Des penny dreadfuls à 'Penny Dreadful' (2014-) : hybridité générique et fantaisie néo-victorienne

Xavier Giudicelli

▶ **To cite this version:**

Xavier Giudicelli. Des penny dreadfuls à 'Penny Dreadful' (2014-) : hybridité générique et fantaisie néo-victorienne. Françoise Heitz; Emmanuel Le Vagueresse. La fantaisie dans les arts visuels, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.15-35, 2015, 9782915271973. hal-02521021

HAL Id: hal-02521021
https://hal.univ-reims.fr/hal-02521021

Submitted on 27 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des *penny dreadfuls* à *Penny Dreadful* (2014-) : hybridité générique et fantaisie néo- victorienne

Xavier Giudicelli
Université de Reims Champagne-Ardenne
CIRLEP (EA 4299)

She is the daughter of too many fathers. She is a victim of heredity. Her bones lack strength, her flesh lacks vitality, her blood is polluted.[1]

I myself, with the aid of imagination […] *have ventriloquised, have lent my voice to, and mixt my life with, those past voices and lives whose ressuscitation in our own lives as warnings, as examples, as the life of the past persisting in us, is the business of every thinking man and woman.*[2]

La fantaisie implique les idées de jeu avec les normes et les codes esthétiques, d'hybridité et de transgression des limites et des hiérarchies. Elle entretient également un rapport avec le genre littéraire du *fantastique*, terme qui peut d'ailleurs se traduire en anglais par *fantasy*[3]. Réfléchir à la notion de fantaisie a sans doute quelque chose de salutaire à notre époque, où l'imagination semble parfois faire un peu défaut, si l'on en juge par exemple par le succès rencontré par la série britannique *Downton Abbey* (diffusée sur ITV, cinq saisons

---

[1] Critique anonyme de *Salomé* d'Oscar Wilde, *Pall Mall Gazette*, 27 février 1893, citée dans *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, Karl Beckson (Ed.), London, Routledge and Kegan Paul, 1970, p. 135-136.

[2] Byatt, A.S., *Possession. A Romance*, London, Chatto and Windus, 1990, p. 104.

[3] L'atteste, par exemple, l'ouvrage important de Rosemary Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion* [1981] (London, Routledge, 1988), dans lequel l'auteur offre une relecture du classique de Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1977.

depuis 2010). Outre l'idéologie assez conservatrice qui la sous-tend[4] et les ressorts dramatiques dignes des *soap operas* des années 1980, comme *Dynasty*, qui la caractérisent[5], me frappe le fait que *Downton Abbey* se construit à partir de bribes et de fragments d'intrigues bien connues, à partir de réminiscences littéraires – des romans de Jane Austen à ceux de John Galsworthy (*The Forsyte Saga* [1906-1921]). La série suscite par là-même le plaisir de la reconnaissance pour qui aime les jeux intertextuels. Elle témoigne également d'une nostalgie contemporaine pour un ordre ancien et rassurant, d'une persistance du passé, de cette « rétromanie » qu'évoque Simon Reynolds au sujet de la culture pop, qui s'exprime à travers le pastiche et la citation[6]. C'est à la tension entre, d'une part, recyclage, ressassement mélancolique et, d'autre part, fantaisie créatrice que je m'intéresserai dans ce travail, en prenant appui sur l'étude d'une autre série télévisée, américano-britannique celle-ci : *Penny Dreadful*, créée par l'Américain John Logan, à qui l'on doit également le scénario du film de Tim Burton, *Sweeney Todd* (2007)[7]. La première saison de *Penny Dreadful* (huit

[4] Son créateur, Julian Fellowes, est, du reste, un aristocrate, membre du Parti conservateur et de la Chambre des lords ; il a écrit plusieurs romans dans la même veine que *Downton Abbey*, dont *Past Imperfect* (London, St. Martin's Press, 1994). Sur l'idéologie problématique de *Downton Abbey*, voir l'article de Polly Toynbee http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/22/downton-abbey-truth-about-britain, dernière consultation le 10/4/2015.

[5] À la saison 1, la fausse couche du personnage de Cora suite à un acte de malveillance de sa femme de chambre O'Brien (qui a laissé traîner un savon sur lequel la femme enceinte a glissé, en une version très littérale du *soap opera*, terme traduit par « roman-savon » au Québec), rappelle celle de Kristle Carrington, suite aux manigances de la diabolique Alexis Colby.

[6] Reynolds, Simon, *Retromania* (2011), trad. française Jean-François Caro, Marseille, Le mot et le reste, 2012, p. 10-11.

[7] *Sweeney Todd* est l'origine un *penny dreadful* intitulé *The String of Pearls*, transformé en comédie musicale par Stephen Sondheim (1979), comédie musicale elle-même ensuite portée à l'écran par Burton. Le long-métrage met en scène le diabolique barbier de Fleet Street (Johnny

épisodes de soixante minutes) a été diffusée en mai et juin 2014 sur la chaîne américaine Showtime et la chaîne britannique Sky Atlantic ; la seconde est annoncée pour mai 2015.

Ce qui d'entrée de jeu a attiré mon attention est le titre de la série, qui souligne clairement la persistance du passé que j'évoquais. En effet, le *penny dreadful*, également appelé *penny blood*, est un genre qui a fleuri en Grande-Bretagne au XIX[e] siècle. Équivalents des « romans à quatre sous » français, les *penny dreadfuls* étaient des romans-feuilletons vendus sous forme de petits fascicules ou épisodes bon marché (d'où leur nom, ils coûtaient à l'origine un *penny*), toujours illustrés ; ils visaient à procurer, à peu de frais, quelques frissons de peur au lecteur (l'adjectif *dreadful*, ici nominalisé, signifie « atroce, horrible, affreux »), généralement adolescent et appartenant à la classe ouvrière. L'intrigue de ces *penny dreadfuls* se fondait sur le recyclage de « formules » narratives, d'intrigues préexistantes. Or, précisément, la série *Penny Dreadful* se présente comme un assemblage de trois textes relevant du roman noir ou du récit fantastique[8], genres dont s'inspiraient

---

Depp), qui égorge ses clients avant qu'ils ne soient transformés en tourtes par sa voisine Mrs Lovett (Helena Bonham-Carter). Également dramaturge, John Logan a écrit une pièce intitulée *Peter and Alice* (London, Oberon, 2013), créée à Londres en 2013, qui met en scène Alice Liddell (jouée par Judi Dench en 2013), l'Alice de Lewis Carroll (*Alice's Adventures in Wonderland* [1865] et *Through the Looking Glass* [1871]), et Peter Llewelyn Davies (interprété en 2013 par Ben Whishaw), qui a inspiré à James Barrie le personnage de Peter Pan (le « garçon qui ne voulait pas grandir » fait sa première apparition en 1902 dans *The Little White Bird* avant de devenir le héros d'une pièce de théâtre [1904], puis d'un roman, *Peter and Wendy* [1911]).

[8] Le roman noir (*gothic novel*) est né dans la seconde partie du XVIII[e] siècle en Angleterre : *The Castle of Otranto* (1764) d'Horace Walpole est considéré comme l'une des œuvres pionnières du genre. L'intrigue de ces romans se fonde sur une « recette » plus ou moins immuable : une jeune héroïne naïve aux mains d'un personnage masculin malveillant, un château ou une abbaye gothique situé(e) en terre étrangère (Italie, Espagne) et une dose de surnaturel. La principale

également les *penny dreadfuls*. Ainsi, *Varney the Vampire; or the Feast of Blood* (1845-1847) attribué tantôt à James Malcolm Rymer, tantôt à Thomas Preskett Prest[9] [figure 1][10], premier véritable roman de vampires, prédécesseur de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) et de *Dracula* de Bram Stoker (1897), trouve son origine, entre autres, dans des légendes balkaniques et la nouvelle de John Polidori « The Vampyre » (1819). Les trois textes qui sont « recyclés » dans *Penny Dreadful* sont *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde (1891) et *Dracula*. La série contient en outre de nombreux *topoï* du roman noir et du roman d'horreur. Elle se lit ainsi comme une forme de parodie des *penny dreadfuls* victoriens, si l'on considère la manière dont Linda Hutcheon définit ce mode dans *A Theory of Parody,* où elle remet en cause l'acception traditionnelle de la parodie comme imitation visant simplement à ridiculiser le texte-source et met au jour la dimension duelle de toute parodie, à la fois prise de distance par rapport au texte parodié et hommage « oblique » rendu à celui-ci[11].

J'entends ici analyser les procédés d'écriture à l'œuvre dans la série de 2014, procédés qui servent également à jeter une nouvelle lumière sur les textes, maintenant canoniques, dont elle s'inspire, mais aussi sur le genre, à présent un peu relégué

---

différence entre le récit fantastique, qui est apparu un peu plus tard dans la littérature anglaise, et le roman noir est que ce dernier ne se fonde que jusqu'à un certain point sur le principe d'hésitation que Tzvetan Todorov définit comme la marque de fabrique du fantastique (*Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 29). Les événements étranges qui sont mis en scène dans les romans noirs finissent par trouver une explication rationnelle. C'est notamment le cas dans ceux d'Ann Radcliffe, sans doute les fleurons du genre (voir par exemple *The Mysteries of Udolpho*).

[9] Le texte complet est disponible en ligne, à partir de : URL : http://www.gutenberg.org/ebooks/14833, dernière consultation le 12/4/2015.

[10] Voir cahier iconographique p. 111.

[11] Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, New York/London, Methuen, 1985, p. 5.

aux oubliettes de l'histoire littéraire, du *penny dreadful*. Il s'agira également de s'interroger sur l'esthétique de cette série et sur le nouveau genre qui s'y invente : une fantaisie néo-victorienne Grand-Guignol qui tend un miroir à l'époque contemporaine, à son *ethos* et à ses angoisses. En prenant pour point de départ une analyse du générique de la série, je mettrai d'abord l'accent sur l'esthétique du (bri)col(l)age et de l'hybridation qui préside à l'écriture de *Penny Dreadful*. J'envisagerai dans un second temps la série de 2014 comme miroir à double face, renvoyant un reflet à la fois de la littérature du XIX^e^ siècle et de nous-mêmes en tant que spectateurs du début du XXI^e^ siècle.

Collage et hybridité

Le générique de *Penny Dreadful* est programmatique et revêt d'emblée une valeur métafictionnelle. Sur fond de musique un peu grandiloquente (composée par Abel Korzeniowski), il joue sur les potentielles phobies du spectateur, en juxtaposant notamment des images d'insectes, d'animaux, de substances ou d'actes qui suscitent généralement la peur (araignée, scorpion, serpent, chauve-souris, loup, sang, dissection de cadavres). Il met en outre bout à bout, jusqu'à produire un effet de saturation quasi parodique – auquel peut faire penser la tasse de sang qui déborde et se brise au ralenti – un ensemble de motifs relevant du roman noir ou du récit fantastique. Ainsi, le Christ en croix morbide et sensuel évoque l'anticatholicisme teinté de fascination caractéristique des romans noirs d'Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho* [1794]) ou de Matthew Gregory Lewis (*The Monk* [1796]), qui ont pour cadre des terres catholiques comme l'Italie et la France pour Radcliffe, ou l'Espagne, pour Lewis, et qui font défiler nonnes perverses et moines corrompus. La série met en scène une vision fantasmée du catholicisme héritée à la fois du roman noir et du goût de la fin de siècle anglaise pour les rites catholiques : poids de la culpabilité, prières exaltées en latin, possession et séances d'exorcisme. L'orchidée, fleur de serre, artificielle, en cela séduisante pour le dandy qui exècre le

naturel[12], fait songer à *The Picture of Dorian Gray*, où cette fleur est en effet plusieurs fois mentionnée[13]. Les poils et les crocs d'un loup-garou, ainsi que le vol de chauves-souris, rappellent le *Dracula* de Bram Stoker. La séance de dissection et les instruments chirurgicaux renvoient métonymiquement au personnage de Frankenstein qui, dans le roman de Shelley, fabrique sa créature à partir de morceaux de cadavres. Toutefois, le jeu intertextuel se double ici d'une dimension clairement métafictionnelle. L'image du corps suturé qui suit le titre fait écho au principe même de la série. Cette dernière se fonde en effet sur la recombinaison de trois romans et fait également référence à de nombreuses autres œuvres littéraires et filmiques sur le mode de l'allusion ou de la citation ; elle se place ainsi dans le sillage de la *League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2007) d'Alan Moore, bande dessinée qui fait se rencontrer Mina Harker (*Dracula*), l'aventurier Allan Quartermain (personnage qui apparaît pour la première fois en 1885 dans *King Solomon's Mines* de Rider Haggard et sera le héros de nombreuses œuvres de cet auteur) et le docteur Jekyll (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson, [1886]). Le motif de la toile d'araignée qui apparaît à plusieurs reprises dans ce générique se fait à la fois image du tissage intertextuel sur lequel repose la série et de l'effet

---

[12] Quelques pages bien connues d'*À rebours*, source d'inspiration pour Oscar Wilde dans *The Picture of Dorian Gray*, décrivent la passion de des Esseintes pour les fleurs de serre, exotiques et vénéneuses. Le goût de des Esseintes pour l'artificiel s'exprime dans cette passion : « Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses. » (Huysmans, J.-K., *À rebours* [1884], Marc Fumaroli (éd.), Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 187). Françoise Coblence parle au sujet du dandy d'« esthétique de l'artifice et du simulacre » et d'« affirmation de la supériorité du paraître et de l'artifice » (*Le Dandy. Obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988, p. 16).

[13] Voir, par exemple, les propos de Lord Henry dans *The Picture of Dorian Gray,* « Yesterday I cut an orchid for my buttonhole. It was a beautiful spotted thing, as effective as the seven deadly sins. » (Wilde, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Michael Patrick Gillespie (éd.), London/New York, Norton, 2006, p. 161.)

escompté sur le spectateur : tel l'insecte pris dans la toile, il/elle est censé(e) succomber au charme vénéneux de la série.

L'intrigue de *Penny Dreadful* obéit aux principes du tissage et du collage. L'action a pour cadre Londres en 1891 et fait fi de la chronologie. Elle met en co-présence, d'une part, des personnages à l'existence fictionnelle attestée, comme le docteur Victor Frankenstein (Harry Treadaway), poursuivi sans relâche par sa créature (Rory Kinnear) qui, comme dans l'œuvre de Mary Shelley, travaille dans un théâtre, Dorian Gray (Reeve Carney) et son double peint, ou encore le professeur Van Helsing, l'un des principaux protagonistes de *Dracula*. D'autre part, elle invente des personnages inspirés par des œuvres de fiction : Sir Malcolm Murray (Timothy Dalton), par exemple, explorateur venu tout droit des récits de Rider Haggard, père imaginaire de Mina Murray-Harker (qui a perdu ses parents chez Stoker) ; Vanessa Ives (Eva Green), amie d'enfance de Mina, catholique poursuivie par la culpabilité et en proie à des crises d'hystérie et de possession, personnage qui n'existe pas dans le roman de Stoker ; Ethan Chandler (Josh Hartnett), jeune Américain, tireur d'élite ayant fui son pays en raison d'un lourd secret qui ne sera révélé qu'à la fin de la saison. L'intrigue se structure autour du motif de la quête : les personnages principaux (Sir Malcolm, Vanessa Ives, Victor Frankenstein et Ethan Chandler) sont à la recherche de Mina, à présent aux mains de Dracula. De nombreux passages sont ainsi des réécritures de pages de Stoker : le personnage de Fenton, jeune garçon possédé par le vampire, rappelle fortement la figure de Renfield, patient du docteur Seward chez Stoker ; la séquence avec les loups dans le zoo de Londres (épisode 3) est directement tirée du roman de Stoker[14] de même que l'évocation du naufrage d'un navire (épisode 5)[15]. La technique du collage qui est utilisée dans la série fait écho au roman, puisque ce dernier se présente comme un assemblage de divers documents et écrits (les journaux de Jonathan Harker, de Mina Murray, du docteur

[14] Stoker, Bram, *Dracula*, A.N. Wilson (Ed.), Oxford, Oxford University Press, « World's Classics », 1983, p. 136-140.
[15] *Ibid*., p. 75-81.

Seward, les lettres échangées entre Lucy et Mina, des coupures de presse) et adopte ainsi une narration polyphonique, suturée.

Penny Dreadful se caractérise en outre par l'emboîtement de nombreuses intrigues secondaires : la passion de Miss Ives pour Dorian Gray ; l'histoire d'amour entre Ethan Chandler et Brona Croft (Billie Piper), prostituée poitrinaire nord-irlandaise moribonde, qui crache abondamment du sang ; le passé trouble de Sir Malcolm, qui porte le poids de la culpabilité de la mort de son fils, décédé lors d'une expédition de son père en Afrique à laquelle il avait pris part ; une série de meurtres atroces défrayant la chronique[16], dont aucun détail sanglant ne nous est épargné et dont l'auteur n'est pas connu. La série évoque ainsi explicitement Jack l'Éventreur (1888), fait divers qui cristallise les grandes peurs de la société victorienne, la ville, la mort et la sexualité (les victimes de l'Éventreur étaient des prostituées)[17]. Cette multiplication de micro-récits tient sans doute davantage du « digi-modernisme[18] » que d'une expérience postmoderne qui

[16] L'épisode 1 de la série s'ouvre sur le double meurtre d'une mère et de sa petite fille, filmé en caméra subjective et rappelant certaines scènes de *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick et leur utilisation du *steadycam* pour susciter l'angoisse chez le spectateur. L'épisode 2 commence par le meurtre sanglant d'une prostituée.

[17] À l'épisode 1, on aperçoit le gros-titre d'un quotidien populaire, faisant suite au double meurtre atroce d'une mère et de sa fille qui ouvre la série : « Is Jack Back? ». Pour plus de précisions sur Jack l'Éventreur, voir Roland Marx, *Jack l'Éventreur et les fantasmes victoriens* (Bruxelles, Complexe, 1987). Les angoisses de la société victorienne transparaissent également dans la manière dont la série compile et retranscrit la peur engendrée par l'Empire britannique : peur de l'invasion dans le roman de Stoker, par exemple ; espaces menaçants du continent africain (qui est évoqué à travers la figure de l'explorateur Sir Malcolm Murray), mais aussi de l'Égypte (la série aborde le thème de la religion égyptienne). Sur ce dernier point, voir Briefel, Aviva, « Hands of Beauty, Hands of Horror – Fear and Egyptian Art at the Fin de Siècle », *Victorian Studies*, 2008, vol. 50, p. 263-271.

[18] Terme forgé par Alan Kirby pour rendre compte d'une nouvelle ère

pointerait l'épuisement du sens. La narration s'apparente en effet à une forme de multi-fenêtrage, à un écran criblé de portails ouverts sur une infinité d'ailleurs et de temporalités potentiels[19].

Reflétant en cela les romans qui l'ont inspiré, comme par exemple *The Picture of Dorian Gray*, roman « manteau d'Arlequin[20] », qui contient de très nombreuses références à d'autres œuvres dans ses pages[21], *Penny Dreadful* fait largement appel à la pratique de la citation. Ainsi, *Paradise Lost* de John Milton est récité par la créature de Frankenstein au cours de l'épisode 8 : « O fleeting joys of paradise, dear / Bought with lasting woes! / Did I request thee, maker, out of my clay / To mould me man[22]? » Ainsi recontextualisée, la colère d'Adam

---

qui a supplanté le postmodernisme (voir *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*, New York, Continuum, 2009).

19 Reynolds, Simon, *Retromania*, *op. cit.*, p. 109.

20 L'expression est de Liliane Louvel dans *The Picture of Dorian Gray. Le double miroir de l'art*, Paris, Ellipses, « Marque-page », 2000, p. 9.

21 Par exemple, au chapitre XIV, dans un passage qui crée un effet de mise en abyme avec le roman, Dorian, après avoir assassiné Basil et en attendant l'arrivée de Campbell qui fera disparaître l'encombrant cadavre, parcourt *Émaux et Camées*, recueil poétique de Théophile Gautier, et tombe sur « Étude de mains » ; le texte cite les vers sur la main de Lacenaire « du supplice encore mal lavée » (O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 136). Sous le titre « Étude de mains », Gautier juxtapose deux poèmes, en un diptyque : à la première main décrite, « pur fragment de chef-d'œuvre humain », répond la main aux « longs doigts de faune », « momifiée et toute jaune » du criminel Lacenaire (Gautier, Théophile, « Étude de mains », *Émaux et Camées* [1852], in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Bartillat, 2004, p. 453).

22 Milton, John, *Paradise Lost* (1674), livre X, v. 741-744, Stephen Orgel & Jonathan Goldberg (Ed.), Oxford, Oxford University Press, p. 262. (« Ô joies fugitives du paradis, chèrement achetées par des malheurs durables ! T'avais-je requis, dans mon argile, ô Créateur, de me mouler en homme ? » *Le Paradis Perdu*, trad. François-René de Chateaubriand, Paris, Renaut, 1861, p. 233, disponible en ligne à partir de : URL : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452523p/, consulté le 1/6/2015).

contre le Créateur se teinte d'un sens nouveau dans la bouche du monstre. Il s'agit là en outre d'une citation pour ainsi dire au second degré[23] : cet extrait constitue l'épigraphe du roman de Shelley et l'épopée de Milton est une référence constante dans cette œuvre, où la créature se compare explicitement à Adam et à Satan, personnages centraux du poème de Milton : « Remember, that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed[24]. » Mais c'est avant tout le romantisme anglais qui est à l'honneur dans *Penny Dreadful*, ce qui n'est évidemment pas sans rappeler *Frankenstein*, roman écrit par l'épouse de Percy Bysshe Shelley, l'un des poètes romantiques les plus connus, et œuvre innervée par le romantisme[25]. À l'épisode 2, la dernière strophe de « Lines written in early spring » de William Wordsworth est citée (« If this belief from heaven be sent, / If such be Nature's holy plan, / Have I not reason to lament / What man has made of man[26]? ») ; à

[23] Il en va de même pour l'expression « For the dead travel fast », citée à l'épisode 6. Il s'agit d'une citation tirée de *Dracula* (Stoker, B., *Dracula*, *op. cit.*, p. 10), où son statut est déjà celui d'une citation. La phrase provient du poème *Lenore* (1774) de l'Allemand Gottfried August Bürger, ballade qui a eu beaucoup d'influence sur les récits de vampires.

[24] Shelley, Mary, *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818), Maurice Hindle (Ed.), Harmondsworth, Penguin Books, 1992, p. 97. (Nous traduisons : « N'oubliez pas que je suis votre créature ; votre Adam en quelque sorte. Hélas, je suis plutôt un ange déchu qui, sans avoir accompli aucun forfait, se voit refuser l'accès au bonheur. » *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, trad. Paul Couturiau, Paris, Gallimard, « Folioplus classiques », 2008, p. 133).

[25] Celui-ci transparaît notamment à travers le thème de la nature ou le portrait du personnage idéaliste de Frankenstein.

[26] Wordsworth, William, « Lines written in Early Spring », v. 21-24, in William Wordsworth & Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads* (1798). Michael Schmidt (Ed.), London, Penguin Books, 1999, p. 62. (« Si le ciel me donne le gage / Que la nature a fait ce choix, / Ai-je tort de pleurer l'outrage / De ce que l'homme a fait de soi ? », in Wordsworth, William, *Poèmes*, trad. François-René Daillie, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2001, p. 115.)

l'épisode 3, c'est un extrait de « Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » du même Wordsworth qui est récité par Victor Frankenstein, évoquant par ce truchement le « vert paradis des amours enfantines » à jamais perdu[27] ; à l'épisode 6, des vers d'*Adonais* de Shelley, élégie pastorale sur la mort d'un autre poète romantique, John Keats, sont à la fois cités (« No more let Life divide what Death can join together[28] ») et mis en exergue, puisque le titre de l'épisode est extrait de la citation (« What death can join together »). John Keats, poète mort de phtisie à l'âge de vingt-cinq ans et ayant composé l'essentiel de son œuvre se sachant condamné, est aussi directement convoqué à travers une citation de son « Ode to a Nightingale » (épisode 5) : « Darkling I listen, and for many a time / I have been half in love with easeful Death, / Called him soft names in many a muséd rhyme / To take into the air my quiet breath[29] », vision extatique et sensuelle, où la mort est présentée comme une forme de dissolution et de fusion

---

[27] « There was a time when meadow, grove, and stream, / The earth, and every common sight, / To me did seem / Apparell'd in celestial light, / The glory and freshness of a dream. / It is not now as it hath been of yore; Turn wheresoe'er I may, / By night or day / The things which I have seen I now can see no more. » William Wordsworth, « Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood » (1815), v. 1-9, in Wordsworth, William, *Poems*, sélection de W.E. Williams, introduction de Jenni Calder, Harmondsworth, Penguin Books, 1943 (1985), p. 71.

[28] Shelley, P.B., *Adonais* (1821), strophe LIII, v. 477 (en ligne http://www.poetryfoundation.org/poem/174379, consulté le 27/3/2015).

[29] Keats, John, « Ode to a Nightingale » (1819), v. 51-54, in *John Keats, The Complete Poems*, John Barnard (Ed.), Harmondsworth, Penguin Books, 1988, p. 347. (« Dans cette obscurité, j'écoute, et bien des fois / Je me suis presque épris de la Mort consolante / Lui donnant de doux noms en maints poèmes songeurs / Pour qu'elle emporte à jamais mon souffle calme. », trad. Robert Ellrodt, in *Anthologie bilingue de la poésie de langue anglaise*, Paul Bensimon, Bernard Brugière, François Piquet, Michel Remy (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 833).

désirable, pointant l'union entre *Eros* et *Thanatos* qui est au cœur de la série.

L'intertexte musical, généralement associé à Dorian Gray dans *Penny Dreadful*, produit un semblable effet de mise en abyme. Le « Liebestod » (littéralement amour-mort) de *Tristan und Isolde* (1859) de Richard Wagner[30] (fin de l'épisode 4) thématise le lien entre sensualité et mort qui traverse toute la série, alors que l'air de Dalila, la séductrice, dans l'opéra *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns[31], que l'on entend durant la soirée libertine organisée par Dorian Gray, renvoie au personnage de la femme fatale, omniprésent dans la littérature décadente (de Huysmans à Wilde[32]) et cristallisé par Salomé, figure qui se fait le reflet des peurs et des fantasmes engendrés par la redéfinition du genre (au sens de *gender*) à la fin de siècle. Ces angoisses sont perceptibles dans *Dracula* de Stoker[33], roman à l'idéologie assez réactionnaire,

---

[30] Wagner est évoqué dans le roman de Wilde (le prélude de *Tannhaüser*, par exemple [O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 112]). On notera qu'à l'époque victorienne, on percevait un lien entre goût pour l'opéra wagnérien et efféminement. Voir Aquien, Pascal, *The Picture of Dorian Gray. Pour une poétique du roman*, Nantes, Éditions du Temps, 2004, p. 149.

[31] « Mon cœur s'ouvre à ta voix, / Comme s'ouvrent les fleurs / Aux baisers de l'aurore ! / Mais, ô mon bien-aimé, / Pour mieux sécher mes pleurs, / Que ta voix parle encore ! / Dis-moi qu'à Dalila / Tu reviens pour jamais, / Redis à ma tendresse / Les serments d'autrefois, / Ces serments que j'aimais ! / Ah! réponds à ma tendresse ! / Verse-moi, verse-moi l'ivresse ! » (Acte II). Le livret de l'opéra est accessible à l'adresse suivante, http://home.arcor.de/jean_luc/libretti/samson.htm, dernière consultation le 27/3/2015.

[32] Huysmans consacre des pages bien connues d'*À rebours* à Salomé : il s'agit de variations autour de deux tableaux de Gustave Moreau sur ce thème, l'huile sur toile *Salomé* et l'aquarelle *L'Apparition*, tous deux exposés au Salon de 1876 puis à l'Exposition universelle de 1878 (J.-K. Huysmans, *À rebours*, *op. cit.*, p. 143 *sq*) ; O. Wilde, *Salomé* (1893-1894), éd. bilingue, présentation et dossier de Pascal Aquien, Paris, Flammarion, « GF », 1993.

[33] Voir Lecercle, Jean-Jacques, « *Dracula* et la politique ». *Miranda*, 1 |

qui vilipende la « Nouvelle Femme », concept forgé par Sarah Grand en 1894[34] pour désigner une nouvelle génération de femmes plus indépendantes que leurs aînées[35]. Vanessa Ives, personnage féminin central de la série, tient à la fois de la femme fatale et de la « Nouvelle Femme ». Ses crises d'hystérie, maladie jugée à l'époque comme intrinsèquement féminine, et le traitement qu'elle subit, sont mises en scène avec force détails (bain d'eau glacée, trépanation) à l'épisode 5, rappelant la Salpêtrière de Charcot décrite par Michel Foucault comme une « machinerie d'incitation, avec ses représentations publiques, son théâtre de crises rituelles soigneusement préparées[36]. » Mais, en même temps, l'indépendance et le sang-froid de Vanessa Ives la rapprochent du stéréotype de la « Nouvelle Femme » : elle est l'égale de ses compagnons masculins, membre à part entière de la ligue qui part en quête de Mina. Vanessa constitue en ce sens un hybride de Lucy Westenra, la séductrice devenue vampire du roman de Stoker[37], et de Mina Murray-Harker, la « Nouvelle Femme ». La référence musicale à l'air de Saint-Saëns – air qui, par ailleurs, a été samplé par le groupe de pop Muse (« I

2010, en ligne, dernière consultation le 27/12/2014, à partir de : URL : http://miranda.revues.org/742

[34] Grand, Sarah, « The New Aspect of the Woman Question », *North American Review*, mars 1894, vol. 158, repris dans *A New Woman Reader: Fiction, Articles, Drama of the 1890s*, Carolyn C. Nelson (Ed.) Peterborough, Broadview, p. 141-146.

[35] Voir par exemple la façon dont Mina se moque des « Nouvelles Femmes » dans le roman de Stoker (*Dracula*, *op. cit.*, p. 88-89). Toutefois, dans le roman, son intelligence et sa relative indépendance placent Mina du côté de la « Nouvelle Femme ».

[36] Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 75.

[37] Dans le roman de Stoker, Lucy Westenra, lorsqu'elle est devenue vampire, est explicitement comparée à Méduse, femme phallique : « The brows were wrinkled as though the folds of the flesh were the coils of Medusa's snakes. » (Stoker, Bram, *Dracula*, *op. cit.*, p. 212). Cela atteste les angoisses des personnages masculins à l'égard de la sexualité féminine dans l'œuvre.

belong to you (Mon cœur s'ouvre à ta voix) », sur l'album *The Resistance* [2009][38]) – souligne en outre la manière dont *Penny Dreadful* associe culture « savante » et culture « populaire » et offre ainsi un regard rétrospectif sur les œuvres qui l'ont inspirée. La porosité entre culture populaire et culture savante est ainsi déjà présente dans le roman de Wilde qui, s'il contient des références érudites[39], s'inspire également de genres littéraires populaires à l'époque victorienne comme le mélodrame[40]. De même, le *Dracula* de Stoker a longtemps été considéré comme un « roman populaire » et, à ce titre, a été méprisé par la critique universitaire jusqu'à une date assez récente.

---

[38] L'esthétique de *Penny Dreadful* peut s'apparenter à celle du *sampling*, définie ainsi par Simon Reynolds : « Tressage de moments mis en boucle sur des époques et des lieux reculés, le collage de samples convoque un événement musical qui ne s'est jamais produit ; l'alliance d'un voyage temporel et d'une séance de spiritisme. » (*Retromania*, *op. cit.*, p. 349).

[39] Voir notamment le chapitre XI, chapitre « cabinet de curiosités » qui répertorie, sur le mode du catalogue, les différentes collections auxquelles se livre Dorian (instruments de musique, bijoux, broderies et tapisseries, vêtements ecclésiastiques) et témoigne de l'érudition de Wilde (O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 105-123).

[40] Le mélodrame se caractérise par la présence de personnages populaires et stéréotypés, catégorie dont relèvent sans doute James Vane et Mr Isaacs, le directeur juif du théâtre où joue Sibyl, dans le roman de Wilde. Ce genre repose en outre sur une esthétique de l'excès : les situations sont poussées à l'extrême, les sentiments exacerbés, le style est souvent hyperbolique ou « haletant » (phrases coupées, interpellations, exclamations). La scène de rupture entre Dorian et Sibyl (chapitre VII), les réactions théâtralisées de la jeune comédienne, ainsi que ses répliques, sont à mettre en rapport avec ce genre, ce que souligne le texte même : « Sibyl Vane seemed to him absurdly melodramatic. » (O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 75).

Penny Dreadful : miroir à deux faces

Penny Dreadful se fait donc miroir à deux faces, reflétant d'une part les textes qui lui servent de sources et d'autre part notre regard contemporain sur ces textes. En termes de stratégie narrative, l'un des premiers points de rapprochement entre la série de 2014 et les *penny dreadfuls* dont elle tire son nom est l'utilisation des *cliffhangers* sur lesquels se concluent la plupart des épisodes, technique utilisée pour susciter le suspense et le désir de voir la suite, directement héritée des romans-feuilletons. L'épisode 2 se termine sur le violent assassinat de Proteus, second homme artificiel créé par Frankenstein dans la série, et le retour inopiné de sa première créature, assoiffée de vengeance, qui s'exclame : « Your first-born has returned, Father. » Je poursuivrai l'analyse de ces rapprochements en me concentrant sur un extrait du sixième épisode (« What death can join together », 29'17-32'), qui se décompose en trois séquences : trois hommes filmés de dos (Ethan Chandler, Sir Malcolm Murray et son domestique africain, Sembene) qui avancent dans un paysage urbain nocturne, une discussion entre le professeur Van Helsing et Victor Frankenstein autour des vampires et des *penny dreadfuls* et une scène entre Vanessa Ives et Dorian Gray, qui a pour cadre l'appartement de ce dernier.

La première courte séquence donne un aperçu de la vision de Londres qu'offre la série, un Londres victorien fantasmé, envahi par un épais brouillard, composé de tavernes mal famées, de fumeries d'opium, de ruelles interminables et labyrinthiques plongées dans une nuit menaçante, trouée çà et là par le halo d'un réverbère. La cartographie de Londres que propose la série trouve son origine dans les romans dont elle s'inspire. Ainsi, le plan de la ville que trace *The Picture of Dorian Gray* – et *Penny Dreadful* dans son sillage –, est clairement polarisé, construit autour de l'opposition entre le West End respectable et bourgeois (où résident Dorian Gray, Sir Malcolm Murray et Vanessa Ives) et les quartiers pauvres de la capitale. Cette dichotomie se double d'une opposition entre le haut et le bas : les deux œuvres décrivent des plongées dans les « bas-fonds » de Londres, inscrivant ainsi le plan de la ville sur un axe vertical et non uniquement horizontal. Or la vision de Londres qui se fait jour dans le roman de Wilde est héritée

des *penny dreadfuls*, en particulier de *The Mysteries of London* de G.M.W. Reynolds (1844-1848), roman lui-même inspiré des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (1842-1843), œuvre dont le titre démarque celui du roman noir d'Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* et qui a donné lieu à une véritable vogue des « mystères » urbains[41]. Dans *The Picture of Dorian Gray*, comme dans *Penny Dreadful*, l'East End est un lieu où l'on se perd, dans les deux sens du terme. Il est présenté comme un « dédale de rues sales et de places noires sans gazon[42] » au chapitre IV de *The Picture of Dorian Gray*, aspect labyrinthique de nouveau souligné au chapitre XVI, par le truchement de l'image de la toile d'araignée : « The way seemed interminable, and the streets like the black web of some sprawling spider[43] ». Le labyrinthe est un *topos* que l'on trouve dans de très nombreux textes[44], en particulier dans *The Mysteries of London* de G.M.W. Reynolds (1844-1848), comme par exemple dans cet extrait du chapitre I, où le héros découvre un quartier pauvre de Londres par une nuit d'orage et où le lecteur note l'accumulation de clichés (pauvreté, criminalité, saleté, obscurité, jeux d'ombre et de lumière) :

> It was in this *horrible* neighbourhood that the youth was now wandering. He was evidently shocked at the idea that human beings could dwell in such *fetid and unwholesome dens*; for he

---

41 On peut penser, entre autres, aux *Mystères de Lisbonne* (1854) de Camilo Castelo Branco, porté à l'écran par Raoul Ruiz en 2010, ou aux *Mystères de Naples* (1869-1870) de Francesco Mastriani.

42 Wilde, O., *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. Jean Gattégno, in Wilde, Oscar, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 394. (« A labyrinth of grimy streets and black grassless squares », O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit*., p. 44.)

43 Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit,* p. 154. (« Le trajet semblait interminable, et les rues ressemblaient à la toile d'une immense araignée. », Wilde, O., *Le Portrait de Dorian Gray*, *op. cit*., p. 525).

44 Voir Mighall, Robert, *A Geography of Victorian Gothic Fiction. Mapping History's Nightmares*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 32. On trouve également cette image chez Charles Dickens (*Oliver Twist* [1837-1839]), par exemple.

> gazed with wonder, disgust, and alarm upon the houses on either side. It seemed as if he had never beheld till now a *labyrinth of dwellings whose very aspect appeared to speak of hideous poverty and fearful crime*.
> Meantime the lightning flashed, and the thunder rolled; and at length the rain poured down in torrents. Obeying a mechanical impulse, the youth rushed up the steps of a house at the end of one of those *dark, narrow, and dirty streets the ominous appearance of which was every now and then revealed to him by a light streaming from a narrow window, or the glare of the lightning*. The framework of the door projected somewhat, and appeared to offer a partial protection from the rain. The youth drew as closely up to it as possible; but to his surprise it yielded behind him, and burst open. With difficulty he saved himself from falling backwards into the passage with which the door communicated.[45]

---

[45] (Nous soulignons). Reynolds, G.M.W., *The Mysteries of London* (1844-1848), http://www.victorianlondon.org/mysteries/mysteries-00.htm. (Nous traduisons) : « C'était dans cet ignoble quartier que le jeune homme errait à présent. Il était de toute évidence choqué par l'idée que des êtres humains pussent vivre dans des tanières si fétides et si malsaines, et il contemplait avec étonnement, dégoût et effroi les maisons qui se trouvaient de part et d'autre de la rue. On eût dit qu'il n'avait jamais jusqu'alors posé son regard sur un tel labyrinthe d'habitations, dont l'aspect même semblait évoquer misère épouvantable et crimes atroces. Pendant ce temps, le ciel était traversé d'éclairs et le tonnerre grondait. La pluie se mit enfin à tomber à torrents. Suivant sans réfléchir son instinct, le jeune homme monta en toute hâte les marches d'une maison située au fond d'une de ces rues sombres, étroites et sales dont l'aspect inquiétant était de temps à autre révélé par un rai de lumière perçant à travers une mince croisée ou par un éclair éblouissant dans le ciel. Le cadre de la porte formait une sorte d'avancée et paraissait pouvoir le protéger partiellement de la pluie. Le jeune homme se colla autant que possible contre la porte, laquelle, à son grand étonnement, céda sous son poids et s'ouvrit violemment. Il s'en fallut de peu pour qu'il ne tombât en arrière dans le passage sur lequel donnait cette porte. »

Cette vision, que l'on retrouve dans les illustrations de *London. A Pilgrimage* de Gustave Doré (1872) [figure 2][46], correspond certes en partie à une réalité architecturale, mais elle témoigne également d'une vision idéologiquement orientée de Londres. La ville – et ses quartiers pauvres en particulier – se fait cartographie des peurs et des fantasmes des Victoriens[47]. Sa recréation dans la série de 2014 se mue en écran de projection de la lecture que nous faisons aujourd'hui de la littérature victorienne à travers le prisme de différents filtres, notamment celui du film expressionniste, qui fait grand usage de paysages urbains inquiétants, comme par exemple *M. le Maudit* (1931) de Fritz Lang. Le fait que la série soit écrite par un Américain et diffusée sur une chaîne américaine n'est peut-être pas non plus étranger à cette image stéréotypée du Londres victorien[48].

La deuxième séquence, construite autour de la figure du champ/contrechamp qui donne au spectateur le sentiment de partager le regard d'un personnage puis de l'autre, met en scène une discussion entre Victor Frankenstein et le professeur Van Helsing. Au niveau diégétique, il s'agit d'un moment de révélation : Van Helsing dévoile au jeune

---

[46] Voir cahier iconographique p. 112.

[47] Le trope du labyrinthe apparaît également dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson, au chapitre II (« Search for Mr Hyde »), durant lequel Utterson imagine la figure menaçante de Hyde errant dans un paysage urbain cauchemardesque : « The figure in these two phases haunted the lawyer all night; and if at any time he dozed over, it was but to see it glide more stealthily, or move the more swiftly, even to dizziness, through *wider labyrinths of lamplighted city*. » (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*, Robert Mighall (Ed.), Harmondsworth, Penguin Books, 2002, p. 13, nous soulignons.)

[48] Le roman de Wilde a d'ailleurs été originellement publié en juin 1890 dans le *Linpicott's Monthly magazine*, périodique « transatlantique ». Le fait que ce roman soit publié à la fois en Grande-Bretagne et aux États-Unis peut en partie expliquer l'image de Londres que l'œuvre suggère, et notamment l'évocation non dénuée de clichés de l'East End londonien ; cette image paraît pouvoir être en adéquation avec la vision stéréotypée de la capitale britannique dans l'imaginaire américain.

Frankenstein l'existence des vampires. Ce que cette séquence souligne surtout, ce sont les effets de mises en abyme et d'enchâssements sur lesquels repose la série *Penny Dreadful*. Le gros plan sur la couverture du *penny dreadful Varney the Vampire; or the Feast of Blood* [figure 1][49] vaut comme commentaire sur la nature textuelle du phénomène des vampires (ce que souligne la réplique de Van Helsing, les vampires sont connus d'une petite frange de lecteurs ayant du goût pour un certain genre de littérature) et, peut-être aussi comme commentaire sur l'écriture même de *Penny Dreadful*, série vampirique qui se nourrit de sang et d'encre pour faire revivre le passé.

Sur fond de musique classique – le duo des fleurs de *Lakmé* de Léo Delibes (opéra de 1883 dont le livret a été inspiré par une nouvelle « exotique » de Pierre Loti, « Rarahu » [1880]) –, le spectateur assiste dans un troisième temps à une déambulation dans la galerie de portraits de Dorian Gray, qui redouble l'effet d'enchâssement mis en place dans la séquence précédente. La série de 2014 recompose le *topos* de la galerie de portraits, que l'on trouve au chapitre XI du roman de Wilde[50], en juxtaposant des toiles très différentes, exposées dans divers musées du monde, parmi lesquelles on reconnaîtra un portrait de Napoléon III par Hippolyte Flandrin (1861, 2,12 x 1,47 m, huile sur toile, château de Versailles), un autre de Pierre Corneille par Charles Le Brun (1647, huile sur toile, 52 x 63 cm, château de Versailles), un *Autoportrait en jeune homme* de Rembrandt (1629, huile sur toile, 15,5 x 12,7 cm, Munich, Alte Pinakotek), la *Paysanne niçoise* de Berthe Morisot (1889, huile sur toile, 64 x 52 cm, Lyon, musée des beaux-

[49] Voir cahier iconographique p. 111.

[50] Dans le roman de Wilde, le lecteur est invité à construire une image de Dorian Gray à la lumière des différents tableaux accrochés dans la galerie de portraits que Dorian parcourt dans le chapitre XI (Wilde, O., *The Picture of Dorian Gray*., *op. cit*., p. 119-121). Si le portrait du héros est fragmentaire, la description des portraits des ancêtres, *topos* du roman noir et du récit fantastique, est un peu plus détaillée. Le texte propose un parcours à la fois spatial (la déambulation dans la galerie de portraits) et temporel : défile un ensemble de figures, du XVI^e^ au XVIII^e^ siècles.

arts), ou encore *La Folle monomane* de Théodore Géricault (1822, huile sur toile, 77 x 64,5 cm, Paris, musée du Louvre). Cette multiplication des portraits renvoie à l'emboîtement d'intrigues dans *Penny Dreadful* : cette galerie irréaliste est un jeu de l'esprit, comme la série elle-même. On signalera au passage que le portrait qu'on ne verra jamais dans *Penny Dreadful* est celui de Dorian Gray : la série de 2014 est en cela fidèle au roman de Wilde où le portrait qui figure au centre du récit s'inscrit sous le mode de l'absence, du non-dit ou du moins du peu dit[51]. Ces tableaux offrent également un commentaire sur la série elle-même. La confrontation de Vanessa Ives à *La Folle monomane* de Géricault est une prolepse préfigurant sa crise d'hystérie, mise en scène à l'épisode suivant, et une analepse rappelant son enfermement dans un asile (épisode 5) tel que pouvait en fréquenter Géricault. La référence à Rembrandt, peintre par excellence du clair-obscur, fait écho aux jeux d'éclairage qui caractérisent cette séquence. Cette dernière se fonde enfin sur un jeu de regards complexe : sous le regard du narcissique Dorian[52] et du spectateur, Vanessa contemple les portraits qui, dit-elle, la regardent.

C'est sur le dispositif spéculaire que met en place *Penny Dreadful* que je voudrais mettre l'accent en dernière analyse. Le miroir que la série tend aux œuvres qu'elle réécrit ne produit pas un simple effet de duplication. « That's *outré* » (en français dans le texte) dit le personnage de l'égyptologue Ferdinand Lyle à l'épisode 1 : *Penny Dreadful* agit en effet comme miroir grossissant, hypertrophiant les caractéristiques

---

[51] Voir Giudicelli, Xavier, « Illustrer *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde : les paradoxes de la représentation », *Études anglaises*, 62/1, janvier-mars 2009, p. 28-41 (article repris dans *Rue des Beaux-Arts*, n° 50, janvier-février-mars 2014, http://societeoscarwilde.fr/rue-des-beaux-arts-numero-49-2/, dernière consultation le 10/4/2015).

[52] Jean Baudrillard apparente d'ailleurs la pratique de la collection à une forme de narcissisme : le but d'une collection est toujours de se collectionner soi-même, ce qui est en effet bien le cas pour Dorian Gray et sa galerie de portraits recomposée dans la série (*Système des objets*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 108-110).

des genres du *penny dreadful*, du roman noir et du récit fantastique, et ce, jusqu'à la parodie. Comme l'indique le rôle-clef que joue le théâtre Grand-Guignol[53] dans la série, c'est à une forme de théâtralisation des *topoï* des genres en question que nous assistons ici, au sein d'une création très consciente des artifices auxquels elle a recours. La scène du théâtre à l'épisode 4 adopte le point de vue des acteurs sur la scène, (sur)jouant une pièce intitulée *The Transformed Beast*, variation autour du thème du loup-garou[54]. L'inversion des regards indique que c'est le spectateur contemporain que *Penny Dreadful* reflète, son goût pour un certain genre d'histoires et son désir de se laisser prendre au jeu d'échos et de transformations qu'orchestre habilement la série.

---

[53] Il s'agit en fait d'un anachronisme : un théâtre Grand-Guignol, sur le modèle de celui de la rue Chaptal à Paris (qui, lui, a été fondé à la fin du XIX^e^ siècle), n'a ouvert à Londres qu'après la première guerre mondiale. Voir Richard J. Hand & Michael Wilson (dir.), *London's Grand-Guignol and the Theatre of Horror*, Exeter, University of Exeter Press, 2007. Sur le Grand-Guignol français, voir Rivière, François et Witkop, Gabrielle, *Grand-Guignol* (Paris, Henri Vérier, 1979). Rivière s'est d'ailleurs inspiré du genre dans les scenarii qu'il a réalisés pour les bandes dessinées avec Floc'h, notamment *Le Rendez-vous de Sevenoaks* (Paris, Dargaud éditeur, 1985).

[54] Cette figure caractéristique de la littérature d'horreur est présente en filigrane dès le début du premier épisode (le meurtre atroce qui ouvre la série est, finit-on par comprendre, le fait d'un loup-garou, de même que l'assassinat de la prostituée qui ouvre l'épisode 2), mais elle ne fait véritablement son entrée que dans l'ultime épisode de la saison, à travers la révélation que l'un des personnages principaux n'est autre que le loup-garou meurtrier.