Tous textes aux processus transfictionnel ou d'adaptation sont dans un « système satellitaire » (Saint-Gelais 2011). C'est-à-dire que les textes de ces processus tournent autour des éléments constitutifs de leur origine sans nécessairement prendre en compte les éléments constitutifs des autres textes découlant de cette même origine. En effet, ils sont en relation unidirectionnelle avec cette dernière, se désignant comme dignes héritiers d'un récit populaire.

Par exemple, cela peut se voir avec des adaptations et des films au processus transfictionnel reprenant le roman iconique de science-fiction de Mary Shelley *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818). Ces œuvres comme *Mary Shelley's Frankenstein* (Branagh, 1994), *Frankenweenie* (Burton, 2012) ou *The Frankenstein Chronicles* (ITV, 2015-2017) sont proches du récit original par la reprise des thèmes intrinsèques à l'histoire originale. Ce qui importe dans une adaptation, selon Bazin, c'est la migration de données diégétiques inhérentes à l'histoire originale dans la nouvelle œuvre qui est primordiale : « [...] faithfulness to a form, literary or otherwise, is illusory : what matters is the equivalence a meaning of the form. » (2014, 42) Ces œuvres reprennent ces données et les transforment. Elles donnent naissance à une nouvelle version (Fig. 10).

Figure 10

Système satellitaire



Toutefois, dans le cas de la série *Penny Dreadful*, on assiste à un autre type de dynamique fictionnelle. La relation qu'entretient cette série télévisée avec d'autres œuvres et pluridirectionnelle. Comme le relève Sébastien Lefait, pris en exemple dans le Chapitre 1, en plus de s'inspirer directement de l'œuvre originale de Dracula par sa prémisse, cette série télévisée crée un clin d'œil à une autre adaptation de cette origine sous le maquillage des vampires (2017, 4). Ils ont une esthétique semblable à celle du Comte Orlock dans le long-métrage *Nosferatu* (Murnau, 1922) (Fig. 11). La connexion de cet objet télévisuel avec des éléments esthétiques provenant d'un autre univers adapté du roman de Bram Stoker est présente, comme expliqué dans le Chapitre 1, sous forme d'un architexte. Le spectateur ou la spectatrice a en tête ces connexions grâce à son bagage culturel qui agit à titre d'encyclopédie (Eco 1995) — excepté que cette notion est applicable dans un contexte d'adaptation où c'est la série qui produit cette mise en rapport entre les œuvres lors de son visionnement. Dans le cas d'une œuvre au processus transfictionnel, ce principe serait plutôt présenté sous la notion d'un forum transfictionnel, où c'est la série qui produit elle-même ses référents en connaissance de cause sans que cela affecte la compréhension du récit.

Figure 11

Vampires

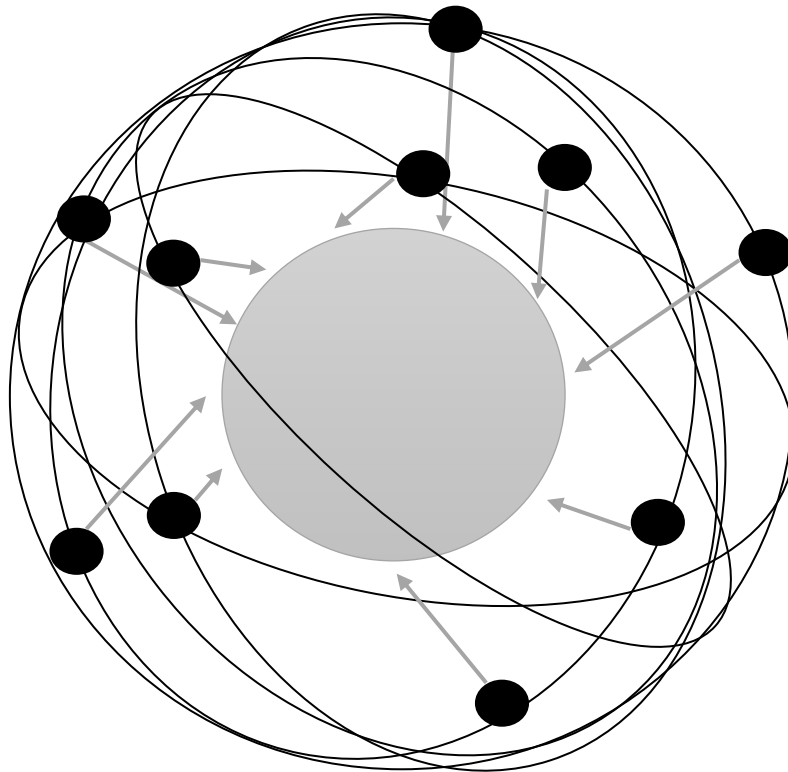


À gauche, la représentation visuelle d'un vampire dans la série *Penny Dreadful*. Tiré de *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016) (S1E01). À droite, la représentation du comte Orlock. Tiré de *Nosferatu* (Murnau, 1922).

Un forum transfictionnel, terme développé par Richard Saint-Gelais, est « [...] la forme extrême de croisement qui rassemble, en un même récit, non pas deux (ou quelques) fictions préexistantes, mais la totalité du champ fictionnel, ou à tout le moins, un sous-ensemble significatif de celui-ci. » (2011, 222). En d'autres mots, un forum transfictionnel est comme un « Valhalla » littéraire (2011, 222) ; c'est par la mise en relation de plusieurs personnages provenant de source diverse, mais qui s'inscrit dans un ensemble cohérent que ce soit par le genre ou les thèmes, que se construit une histoire au processus de transfiction. On peut cartographier cette notion sous la forme d'un système satellitaire comme l'entend Richard Saint-Gelais, à la différence que celui-ci plutôt que d'être unilatérale est bilatérale dans le partage des données (voir Fig. 12).

Figure 12

Forum transfictionnel



Exemple de cartographie d'un « forum transfictionnel ».

La série télévisée *Penny Dreadful* est en soi en forum transfictionnel par ses nombreuses allusions architextuelles (Chapitre 1) puisque le showrunner John Logan évoque non seulement un ensemble significatif d'univers fictionnels et non fictionnels, mais aussi fait référence à plusieurs adaptations de ces mêmes sources.

Cela dit, bien que le processus transfictionnel s'éloigne du concept d'adaptation par quelques points caractéristiques sur la pragmatique, ceux-ci se répondent sur la question qui nous tenaille depuis le début de ce travail : comment la série télévisée *Penny Dreadful* développe-t-elle, dans son récit, son propre processus transfictionnel ? Elle le fait, tout d'abord, dans cette idée de la césure et de la suture d'éléments diégétiques propres à chacun des récits qui la compose. Toutefois, je n'ai pas encore abordé un enjeu important du concept de transfiction dans ce cas particulier. Comme nommé en introduction de ce chapitre, un phénomène extrême de transfiction se produit dans l'identité des personnages de la Créature de Frankenstein et de Brona/Lily. Pour m'aider à aborder cet aspect unique, je souhaite m'attarder un moment sur un concept peu connu dans les études francophones et qui s'apparente de très près au concept développé par Richard Saint-Gelais, soit celui de Frankenfiction.

Les changements magiques de Frankenstein

La Frankenfiction est, selon Megen De Bruin-Molé, un concept médiatique qui se trouve à cheval entre celui de l'adaptation et du remix (2019, 1-2). La chercheuse s'est penchée sur le retour des figures monstrueuses littéraires et cinématographiques et de leur recombinaison transfictionnelle dans les médias. Contrairement au concept de transfiction, celui de Frankenfiction permet d'approfondir les interrogations que pose l'identité trouble des personnages de la série *Penny Dreadful*.

Leurs identités vagues résultent de quelques facteurs propres aux personnages de la Créature de Frankenstein et de Brona. En effet, ces deux personnages subissent ce que je nomme une « transfiction interne » ; dans un seul corps subsistent plusieurs entités fictionnelles et non fictionnelles qui sont directement ou indirectement spécifiées. Ces dernières transforment la peau des protagonistes en une autre.

Cela peut se voir aussi par le personnage d'Ethan Chandler. Comme montré dans le Chapitre 1, ce personnage est original : il est la création du scénariste John Logan. Mais par l'adaptation de la

prémisse du roman de Bram Stoker, il peut agir à titre de représentation du personnage du Texan Quincey P. Morris, l'un des prétendants de Lucy Westenra. Ou encore, il peut agir en tant que nouvelle version du personnage de Lawrence Talbot/The Wolf Man par la reproduction du maquillage et par la reprise du nom de famille.

Ces éléments agissent comme des référents culturels qui forment à la fois l'architexte et le forum culturel de cet objet. Seulement, pour comprendre les implications de cette impression de « transfiction interne » au-delà de cet exemple sommaire, il est essentiel de présenter un des sous-concepts primordiaux à la Frankenfiction.

L'une des clés pour comprendre les enjeux entourant ce concept se trouve dans la définition du remix. Avant d'aller plus loin dans la description de la théorie développée par Megen De Bruin-Molé, il est nécessaire de s'attarder sur celle de remix puisque le concept de Frankenfiction y trouve ses origines. Je me concentrerai sur les travaux et les analyses d'Eduardo Navas (2009 ; 2011 ; 2013) ainsi que sur la vision de Megen De Bruin-Molé (2019) sur la question dans les sous-chapitres qui suivent.

Remix : aux sources des transformations

Le concept de remix provient, en premier lieu, de l'univers musical (Navas 2009). Ce phénomène s'est glissé dans d'autres domaines comme l'art, la littérature et internet (Lessig 2008). Plus précisément, le remix est un processus de recyclage d'éléments culturels qui donnent naissance à une nouvelle œuvre (Navas 2009).

Pour mieux comprendre les retombés de ce processus de recyclage, voici un exemple pouvant en rendre compte. La pièce musicale *The Mob Song* provenant du film d'animation *Beauty and the Beast* sortie en 1991, est reprise en 2017 dans une nouvelle version du long-métrage. La chanson provenant de la comédie musicale de 1991 est quelque peu différente de la nouvelle version produite. Déjà, celle-ci dure une minute de moins que la première. On peut donc comprendre que des segments de cette chanson ont été découpés et enlevés. Aussi, on peut remarquer, à l'écoute, des différences de tonalités sur certaines notes aiguës, qui, dans la version, sont légèrement plus graves. Ultiment, la deuxième partition est légèrement, dans sa musicalité, plus contemporaine que la première. Les écarts entre ces deux chansons sont peu extrêmes. On reconnaît très bien les traces de l'original dans la nouvelle mouture. En revanche, une troisième version de cette chanson

voit le jour dans la série télévisée musicale *High School Musical the Musical the Series* (Disney+, 2020 -). Cette série reprend l'idée globale du film *High School Musical* (Ortega, 2006) dans la première saison, soit de suivre les tribulations d'une troupe adolescente de théâtre scolaire. Dans la première saison, les étudiants montent une version Broadway de ce film. Dans la seconde, ils décident contre toute attente de produire une nouvelle interprétation du film musical *Beauty and the Beast* dans le but de remporter une compétition inter-école. Dans l'épisode 7 de la saison, les étudiants affrontent les élèves d'une école rivale dans un combat de danse et de chant. Ce battle se fait par la reprise de *The Mob Song*. Dans cette version, qui dure aussi une minute de moins que l'original, on retrouve une musicalité semblable à celle présente dans l'original et dans la seconde version de Disney mettant en scène Emma Watson. Cependant, le tempo est beaucoup plus rapide, principalement joué sous des airs de guitares acoustiques dans la première partie. De plus, pour laisser place à la danse, des moments électros hypercontemporains y sont ajoutés.

Par conséquent, la version de la série *High School Musical the Musical the Series* est davantage un remix que la seconde version du long-métrage de cette chanson. Selon Eduardo Navas, le remix est à l'essence une fragmentation du matériel initial (2009). La série télévisée fragmente la chanson originale en s'appuyant sur une relation bilatérale : la répétition et la représentation.

Notamment, la répétition se produit par une liaison avec l'histoire puisque le processus du remix doit se baser sur un objet existant pour exister (Navas 2009). De plus, la création issue du remix est toujours sous l'autorité de la version originale, ce qui se produit dans le cas de la reprise de *The Mob Song*.

Et d'ailleurs, la représentation de ce remix reprend le décor iconique du premier long-métrage soit le château, mais présente un nouveau contexte où deux Bêtes, deux Belle, deux Gaston, etc. s'affrontent en chantant et en dansant. On débute par une représentation animée, les personnages typés par leurs caractéristiques physiques propres et stéréotypiques (la robe bleue de Belle, la tenue rouge flamboyant de Gaston, les vêtements princiers de la Bête, etc.) pour une représentation en live-action où les protagonistes interprétant ces personnages cinématographiques sont dans leurs habits de tous les jours, excepté la présence accessoirisée de la Bête dans l'équipe adverse avec son masque et ses habits reconnaissables.

En définitive, le processus de remix est à la fois un phénomène de répétition et de variation ; ultimement, pour qu'une chanson soit considérée comme telle, celle-ci doit être une réinterprétation

d'une chanson préexistante dont l'« aura » de l'original sera dominante dans la nouvelle version médiatique (Navas 2009). Comme dans le cas de *High School Musical the Musical the Series* (Disney+, 2020 -), on peut assister au phénomène du remix dans la série télévisée *Penny Dreadful*, non pas par ses musiques originales, mais bien dans sa représentation des personnages.

Le concept de remix s'est développé dans d'autres domaines que celui de la musique, s'immiscant dans celui de l'art, de la littérature, du cinéma et de l'internet à différents degrés (Lessig 2008). Dans le cas de la série télévisée de John Logan, cela s'est fait par son univers fictionnel autant dans la construction du monde que dans la construction identitaire des personnages. On peut observer ce phénomène par le retour du personnage du Dr Jekyll.

Ainsi, dans la dernière saison de la série télévisée, Victor Frankenstein demande l'aide de son ami d'université Henry Jekyll pour récupérer Lily. Il souhaite expérimenter sur sa dulcinée le dédoublement de personnalité. Henry Jekyll est à la fois semblable et différent de celui que les lecteurs et les lectrices de Robert Louis Stevenson ont connu dans le roman *L'étrange cas du Dr Jekyll et M. Hyde* (1886). L'une des différences notables de la version présentée dans *Penny Dreadful* est l'origine ethnique du personnage. Dans ce nouveau récit, il est de descendance indienne. Cette information est primordiale dans le récit de ce jeune docteur : ses origines en font la victime de racisme. Il est poussé par l'ambition et par le désir de prouver à son père, Lord Jekyll, qu'il a ce qu'il faut pour lui succéder malgré ses origines. L'introduction de cette version dans cette série télévisée est représentative de ce que nomme Eduardo Navas comme étant l'épée à double tranchant du processus du remix : « The Framework of Culture » (2013).

« The Framework of Culture » est une notion développée par Eduardo Navas pour exprimer le rapport que le processus de remix entretient avec les cultures médiatiques d'époques précédentes. Pour rendre cette notion plus concrète, le chercheur la compare à une épée à double tranchant, dont chacune des faces agit à titre de calques. Il y a deux calques :

Calque 1 : Le matériel est introduit.

Calque 2 : Le matériel qui est introduit est approprié et est réintroduit comme commentaire, critique ou remix lorsqu'il atteint une certaine valeur⁸. (Navas, 2013)

⁸ Ma traduction.

Avant le modernisme, les deux calques sont parallèles l'un à l'autre, se déroulant à deux moments très distincts dans le temps. Durant l'époque moderne, les actions de ces deux calques sont encore une fois parallèles l'une à l'autre, mais se font à une vitesse plus grande par leur proximité dans le temps. Durant ce que l'on nomme l'époque postmoderne, ils se font simultanément ; tous deux développent une relation qui permet au recyclage caractérisant le processus de remix d'être analysé par des chercheurs et des chercheuses. La dernière époque est celle qu'Eduardo Navas nomme l'époque des Networks (2013) : la relation entre les deux calques est quasi simultanée ; les recherches et les développements de nouvelles formes de remix peuvent être testés directement, créant une relation privilégiée sur la compréhension du potentiel marketing sous le regard des réseaux sociaux.

Par exemple, le cas du personnage du Dr Jekyll se situe davantage dans la troisième situation. Le personnage provenant de l'univers littéraire connu agit à titre de premier calque ; c'est le matériel qui a été introduit une première fois sous cette forme et qui a marqué l'imaginaire de la double personnalité. Le personnage présenté dans la série de *Penny Dreadful* est le second calque ; puisque le matériel original a déjà été introduit à l'imaginaire du public, il n'a plus besoin d'être présenté. Le scénariste peut plutôt prendre des données thématiques que ce soient ses expérimentations et ses crises de colère, et les remanier avec de nouvelles, comme ses origines ethniques. Le scénariste John Logan, en remixant ce personnage iconique fantastique, pose un commentaire sur le racisme qui diabolise un groupe en le connotant de monstrueux et en utilisant le contexte de l'époque victorienne pour le faire. Ce personnage dans la série télévisée est fragmenté autant dans ses origines que dans la reprise de son histoire dont des éléments originaux sont absents ou transformés. Ce personnage est une appropriation d'une partie d'une œuvre culturelle, créant à son tour une nouvelle œuvre comme le fait la version de *The Mob Song* présenté dans *High School Musical the Musical the Series* (Disney+, 2020 -). Par leur condition de version, tous deux sont soumis au regard du public par rapport à leur original, agissant comme des intertextes par leur rôle de citation référentielle et de reprise.

En bref, le concept de remix se trouve dans plusieurs domaines médiatiques. Il est caractérisé principalement par le phénomène de la répétition et de la représentation, et est soumis à l'autorité de l'œuvre originale ; l'œuvre remixée doit répéter des données thématiques de l'originale dans un

contexte semblable. Le remix se doit d'agir comme un intertexte selon l'idée de la citation référentielle ou de la reprise directe d'une partie du matériel. La nouvelle œuvre peut aussi agir sous le trait du commentaire ou de critique, sans que cela soit nécessaire. C'est sur ce point que divergent les concepts de remix et de Frankenfiction.

Frankenfiction : présentation et enjeux

Justement, la Frankenfiction se définit par son hybridité et par sa transgression des frontières médiatiques du genre gothique en y apportant un commentaire ou une critique. Elle se situe entre le remix, qui se définit comme une nouvelle itération du passé qui est remis au goût du jour ou qui est recombinaison dans un nouveau média (De Bruin-Molé 2019, 14), et l'adaptation, puisqu'un texte issu de la Frankenfiction est un texte qui se base sur d'autres ou qui, du moins, se les approprie (De Bruin-Molé 2019, 23). Cependant, comme l'énonce Megen De Bruin-Molé, l'annexion de ce concept à l'adaptation est un peu douteuse, puisque le concept de la Frankenfiction n'est aucunement la réplique d'une source en particulier (2019, 26) ; il est le mélange, comme le monstre dont il est issu, de plusieurs pièces différentes. C'est un texte à la fois hybride et transgressif :

Comme la créature sur laquelle elle est modelée, la catégorie de Frankenfiction n'est pas nette, complète, ou bien formée dans le sens traditionnel. C'est un ensemble désordonné de textes de divers médias, registres et traditions narratives. Ce désordre est intentionnel. La Frankenfiction nous rappelle (?) que les catégorisations sont et doivent toujours être désordonnées, révélant le processus difficile de nous séparer du passé culturel et la nature continuellement fragmentée de la textualité à l'ère moderne, en utilisant des formes populaires et de l'esthétique traditionnellement pensées pour indiquer l'effacement de l'histoire, de la marginalité et de la paternité. La Frankenfiction les utilise plutôt d'une manière qui renforce la présence médicamenteuse du passé, la prolifération continue de figures marginales et l'autorité de l'auteur. Ce concept se mélange avec d'autres textes, se liant à de multiples genres et styles sans jamais s'engager à l'un ou l'autre⁹. (De Bruin-Molé 2019, 9)

⁹ Ma traduction : « Like the creature it is modelled upon, the category of Frankenfiction is not neat, comprehensive, or well formed in the traditional sense. It is a messy conglomeration of texts from various media, registers, and narrative traditions. This messiness is intentional. Frankenfiction reminds (?) us categorizations is and always should be messy, revealing the uneasy process of divorcing ourselves from the cultural past and the continually fragmented nature of textuality in the modern age. Using popular forms and aesthetics traditionally thought to indicate the erasure of history,

Ce concept revisite des sujets maintes fois traités tout en offrant une nouvelle version. L'histoire n'est pas effacée, elle est reprise et remaniée. Ces récits renforcent certaines images du passé tout comme ils en changent d'autres par réappropriation. Tout comme peut le faire le processus de transfiction.

La transfictionnalité, comme le conçoit Richard Saint-Gelais, partage plusieurs points semblables avec la Frankenfiction de Megan De Bruin-Molé. Ces deux concepts se basent sur l'idée de l'hybridation et de la transgression. En revanche, la Frankenfiction trouve sa spécificité dans le domaine des monstres, se basant plus précisément sur une communauté monstrueuse :

[...] Les Frankenfictions créent aussi des communautés monstrueuses. Pour Halberstam, la diffusion du monstrueux dans le populaire signifie simplement qu'il est composé d'une « conspiration des corps plutôt que d'un seul corps (1995 27). Sa différence et son exception. Ceci est bien illustré par la Frankenfiction qui réunit une variété de corps monstrueux pour construire son propre concept collectif de monstruosité¹⁰. (De Bruin-Molé 2019, 52)

Cette incapacité à classer ce concept dans une case spécifique est en partie due à son lien très étroit avec le monstrueux, qui lui aussi se présente sous différentes formes. Les possibilités sont multiples puisque l'origine des figures monstrueuses est incertaine : « Si nous adoptons une approche psychanalytique, les monstres représentent « l'anxiété et l'instabilité [ils sont] des doubles sombres et menaçants, annonçant sans cesse une explosion d'énergie apocalyptique¹¹ » (Botting 1992, 51) » (De Bruin-Molé 2019, 17). La Frankenfiction se fonde sur des figures horribles instables. Le

marginality, and authorship. Frankenfiction instead uses them in a way that reinforces the medicated presence of the past, the continued proliferation of marginal figures and the authority of the author. It mixes itself with other texts, linking itself to multiple genres and styles without ever committing to one or the other. »

¹⁰ Ma traduction : « [...] Frankenfictions also create monstrous communities. For Halberstam, the diffusion of the monstrous into the mainstream simply means that it is composed of a 'conspiracy of bodies rather than one body (1995, 27). We are now faced with a community of monsters, while past narratives often focused on the singularity of the monster: its difference and exceptionality. This is aptly illustrated by Frankenfiction, which brings together a variety of monstrous bodies to construct its own collective concept of monstruosity. »

¹¹ Ma traduction : « If we take a psychoanalytical approach, monsters represent 'anxiety and instability [...] dark and ominous doubles restlessly announcing an explosion of apocalyptic energy' (Botting 1992, 51). »

monstrueux bouleverse les cadres et les catégories parce que les monstres y sont en dehors ; leurs corps dérangent l'espace. Ils redéfinissent les frontières de la décence et de l'organisation. Ils sont indéfinissables.

Effectivement, au cinéma, on s'est beaucoup intéressé à la figure monstrueuse. Cependant, comme l'énonce Judith/Jack Halberstam, cité par De Bruin-Molé, ce corps est souvent seul contre tous. Il n'y a qu'un être monstrueux. Il n'y a qu'un monstre contre un groupe d'humains. Ce type de représentation s'est poursuivi à la télévision. La figure du monstre a envahi notre quotidien en trouvant une place dans les séries télévisées. Ces êtres marginaux sont devenus les victimes d'une société qui les a exclus délibérément à cause de leur différence. Cela peut se voir dans plusieurs épisodes de la série télévisée *The X-Files* (FX, 1993-2018), qui met en scène, de semaine en semaine, un nouveau monstre à démasquer, tout comme pouvait le faire la série animée *Scooby-Doo* (CBS, 1969 -). Ces monstres sont, depuis quelques années, présentés comme vivant dans une communauté : c'est le cas des séries télévisées de Ryan Murphy comme *American Horror Story* (FX, 2010 -) et *Ratched* (Netflix, 2020 -). Ces personnages monstrueux font front commun à l'hégémonie de la normalité et de la normativité. La programmation de ces récits sur une chaîne ou sur une plateforme d'écoute sur demande est à elle seule une réappropriation de l'espace médiatique. Ensemble, ils redessinent les frontières de la fiction. Par leur quotidienneté et leur proximité, ces sujets marginaux de la société deviennent banals. La Frankenfiction inscrit le monstrueux dans le domaine du populaire. Ces corps que l'on n'ose pas voir, que la société cache délibérément par dégoût et par peur, se réapproprient un espace médiatique où les discours corporels ont une place prépondérante et désobligeante envers la différence.

Autre point commun, la Frankenfiction, tout comme la transfictionnalité, établit entre l'auteur-adaptateur ou l'autrice-adaptatrice et l'auteur ou l'autrice d'origine une dynamique particulière. C'est un dialogue constant entre ces objets issus d'une appropriation. L'auteur ou l'autrice qui adapte plusieurs textes dans un seul et même univers est dans une situation de hiérarchie. En revanche, la hiérarchie entre les œuvres est superficielle lorsqu'on réfléchit au rapport et aux liens intertextuels qui existent entre les textes depuis la postmodernité :

Tous les artistes dépendent, dans une certaine mesure, des œuvres qui les ont précédés. Dans le cas des artistes de collage du XXe siècle,

cette dépendance est particulièrement marquée, mais même un romancier littéraire doit s'inspirer des conventions et des caractérisations mises au point par d'autres afin de rendre son propre travail. Pas même les auteurs qui sont considérés comme les plus grands ou pas originaux sont entièrement indépendants de leurs environnements¹². (De Bruin-Molé 2019, 192)

Au contraire du concept de remix, qui présente l'œuvre remixée comme étant sous l'autorité de l'original, le concept de Frankenfiction élimine la formation hiérarchique entre les œuvres. Toutes les œuvres littéraires, cinématographiques et télévisuelles sont en filiation les unes avec les autres ; elles se font irrémédiablement références de manière implicite et explicite (Schlinger 1992). Dans un texte au processus transfictionnel, dans un texte issu de la Frankenfiction ou encore un texte hypertextuel comme celui de Shelley Jackson, ce système de référence est intrinsèque.

Cela s'observe, dans la Frankenfiction, par le talent de lecteur ou de lectrice de l'adaptateur ou de l'adaptatrice. Ils sont d'excellent lecteur ou lectrice de ces œuvres qui ont, par un concours de circonstances propre à leur bagage culturel, fait des liens entre des textes qui, au premier coup d'œil, n'ont rien en commun : « The authority of these remixer is primarily as devoted readers, who can claim to mediate between the audience and a particular author's work through superior knowledge. » (De Bruin-Molé 2019, 196) Ces auteurs et autrices dévoués et plus compétents sont, selon Barthes, cité dans l'ouvrage de Megen De Bruin-Molé, un des aspects les plus présents dans le postmodernisme. Il n'y a plus d'auteur original ; les auteurs ou les autrices sont des lecteurs ou des lectrices qui ont une analyse critique et interprétative supérieure à la moyenne (De Bruin-Molé 2019, 198). La Frankenfiction ne tue pas la figure de l'auteur en lui accordant une position anonyme (De Bruin-Molé 2019, 200). Au contraire, elle établit un lien direct entre l'œuvre originale et sa nouvelle version. Cette seconde œuvre est en relation avec la première par une filiation interprétative : l'auteur-adaptateur ou l'autrice-adaptatrice interprète les thèmes de la première et les font entrer en dialogue avec d'autres textes pour créer la seconde en y portant un

¹² Ma traduction : « All artists are dependant to some degree on the works that came before. In the case of twentieth-century collage artists, this reliance is especially marked, but even a literary novelist must draw on the conventions and characterizations pioneered by others in order to make their own work relatable. Not even authors who are considered the greatest or not original are entirely independent of their environments. »

commentaire ou une critique, comme cela peut être le cas avec le personnage remixé du Dr Jekyll dans la série télévisée *Penny Dreadful*.

Ainsi, la Frankenfiction permet de cerner le processus transfictionnel dans lequel se situe *Penny Dreadful*. Cette série met en scène un ensemble d'êtres monstrueux qui devant une menace terrifiante font front commun. Cet ensemble s'imisce dans la quotidienneté du téléspectateur et de la téléspectatrice par son format sériel ; ces personnages ne sont plus seulement ces êtres de papiers classiques et inébranlables. Ce sont des êtres chancelants et instables. Leur monstruosité est à la fois ce qui les allie et les sépare. Elle est accentuée à la fois par leurs actes et par leurs formes multiples.

Un peu à la manière de l'œuvre hypertextuelle de Shelley Jackson, ces textes au processus transfictionnel et frankenfictionnel multiplient à foison les références intertextuelles, en mettant en scène des figures-personnages populaires comme la Créature de Frankenstein, et font appel à un architexte riche en conjectures. Ces textes ne sont pas seulement en relation avec leur source primaire, mais bien avec une multitude de sources médiatiques connues par l'auteur ou l'autrice, créant un forum transfictionnel complexe, mais aussi connu du lecteur et de la lectrice à la manière d'un architexte.

Ces deux premières sous-parties m'ont permis de présenter les concepts de remix et de Frankenfiction, et de ses liens théoriques, ainsi que le processus de transfiction. Je souhaite, dans cette dernière sous-partie, explorer les représentations de ces concepts selon l'angle de l'identité des personnages, deuxième point promis à ce chapitre. Cela se fera par l'analyse identitaire de deux personnages liés à l'univers médiatique de Frankenstein : la Créature et Brona/ Lily. Ces explorations me permettent de voir une autre facette du développement du processus transfictionnel présente dans la série télévisée *Penny Dreadful*. Cela se fera dans le but de développer ce que je nomme le processus de « transfiction interne » intrinsèque à la construction de l'identité fictionnelle des personnages selon les concepts dérivant du remix et de l'adaptation.

Patchwork Bodies : « transfiction interne »

Effectivement, les personnages de la Créature de Frankenstein et de Brona/ Lily émanent d'un même imaginaire littéraire : ils proviennent du roman de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée Moderne* (1818). Le premier s'inspire directement du monstre littéraire, alors que le

second s'inspire plutôt d'une de ses nombreuses extensions cinématographiques, *The Bride of Frankenstein* (Whale, 1935).

Ces monuments de l'horreur sont, dans la culture populaire, des figures mythiques. Une figure mythique se caractérise par les relations qu'elle entretient avec ses itérations successives (Léonard-Roques 2008, 26). Elle est ultimement « [...] la somme jamais close de ses incarnations. » (Léonard-Roques 2008, 26) Ces manifestations se construisent autour d'éléments diégétiques inhérents au récit primaire qui sont répétés d'une version à l'autre. Ils deviennent mythiques par leur sacralisation dans la culture. Leur constant retour dans des produits culturels et médiatiques divers les ancre dans l'imaginaire d'une communauté. Dans le cas de ces figures, on peut s'attendre dans une nouvelle version littéraire, cinématographique ou télévisuelle à la reprise de la naissance monstrueuse de la Créature de Frankenstein, l'effroi qui assaille son créateur et la solitude qui accompagne le monstre, ou encore, dans l'optique de la fiancée de Frankenstein, son physique magnifié, son attitude calme, et sa frayeur à la vue de son promis.

On peut retrouver ces données diégétiques dans le récit horrifique de John Logan dans trois épisodes : « Resurrection » (S01E03), « Fresh Hell » (S02E01) et « Verbis Diablo » (S02E02).

Dans le premier, après un retour fracassant, la Créature raconte à son maître les affres d'après sa naissance. On montre aux spectateurs et aux spectatrices des images de cette naissance foudroyante et de la solitude qui l'a accompagné : on le voit seul dans le laboratoire du docteur, regardant par la fenêtre la cruauté du monde extérieur ; on le voit déambuler dans les rues, cachant son visage avec le collet de son manteau, récoltant à son passage les cris effrayés des passants, le tout narré en voix off par le personnage. Dans le second, plutôt que d'être recouverte de tissus telle une momie, la fiancée de Frankenstein baigne dans un bassin. Son corps nu est à la vue de tous. À son réveil, très calme, un gros plan montre sa main bouger. Elle s'appuie sur les rebords de la baignoire. Ce plan n'est pas sans rappeler celui du film de James Whale en 1935 lorsque la fiancée se réveille et que le docteur Pretorius lui touche la main (Fig.13). Dans le troisième épisode, on suit la transformation physique de Brona. Sous les doigts de Victor Frankenstein, Brona, maintenant nommé Lily, est sublimée. Cette séquence fait écho à celle qui suit la naissance de la fiancée de Frankenstein dans le film du même nom : la revenante est affublée d'une robe blanche, maquillée et coiffée par les docteurs Pretorius et Frankenstein.

Figure 13

Mains



À droite, la main de la fiancée de Frankenstein. Tiré de *The Bride of Frankenstein* (Whale, 1935). À gauche, la main de Brona. Tiré de *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016) (S2E01).

Ces deux figures mythiques de la littérature et du cinéma prennent vie sous la forme des personnages de la Créature de Frankenstein et de Brona/Lily. À contrario d'une figure, qui se définit par sa force symbolique qui génère des interprétations à la manière d'une ombre (Gervais 2007, 16-17), le personnage se construit autour d'un récit particulier qui lui est propre (Gervais 2007, 164). Ces deux personnages revenus à la vie par les miracles de la science moderne ont le corps rapiécé par des milliers d'autres ; ils sont la somme de ces autres corps. Ce sont des patchworks bodies.

J'emprunte le terme « patchwork » au titre du récit de Shelley Jackson, puisqu'il permet de rendre compte, de manière physique, du processus transfictionnel intrinsèque aux personnages dans la série *Penny Dreadful* ; ce sont des êtres aux corps protéiformes, dont l'esprit est assailli par de nombreux autres corps à la manière du Uchawi Mabadiliko. Tous ces personnages font écho par une légère suture, qui se traduit par un geste ou une pensée, à d'autres corps. Sous les carcasses revenantes des personnages de la Créature de Frankenstein et de Brona/Lily se cachent d'autres personnages.

En premier lieu, le personnage de la Créature de Frankenstein est représenté de manière terrifiante dans la série *Penny Dreadful* : sa peau est grisâtre, son visage est recouvert de cicatrices, dont une plus proéminente encercle la partie gauche de son crâne et de sa mâchoire, ses lèvres sont noires comme la suie, ses iris sont orangées et de longs cheveux noirs garnissent sa tête défigurée. Son corps meurtri par le retour à la vie forcée, imposée par Victor Frankenstein, est le seul élément chez ce personnage qui ne change pas ; son corps reste le même tout au long de la série. Il est aussi toujours affublé d'un long manteau noir au collet montant, cachant l'horreur de son visage lors de ces sorties (Fig. 14). Son physique est le point d'ancrage de ce personnage, l'affiliant à son origine tout au long de ses aventures puisqu'il change de nom à deux reprises.

Figure 14

La Créature



Image de la Créature peu de temps après sa création alors qu'il arrive au théâtre du Grand Guignol. Tiré de Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016) (S1E03).

En effet, un nom n'est pas une marque identitaire anodine dans un récit de fiction. Selon Fiora Salis dans son article « The Meaning of Fictional Name » (2021), le choix du nom d'un personnage a des conséquences sur la perception de celui-ci par le public. La thèse que défend Salis est que le nom d'un personnage fictionnel agit comme un agent de communication entre un auteur ou une

autrice et son public (2021, 39). Lorsqu'une personne, ayant un minimum de culture populaire horrifique, entend le nom de Jason Voorhees, de Freddy Krueger ou de Dracula, celle-ci aura une image précise en tête. Pour le cas de Jason Voorhees, on imagine un individu arborant un masque de hockey, portant des vêtements amples masculins ternes et couverts de terre, ou encore, dans les versions plus récentes, un individu portant un masque blanc qui recouvre l'entièreté de son visage avec des cheveux bruns hirsutes et habillés d'une combinaison bleue. Un spectateur ou une spectatrice qui entend ce nom dans un autre contexte que les films de sa saga ou dans ces multiples reboots comprendra qu'on veut lui faire passer un message sur un lien unissant cet individu à son ancêtre fictionnel.

C'est ce qui se produit dans le cas de la Créature de Frankenstein dans la série *Penny Dreadful*. En nommant directement son personnage « Créature de Frankenstein », le créateur John Logan permet de créer à la fois un lien de filiation entre l'œuvre originale de Mary Shelley, mais aussi un lien avec toutes les versions médiatiques que pourrait connaître le téléspectateur ou la téléspectatrice. Selon cette optique, un processus transfictionnel s'opère déjà au sein de l'identité du personnage ; dans un geste, un regard ou une parole, il peut faire rappeler une autre interprétation de la figure mythique. Dans le cas de ce personnage iconique, celui-ci change de nom une première fois au début de la première saison et une seconde fois dans la deuxième. Il reçoit tout d'abord le prénom Caliban (S01E03) par le propriétaire du Grand Guignol, en référence à son physique rebutant et animal, tout comme celui du personnage de Shakespeare dans la pièce *The Tempest* (1623). En le nommant ainsi, le scénariste John Logan étend son canon générique ; en plus de faire explicitement référence en adaptant, de manière très libre, des œuvres romanesques du 19^e siècle et des œuvres cinématographiques du 20^e siècle, il s'inspire de l'ère baroque. De plus, l'utilisation de ce nom accentue plusieurs caractéristiques propres au personnage de la Créature, de sa figure mythique et du personnage de Caliban : ils sont contraints à la servitude, qu'ils rejettent en se rebellant ; leur solitude, puisqu'ils sont les seuls de leur espèce ; leur sensibilité à leur époque et à ce qui les entoure ; la violence inhérente à leur conception, etc. En choisissant ce nom, le scénariste John Logan crée un point de suture entre ces deux entités fictionnelles ; il tisse un lien hypertextuel entre deux corps qui s'inscrivent dans un même corpus monstrueux.

Enfin, ce phénomène se produit une dernière fois dans la seconde saison de *Penny Dreadful*. Caliban a perdu son poste de technicien, car il a agressé physiquement une jeune actrice. Il est dans

l'attente de la création de sa promise par Victor. Pendant ce temps, il est employé dans un musée de cire. Au moment de l'embauche, son employeur lui demande son nom ; il lui confie s'appeler John Clare. Une fois encore, appeler un personnage caractérisé par sa laideur et sa violence par le nom d'un poète anglais du 19^e siècle n'est pas négligeable. Tout comme dans le cas du lien hypertextuel développé par l'utilisation du prénom Caliban sur les données diégétiques de la figure de la Créature de Frankenstein, le nom « John Clare » accroît certaines caractéristiques présentes chez le personnage. La Créature de Frankenstein, dans la série, a un intérêt marqué pour le théâtre, mais plus particulièrement pour la poésie. Il cite à plusieurs reprises les vers de John Milton (1608-1674), de William Wordsworth (1770-1850), de John Keats (1795-1821) et de John Clare (1793-1864), son préféré. En se nommant avec le nom de son poète favori, il assume sa monstruosité et s'inscrit davantage comme individu.

Par conséquent, ces changements de noms successifs agissent au sein de la narration ; cela permet au personnage de s'afficher à la fois comme un monstre et comme un individu, marquant au fer rouge sa personnalité de deux caractéristiques : la violence et l'humanité. Chacune de ces identités permet de découvrir davantage l'une ou l'autre de ses facettes.

En revanche, dans le cas du personnage de Brona/Lily, les téléspectateurs et les téléspectatrices sont confrontés à un autre cas de figure. Plutôt que d'assister à un changement identitaire par le nom, nous sommes témoins de changements de personnalités qui sont appuyés par des changements physiques.

Tout d'abord, l'une des raisons pour lesquelles nous découpons son nom par une barre oblique est parce que son personnage change de nom un peu à la manière de la Créature, mais à la différence de celui-ci, elle change de personnalité et de physique. Le personnage de Brona/Lily connaît trois phases que l'on peut séparer par saison.

Lors de la première saison, Brona est une jeune femme rousse aux longs cheveux bouclés. Sa peau est terne et pâle et elle porte des vêtements dépareillés du jupon au corset. Ses mains sont couvertes de gants en filet. Ses yeux noisette sont maquillés de khôl. C'est un personnage doux-amer aux manières un peu rustres : elle réside au Mariner's Inn et y offre ses services en tant que travailleuse du sexe. Par son habillement et son maquillage, le public comprend qu'elle provient d'un milieu défavorisé (Fig. 15). Cependant, plutôt que d'être d'une nature âcre, elle savoure les petits plaisirs de la vie. Cela se voit particulièrement dans une séquence où Ethan Chandler, son amant, l'invite

à une représentation au Grand Guignol¹³. Tous deux arrivent dans la salle et Brona s'extasie de la beauté du théâtre. Ses yeux pétillent d'excitation. Elle s'assoit sur un siège tout au fond. Ethan lui fait signe de s'approcher de la scène ; ils sont assis au troisième rang. Avant le début de la représentation, un vendeur déambule entre les rangées et propose des oranges. Ethan en achète une qu'il tend à Brona. Elle prend le fruit et le hume, le tenant entre ses doigts comme un trésor. La pièce commence. Les lampes qui entourent la scène s'illuminent les unes après les autres dans des flashes de lumières assourdissants. Brona sursaute et s'esclaffe. Durant cette scène, ce qui frappe le plus est la personnalité de Brona : elle est innocente. Malgré ce trait de personnalité, elle reste lucide, connaissant bien sa place dans la société anglaise par son sexe, sa classe sociale et sa profession (Germaine Buckley 2020). Elle agit pour sa survie, posant même sur des photographies macabres avec Dorian Gray (S01E02).

Figure 15

Brona



Arrivée de Brona dans le manoir de Dorian Gray. Tiré de Penny Dreadful (Showtime 2014-2016) (S1E02).

¹³ Le grand Guignol est un théâtre français qui mettait en scène des pièces gores. Le principe du gore est de montrer des éléments terrifiants et choquants : des têtes coupées, des gens démembrés, des effusions de sang, etc. Voir l'ouvrage d'Agnès Perrion, *Le Grand Guignol — Le théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris : Robert Laffont. 1993. p.35.

Au courant de la saison 1, son corps change de plus en plus. Brona est atteinte de la tuberculose. Elle devient davantage pâle, frêle et sa toux s'intensifie. Dans le dernier épisode, intitulé « Grand Guignol » (S01E08), Brona est alitée. Pour apaiser ses souffrances, Ethan Chandler fait appel à Victor Frankenstein. Victor, plutôt que de l'ausculter, l'assassine froidement en l'étouffant avec un oreiller. Il y voit l'opportunité de prendre le corps de Brona pour en faire la fiancée de sa Créature.

Évidemment, la seconde phase se déclenche lors de la renaissance de Brona aux mains de Victor Frankenstein dans la deuxième saison. Il la ramène à la vie dans son laboratoire. Plutôt que de rapiécer plusieurs morceaux de corps à sa nouvelle création, comme ce fut le cas avec la Créature, il n'utilise que celui de Brona. À son réveil, elle ressemble à sa version humaine. Elle a la peau plus pâle, les lèvres bleutées et deux cicatrices en V recouvrent sa poitrine. Cependant, pour éviter qu'on la reconnaisse dans les rues, Victor lui coupe les cheveux et les teint en blonds. Il lui offre une nouvelle robe blanche (Fig. 16).

Figure 16

Lily



Transformation de Brona en Lily après sa mort. Tiré de Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016) (S2E04).

Brona n'a aucun souvenir de sa vie d'avant comme toutes les créations du docteur. Il lui apprend à parler, à lire ainsi que les bonnes manières : il en fait une femme douce et docile. Cela se perçoit dans une scène de la seconde saison, où tous deux vont prendre un café avec Vanessa Ives. Pendant l'activité, à chaque fois que Lily pose un geste, elle cherche sur le visage de Victor son approbation. De même, dans les autres épisodes, elle cuisine, l'attend dans son laboratoire lorsqu'il est absent et elle l'accompagne dans des soirées mondaines. Lily est fabriquée selon les désirs et les envies de Victor. Son innocence n'est pas due à l'excitation enfantine de voir des lumières s'allumer par elle-même, mais bien par sa méconnaissance du monde extérieur. C'est une poupée, une coquille vide sans personnalité.

Dans le cas du personnage de Brona/Lily, le changement de nom n'est pas fait, contrairement à la Créature, pour créer un lien hypertextuel entre différentes œuvres, mais plutôt pour montrer qu'à l'intérieur d'un corps coexiste deux personnages : Brona et Lily, aux caractères et aux physiques différents.

D'ailleurs, la troisième phase de l'évolution identitaire de Brona/Lily se présente lorsqu'elle rencontre Dorian Gray dans l'épisode « Glorious Horrors » (S02E06). Elle a l'étrange impression de le connaître. Ils se revoient à quelques reprises. De retour d'une promenade, Lily s'arrête dans un bar masculin. Un vieil homme bedonnant s'approche d'elle ; tous deux montent dans une chambre. Alors qu'il la déshabille, Lily l'attrape par le cou et l'étrangle.

Cette soudaine violence est due à la découverte de son ancienne vie. Lily se souvient de sa vie passée par sa rencontre avec Dorian Gray. Elle est obnubilée par la rage et la colère d'avoir été trompée et manipulée à la fois par la Créature, à qui elle était promise, et par Victor Frankenstein, son amant.

Dans l'épisode « Memento Mori » (S02E08), la Créature de Frankenstein l'ayant vu au bras d'un autre homme que lui et Victor la rabroue fortement, lui répétant la même question : « Who are you? ». Plutôt que d'en être effrayée, Lily lui tient tête, le narguant de ses désirs les plus secrets : « You want to walk in the village and hold my hand. And when people are cruel, you want me to love you even more. Do I hurt you? » Alors qu'elle lui pose cette question de manière ironique et cruelle, la caméra s'arrête sur un miroir. Ce miroir est brisé ; des fissures découpent la surface à partir du centre en six parties inégales. Le visage et le cou de Lily sont répétés d'un morceau à l'autre, dont trois dévoile la quasi-totalité de son visage. Ce plan montre les trois personnalités qui

cohabitent dans le corps de ce personnage : Brona la travailleuse du sexe, Lily la parfaite épouse et Brona/Lily la Vengeresse (Fig. 17).

À partir de cette scène où elle devient Lily la Vengeresse, le personnage n'est plus le même : il est l'amalgame de Brona et de Lily. De Brona, il a la rage et la brutalité qu'enflamme sa condition féminine. De Lily, il en tire le physique et la force. Ces deux personnalités radicalement différentes trouvent un terrain d'entente dans cette troisième incarnation. Au sein d'un même corps cohabitent deux entités qui forment une nouvelle version de la figure mythique de la fiancée de Frankenstein.

Figure 17

Miroir



Plan de Brona/Lily qui se défend contre la Créature de Frankenstein. Tiré de Penny Dreadful (Showtime 2014-2016) (S2E08).

Par cet amalgame de personnalités, le personnage de Brona/Lily pose une critique sur la condition féminine à l'époque victorienne de la part du scénariste ; les femmes sont plus que des objets ayant pour devoir de satisfaire le désir masculin. Hormis que ce commentaire, aux empreintes féministes, est détourné dans la finale de la série télévisée. Effectivement, Megen de Bruin-Molé et Chloé Germaine Buckley, dans leurs recherches respectives, exposent les défailances de ce commentaire

par la morale que présente le scénariste John Logan dans son dernier épisode. Ainsi, alors que Victor Frankenstein est sur le point d'utiliser le sérum de dédoublement de personnalité sur Brona/Lily, celle-ci se repent de ses gestes sauvages et agressifs envers le sexe masculin. Victor Frankenstein décide de lui laisser la vie sauve en échange de son exil. Brona/Lily est punie pour sa rébellion. Elle reste soumise au diktat de la moralité masculine.

Autrement dit, les personnages de la Créature de Frankenstein et de Brona/Lily subissent une « transfiction interne » puisqu'ils sont la fusion de plusieurs êtres fictionnels et non fictionnels, tout comme le permet le processus de transfiction. Le terme interne que j'utilise illustre que ce processus se fait dans un espace restreint qui est le corps des protagonistes. À la manière d'un patchwork comme l'œuvre de Shelley Jackson, l'identité de ces personnages est suturée à d'autres provenant d'univers littéraires et cinématographiques différents.

Cependant, ces personnages aux attributs monstrueux sont châtiés d'une façon ou d'une autre dans le dernier épisode. Vanessa Ives meurt après avoir accepté sa monstruosité pour sauver le monde des griffes de Dracula ; Ethan Chandler est condamné à devoir tuer Vanessa Ives, son amante, tout comme il a dû assassiner sa famille pour sauver une minorité culturelle ; Sir Malcolm perd Vanessa Ives qu'il aimait comme sa propre fille ; Victor Frankenstein est soumis à sa dépendance à l'héroïne ; Brona/Lily s'exile ; la Créature de Frankenstein se retrouve seule au monde, ayant refusé de ramener à la vie son fils, etc. Le scénariste John Logan détruit et fait voler en éclat l'univers protecteur de ces « monstres ». Ce choix scénaristique pose un commentaire sur la différence : celle-ci ne peut survivre. Elle doit être punie d'une façon ou d'une autre.

En définitive, le personnage de la Créature de Frankenstein se crée plusieurs identités au courant des trois saisons de la série télévisée *Penny Dreadful* ; il prend les noms « Caliban » et « John Clare ». Ces changements accentuent deux de ses caractéristiques principales : la violence et l'humanité. Le choix de ces prénoms par John Logan n'est pas sans incidence : cela crée des liens hypertextuels avec d'autres œuvres par les phénomènes du référent culturel et de la citation. Alors que le personnage de Brona/Lily est dans une situation différente, mais au résultat semblable ; ce personnage change lui aussi de nom, mais aussi de corps. On assiste, entre la première et la seconde saison, à la naissance de deux personnages aux personnalités radicalement différentes. Cependant, à l'aube de la dernière saison, ces deux personnalités se combinent et forment une nouvelle entité correspondant à une adaptation, très libre, de la fiancée de Frankenstein, créant un troisième

personnage. Ce personnage agit à titre de critique du regard victorien sur les femmes. Ces réflexions transfictionnelles et frankenfictionnelles ne sont pas seulement présentes dans la série *Penny Dreadful* ; elles constituent aussi la source créative des œuvres de fans.

Chapitre 3 – « The End », ou *Penny Dreadful* à la recherche de l'immortalité

Je pense qu'il y a une place entre le ciel et l'enfer, entre les vivants et les morts. Un lieu glorieux de renaissance éternelle et peut-être même de salut. Croyez-vous-en un tel endroit ?

Penny Dreadful, S01E08, « Grand Guignol ».

L'hypothèse défendue dans ce chapitre est que les processus transfictionnel et frankenfictionnel présents dans la série télévisée *Penny Dreadful* le sont aussi dans les œuvres de fans. Ce chapitre a pour but d'observer comment ces processus se manifestent dans ces objets, ainsi que de comprendre ce qui pousse les fans à les produire. Cela se fera dans un premier temps par l'analyse de la réception de la finale de la série télévisée. La collecte de commentaires provenant de la plateforme *Reddit* et leur analyse me permettront d'aborder la relation qu'entretient le public avec l'idée du dénouement selon la conception de Florent Favard (2019) ainsi que la notion d'échec selon Judith/Jack Halberstam (2011). Ce concept et cette notion sont selon moi interreliés par la perception occidentale que le public développe envers les finales de séries télévisées. Dans un second temps, je m'attarderai de nouveau au procédé du remix vu dans le Chapitre 2, mais cette fois-ci selon un angle sociologique. Je tenterai de dégager, par deux fanfictions et l'existence d'une collection de figurines, les processus transfictionnels mis en œuvre dans l'acte de création et de collection. Cela se fera selon l'idée que ces appropriations de fans sont faites par un devoir de mémoire (Derrida 2013) et d'instauration (Despret [2015] 2017).

***Penny Dreadful* ou l'impossible réconciliation**

Lors de la finale de la série télévisée *Penny Dreadful*, des lettres blanches apparaissent sur le fondu au noir formant les mots « The End ». Ces deux mots mettent un terme aux aventures de ces personnages. Les spectateurs et les spectatrices ont assisté au dénouement de ce récit sériel. Dénoement qui a suscité de vives réactions auprès du fandom, mot désignant une communauté de fans, car celui-ci est jugé « insatisfaisant ».

Le destin des protagonistes n'est pas reluisant et joyeux. Ils sont tous contraints à être punis en perdant quelqu'un ou quelque chose qui leur est cher : Vanessa meurt ; Ethan perd son amante de ses propres mains ; Sir Malcolm perd Vanessa qu'il considérait comme sa seconde fille ; la Créature

perd sa famille qu'il avait enfin retrouvée et perd sa seule amie ; Victor Frankenstein perd Lily, sa première amoureuse et Brona/Lily perd sa liberté.

Plutôt que d'accorder à ses personnages monstrueux un *happy end*, le scénariste John Logan privilégie une série finale se concluant par les funérailles de sa muse. Tous les personnages, à l'exception de Dorian Gray et de Brona/Lily, font un dernier hommage à la jeune femme. Le personnage de la Créature, caché derrière une ruine du cimetière attend patiemment que les trois hommes quittent les lieux avant de s'avancer à son tour. En voix off, alors qu'il s'agenouille devant la pierre funéraire recouverte d'arums blancs, la Créature de Frankenstein cite les vers d'un poème de William Woodsworth, intitulé *Ode : Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood* (Fig. 18).

Figure 18

Funérailles



Dernier plan de la série télévisée Penny Dreadful où la Créature rend un dernier hommage à Vanessa Ives. Tiré de Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016) (S3E09).

En réalité, cette séquence est, selon moi, en désaccord avec l'impression de finalité qu'induit l'inscription « The End » à la toute fin de l'épisode. Effectivement, la séquence est montée pour

faire en sorte de donner un sentiment tout autre : celui de vouloir continuer l'histoire de ces personnages par les œuvres des fans, et même de poursuivre le processus transfictionnel et frankenfictionnel inhérent au récit de la série télévisée.

Ce chapitre me place dans une position plus personnelle puisque je me considère moi-même fan de cet objet, mais aussi fan de plusieurs autres objets télévisuels. Je participe à des événements de fans (j'ai eu la chance de vivre l'expérience *Bridgerton* offerte par Netflix et les productions Shondaland à l'Arsenal Art Contemporain à Montréal le printemps dernier) et je participe à reblogger des œuvres de fans sur *Tumblr.com*. Je discute avec d'autres fans d'un groupe de musique nommé *The Amazing Devil* lors d'événements sur la même plateforme, je lis des fanfictions de différents fandoms sur Tumblr et sur *Archive Of Our Own* (communément désigné par AO3¹⁴), etc. Je tente de participer de manière active à des activités et à des créations de fans sur mon blog appelé Florilège sous le pseudonyme @adrihelle.

Dans les sous-chapitres suivants, en gardant à la fois mes lunettes d'étudiante et de fan, j'observerai les comportements des fans à la suite de l'arrêt de la série pour comprendre ce qui a déplu dans ce dénouement à la lumière des processus sériels qu'implique un dénouement télévisuel. Cette méthode d'analyse m'est nécessaire pour montrer comment la série télévisée *Penny Dreadful* présente le processus transfictionnel dans son récit, mais cette fois-ci en observant ce phénomène auprès de sa communauté d'adeptes.

L'échec de la promesse de dénouement

Le dénouement de la série *Penny Dreadful* est problématique pour plusieurs fans sur les réseaux sociaux. On peut le voir avec certains commentaires de spectateurs et de spectatrices sous le post Reddit intitulé *Penny Dreadful's final season finale was unforgivable*, publié par u/aceofspays :

Mon fiancé et moi regardons *Penny Dreadful* depuis sa création. Nous attendons avec impatience chaque saison, spéculer sur où les rebondissements mèneront nos personnages bien-aimés, et la signification de tout cela. Cela n'a fait que montrer que la finale de la série est insatisfaisante. Certes, Vanessa a accompli l'acte ultime de la "liberté" quand elle a finalement compris sa place et a pris la

¹⁴ J'utiliserai par commodité l'acronyme AO3 pour désigner la plateforme Archive Of Our Own dans les prochaines pages de ce mémoire.

décision de mourir et de vivre avec le Dieu qu'elle aime tant ; Vanessa a choisi de nier le mal, de nier avoir été chassée tous les jours, et de faire exactement ce qu'elle voulait : être pour toujours avec Dieu. Et bien sûr, Ethan a rempli son vrai but en tant que Chien de Dieu quand il a aidé Vanessa à mourir et a sauvé le monde entier. Bien. MAIS qu'en est-il de tous les personnages et des complots potentiels ? Ethan et Brona.... Zéro fermeture¹⁵. Pourquoi même nous taquiner avec la présentation du Dr. Hyde, MAIS SANS JAMAIS NOUS MONTRER JEKYLL ?! Et M. Clare, va-t-il errer dans les rues de Londres dans la misère ? **Qu'est-ce que c'est que ce bordel ? Je m'attendais à tellement plus, on nous devait tellement plus**¹⁶. Ces personnages avaient un potentiel incroyable — pourquoi présenter tous ces nouveaux personnages incroyables cette saison et laisser tout tomber ? Je suppose que ces questions sont inutiles puisque ces mots à la fin de l'épisode 9 disent tout, "la fin." Mais nous sommes toujours **énervés** et nous sommes si **tristes**. Nous avons tellement mis d'émotion et de temps dans *Penny Dreadful* et la fin était si courte et peu satisfaisante. Il aurait dû y avoir plus. On ne peut pas être les seuls à ressentir ça¹⁷ !

Ce qui se dégage le plus de ce commentaire par rapport au visionnement de la finale est un sentiment de tristesse et de déception puisque la fin n'a pas satisfaite les attentes projetées par l'internaute. Plusieurs autres, sous cette publication, font remarquer qu'ils ont eu la même impression :

¹⁵ Souligné pour préciser le ressenti des internautes.

¹⁶ Mis en gras pour montrer les émotions ressenties par les internautes.

¹⁷ Ma traduction : « My fiancé and I have watched *Penny Dreadful* since its inception. We eagerly await each season, speculate on where the twists and turns will take our beloved characters, and the meaning of it all. This only made the series finale hurt more. Sure, Vanessa achieved the ultimate act of "freedom" when she finally understood her place in time and made the decision to die and live with the God she so loves; Vanessa chose to deny the evil from having her, to deny being hunted for all her days, and to do exactly what she wanted: hang out forever with God. And sure, Ethan fulfilled his true purpose as the Hound of God when he helped Vanessa die and saved the whole damn world. Fine. BUT what about all the amazing characters and potential plots?! Ethan and Brona....zero closure. Why even tease us with the introduction of Dr. Hyde BUT NEVER SHOW US JEKYLL?! And what about Mr. Clare is he just going to forever roam the streets of London in utter misery? I mean what the actual fuck? I expected so much more, we were owed so much more. These characters had incredible potential--why introduce all these amazing new characters this season and just leave everything up in the air? I guess these questions are pointless since those words at the end of episode 9 say it all, "the end." But we're still pissed and we are so sad. We had so much emotion and time invested into *Penny Dreadful* and the ending was so short and unfulfilling. There should have been more. We can't be the only ones who feel like this! »

The_Kondor : « Oh je suis sûr que beaucoup d'entre nous ressentent votre **douleur**. Un grand spectacle ruiné par une très mauvaise finale¹⁸. »

cherry_kiss : « Juste fini la finale, **tellement déçu** ! Les arcs d'histoires de Dorian Grey [sic], de Lily et du Dr. Jekyll n'étaient pas correctement fermés. La Créature est-elle censée parcourir la terre pour l'éternité dans la souffrance ? Je mourais d'envie d'en savoir plus sur le passé de Victor, mais non... Ethan et Brona étaient un autre détail. Qu'ils ont présenté le Dr. Jeekyll (sic) juste comme un namedropping m'**énervé** - et puis avoir Hyde pour le titre qu'il a reçu ?!! Ugh. Et le vol soudain de Dracula après la mort de Vanessa était terrible ! Où est le combat final épique ? ! **Tellement déçu**¹⁹... »

HaleyTaylor13 : « Je n'ai jamais compris l'intérêt d'introduire tous ces nouveaux personnages dans la dernière saison et de ne pas les développer. Je suppose que la série a été annulée au milieu de la saison. Je ne savais pas que je regardais la fin de la série. Je pensais que c'était une finale de saison. Showtime n'a donné aucun avertissement.

Et le grand but d'Ethan, être maudit comme un loup pour protéger Vanessa était inutile ! Il a fini par lui tirer dessus.

Et, je mourais d'envie de rencontrer M. Hyde (Correction, c'est le Dr. Jekyll et M. Hyde)

Tellement déçu²⁰. »

Les commentaires sous cette publication appuient fortement l'impression de déception des spectateurs et des spectatrices en regardant la finale pour plusieurs raisons : des arcs narratifs ont été présentés en cours de route et n'ont finalement abouti à aucune conclusion, les destins des protagonistes sont immensément tristes, la finale n'est pas exemplaire à ce qui est attendu ; elle n'est pas la promesse que les spectateurs et spectatrices se font d'une finale. C'est-à-dire qu'elle

¹⁸ Ma traduction : « Oh I'm sure a lot of us feel your pain. A great show ruined by a very bad finale. »

¹⁹ Ma traduction : « Just finished the finale, so disappointed! The Dorian Grey [sic], Lily and Dr. Jekyll story arcs weren't properly closed. The Creature's is as you say, is he supposed to roam the earth for all eternity in suffering? I was dying to know more of Victor's past, but no... Ethan and Brona was yet another loose end. That they introduced Dr. Jeekyll just as a namedropping pisses me off - and then have Hyde be the title he received?!?! Ugh. And Dracula's sudden flight after Vanessa died was awful! Where's the epic final fight?! So disappointed... »

²⁰ Ma traduction : « I never understood the point of introducing all these new characters in the last season and not expanding on them. I guess the series was canceled mid-way through the season. I didn't realize that I was watching the series finale. I thought it was a season finale. Showtime gave no warning whatsoever. And Ethan's big purpose, being cursed as a wolfman in order to protect Vanessa was pointless! He ended up shooting her. And, I was dying to meet Mr. Hyde (Correction, it's Dr. Jekyll and Mr. Hyde) So disappointed... »

semble incomplète sur une myriade de plans narratifs. Cette incomplétude narrative est « inexcusable » vu la qualité visuelle de ce produit télévisuel et sa qualité scénaristique. Les spectateurs et les spectatrices se sentent lésés par cette finale puisqu'elle est inachevée. Ce que nomme Florent Favard (2019) comme la « promesse du dénouement » n'a pas été tenu.

En d'autres termes, la « promesse de dénouement » signifie d'offrir, en mimétisme à la structure narrative d'un roman, l'illusion d'une fin au récit télévisuel. C'est-à-dire qu'une série télévisée est « un modèle hésitant entre un potentiel infini et une promesse de complétude. » (Favard 2019, 42) Le récit sériel se doit de fournir, même partiellement, une finalité à son histoire. Dans un scénario, un récit s'ouvre sur un nœud, une tension fictionnelle que les personnages tenteront de résoudre tout au long de leur aventure. Cette tension ouvre un champ de possibilités infinies de résolutions. L'écriture sérielle se développe sous une écriture contingente ; les actes et les événements sont possibles dépendamment de ceux précédents (Favard 2019, 42). Cette tension narrative se développe en dialogue avec les téléspectateurs et les téléspectatrices : iels, au fur et à mesure que progresse le récit, échafaudent des théories sur ce qui suivra l'action. Ce nœud problématique, à mesure que le public vérifie si ses pronostics étaient vrais ou non, se courbe sous l'anticipation et l'incertitude. La tension narrative monte jusqu'à complètement retomber. Les téléspectateurs et les téléspectatrices attendent un dénouement au récit qui leur est raconté tout en imaginant les autres finalités possibles.

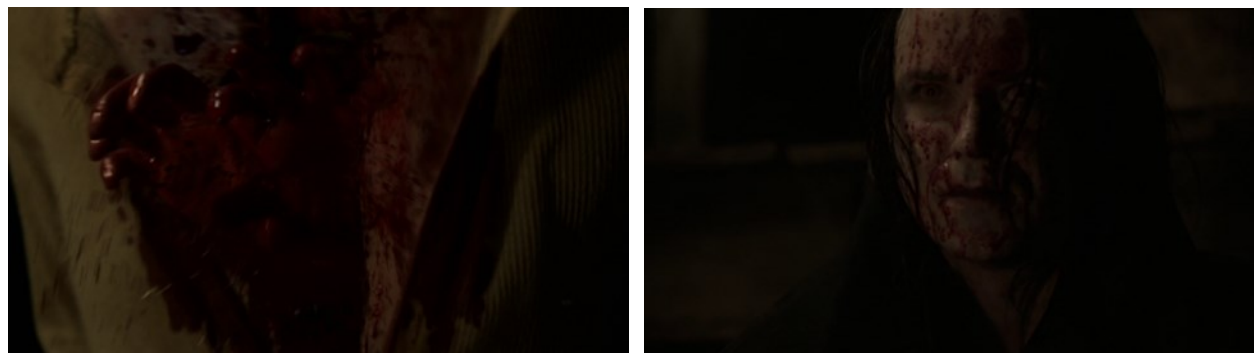
Dans un film, la tension narrative est développée sur une durée prédéterminée par la longueur du récit cinématographique. Lorsque l'on entre dans une salle de cinéma, le spectateur ou la spectatrice sait que le récit qui se présente sur cet immense écran aura un dénouement. C'est la promesse du film d'offrir un récit complet.

Dans le cas d'une série télévisée, la tension narrative se construit à plusieurs niveaux. Dans un premier temps, l'épisode doit poursuivre cette tension. Chaque dénouement d'épisode ne doit pas compléter cette tension narrative - qui fait avancer le récit -, puisque l'action devra être relancée la semaine suivante. C'est un procédé courant en télévision qui se nomme *cliffhanger*. La série télévisée de John Logan en use abondamment puisque ce projet souhaite ramener le public la semaine suivante (lors de sa diffusion initiale à la télévision linéaire) ou de pousser les spectateurs et les spectatrices à poursuivre leur visionnement du prochain épisode (lors de l'écoute sur des plateformes de VOD). L'un des plus forts *cliffhangers* de cet objet se déroule aux dernières

secondes du second épisode de la première saison : Victor Frankenstein et sa nouvelle créature, nommés Proteus, reviennent d'une promenade en ville. Ils se reposent dans le laboratoire. Dans un coup d'éclat, le corps de Proteus explose dans un geyser de sang ; sous la carcasse déconstruite de sa créature apparaît sa première création (Fig. 19). Cette scène est iconique et percutante puisqu'elle est inexplicquée. Le public ne connaît pas ce nouveau personnage et se demande qui il est, comment cela a pu se produire, est-ce qu'il était caché sous la peau de Proteus depuis tout ce temps, etc. Les réponses à ces questions ne seront que données dans l'épisode suivant. C'est un *cliffhanger* puisque cette séquence met les téléspectateurs et les téléspectatrices dans l'incertitude : ils veulent comprendre ce qui s'est passé. La tension narrative est ici prolongée, car les explications arriveront plus tard. Le *cliffhanger* est une relance narrative qui permet à la série de garder son auditoire à l'écoute.

Figure 19

Introduction de la Créature



Le retour de la première création de Victor Frankenstein qui tue sauvagement Proteus. Tiré de Penny Dreadful (Showtime, 2014-2016) (S1E02).

Dans un second temps, à une plus grande échelle, la tension narrative doit se construire tout au long de la saison. Cette relance narrative est à double tranchant : en ajoutant des intrigues, on crée un effet de délitement (Favard 2019). Un délitement peut provenir du monde fictionnel, soit par des détours, des pauses ou des abandons d'intrigues, ou aussi peut provenir de la production et des scénaristes. Ce « délayage narratif » (Favard 2019), un remplissage narratif du temps, peut

empêcher une série télévisée de dénouer ses intrigues. Une chaîne télévisée devant des résultats d'audiences décevants peut décider d'arrêter subitement la série. Elle n'aura pas de dénouement satisfaisant puisque la fin n'aura pas été prévue.

Cependant, dans le cas de *Penny Dreadful*, les raisons productives de cette finale proviennent du scénariste John Logan, bien que certains fans soient persuadés que le couperet de l'annulation provient de la chaîne. Dans une entrevue du magazine *Variety*, John Logan soutient que l'arrêt de la série est un choix scénaristique (Ryan 2016).

Pour ces spectateurs et ces spectatrices, la série de John Logan n'offre pas de conclusion à ses intrigues. On regrette que plusieurs d'entre elles soient laissées en suspens et que plusieurs personnages potentiellement intéressants soient introduits, mais qu'on ne leur donne une place minimale. L'un des paradoxes d'une série télévisée est à la fois de multiplier les intrigues pour faire perdurer le récit dans le temps (effet de délitement), et de leur donner une finalité (un dénouement). En n'offrant pas de solutions à toutes ces intrigues, le contrat qui lie le spectateur et la spectatrice à la série télévisée est brisé puisque les promesses de départ, qui assurent un dénouement, n'ont pas été respectées.

En revanche, cette perception d'une fin incomplète n'est pas partagée par tous. Un internaute sous la publication de u/aceofspays n'est pas d'accord avec cette perception. Au contraire, la série télévisée *Penny Dreadful* a, selon lui, tenu ses promesses :

dickdonkers : « Je ne peux pas imaginer regarder cette émission et avoir cette réaction. Voir mon commentaire dans ce fil... La fin n'a pas à être conduite par des intrigues pour vous donner la conclusion. Avez-vous fait attention aux interactions des personnages au cours des 3 dernières saisons ? Ils étaient tous condamnés à tourner la page dès qu'ils le pouvaient²¹. »

dickdonkers : « Pourquoi le Dr. Hyde doit-il être un personnage principal ? Pourquoi ne pas l'utiliser comme personnage secondaire pour renforcer la lutte de Victor pour manipuler une personne de monstre à homme ? C'est aussi la lutte intrinsèque de M. Hyde, alors ils s'entendent très bien. Avez-vous besoin de l'émission pour

²¹ Ma traduction : « I can't imagine watching this show and having this reaction. See my comment in this thread, the show doesn't have to be plot driven to give you closure. Did you even pay attention to the character's interactions over the past 3 seasons? They were all doomed to find their closure as soon as they could by any means. »

littéralement tenir votre main et dire "Ici, Dr. Hyde se fâche aussi et devient quelqu'un d'autre, voici une histoire complète pour elle" ? Je veux dire, parfois des œuvres sont sous-jacentes. *Penny Dreadful* est extrêmement douée pour utiliser un symbolisme subtil avec les interactions des personnages.

Ethan n'avait aucune issue. Il a voyagé à travers le monde en captivité et a fait face à des luttes internes avec le diable et Dieu. Il en fut finalement soulagé une fois ses démons libérés : la mort de son père et la mort d'Hécate. La saison 2 portait sur sa lutte contre son identité au sein d'un groupe... ou d'une tribu si vous voulez. Il l'a découvert cette saison. Il a sauvé son moi et celui de Vanessa du mal, et a même accompli une prophétie pour débarrasser le monde des ténèbres.

Je le dis, à chaque point de vue, cette émission n'est pas motivée par des intrigues. Si l'émission avait traîné en longueur, je l'aurais personnellement sous-estimée. La saison 2 a été la meilleure saison de télévision jamais vue à mon avis. Voir les luttes internes de chaque personnage, et à la fin se dissoudre pour essayer de se retrouver, pour seulement être réunis et résoudre indirectement leurs problèmes ensemble en tant que groupe est juste parfait.

Après tout, le concept d'un penny dreadful, un ensemble de textes courts qui n'était pas super cohésif, est d'être bon marché et sensationnel. Peut-être que cette fin est parfaite²². »

Pour cette personne, la finale de la série *Penny Dreadful* est satisfaisante, puisqu'elle n'a pas à offrir de véritable conclusion. Ce qui compte, c'est le chemin parcouru par les protagonistes qui est le plus important et non sa finalité. La fin d'une série télévisée est toujours décevante puisqu'elle fait ultimement une chose importante : celle de « [mettre] à mort [...] la série [...] »

²² Ma traduction : « Why does Dr. Hyde have to be a main character? Why not utilize him as a secondary character to strengthen Victor's struggle with manipulating a person from monster to man? That is inherently Dr. Hyde's struggle as well, so they play very well off each other. Do you need the show to literally hold your hand and say "Here, Dr. Hyde gets mad too and becomes someone else, here's a full story for it"? I mean, sometimes subtext works. *Penny Dreadful* is extremely good at using subtle symbolism with character interactions.

Ethan had zero closure. He traveled across the world in captivity and faced internal struggles with the Devil and God. He was finally relieved of this once his demons were released, the death of his father and the death of Hecate. Season 2 was all about his struggle with identity within and with a group...or tribe if you will. He found that in this season. He saved his self and Vanessa's from evil, and even fulfilled a prophecy to rid the world of darkness.

I say this in every single thread, this show is not plot driven. To have the show dragged out would have cheapened it for me personally. Season 2 was the best season of TV ever in my opinion. Seeing each character's internal struggles, and in the end disbanding to try and find themselves, to only be brought back together and indirectly solving their problems together as a group, is just fucking perfect.

After all, the concept of a penny dreadful is a cluster of short stories that were not super cohesive, and were also meant to be cheap and sensational. So maybe, this ending is perfect. »

(Lifschutz 2018, 79). Le non-renouvellement d'une série pour une nouvelle saison signe son échec. Même si la fin est annoncée, comme c'est le cas dans une conclusion ou une finale, la série télévisée est en échec puisque sa nature est de continuer indéfiniment (Lifschutz 2018, 15).

L'échec dans le cas d'une fin de série télévisée est une notion inévitable à aborder, puisque c'est un passage obligé. On peut se demander si offrir une fin heureuse est intrinsèque à la création d'un récit qui fait partie d'une ère de sérialité complexe (Mittell 2015) ou si cette caractéristique est plutôt inhérente à la structure d'une série télévisée diffusée sur des chaînes publiques. Je crois que cela dépend des personnages dépeints à l'écran. Dans les séries dites complexes, et donc de qualité, les personnages ne sont pas manichéens ; ils se trouvent à la frontière du bien et du mal. Ils ne sont pas méchants ou gentils, ils sont nuancés. Ce sont, dans la plupart de ces récits, des personnages d'antihéros par leur statut d'êtres marginaux. Les personnages de Dexter (*Dexter*, Showtime, 2006-2013), de Walter White (*Breaking Bad*, AMC, 2008-2013) ou encore de Ragnar Lothbrok (*Vikings*, History, 2013-2020) ont tous en commun une finalité tragique, mais qui est en accord avec leur statut de « monstre ». À l'opposé, les personnages de héros présents à la télévision linéaire que ce soit celui de Leroy Jethro Gibbs (*NCIS*, CBS, 2003 -) d'Emma Swan (*Once Upon A Time*, ABC, 2011-2018) ou de Sam Winchester (*Supernatural*, CW, 2005-2020) ont tous une fin digne d'un conte de fées. De plus, si on se fie à la promesse d'un roman, objet de prestige littéraire dont s'inspire la sérialité télévisuelle dans sa structure, un récit doit de se terminer ; il ne peut pas continuer indéfiniment. Un récit doit avoir une fin cohérente avec les événements racontés. Les séries télévisées citées précédemment ont toutes une fin cohérente avec leur promesse, qu'elle soit heureuse ou non. La finalité de *Penny Dreadful* dérange ; plutôt que de terminer l'histoire sur une note positive par un mariage ou sur un départ vers de nouveaux horizons comme le font la plupart des fins de série, le cas de ce mémoire fait le pari inverse en se terminant sur des funérailles. Le plaisir du spectateur ou de la spectatrice après la défaite de Dracula est de courte durée, car elle se fait au détriment d'un *happy ending* souhaité et promis pour cet ensemble monstrueux.

Effectivement, les commentaires des spectateurs et des spectatrices révèlent une injonction à la fin heureuse ; c'est ce que sous-tend la promesse du dénouement développé par Florent Favard. La finale d'une série télévisée est le moment où les téléspectateurs et les téléspectatrices s'attendent à être récompensés pour leur investissement. La finale de *Penny Dreadful* commet une double faute de paiement : elle est mise à l'arrêt, donc elle ne produit plus de nouveaux récits, et elle ne gratifie

pas son public. Sa finale est un échec, comme peut l'entendre Judith/Jack Halberstam dans son ouvrage *The Queer Art of Failure* (2011). C'est-à-dire que pour Halberstam, l'échec est en corrélation avec la notion de réussite ; ce qui définit la réussite et l'échec dans la société occidentale est que ces deux notions sont éminemment soumises au capitalisme (2011, 2). Ce que le capitalisme prône est très hétéronormatif : c'est l'idée même du profit (Halberstam 2011, 12). En Occident, le concept même de mariage est un marché lucratif important. On peut l'observer par la prolifération d'émission dont le sujet principal est le mariage : *Four Weddings* (Sky Living, 2009 -) et ses variantes françaises, canadiennes et américaines, *Say Yes to the Dress* (TLC, 2007-), *Love Is Blind* (Netflix, 2020 -), *The Ultimatum* (Netflix, 2022-), etc. Tous ces objets télévisuels créent un standard hétéronormatif du mariage nord-américain. Dans ces séries télévisées, le mariage est le but ultime des participants et des participantes ; si ceux-ci ne réussissent pas l'événement de leur mariage, celui-ci est un échec. C'est le pire dénouement possible ; les téléspectateurs et les téléspectatrices le redoutent puisqu'il est le signe d'un *bad ending*. Le mariage, dans ces productions, est la promesse d'un *happy ending*. Le mariage est dans cette optique une question économique, mais aussi sociale ; si les participants et les participantes ne peuvent se marier ou présentent un mariage moins bon qu'un autre, ils sont éliminés ; ils sont ultimement un échec sur ces deux plans. De plus, ces couples se doivent de produire des enfants qui eux-mêmes reproduiront le même schéma. S'ils s'éloignent de ces idéaux proférés par des normes hétéronormatives, ils sont un échec. Quelqu'un ou quelque chose se doit d'engranger un chiffre positif. Un chiffre négatif crée l'effet contraire : c'est une dépense, une erreur, une faute que l'on doit combler et niveler. La série télévisée *Penny Dreadful* est une réussite jusqu'à sa finalité ; sa fin marque son échec puisqu'elle n'est plus rentable pour la chaîne et pour le public. Elle ne produit plus rien de lucratif, à l'image d'un « mauvais mariage ».

Justement, le récit d'une série qui se termine procure un sentiment paradoxal aux téléspectateurs et aux téléspectatrices. Iels souhaitent en connaître la fin, mais ne veulent pas voir l'objet de leur affection s'achever ; iels ne veulent pas dire « au revoir » à ces personnages et à cet univers. Ce sentiment est à cheval entre celui du plaisir de voir se conclure un récit et celui du deuil « puisqu'on quitte un élément qui a ponctué notre vie pendant quelque temps. » (Lifschutz 2018, 16) La fin d'une série télévisée est paradoxale à la fois pour elle-même et pour son public. Son but, comme l'énoncent Laura Odello et Peter Szendy dans un article électronique du 12 septembre 2014 sur *Art Press*, lorsqu'elle est planifiée, est de faire une « liquidation générale » de tous ses éléments :

[...] la série, en tant que succession de promesses de récit qui s'enchaînent dans une certaine surenchère cumulative, est, elle aussi, entraînée dans une spirale de la dette. Son enjeu, c'est en effet d'ouvrir une sorte de crédit narratologique croissant. Et dès lors, les fins de série sont presque toujours des moments exemplaires où l'économie sérielle frôle le défaut de paiement, joue avec lui : comment clôturer tous les comptes, comment rembourser tous les emprunts contractés auprès des spectateurs, alors même que la logique de la capitalisation narrative vise plutôt à accroître les attentes, à relever sans cesse leur plafond, à ouvrir toujours plus de promesses ? (Odello et Szendy 2014)

Dans le cas de la série télévisée *Penny Dreadful*, c'est ce qui lui est notamment reproché dans les commentaires des internautes. Une partie des intrigues n'a aucune conclusion. Il est courant qu'une série télévisée soit en « défaut de paiement », même si elle tente de fournir une proposition intéressante pour clôturer son récit. Le public est floué puisque la « promesse de dénouement » (Favard 2019), le pacte entre la série télévisée - instillée dès le pilot - et les téléspectateurs et les téléspectatrices n'a pas été respecté.

En outre, l'une des manières de désinvestissement de la série télévisée est de briser ce pacte en faisant du dernier épisode un objet à part du récit sériel initial. Les fins sérielles « se désolidarisent de l'univers fictionnel » (Lifschutz 2018, 273) en réformant la formule (Esquenazi 2002 ; Soulez 2011) originale de la série. Ce processus est observable dans le cas de *Penny Dreadful*. Déjà, le générique présenté au début du dernier épisode de la série crée cette division entre la certitude qu'accompagne le visionnement d'un épisode ordinaire et l'incertitude de la fin. De plus, les intrigues de la saison ne sont pas relancées par de nouvelles informations permettant de déliter la fin. Le spectateur et la spectatrice comprennent que la fin est proche par l'affrontement avec Dracula. Le dernier épisode de la série se désolidarise du reste de l'ensemble par un aspect esthétique dès le générique et par une clôture des trames narratives principales. Malheureusement, certaines de ces histoires ne connaîtront jamais de fin par manque de temps et d'investissement scénaristique.

Par conséquent, les points de vue des internautes se valent et se complètent. Effectivement, une série télévisée n'est pas un roman. Une des attractions de ce type de texte est la certitude de la fin

au moment de la lecture (Larroux 1995). Lorsque le lecteur ou la lectrice commence un roman, il sait qu'il y aura un dénouement. Alors que le téléspectateur et la téléspectatrice, lorsqu'il commence une série télévisée toujours en développement, peut espérer y avoir accès.

En somme, l'incertitude qui caractérise le média et le médium dans la finalité sérielle, le sentiment d'échec ainsi que l'incomplétude narrative dont souffre, selon des internautes, la série télévisée *Penny Dreadful*, peut pousser les fans à créer des textes pour réparer les torts scénaristiques dont est accusé le scénariste ou encore à poursuivre le récit de ces personnages en les combinant à d'autres univers fictionnels.

Remixage des fans : l'échec comme processus créatif

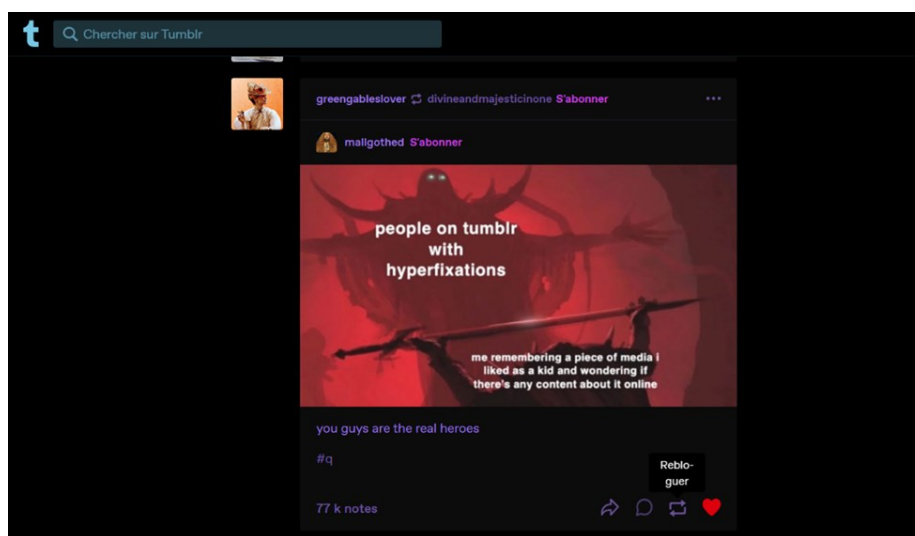
Tout d'abord, avant de se prononcer sur ce qui mène les fans à réparer ces erreurs, il est impératif de voir une autre forme de remix que celle expliquée dans le Chapitre 2. Le concept du remix est utile dans ce contexte d'analyse pour comprendre comment les processus transfictionnel et frankenfictionnel se déploient en dehors du canon de la série télévisée *Penny Dreadful*. Les œuvres présentées et analysées dans les sous-chapitres suivants se construisent autour des notions de répétitions, de variations et de commentaires intrinsèques à ces processus fictionnels. Que ce soit par les *fix-it fic* (un type de fanfictions réparant ce que considèrent certains fans comme une fin décevante), par les *crossovers* (croiser, dans un même univers, personnages provenant de deux sources médiatiques différentes), ou par le *reblog* (partager sur un blog un document déjà existant en ligne), ces formes de créations créent un espace où les récits télévisuels peuvent perdurer et ne pas sombrer dans l'oubli.

Justement, par son dénouement, une série télévisée se risque à l'amnésie générale puisque sa présence médiatique est considérablement réduite après sa diffusion. L'arrêt du récit sériel ne permet plus à cet objet de produire du nouveau contenu et donc d'attirer de nouveaux spectateurs ou de nouvelles spectatrices qui deviendront ou non des fans. Le rôle de perpétuer la mémoire de cette œuvre se trouve alors, en grande partie, entre les mains des fans. À l'ère du numérique, les séries télévisées risquent moins de disparaître, car celles-ci sont distribuées ou redistribuées sur des plateformes. Cependant, par des technicités économiques, des séries télévisées peuvent être de moins en moins disponibles en ligne, comme c'est le cas de la série de John Logan. Cet objet est, aux États-Unis disponibles sur Netflix, AppleTV et Showtime. Dans le cas du Québec, cet objet télévisuel n'est maintenant visible que sur la plateforme d'achat d'Apple (ou en DVD).

L'une des formes de remix qui permet de perpétuer la mémoire d'une œuvre est, selon Eduardo Navas, celle du reblog (2009). Le principe du reblog est simple : sur des plateformes qui empruntent la forme du blog, comme cela peut être le cas de Tumblr, on peut partager des œuvres de fans qu'eux-mêmes ont partagées sur leur propre espace (voir Fig. 20). Ce phénomène reproduit, en ligne, le principe du copy/cut propre au processus de remix musical (Navas 2009), puisqu'il partage, dans un phénomène de copie et de collage, une partie d'une œuvre préexistante en y apposant ses propres commentaires. C'est le principe même du blog : le blogger remixe la culture populaire en s'appropriant constamment le matériel déjà en ligne en le commentant ou en le recontextualisant et en le partageant sur sa propre page (Navas 2009)

Figure 20

Meme



Capture d'écran d'un meme sur la plateforme Tumblr. L'image provient d'une peinture d'un chevalier s'agenouillant devant un être maléfique. Elle provient de la plateforme DeviantArt. En 2018, l'image a été reprise par des amateurs et des amatrices sur les sites Reddit et Twitter qui ont ajouté du texte, la transformant en meme. Voir Know Your Meme. [En ligne]:

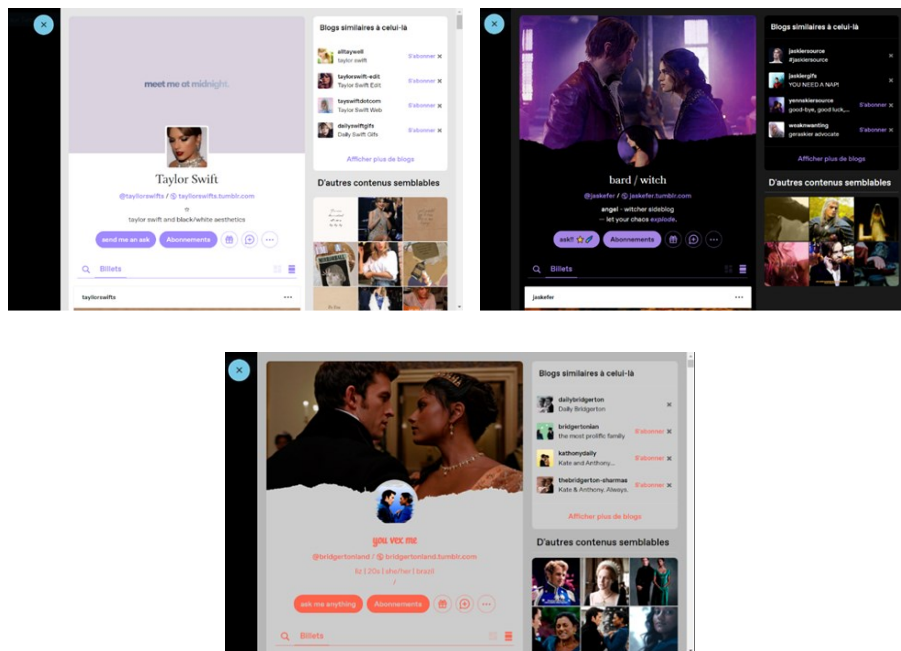
<https://knowyourmeme.com/memes/masters-blessing>.

Le meme présenté en Fig. 20 évoque le caractère de capsule temporelle que peut prendre la plateforme Tumblr, étant donné que l'on peut retrouver des vestiges d'œuvres de fans provenant de fandoms télévisuels, cinématographiques et littéraires en quelques clics. Les blogs sont, la

plupart du temps, spécialisés sur un objet médiatique particulier. Cela s'observe le plus facilement par le pseudonyme choisi qui fait référence à un ship (est l'acte de soutenir ou de souhaiter une relation amoureuse particulière - c'est-à-dire une relation hétérosexuelle (femme/homme), un slash (homme/homme), un femslash (femme/femme) ou poly (trois partenaires ou plus)), à une série télévisée ou à une personnalité publique ou encore par le titre du blog qui fragmente une réplique culte de la série télévisée (voir Fig. 21).

Figure 21

Blogs



Captures d'écran de plusieurs pages de blogs disponibles sur Tumblr qui rendent compte de l'appropriation des fans par la reprise de citations capitales à un ship ou qui se spécialisent à partager des documents et nouvelles à propos d'une personnalité publique.

Autrement dit, le principe du reblog - qui est ultimement fragmentaire, puisqu'il permet de se réappropriier des éléments de la culture populaire et les partager en ligne - agit comme capsule temporelle de ces objets. Le principe du reblog leur permet de perdurer. Les bloggeurs et les bloggeuses agissent comme gardiens de ces œuvres. Iels fragmentent ces œuvres médiatiques

qu’iels adorent et les partagent sur la sphère publique, laissant les traces de ces textes sur la toile. Cette forme de remix permet de déjouer l’échec de l’objet sériel en perpétuant sa présence en ligne. Les blogs agissent comme espace de préservation des séries télévisées contre l’oubli qui les guette après leur fin. Mais qu’est-ce qui pousse les bloggeurs et les bloggeuses à repartager ces œuvres sous de nouvelles formes ? Qu’est-ce qui amène les fans à créer ces œuvres qui perpétuent l’esprit de ces objets télévisuels ?

Dans le prochain sous-chapitre, je souhaite développer l’idée que les œuvres de fans pour réparer ce qu’iels croient pertinemment être des erreurs ou pour continuer le récit de ces personnages sont présents comme une forme de « devoir de mémoire », comme peut l’entendre Jacques Derrida, et par « instauration », comme le défend Vinciane Despret. Justement, ces deux notions se construisent autour du thème de la connexion émotionnelle par le réel et la fiction. Cet intérêt pour ce thème permet d’observer à la fois comment les processus transfictionnel et frankenfictionnel sont à l’œuvre et quelles sont les ficelles émotionnelles qui sont tirées par ces processus dans le contexte de productions de fans.

Et après ? Le dialogue comme réconfort

Premièrement, l’une des raisons pour lesquelles les fans perpétuent une œuvre est de l’ordre de la réparation. Comme expliqué plus haut, dans le cas de la série *Penny Dreadful*, la finale de la série télévisée a créé beaucoup de remous. Certains spectateurs et certaines spectatrices ont été outrés de son dénouement qui n’offrait pas de fins heureuses à ces protagonistes. Selon eux, cette finale est un échec qu’il faut réparer d’une façon ou d’une autre. La première manière est d’écrire et de lire ce que l’univers des fanfictions nomme des fix-it fic. Un fix-it fic est une fanfiction qui change des éléments canoniques de la série puisque le fan n’en est pas satisfait.

Étant donnée la réception de cette finale, je me suis demandé s’il existait ce type de fanfiction sur *Penny Dreadful*. En cherchant sur la plateforme AO3, spécialisée dans le partage de fanfictions, j’en ai trouvé plusieurs. Ils ont tous le même but : déjouer la mort de Vanessa Ives, écrivant une fin que ces auteurs et autrices jugent plus digne de la série.

Par exemple, dans le récit d’AthelFlead13, intitulé *You Always Come Back* catégorisé par son auteur ou son autrice comme étant un fix-it fic, le récit s’interroge sur les capacités de Vanessa Ives de revenir à la vie tout comme le fait son amant Dracula ; il est condamné à revenir sur Terre tant

et aussi longtemps que son plan n'aura pas fonctionné. Le récit de la fanfiction reprend après les funérailles de Vanessa. La Créature est toujours devant la tombe de son amie et la pleure. Un homme qu'il ne connaît pas se manifeste et sort de terre sa bien-aimée. Vanessa délivre un dernier au revoir à la Créature et disparaît dans la brume avec Dracula. Cette fanfiction est intéressante dans le contexte de ce mémoire par ce désir de faire revenir à la vie le personnage de Vanessa, à la fois pour réparer l'injustice qu'a vécue ce protagoniste aux yeux des fans, mais aussi pour permettre au récit de se poursuivre. Qu'arrive-t-il à Vanessa et Dracula après la résurrection de cette dernière ? Réussiront-ils à faire sombrer le monde dans le chaos ? Vanessa reverra-t-elle ces anciens amis ? etc.

Autrement dit, la forme du fix-it fic peut agir à titre de « braconnage » (Jenkins [1992] 2013) par les fans. Le braconnage est une forme d'appropriation des fans de certains éléments de l'univers d'un récit littéraire selon la première conception de Michel De Certeau (Jenkins [1992] 2013, 24). C'est une réappropriation des lecteurs du texte et une lutte constante entre celui-ci et l'auteur original (Jenkins [1992] 2013, 24). Les lecteurs et les lectrices, dès le banc d'école, apprennent que lire c'est accepter les significations du texte selon la conception même de son auteur. Le braconnage de De Certeau théorise la résistance des lecteurs et des lectrices face à cette hégémonie du sens d'un texte (1980). Ces éléments repris sont alors modifiés pour convenir à la perception des fans comme dans le cas des fix-it fic autour de la finale de *Penny Dreadful*.

De surcroît, le braconnage n'est pas seulement fait dans un but de réparation. Comme le présente De Certeau, les braconniers sont des nomades (1980). Iels ne sont pas rattachés à un seul objet, mais se promènent d'œuvre en œuvre (Jenkins [1992] 2013, 36). L'un des plaisirs des fans est d'établir des liens intertextuels à travers un large éventail de textes médiatiques²³ (Jenkins [1992] 2013, 36). Plus précisément, le plaisir de braconner se développe par la mise en juxtaposition de ces textes avec d'autres, comme c'est le cas avec les fanfictions nommées *crossovers*. Un *crossover* est une fanfiction, ou une autre œuvre créée par des fans, dans laquelle deux fandoms ou plus sont combinés d'une manière ou d'une autre. Dans les faits, surtout depuis l'arrivée d'internet, les lecteurs et les lectrices se sont créés des communautés où iels échangent et partagent leurs créations.

²³ Ma traduction.

Elles peuvent se composer des fanfictions où s'entrecroisent plusieurs univers fictionnels. Dans le cas de ces textes, il faut un liant entre les œuvres combinées ensemble.

Notamment, dans le cas de *Penny Dreadful*, il existe une série de fanfictions-crossover mettant en scène un personnage original de Phoenix_Butt sur AO3 intitulé *The Traveler's Door*. On y suit les aventures du docteur Lavinia, une voyageuse d'histoires :

Permettez-moi d'expliquer mon travail. Ce que je fais est en dehors de votre réalité. Il y a beaucoup, beaucoup d'histoires, pas seulement des contes de fées qui sont racontés. C'est mon travail de m'assurer qu'elles restent pures là où c'est le plus important. Je passe par un portail vers une histoire, trouve la personne ou le groupe de personnes sur lequel le point s'articule. Ce moment fixe dans l'histoire doit être maintenu pour que l'histoire ne devienne pas autre chose de tout à fait différent²⁴.

Ce personnage, qui s'inspire par son caractère de voyageuse à l'univers de *Doctor Who* (BBC, 2003 -), est accompagné dans ces aventures par les personnages d'Ethan Chandler et de la Créature. Ils l'ont suivi alors qu'elle traversait une porte pour se rendre dans une nouvelle histoire à la suite des funérailles de Vanessa Ives. Tous deux l'aident à poursuivre son travail de régulatrice de récits à travers les univers fictionnels du *Marvel Cinematic Universe*, de *Once Upon A Time* (ABC, 2011-2018), de *Supernatural* (CW, 2005-2020) ou plus récemment de *The Witcher* (Netflix, 2019 -).

Par ailleurs, ce qui est le plus intéressant dans cette fanfiction-crossover est le fait que la plupart des œuvres où se plonge les personnages de Lavinia, d'Ethan Chandler et de la Créature, sont des œuvres télévisuelles ou cinématographiques, mais sont aussi, en partie, des œuvres au processus transfictionnel. En effet, ces univers fictionnels se construisent, selon les épisodes, par une combinaison de différents univers médiatiques différents. Par exemple, dans les cas de *Supernatural* (CW, 2005-2020) et de *The Witcher* (Netflix, 2019 -), ces séries font appel à des personnages bibliques ou mythologiques remixant leur histoire à l'esthétique et aux thématiques de la série. Dans le cas de *Once Upon A Time* (ABC, 2011-2018) et du *Marvel Cinematic Universe*,

²⁴ Ma traduction.

ces textes sont à la base une combinaison et un remixage de différents univers fictionnels littéraires en marge de la littérature, soit la forme du conte et du comics-book (Fig. 22).

En somme, ces deux types de fanfiction servent deux buts : celui de réparer et de compléter les incohérences narratives de l'œuvre originale, et de poursuivre les aventures de ces protagonistes vers de nouveaux horizons fictionnels. Ce désir de corriger en remixant l'œuvre de *Penny Dreadful* provient, selon mon hypothèse, d'un plaisir à se replonger dans une histoire, mais aussi, d'une nécessité de poursuivre un dialogue avec l'œuvre aimée, en reproduisant les processus transfictionnel et frankenfictionnel. Qu'est-ce qui caractérise la forme de dialogue des fans avec l'œuvre *Penny Dreadful* ? Comment se construit le principe de dialogue ?

Afin de comprendre les implications du dialogue sous la forme des manifestations textuelles et visuelles des fans, il faut s'intéresser au concept de « devoir de mémoire » de Derrida et à la notion d'« instauration » de Vinciane Despret. Ce concept et cette notion qui partagent des points de convergences non négligeables me permettent de comprendre le geste qui se cache derrière le besoin de créer en reproduisant les processus transfictionnel et frankenfictionnel de la série télévisée *Penny Dreadful*, notamment sous les angles de la mélancolie et de la sensation d'amitié qui se tisse entre les protagonistes monstrueux et le public.

Mélancolie

Effectivement, le devoir de porter la mémoire se définit, selon Jacques Derrida (2013), par la poursuite d'un dialogue avec les idées d'un ami après son décès. Il propose le dialogue comme un moyen de garder une trace de la parole de l'autre, affirmant que cette parole permet de faire naître de nouvelles idées. C'est un devoir par l'obligation de garder « vivante » la présence d'un ami. Pour Vinciane Despret ([2015] 2017), la notion d'instauration se caractérise par la relation que peut entretenir une personne avec une autre ou encore avec un personnage, qui, lorsqu'il quitte le réel ou la fiction, demande de raconter son histoire ou de lui en faire vivre d'autres. Plus spécifiquement

Figure 22

The Traveler's Door

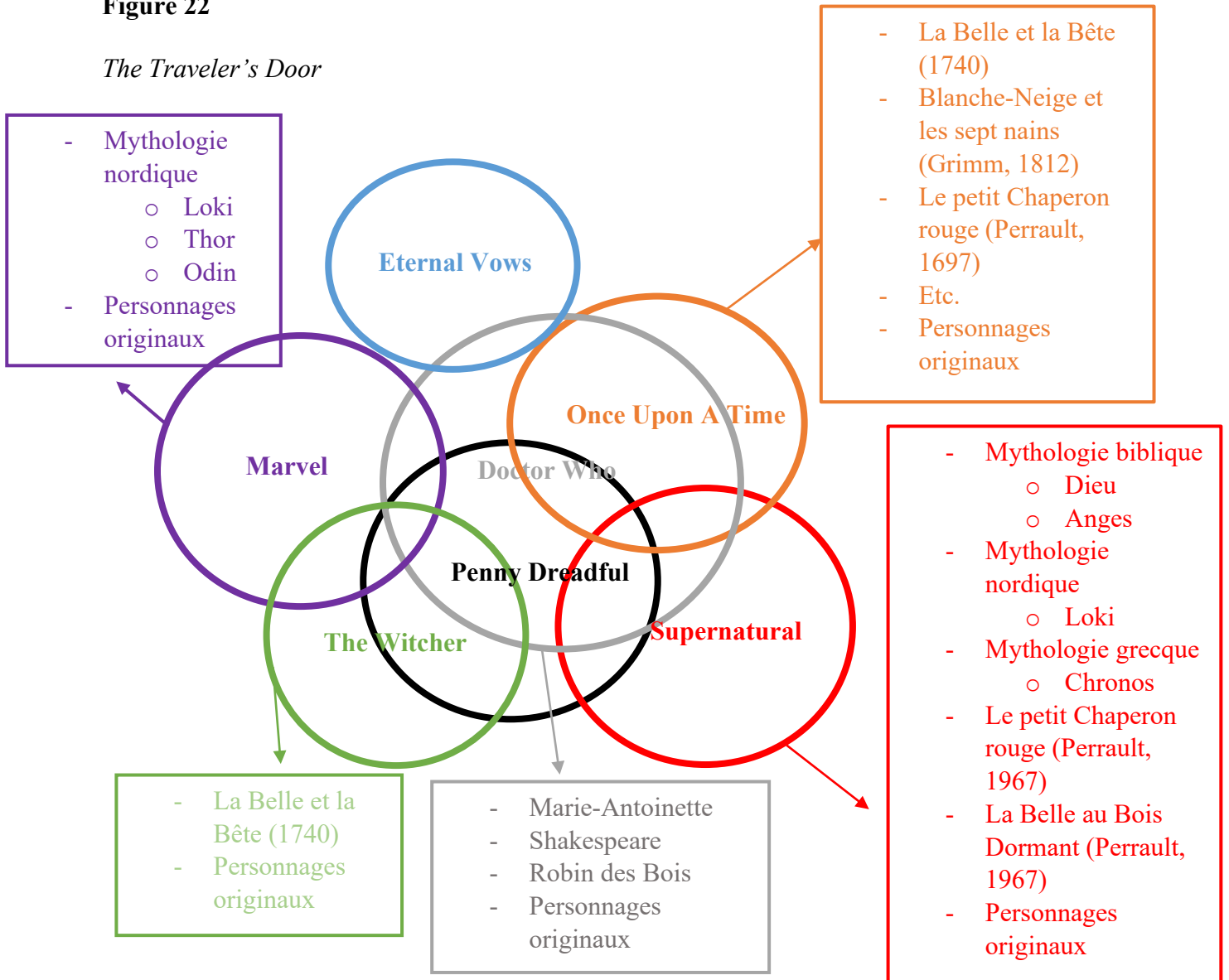


Tableau du processus transfictionnel présent dans la série de fanfictions The Traveler's Door.

Ce terme [instaurer] prend en charge l'idée que quelque chose doit être construit, créé, fabriqué. Mais au contraire des termes « construire », « fabriquer » ou « créer » qui nous sont familiers, celui d'instaurer oblige à ne pas se précipiter sur l'idée que ce qui se fabrique serait totalement déterminé par celui qui assume de faire ou de créer un être ou une chose. Le terme d'instauration indique ou, plutôt, insiste sur le fait que mener un être à l'existence engage la responsabilité de celui qui instaure, à accueillir une demande. Mais il souligne surtout que le geste d'instaurer un être, au contraire de ce que pourrait impliquer celui de le créer, ne revient pas à « le tirer du néant ». (Despret [2015] 2017, 14-15)

Justement, instaurer c'est ce que font les fans de la série télévisée *Penny Dreadful*. Ces derniers et ces dernières ressentent qu'il y a un manque à combler, que la finalité, inévitable à tout récit de fiction, ne fait pas justice aux thématiques que promet l'œuvre de John Logan. Ces fans ne peuvent faire le deuil de cet univers et de ces personnages, puisque, selon leur impression, le récit n'est pas terminé bien que John Logan ait marqué d'un « The End » le dernier épisode de la série. Mais comme je l'ai exposé, je crois pertinemment que cette marque de fin est plutôt un appel à continuer le récit de ces personnages par un dialogue entre les fans et cet objet télévisuel.

D'ailleurs, ce qui pousse, selon Derrida, à une réflexion sur ce devoir de porter la mémoire d'un être, est la mélancolie qui accompagne le deuil de la relation : « Cette mélancolie, la mort l'aura changée sans doute — et infiniment aggravée. Elle l'aura scellée. À jamais. » (2013, 10) La mélancolie est, selon Walter Moser, bien entendu, liée à la nostalgie et s'inscrit dans l'idée de la perte de quelque chose ou de quelqu'un qui est désiré (1999, 87-88). Donc aimé. Cet état de désir peut être négatif ou positif. La mélancolie est associée soit à l'« inaction » et à une paralysie du sujet (Derrida 2013, 89) ou est associée « à l'activité créatrice, que ce soit dans le domaine esthétique ou intellectuel. Elle serait alors une disposition positive pour le travail de la pensée et de la réflexion, accompagné d'un maximum de lucidité. » (Derrida 2013, 89) C'est-à-dire que la mélancolie est l'un des facteurs menant à créer pour poursuivre le dialogue :

Pour commencer, le sujet mélancolique, tout en restant attaché à l'objet perdu, n'investira pas ses énergies à récupérer cet objet que,

par ailleurs, il sait définitivement perdu. Dans ce sens, il ne se constituera pas sujet d'une action motivée nostalgiquement. Il investira par contre son énergie dans des activités qu'on pourrait dire davantage de nature intellectuelle. Son « action » consistera à réfléchir, à vouloir atteindre une prise de conscience de la complexité de sa situation, et possiblement à élaborer une représentation esthétique de cette situation. (Derrida 2013, 89)

Ces activités de « nature intellectuelle » peuvent s'apparenter à celles auxquelles s'adonne Derrida dans son ouvrage. La mélancolie qu'il exprime entre ces pages se définit par la perte et par le désir de poursuivre la réflexion de son ami et collègue disparu Hans George Gadamer, comme peuvent le faire les fans de la série télévisée *Penny Dreadful* par leurs œuvres. Iels sont poussés, comme dans le cas des fanfictions d'AthelFlead13 et de Phoenix_Butt, à poursuivre le processus transfictionnel dans leurs propres textes par mélancolie.

En somme, la mélancolie à la source du dialogue est présente pour combattre l'oubli qui menace de l'interrompre indéfiniment, tout comme le fait le processus d'instauration. L'oubli est le bris du devoir de mémoire (Derrida 2013, 74). Se souvenir et partager la mémoire de l'autre ou d'une œuvre est le seul moyen d'éviter la disparition de ce qui nous a accompagnés. C'est un combat contre l'« amnésie » (Derrida 2013, 74). L'un des moyens pour éviter la disparition, dans le cas de *Penny Dreadful*, est de continuer le dialogue. Cependant, l'une des particularités des œuvres fictionnelles des fans sur cet objet est qu'elles reproduisent le processus transfictionnel présent dans l'univers original. Pourquoi reproduisent-iels ce processus complexe ? Qu'est-ce qui les pousse à développer dans leurs œuvres leur propre forum transfictionnel ?

Dans ce dernier sous-chapitre, je souhaite développer l'hypothèse que ce qui amène les fans à générer dans leurs œuvres un processus de transfiction ou de frankenfiction est la thématique de la communauté monstrueuse présente dans la série selon deux angles : la sensation d'amitié que ressentent les fans pour les personnages (Thoër et all. 2021) et la notion du personnage comme « être composite » (Chalvon-Demersay 2011) par l'analyse de figurines.

Amitié et sérialité

Tout d'abord, l'une des forces scénaristiques de la série de John Logan est d'avoir réussi à créer une communauté monstrueuse entre des personnages issus de divers textes médiatiques. Il a créé

un point d'origine par le personnage de Vanessa Ives selon les thématiques présentes dans le récit de Frankenstein et de sa Créature : la vie et la mort, la solitude et la monstruosité. Au contraire de laisser ces protagonistes seuls et livrés à eux-mêmes, le récit les fait se rencontrer et travailler ensemble, faisant naître une profonde amitié entre chacun d'eux. Il fait éclore une communauté monstrueuse à l'écran. L'univers de la série télévisée, sa spatialité transfictionnel, agit comme un carnaval (Edwards et Graulund 2013) ; l'espace d'un instant et dans un espace spécifique, ces monstres peuvent exister tel qu'ils sont. John Logan permet une place à ces « monstres » d'exister dans leur propre carnaval sériel, entraînant dans leur sillage les téléspectateurs et les téléspectatrices.

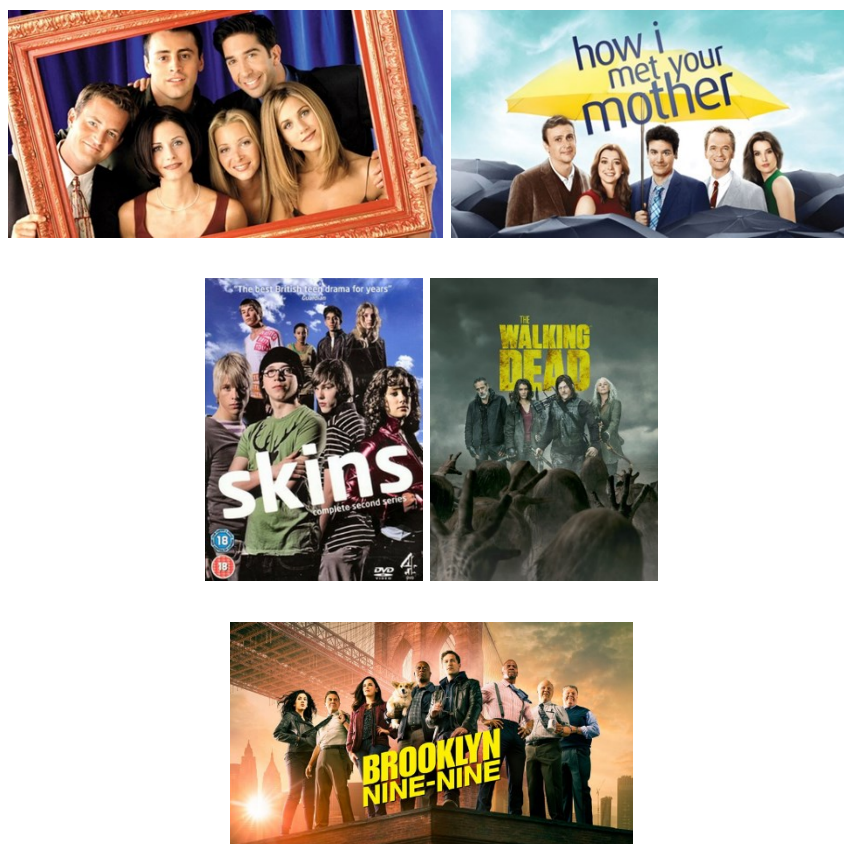
Par l'arrivée des plateformes de VOD, les possibilités de visionnement de séries télévisées se sont multipliées, traversant les frontières de la télévision à celles de l'ordinateur portable et du téléphone cellulaire. La proximité de ces objets, utilisé dans une quotidienneté impressionnante, renforce un lien social qui peut unir le téléspectateur et la téléspectatrice aux personnages de la série télévisée qu'ils affectionnent. À mesure que les téléspectateurs et les téléspectatrices visionnent les épisodes de cette série télévisée, une relation qui s'apparente à de l'amitié peut se développer, puisque les téléspectateurs et les téléspectatrices assistent à titre de témoin aux événements charnières de la vie des protagonistes. C'est ce qui se produit chez certains fans de la série *Penny Dreadful*, puisqu'ils les triment un peu partout dans leur quotidien.

Ainsi, dans une étude menée par Christine Thoër, Vincent T. Fabre et Sophie Le Berre sur le reversionnement des séries chez les jeunes adultes (2021), les séries qui reviennent le plus souvent dans les réponses des participants et des participantes sont celles mettant en scène des communautés d'amis : *Friends* (NBC, 1994-2004), *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-2014), *Skins* (E4, 2007-2013), *Brooklyn Nine-Nine* (FX, 2013-2018 ; NBC, 2019-2021) ou encore *The Walking Dead* (AMC, 2010-2022). Ces séries télévisées sont caractérisées par leur esprit de groupe et par leur amitié entre les différents protagonistes. Le public suit leur péripétie autant sur le plan individuel que d'ensemble. Par exemple, sur les affiches promotionnelles, celles-ci soutiennent cet aspect qui leur est inhérent (Fig. 23). Les personnages sont ainsi placés pour créer une cohésion entre ces êtres disparates, à la manière d'un patchwork d'individus.

Les participants et les participantes de cette étude expliquent que revoir des épisodes est comme « revisiter des amis » (Thoër et al. 2021, 22). Ce qui définit la principale limite de cette « amitié »

est sa virtualité. Il n'y a que le fan qui sait que ces personnages existent de l'autre côté du miroir ; les personnages ne sont pas au fait de la présence des spectateurs et des spectatrices. Ils ne les connaissent pas. L'amitié se construit à partir d'un lien à sens unique : les personnages partagent leurs émotions et leurs pensées à travers l'écran aux spectateurs et aux spectatrices. Iels les affectionnent, s'intéressent et s'inquiètent de leur sort : iels éprouvent de la compassion pour ces êtres virtuels. Donc, l'amitié n'est partagée que d'un seul côté de l'écran : le spectateur ou la spectatrice peut éprouver ce sentiment envers des personnages, mais les personnages ne peuvent l'éprouver pour lui. C'est aussi ce qui se produit dans toutes œuvres de fiction ; le lecteur ou la lectrice dans un contexte littéraire, ou encore le spectateur ou la spectatrice dans un contexte cinématographique, va développer cette impression d'amitié puisqu'il passe une partie de son temps avec ces êtres fictionnels qui partagent leurs peurs, leurs pensées et leurs passés. C'est ultimement une relation fictive unidirectionnelle entre un individu réel et un individu imaginaire.

Figure 23



Affiches promotionnelles de plusieurs séries télévisées nommées par les participants et les participantes de la recherche menée par Christine Thoër, Vincent T. Fabre et Sophie Le Berre (2021) qui rendent compte de leur caractère de groupe.

Excepté que comparativement aux personnages de romans, ceux des séries télévisées ne sont pas que des personnages ordinaires ; leur corps se matérialise dans le réel par celui de l'acteur ou de l'actrice. Leur corps se combine aux œuvres. Par exemple, on peut retrouver sur la plateforme internationale de vente d'articles *Etsy*, qui permet à de petites entreprises comme *bobobabushka* de vendre des pièces uniques de matriochka à l'effigie des personnages de la série télévisée *Penny Dreadful* (Fig. 24). Ces figurines de bois qui s'emboîtent les unes dans les autres représentent les personnages selon l'image des acteurs et des actrices. On reconnaît le visage d'Eva Green par ses longs cheveux noirs, ses yeux bleus et la reproduction de ses traits. Dans le cas de cet objet télévisuel et de sa représentation en figurine, le réel et la fiction se rencontrent et se combinent pour former un être à part des autres, « un être hybride qui a un pied dans le monde et un pied hors du

monde, un être composite qui a un seul corps et deux âmes, une face plate dans le film, une face bombée dans la vie. » (Chalvon-Demersay 2011, 184)

Figure 24

Matriochka



Figurines en bois peints à la main représentant les personnages de la série télévisée Penny Dreadful sous la forme de matriochka. Tiré de la boutique Etsy de bobobabushka.

Cet objet fait à la fois deux choses : il reproduit, de manière indirecte, le processus de transfiction interne intrinsèque à la construction identitaire des personnages observé en Chapitre 2 par sa forme de matriochka, et par son caractère de figurine, il agit à titre de collection. Le fait de collectionner est un phénomène typiquement postmoderne selon Laurent Jullier. En effet, l'attachement à un objet, et plus particulièrement l'acte de collectionner, provient du développement de l'amour du public pour une technique artistique (2010, 35). Cet intérêt du fan, qui est ici caractérisé par les traits de l'anticipation et de la répétition (2010, 38), le pousse à éprouver un plaisir cinéphile dans le cas du cinéma (2010, 192). Autrement dit, le plaisir cinéphile se traduit par la collection et la discussion des éléments contribuant à la collection (2010, 192) puisque la collection agit en réseau.

Je collectionne énormément de figurines de plusieurs univers fictionnels différents que j'expose dans mes bibliothèques en combinant, la plupart du temps des univers contraires ; les figurines représentant Dean et Sam Winchester de la série télévisée *Supernatural* (CW, 2005-2020) côtoient celles des protagonistes de la série *Loki* (Disney+, 2021 -) et celle du policier Hopper de *Stranger Thing* (Netflix, 2016 -). Je les collectionne par plaisir d'avoir une représentation de ces personnages que j'adore avec moi. C'est ma façon de reprendre leur histoire, comme peut le faire le « reenactment » selon Anne Bénichou (2017). Collectionner une figurine, c'est avoir avec soi une représentation de ce personnage que l'on aime dans un acte d'appropriation ; plutôt que d'avoir des photos de ces personnages, les figurines agissent comme photographie en trois dimensions de ceux-ci puisqu'elles ont comme attribut « d'être et non de faire » (Boillat 2006). Les figurines sont une représentation de ces êtres composites, puisqu'elles font ressurgir, à leur simple vue, des souvenirs et des séquences de la série télévisée propres à la mémoire du collectionneur ou de la collectionneuse. Comme l'énonce Henry Jenkins, le collectionneur accumule des objets dans un besoin de se raconter une histoire qui est en dehors de la convention narrative d'un roman, d'un film ou d'une série (2020, 85). Un récit est en soi immatériel ; il est construit à l'aide de lettres qui forment des mots et qui mit bout à bout font des phrases. Un objet de collection lié à un récit rend celui-ci matériel (2020, 86). L'objet de collection agit à titre de totem du passé (2020, 94). Effectivement, les figurines renvoient à des moments clés de la série par les habits ou les coiffures ou encore le maquillage. Par exemple, en 2015, après la sortie de la seconde saison de *Penny Dreadful*, la compagnie de jouet *Bif Bang Pow!* a commercialisé un ensemble de figurines des protagonistes, reprenant les habits de ceux-ci dans différents épisodes phares (Fig. 25). Ou encore, un fan présent sur *Reddit* a créé une figurine d'Ethan Chandler à partir des matériaux offerts sur l'application *Hero Forge*, un espace en ligne permettant de construire des figurines originales pour *Donjons et Dragons*.

Figure 25

Figurines



Affiche promotionnelle des figurines officielles des personnages de la série télévisée Penny Dreadful qui reprend les habits phares de ces derniers.

Collectionner et créer des figurines est un autre moyen d'entretenir un dialogue. Dans le cas de la série télévisée *Penny Dreadful*, cela permet de conjuguer à la fois ce besoin d'avoir près de soi les personnages, mais aussi de reproduire le processus transfictionnel inhérent à cet objet par désir de dialoguer avec ces êtres composites qui agissent comme des amis.

En somme, les fans de *Penny Dreadful* poursuivent, dans leurs propres œuvres, les processus de transfiction et de Frankenfiction pour plusieurs raisons : iels souhaitent éviter la disparition de la série dans l'espace médiatique. Cela les pousse à collectionner des figurines à l'effigie des personnages ou encore à rebloguer, sur des plateformes, des éléments de la série. Aussi, iels continuent ces processus pour réparer ce que certains considèrent comme une erreur : iels réécrivent la fin de *Penny Dreadful* en faisant en sorte que le récit des protagonistes s'éternise. Les fans posent ces gestes comme un devoir de mémoire ; iels ne peuvent laisser partir ces personnages qui les ont accompagnés dans leur quotidien. Les processus de transfiction et de Frankenfiction que reproduisent les fans dans leurs œuvres agissent comme remparts contre l'oubli qu'impose la fin de toute chose.

Conclusion

Il y a un endroit où les monstres trouvent grâce, où l'hideux peut être beau, où l'étrangeté n'est pas évitée, mais célébrée. Cet endroit est le théâtre.

Penny Dreadful, S01E03, « Resurrection ».

Le théâtre du Grand Guignol est le premier lieu que la Créature de Frankenstein considère comme son chez-soi. Un lieu de confort, de sécurité et de liberté. Un espace où la différence est applaudie et saluée. Un endroit où les gens n'ont plus à être eux-mêmes ; ils peuvent et doivent être autres. Où de représentation en représentation, les acteurs et les actrices enfilent de nouvelles peaux par leurs costumes et leurs maquillages. Au sein d'un même corps peut exister un corpus de voix, d'identités et de personnalités.

La série *Penny Dreadful*, au sein même de son « arène fictionnelle » (Truby 2010), l'espace physique où se déroule l'histoire, crée un lieu sûr pour ces personnages monstrueux et aussi pour son public. Cet objet télévisuel efface les frontières qui déshumanisent la différence en offrant non pas seulement la présence d'un monstre dans les écrans, mais bien un ensemble d'individus hors-norme.

À la manière du Grand Guignol de la fiction, la série télévisée *Penny Dreadful* donne une nouvelle voix à ces monstres maintes fois repris dans les récits littéraires, cinématographiques, télévisuels ou encore vidéoludiques. L'adaptation de ces personnages iconiques du monde médiatique du 19^e et du 20^e siècle forme la base de ces nouvelles versions, permettant au showrunner John Logan de suivre, dans sa propre histoire, la destinée de ces personnages.

À la nuance près que ses personnages font écho, de manière intertextuelle, architextuelle et hypertextuelle à un plus grand ensemble fictionnel qui constitue ce que Richard Saint-Gelais décrit comme un forum transfictionnel. Et plus largement, l'histoire de John Logan met en scène, dans un même univers, plusieurs formes de personnages provenant du même champ fictionnel, faisant dévier les événements originels de ces protagonistes mythiques par leur rencontre. Cet ensemble de monstres est la force narrative de cet objet ; ce sont leurs mésaventures communes et individuelles pour trouver leur place dans le monde qui composent leur identité et leur personnalité.

Celles-ci sont complexes par le fait qu'elles sont la création de types de facteurs : des facteurs internes et des facteurs externes. De manière externe, les événements qui les transforment (rencontres, discussion, regard de la société, etc.). De manière interne, les références à d'autres monstres qui les déterminent (Caliban et John Clare pour la Créature de Frankenstein ou la fiancée de Frankenstein pour Brona/Lily).

Les entrelacements fictionnels se poursuivent même jusqu'à l'extérieur des aventures du récit télévisuel de John Logan ; les fans de la série, à partir de leurs œuvres, tentent par la création de nouvelles histoires de réparer le dénouement, qui selon plusieurs, est une erreur par la promesse rompue de la série : offrir un espace sécuritaire pour ces personnages monstrueux. Par la finale, une partie du public ainsi que des chercheuses comme Chloé Germaine-Buckley et Megan De Bruin-Molé ont la sensation que les personnages ont été punis pour leur monstruosité. Ceci est perçu comme inacceptable vu l'inclusivité que prône John Logan. Pour accepter le fait de quitter ces personnages, que certains peuvent considérer presque comme des amis ou des amies, certains fans réécrivent leur récit dans de nouvelles histoires, en les liant à d'autres univers fictionnels télévisuels, ou leur rendent hommage en collectionnant des figurines qui agissent à l'image de totems.

En somme, le concept d'adaptation, caractérisé par les phénomènes de répétition et de variation, permet de poser les bases conceptuelles pour comprendre plus en profondeur les processus narratifs à l'œuvre dans la série télévisée *Penny Dreadful* : elles assurent une forme de continuité entre les données thématiques de l'œuvre originale qui seront transférées dans la nouvelle histoire. En revanche, le concept d'adaptation n'explique pas certains phénomènes propres à la construction du monde et à la construction identitaire des personnages, surtout en ce qui a trait à la présence plurielle d'éléments narratifs provenant d'une multitude d'œuvres qui ne semblent pas aux premiers abords n'avoir de liens communs. Mes recherches pour comprendre ce qui se déroulait dans deux sphères narratives m'ont poussée à m'intéresser aux concepts de transfiction, de remix et de Frankenfiction, qui sont en marge du concept d'adaptation par leur intérêt auprès d'œuvres populaires. L'incursion dans ce champ de recherche m'a permis d'observer les possibilités narratives de la série télévisée *Penny Dreadful* selon sa construction du monde, mais aussi de celle « interne » des personnages de la Créature de Frankenstein et de Brona/Lily en ce qui a trait à leur

personnalité et leur identité. L'intérêt pour ces concepts m'a mené à me demander si ces processus étaient aussi courants dans les œuvres de fans, ce qui s'est avéré véridique.

La télévision d'aujourd'hui est en pleine ébullition. Les adaptations pullulent sur les plateformes de VOD comme Netflix, Disney+, Amazon Prime ou Apple.tv que ce soit avec des séries télévisées comme *The Witcher* (Netflix, 2019 -), *The Legend of Vox Machina* (Amazon Prime, 2022 -) et *Pachinko* (Apple.tv, 2022 -). Nous nous retrouvons dans une ère de reboot et de remake provenant de sources médiatiques diverses. Dans ce champ d'études, on s'intéresse beaucoup aux façons dont ces objets télévisuels ont de traduire les textes sources vers le médium de la télévision. Plus particulièrement, sur les formes qu'empruntent les personnages. Ceux-ci deviennent de nouvelles versions d'eux-mêmes dans ces textes. Ici, le concept d'adaptation est une question de transformations dans les textes ; alors que dans le cas de la transfiction, nous sommes face à une restructuration d'un monde. En effet, dans les adaptations on s'attarde à transcrire un récit d'un média à un autre, sans réfléchir nécessairement à l'expansion de l'univers. Ce qui importe est de raconter une nouvelle version du récit original. Dans le cas des œuvres de transfiction, il y a plusieurs sources mises en corrélation les unes avec les autres. On se trouve plutôt dans des enjeux de création de monde, donc des notions de spatialité.

De plus, une série télévisée au processus transfictionnel demande, au-delà d'une organisation particulière au niveau du scénario puisque l'on fusionne, la plupart du temps, plus de deux univers médiatiques différents, une préparation face aux droits d'auteurs. En effet, la tâche est d'autant plus complexe, car il faut s'acquitter des frais s'appliquant à ces droits, ainsi que plusieurs autres difficultés de production. Une démarche de ce type pour une adaptation est linéaire, se faisant avec quelques intervenants comme cela a pu être le cas avec la série *Bridgerton* (Netflix, 2020 -) (Rhimes et Beers 2022). Dans le cas d'une série comme *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016), *Once Upon A Time* (ABC, 2011-2018) et *Tell Me a Story* (Paramount+, 2018-2020), qui recombine plusieurs personnages provenant de récits divers, les négociations pour adapter ces textes sont difficiles, puisqu'il y a davantage de personnes impliquées dans le processus. C'est une des raisons pour laquelle les séries précédemment nommées adaptent des récits provenant du domaine public.

Ces questions sur la place des droits d'auteurs dans les séries télévisées au processus transfictionnels n'ont pas eu véritablement leur place dans ce travail, puisque je souhaitais davantage me focaliser, dans un premier temps, sur les différences ontologiques entre le concept

d'adaptation et celui de transfiction, et dans un deuxième temps, tenter de comprendre le phénomène transfictionnel selon deux angles présents dans la série et dans les œuvres de fans. Ce mémoire avait pour but d'explorer les possibilités du processus transfictionnel dans une série de fiction. Plus particulièrement selon une question d'espace, que ce soit par la construction du monde fictionnel que par la construction identitaire des personnages. Cependant, il serait intéressant de s'attabler à ces enjeux de droits d'auteurs, puisque les œuvres transfictionnelles dans le domaine de la télévision redéfinissent les frontières du genre auprès du public. Cela a des incidences sur le visionnement de ces objets, sur leur production et leur diffusion.

Références bibliographiques

Adorno, Theodor W. « La télévision et les patterns de culture de masse ». *Réseaux*, vol. 9, n° 44-45 (1990).

Ahmed, Sarah. 2014. *Willful Subjects*. Londres : Duke University Press.

Akilli, Sinan et Seda Öz. « ‘No more Let Life Divide...’ : Victorian Metropolitan Confluence in ‘Penny Dreadful ‘ » ». *Critical Survey*, vol. 28 n° 1, 2016. p. 15-29.

Allen, Rob et Thijs van den Berg. 2014. « Introduction ». Dans *Serialization in Popular Culture*. New York : Routledge.

Altman, Rick. 1999. *Film/Genre*. Londres : Bloomsbury Publishing.

Anderson, Ben. « Affective Atmospheres ». *Emotion, Space and Society* (décembre 2009).

Anderson, Hephzibah. « The shocking tale of the penny dreadful ». *BBC*. (2016). <https://www.bbc.com/culture/article/20160502-the-shocking-tale-of-the-penny-dreadful>.

Angenot, Marc. « Qu’est-ce que la paralittérature ? ». *Études Littéraires*, vol. 7, n° 1, (1974) : 9-22. <https://doi.org/10.7202/500305ar>.

Anglo, Michael. 1977. *Penny Dreadful and other Victorian Horrors*. Londres : Jupiter Books Limited.

Audet, René. 2007. « Poursuivre, reprendre. Enjeux narratifs de la transfictionnalité ». Dans *La fiction, suites et variations*. Québec : Nota Bene.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*. Paris : Éditions du Seuil.

Bazin, André. 1997. « Adaptation, or the cinema as Digest ». Dans *Bazin on Directors and on Cinema*. Milton Park : Routledge.

- 2000. « Pour un cinéma impur ». Dans *Qu’est-ce que le cinéma*. Paris : Les Éditions du Cerf.

Bédard, Megan. 2017. « Mécanismes de reproduction extraterrestre. Étude des dynamiques transmédiatiques et transfictionnelle de la franchise Alien ». Montréal : Université du Québec à Montréal.

Bénichou, Anne. « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédial ». *Intermédialités*, no 28-29 (2017).

Berton, Mireille et Marta Boni. « Comment étudier la complexité des séries télévisées ? : vers une approche spatiale ». *TV/Series*, n° 15 (2019).

Besson, Anne. 2004. *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*. Paris : CNRS Éditions.

Bissonette, Thierry. 2019. « La poésie, une antichambre de la fiction ? ». Dans *Frontières de la fiction*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.

Bleton, Paul. « Un modèle pour la lecture sérielle ». *Études littéraires*, volume 30, n° 1, (1997).

Bogstad, Janice M. 2006. « Penny Dreadful ». Dans *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Oxford : Oxford University Press.

Böhme, Gernot. « Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics ». *Thesis Eleven*, vol. 36, n°1 (1993) : 113-126.

- « Atmosphere ». *Online Encyclopedia Philosophy of Nature* (2021). <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/oeprn/article/view/80607>

Boillat, Alain. « Du personnage à la figurine : les produits dérivés de Star Wars comme expansion d'un univers ». *Décadrages. Cinéma à travers champs*, n° 8-9 (2006). p. 106-136. <https://doi.org/10.4000/decadrages.290>.

Bonnet, Gilles. « Une poétique du seuil : le génésérique TV ». *Écrans*, Classiques Garnier, 2014.

Boni, Marta. « Psycho/Bates Motel : hyperdiégèse et réactivation sélective ». *Intermédialités*, n° 28-29 (automne 2016, printemps 2017). <https://doi.org/10.7202/1041077ar>.

- 2017. *World Building. Transmedia Fans Industries*. Amsterdam : Amsterdam University Press.

- 2020. *Formes et plateformes de la télévision à l'ère du numérique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

Borges, Jorge Luis. 1951. « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». Dans *Fictions*. Paris : Gallimard.

Boulé, Éric. 2018. « La postmodernité comme expérience de la fragmentation : genèse et développement de la transition sociétale à partir d'une lecture des formes esthétiques ». Laval : Université Laval.

Boyer, Jean-Michel. 2008. *Les paralittératures*. Paris : Armand Collins.

Campion, Benjamin. « The Affair ou la lutte contre un héroïsme sans partage ». *Television*, n° 9, (2018) : 81-96.

Cartmell, Deborah et Imelda Whelehan (dir.). 1999. *Adaptations From Text to Screen, Screen to Text*. Abingdon: Routledge.

Casetti, Francesco. « Adaptation and Misadaptations. Film, Literature, and Social Discourse ». Dans *A Companion to Literature and Film*, dirigé par Robert Stam et Alessandra Raengo. 2004. Malden: Blackwell Publishing.

Chalvon-Demersay, Sabine. « Enquête sur l'étrange nature du héros télévisée ». *Réseaux*, vol. 1, n° 165 (2011) : 181-214.

Chameau-Martinez, Camille. 2019. « De Fargo à Fargo (Coen 1996; FX 2014-) : la notion d'espace dans un phénomène médiatique complexe, l'adaptation d'un film en série télévisée ». Montréal : Université de Montréal.

Collins, Claire. « De Lost in Austen à Lost Austen ? Une réflexion sur l'élaboration d'une fiction transfuge ». *Itinéraires*, n° 2 (2016-2017).

Collis, Clark. « Horror finds a new zip code in the bonkers Amityville in Space trailer ». *Entertainment Weekly*, 3 mars 2022. En ligne : https://ew.com/movies/amityville-in-space-trailer/?utm_campaign=entertainmentweekly_entertainmentweekly&utm_content=manual&utm_medium=social&utm_source=facebook.com&utm_term=62210181dc433100017e0ff7&fbclid=IwAR2Z4-qrVijpR-wKUWOeiGlx4UP3hfkMCJt-a3ka0vHGcVAisC2-fL0ufIk.

Cotte, Olivier. 2020. *Adapter un livre pour le cinéma et la télévision : de l'œuvre original au scénario : roman, théâtre, biographie, BD*. Paris : Armand Colin.

- 2020. *Adapter un livre pour le cinéma et la télévision*. Paris : Armand Colin.

Couégnas, Daniel. 1992. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil.

Cova, Florian. « Identité personnelle et personnalités multiples : Doctor Who? ». *Implications Philosophiques* (2012). <https://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/philosophie-des-series/identite-personnelle-et-personnalites-multiples-doctor-who-1/>.

De Bruin-Molé, Megan. 2019. *Gothic Remixed: Monster Mashups and Frankenfictions in 21st-Century Culture*. Londres : Bloomsbury Publishing.

- 2021. « The Gothic and the Remix Culture ». Dans *The Cambridge History of the Gothic: Gothic in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. Volume 3. Dirigé par C. Spooner, & D. Townshend. Cambridge : Cambridge University Press. p. 302-322.

De Certeau. 1980. *L'invention du quotidien*. Paris : Union Générale d'Éditions.

Deleuze, Gilles. 2013. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France.

Deming, Robert H. « Theorizing Television: Text, Textuality, Intertextuality ». *Journal of Communication Inquiry*, vol. 10, n° 3 (1986). <https://doi.org/10.1177/019685998601000304>.

Derrida, Jacques. 2013. *Le dialogue ininterrompu entre deux infinis*. Paris : Galilée.

Desmet, Maud. « Ces morts qui ne sont jamais oubliés : retour et survivance dans les séries télévisées contemporaines ». *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. 12, no 1 (2016) : 41-72.

Despret, Vinciane. [2015] 2017. *Au bonheur des morts*. Paris : Éditions La Découverte.

Doležel, Lubomir. « Pour une typologie des mondes fictionnels ». *Exigences et perspectives de la sémiotiques : recueil d'hommages pour A.J. Greimas*, vol. 23 (2010) : 7-23.

Douglas, Pamela. 2018. *Writing the TV drama series*. (4e édition). Studio City : Michael Wiese Productions.

Dubois, François-Ronan. « Organisation proleptique et clôture narrative dans les séries télévisées ». *Écrans*, n° 4 (2015).

Eco, Umberto. « “Casablanca” : Cult Movies and Intertextual Collage ». *SubStance*, vol. 14, n° 2 (1985) : 3-12.

- 1993. *De Superman au surhomme*. Paris : Éditions Grasset.

- 1995. *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.

Eco, Umberto, et Marie-Christine Gamberini. « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». *Réseaux. Communication — Technologie — Société*, vol. 12, n° 68 (1994) : 9-26. <https://doi.org/10.3406/reso.1994.2617>.

Edwards, Justin D. et Rune Graulund. 2013. *The Grotesque*. Abingdon : Routledge.

Esquenazi, Jean-Pierre. « L’inventivité à la chaîne. Formules des séries télévisées ». *MEI*, n° 16, (2002) : 95-109.

- 2009. *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte.

- 2014. *Les séries télé, l’avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin

- « Histoire sans fin des séries télévisées ». *Sociétés et Représentations*, vol. 39, n° 1 (2015) : 93-102.

Farizova, Nina. « Romantic Poetry and the TV Series Form: The Rhyme of John Logan’s Penny Dreadful ». *Adaptation*, vol. 13, n° 2 (2019) : 176-193.

Favard, Florent. 2019. *Écrire une série TV. La promesse d’un dénouement*. Tours : Presses universitaires François Rabelais.

- 2015. « S02E02 – DIE ME, MYTHOLOGY ». Florent Favard (blogue). 16 janvier 2015. http://florentfavard.com/mythology_television_series/.

Flanders, Judith. « Penny dreadfuls ». *The British Library*, (2014). <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls>.

Foucault, Michel. [1969] 2014. « La description archéologique ». Dans *L'archéologie du savoir*. Paris : Éditions Gallimard.

Funchs, Michael. 2017. « It's a Monster Mash! Penny Dreadful and the return to and of Contemporary Horror's Victorian Roots ». Dans *Horror Television in the Age of Consumption*. Milton Park : Routledge.

Garcia, Tristan. « Les séries qui nous quittent, les séries que nous quittons ». *TV/Series*, n° 7 (2015).

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Germaine Buckley, Chloé. « A tale of two women: the female grotesque in Showtime's Penny Dreadful ». *Feminist Media Studies*. Vol. 20, n° 3 (2020) : 361-380.

Gervais, Bertrand. 2007. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*. Tome 1. Coll. Erres Essais. Montréal : Le Quartanier.

Gitlin, Todd. 1994. *Inside Prime Time*. New York : Taylor & Francis Group.

Glangeaud, Chloé. 2020. « De série monde à série phénomène : Analyse diégétique et de la réception de Xena la guerrière (1995-2001) ». Montréal : Université de Montréal.

Gosling, Sharon. 2015. *The Art and the Making of Penny Dreadful*. Londres : Titan Books.

Griggs, Yvonne. 2018. « Penny Dreadful : The Neo-Victorian 'Made-for-TV' Series ». Dans *Adaptable TV : Rewiring the Text*. Londres : Palgrave Macmillan.

Halberstam, Judith. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham : Duke University Press.

Heiden, Bruce. « Narrative in Poetry: A problem of Narrative Theory ». *Narrative*, vol. 22, n° 2 (2014): 269-283.

Hofer, Johannes. « Medical Dissertation on Nostalgia ». Trad. Carolyn Kiser. *Anspach. Periodicals Archive Online*, vol. 2, ([1688] 1934) : 376-391.

Huard-Tremblay, Florence. 2019. « Serial Killer/Serial TV : l'adaptation du "slasher" dans *Scream* : the TV Series (2015-) ». Montréal : Université de Montréal.

Jackson, Shelley. 1995. *Patchwork Girl*. Eastgate.

Janvier-Jalbert, Francis. 2019. « Super-héros victoriens : la transfictionnalité dans *The League of Extraordinary Gentlemen*, suivi de *Fiction Party* ». Montréal : Université de Montréal.

Jauss, H. R. 1978. « L’histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire ». *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

Jenkins, Henry. [1992] 2013. *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York : Routledge.

- 2007. *Transmedia Storytelling. Confessions of an Aca-fan*. The Official Weblog of Henry Jenkins. http://www.henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html.

- 2020. *Comics and stuff*. New-York : New York University Press.

Jost, François. « La promesse des genres. Comment regardons-nous la télévision ? ». *Revista Rastros Rostros*, vol. 14, n° 27, (2012) : 25-35.

- 2015. *Les Nouveaux méchants : comment les séries télé font bouger les lignes du bien et du mal*. Paris : Bayard.

- « La promesse d’une fin ». *Sociétés et Représentations*, vol. 39, n° 1 (2015) : 7-12.

Jowett, Lorna et Stacey Abbott. 2013. *TV Horror, investigating the dark side of the small screen*. Londres : I.B. Taurus & Co. Ltd.

Jullier, Laurent. 1997. *L’écran post-moderne. Un cinéma de l’allusion et du feu d’artifice*. Paris : L’Harmattan.

- 2008. *Interdit au moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*. Paris : Armand Colin.

Jullier, Laurent et Jean-Marc Leveratto. 2010. *Cinéphiles et cinéphilie. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris : Armand Colin.

Kayser, Cédric. « Déconstruction et spatialité dans *Patchwork Girl* de Shelley Jackson ». *Sens public* (2019). <https://doi.org/10.7202/1067418ar>.

Kibédi Varga, Áron. « Le récit postmoderne ». *Littérature*, n° 77 (1990).

King, Chris et al. 2016. *Penny Dreadful Volume 1*. New York : Titan Comics.

- 2017. *Penny Dreadful-The Ongoing Series Volume 1*. New York : Titan Books.
- 2018. *Penny Dreadful-The Ongoing Series Volume 2*. New York : Titan Books.
- 2018. *Penny Dreadful-The Ongoing Series Volume 3*. New York: Titan Books.

Kirkpatrick, Robert J. 2013. *From the Penny Dreadful to the Ha'penny Dreadfuller. A Bibliographic Historic of the Boys Periodical in Britain (1762-1950)*. Londres : British Library.

Kripke, Saul A. 1980. *Naming and Necessity*. Cambridge : Havard University Press.

Larroux, Guy. 1995. *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*. Paris : Nathan.

Lavigne, Carlen. 2014. *Remake Television : Reboot, Re-use, Recycle*. Maryland : Lexington Books

Lavocat, Françoise. 2016. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris : Seuil.

Lee, Alison et Frederick D. King. « From Text, to Myth, to Meme: Penny Dreadful and Adaptation ». *Cahiers victoriens et édouardiens*, n° 82 (2015).

Lefait, Sébastien. « Monstrueuse convergence ? Penny Dreadful, ou la littérature à l'épreuve de la transmédiabilité ». *TV/Series*, n° 12 (2017).

Léonard-Roques, Véronique. 2008. *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.

Lessig, Lawrence. 2008. *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Londres : Bloomsbury Academic.

Letourneux, Matthieu. 2017. *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatiques*. Paris : Éditions du Seuil.

Lifschutz, Vladimir. 2018. *This is the End; Finir une série TV*. Paris : Gallimard.

Littleton, Cynthia. « Q&A: 'Penny Dreadful', Bond Screenwriter John Logan ». *Variety* (14 mai 2014). <https://variety.com/2014/tv/news/1201179762-1201179762/>.

Louttit, Chris. « Victorian London Redux: Adapting the Gothic Metropolis ». *Critical Survey*, vol. 28, n° 1 (2016).

Mallory, Michael. 2009. *Universal Studios Monster : A Legacy of Horror*. New York: Universe Publishing.

Manea, Dragos. « A Wolf's Eye View of London: Dracula, Penny Dreadful and the Logic of Repetition ». *Critical Survey*, vol. 28, n° 1 (2016) : 40-50. <https://doi.org/10.3167/cs.2016.280105>

Marion, Philippe. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits ». *Recherches en communication*, vol. 7, n° 7 (1997) : 61-87.

McHale, Brian. « Beginning to Think about Narrative in Poetry ». *Narratives*, vol.17, n° 1 (2009) : 11-30.

Mittel, Jason. 2015. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York University Press.

Moine, Raphaëlle. 2002. *Les genres du cinéma*. Paris : Nathan.

Monnet-Cantagrel, Hélène. « La franchise, une forme culturelle ? ». *Mise au point*, n° 10 (2018).

Moser, Walter. « Mélancolie et nostalgie : affects de la Spätzeit ». *Écriture contemporaine*, vol.31, n° 2 (hiver 1999).

Mulvey, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Édité par Leo Braudy et Marshall Cohen. New York : Oxford UP (1999): 833-844.

Navas, Eduardo. « Remix : The Bond of Repetition and Representation ». *Remix Theory*. 16 janvier 2009. <https://remixtheory.net/?p=361>.

- « The Framework of Culture: Remix in Music, Art, and Literature ». *Remix Theory*. 8 mars 2013. <https://remixtheory.net/?p=651>.

- 2019. « Re-versioning The Elements of Selectivity: Transformation and Originality after Remix ». Dans *Radical Cut-Up – Nothing is Original*. Dirigé par Luka Freiss. Amsterdam : Sternberg Press. p. 227 – 244.

Newcomb, Horace et Paul Hirsch. « Television as a Cultural Forum : Implications for Research ». *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 8, n° 3 (1983) : 45-55.

Newman, Michael Z. « Froma Beats to Arcs: Toward a Poetic of Television Narrative ». *A Critical Journal of Film and Television* (automne 2006) : 16-28.

O'Sullivan, Sean. « Broken on Purpose: Poetry, Serial Television, and the Season ». *StoryWorld: A Journal of Narrative Studies*, vol. 2, n° 1 (2010): 59-77.

Odello, Laura et Peter Szendy. « Séries télévisées : fins de series ». *Art Press* (12 septembre 2014).
<https://www.artpress.com/2014/09/12/series-televisees-fins-de-series/>.

Ost, Isabelle et al. 2019. *Le grotesque : Théorie, généalogie, figures*. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis.

Paquette-Bélanger, David. « La sémantique des noms propres transfictionnels ». *Itinéraires*. n° 2 (2016).

Périer, Isabelle. « Grimm et Once Upon a Time, entre contes et séries télévisées ». *Stranae*, n° 8 (2015).

- « Penny Dreadful ou comment la littérature peut-elle donner naissance à une série ? ». *TV/Series*, n° 12 (2017).

Perron, Bernard. 1997. « La spectature prise au jeu : la narration, la cognition et le jeu dans le cinéma narratif ». Montréal : Université de Montréal.

Pierron, Agnès. 1993. *Le Grand Guignol – Le théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris : Robert Laffont.

Proctor, William. « Regeneration and Rebirth: Anatomy of the Franchise Reboot ». *Scope : An Online Journal of Film and Television Studies*, n° 22, (2012).

Regnauld, Arnaud. « Shelley Jackson : femme-machine ». *Épistémocritique. Revue de littérature et savoirs*, vol. 6 (2010).

Riedel, Friedlind. 2019. « Atmosphere ». *Affective Societies. Key Concepts*. Dirigé par Jan Slaby et al. New York : Routledge.

Ryan, Marie-Laure. 2008. « Transfictionality across Media ». Dans *Theorizing Narrativity*, dirigé par John Pier et José Angel Garcia Landa. Berlin : De Gruyter.

- « Transmedial Storytelling and Transfictionality ». *Poetics Today*, vol. 34, n° 3 (automne 2013).

- « Le transmedia storytelling comme pratique narrative ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 10, (2017).

Ryan, Maureen. « 'Penny Dreadful' John Logan Interview : Season 3, Vanessa & More ». *Variety* (4 mai 2016). <https://variety.com/2016/tv/features/penny-dreadful-john-logan-interview-1201766847/>.

- « Creator John Logan and Showtime's David Nevins on the Decision to End 'Penny Dreadful' ». *Variety* (20 juin 2016). <https://variety.com/2016/tv/news/penny-dreadful-ending-season-3-series-finale-creator-interview-john-logan-david-nevins-1201798946/>.

Saint-Gelais, 2007. « Contours de la transfictionnalité ». Dans *La fiction, suites et variation*, dirigé par René Audet. Québec : Nota Bene.

- 2011. *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Éditions du Seuil.

Salis, Fiora. « The Meaning of Fictional Names ». *Organon*, vol. 28, n° 3 (2021). <https://doi.org/10.31577/orgf.2021.28102>.

Sanders, Julie et John Drakakis. 2015 [2006]. *Adaptation and Appropriation*. Londres : Routledge.

Schlanger, Judith. 1992. *La mémoire des œuvres*. Paris : Nathan.

Semino, Elena. 1997. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Milton Park : Routledge.

Sepulchre, Sarah et Éric Maigret. 2017. *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck Supérieur.

Sionnière, David. 2019. « La diégétisations transmédiatiques : processus de construction de représentations fictionnelles à travers les médias ». Montréal : Université de Montréal.

Silverstone, Roger. « Television: Text or discourse? ». *Science as Culture*, vol.1, n° 6 (1989). <https://doi.org/10.1080/09505438909526250>.

Soulez, Guillaume. « La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées ». *Mise au point*, n° 3 (2011). <https://doi.org/10.4000/map.979>.

Sullivan, Maryse et al. « Réécritures et transfigurations : quand le texte littéraire se métamorphose ». *Revue analyses*, vol. 11, n° 2 (printemps-été 2016).

Thoër, Christine et al. « Revisionnement des séries sur les plateformes de vidéo à la demande ». *Communiquer*, n° 31 (2021) : 13-33.

Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.

Tomb, Bérénice. 2017. « Côtayer les personnages de séries télé : Plus qu'un passe-temps, des expériences sociales plaisantes, instructives et variées ». Montréal : Université de Montréal.

Truby, John. 2010. *L'anatomie du scénario : Cinéma, littérature, séries télé*. Paris : Michel Lafont.

Van Elferen, Isabella. 2012. « The Sound of Gothic Literature ». Dans *Gothic Music*. Wales: University of Wales Press. p.11-33.

Vuillemin, Jean-Claude. « Foucault archéologue : généalogie d'un concept ». *Implications philosophiques. Espaces de recherches et de diffusion* (20 octobre 2017).

Webb Mitovich, Matt. « TV Reboot ? Or Revival ? Here Are the Definitive Definitions – Don't @ Me ! ». *TVLine* (16 septembre 2018). <https://tvline.com/2018/09/16/tv-reboots-vs-revivals-definitions-differences/>.

Wells-Lassagne, Shannon. 2017. *Television and Serial Adaptation*. Abingdon: Taylor & Francis Group.

Williams, Raymond. 2003. « The forms of television ». Dans *Television, Technology and Cultural Form*. Milton Park : Routledge.

Médiagraphie

Sites Web

Penny Dreadful Interactive Map. <http://www.sho.com/sho/penny-dreadful/map>.

Fandom. « Penny Dreadful wiki ». s.d. Wiki Fandom. Consulté le 9 août 2022. https://penny-dreadful.fandom.com/wiki/Penny_Dreadful_Wiki.

Fanfictions

AthelFlead13. 26 juin 2016. « You Always Come Back ». Dans Archive Of Our Own. <https://archiveofourown.org/works/7310365>.

Changeling_Lili. 2 décembre 2020. « Dark paradise ». Dans Archive Of Our Own. <https://archiveofourown.org/works/27831508/chapters/68136820>.

Jean Genie (LetYourselfGo). 21 juin 2016. « The Blessed Light ». Dans Archive Of Our Own. <https://archiveofourown.org/works/7259944>.

Phoenix_Butt. 25 septembre 2020 -. « The Traveler's Door Series ». Dans Archive Of Our Own. <https://archiveofourown.org/series/1938895>.

savetheclaypots. 26 juin 2016. « The Glory and the Dream ». Dans Archive Of Our Own. <https://archiveofourown.org/works/7303093>.

Vidéos

Movieclips. 2011. « She's Alive! She's Alive! – Bride of Frankenstein (9/10) Movie CLIP (1935) HD ». (Vidéo en ligne). <https://www.youtube.com/watch?v=3zhqCccFsGc>.

Nielsen. 2020. « Audience is Everything ». (Vidéo en ligne). <https://www.youtube.com/watch?v=aBT91tDLggl>.

yves. 2015. « 'I am' (John Clare) Penny Dreadful - s02e05 'Above the vaulted sky' ». (Vidéo en ligne). <https://www.youtube.com/watch?v=yDgEqbHxit8>.

qgcon. 2018. « Brianna Dym, “You Can't Just Fix-It”: Reclaiming Game Narratives in Fan Fiction' ». (Vidéo en ligne). <https://www.twitch.tv/qgcon/video/319645559>.

Films

- Browning, Tod (réal.). 1931. *Dracula*. États-Unis. Universal Picture.
- Burton, Tim (réal.). 2012. *Frankenweenie*. États-Unis. Walt Disney Pictures.
- Coppola, Francis Ford (réal.). 1992. *Bram's Stoker Dracula*. États-Unis. Columbia Pictures.
- Condon, Bill (réal.). 2017. *Beauty and the Beast*. États-Unis. Walt Disney.
- Glen, John (réal.). 1987. *The Living Daylights*. Royaume-Unis. Eon Productions.
- 1989. *Licence to Kill*. Royaume-Unis. Eon Productions.
- Kenton, Erle C. (réal.). 1944. *House of Frankenstein*. États-Unis. Universal Picture.
- 1945. *House of Dracula*. États-Unis. Universal Picture.
- Norrington, Stephen (réal.). 2003. *The League of Extraordinary Gentlemen*. États-Unis. 20 th Fox Century.
- Ortega, Kenny (réal.). 2006. *High School Musical*. États-Unis. Salty Pictures.
- Shore, Gary (réal.). 2014. *Dracula Untold*. États-Unis. Irlande. Royaume-Unis. Legendary Pictures.
- Sommers, Stephen (réal.). 2004. *Van Helsing*. États-Unis. Sommers Compagny.
- Tartakovsky, Genndy (réal.). 2012. *Hotel Transylvania*. États-Unis. Columbia Pictures.
- Troustan, Gary et Kirk Wise (réal.). 1991. *Beauty and the Beast*. États-Unis. Walt Disney Pictures.
- Wagner, George (réal.). 1941. *The Wolf Man*. États-Unis. Universal Picture.
- Whale, James (réal.). 1931. *Frankenstein*. États-Unis. Universal Picture.
- 1935. *Bride of Frankenstein*. États-Unis. Universal Picture.

Séries télévisées

- American Horror Story*. 2010 -. FX. Création de Ryan Murphy et de Brad Falchuk. États-Unis.
- Bates Motel*. 2013-2017. A&E. Création de Carlton Cuse, Kerry Ehrin et Anthony Cipriano. États-Unis.

Black Mirror. 2011 -. Netflix. Création de Charlie Brooker. Royaume-Unis.

Breaking Bad. 2008-2013. AMC. Création de Vince Gilligan. États-Unis.

Bridgerton. 2020-. Netflix. Création de Chris Van Dusen. États-Unis.

Brooklyn Nine-Nine. 2013-2021. Fox. NBC. Création de Dan Goor et Michael Schur. États-Unis.

Buffy : The Vampire Slayer. 1997-2001. The WB. Création de Joss Whedon. États-Unis.

Dexter. 2006-2013. Showtime. Création de James Manos Jr. États-Unis.

Dexter : New Blood. 2021. Showtime. Création de Clyde Philips. États-Unis.

Doctor Who. 2005 -. BBC One. Création de Russel T. Davies. Royaume-Unis.

Dracula. 2013-2014. NBC. Création de Cole Haddon et Daniel Knauff. États-Unis.

Dracula. 2020. Netflix. Création de Mark Gatiss et Steven Moffat. Royaume-Unis.

Frankenstein. 1973. NBC. Création de Bon Bachardy. Royaume-Unis, États-Unis.

Friends. 1994-2004. NBC. Création de Marta Kauffman et David Crane. États-Unis.

Hannibal. 2013-2015. NBC. Création de Thomas Harris et Bryan Fuller. États-Unis.

High School Musical the Musical the Series. 2019 -. Disney+. Création de Tim Fderle. États-Unis.

How I Met Your Mother. 2005-2014. CBS. Création de Carter Bays et Craig Thomas. États-Unis.

I Love Lucy. 1951-1957. CBS. Création de Jess Oppenheimer. États-Unis.

Loki. 2021 -. Disney+. Création de Michael Waldron. États-Unis.

Pachinko. 2022-. AppleTv. Création de Soo Hugh. États-Unis.

Penny Dreadfuls. 2014-2016. Showtime. Création de John Logan. États-Unis, Royaume-Unis.

Ratched. 2020 -. Netflix. Création d'Evan Romansky. États-Unis.

Scooby-doo. 1969 -. CBS. Création de Joe Ruby. États-Unis.

Skins. 2007-2013. E4. Création de Jamie Brittain et Bryan Elsley. Royaume-Unis.

Stranger Things. 2016 -. Netflix. Création de The Duffer Brothers. États-Unis.

Supernatural. 2005-2020. The CW. Création d'Eric Kripke. États-Unis.

Tell Me a Story. 2018-2020. CBS. Créaion de Kevin Williamson. États-Unis.

The Frankenstein Chronicles. 2015-2017. ITV. Création de Benjamin Ross et Barry Langford. Royaume-Unis.

The Legend of Vox Machina. 2022 -. Amazon Prime. Création de Critical Role. États-Unis.

The Walking Dead. 2010-2022. AMC. Création de Frank Darabont et de Robert Kirkman. États-Unis.

The Witcher. 2020 -. Netflix. Création de Lauren Schmidt Hissrich. États-Unis.

The X-Files. 1993-2002/2016-2018. FX. Création de Chris Carter. États-Unis.

Twin Peaks. 1990-1991, 2017. ABC. Création de David Lynch. États-Unis.

Vikings. 2013-2020. History. Création de Michael Hirst. Canada.

Yellowjackets. 2021 -. Showtime. Création d'Ashley Lyle et Bart Nickerson. États-Unis.