

Repenser le stéréotype gothique avec les orphelins Baudelaire de Lemony Snicket (1999-2006 ; 2017-2019)



CAROLINE STARZECKI 
Université de Rouen

Résumé : L'ensemble romanesque *A Series of Unfortunate Events* (1999-2006 ; *Les Désastreuses Aventures des orphelins Baudelaire*, 2002-2007) de l'auteur américain Daniel Handler (Lemony Snicket) a été adapté sur la plateforme de streaming Netflix entre 2017 et 2019, plus de dix ans après la fin de la parution des volumes. L'œuvre de Snicket, tant littéraire que télévisuelle, s'adresse en priorité aux enfants âgés de 9 à 12 ans et interroge les stéréotypes du genre gothique, notamment au XXI^e siècle où la notion d'esthétique prévaut sur son contenu. Ceci permet de créer une nouvelle forme de relation entre forme et fond dans les médias visuels adressés aux jeunes. Cette étude se veut double : bien qu'il ne soit pas strictement comparatif, l'article se propose d'analyser à la fois les thèmes et la structure de *A Series of Unfortunate Events* sur le papier et dans l'adaptation à l'écran du point de vue de la « gothicité ». Nous verrons que l'œuvre de Snicket est gothique à travers son utilisation de l'intermédialité et de l'intertextualité. Il s'agit ainsi d'examiner la manière dont les œuvres fictionnelles gothiques pour le jeune lectorat peuvent être lus et comprises à travers le prisme de la notion de « l'esthétique ».

Mots clés : Lemony Snicket, *A Series of Unfortunate Events*, gothicité, adaptation, esthétique

Abstract: The thirteen-book series *A Series of Unfortunate Events* (1999-2006) by the American author Daniel Handler (Lemony Snicket) has been adapted on the streaming platform Netflix between 2017 and 2019, more than ten years after the last volume was published. Both on paper and on screen, *A Series* mainly targets children aged 9 to 12 and testifies the popularity of the genre for young readerships and audiences – even crossover ones. It further questions the stereotypes of the Gothic genre, especially in

the 21st century which seems to put more emphasis on the notion of aesthetics than on that of content. A new relationship between form and substance in visual media for the young is thus created. This study has a dual purpose: although not a comparative analysis, the article shall analyse the themes and the structure of *A Series* on paper and in the TV adaptation from the perspective of 'gothic'. A few aspects of the reasons why *A Series* is a Gothic work shall be discussed here, as for instance its use of intertextuality and intermediality, but also the use of visual and sound aesthetics. We shall see how contemporary Gothic fictions for young audiences are to be understood nowadays through the spectrum of 'aesthetics'.

Keywords: Lemony Snicket, *A Series of Unfortunate Events*, Gothicity, Adaptation, Aesthetics

Introduction

//

*« I am sitting in my room, in the middle of the night,
writing down this story and looking out my window
at the graveyard behind my home. »*
(Snicket, 1999c : 80-81)

De nombreuses productions pour la jeunesse au XXI^e siècle ont hérité des traditions du genre gothique du XIX^e siècle, notamment en empruntant images et motifs à des œuvres influentes comme *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) ou *The Fall of the House of Usher* d'Edgar Allan Poe (1839). Ces traditions se retrouvent dans des œuvres populaires comme la nouvelle « The Gashlycrumb Tinies » d'Edward Gorey (1963) ou comme le film en noir et blanc et *stop-motion* *Frankenweenie* (2012) de Tim Burton¹. Des romans *Coraline* (2002) et *The Graveyard Book* (2008 ; *L'Étrange Vie de Nobody Owens*) de Neil Gaiman ou *The Vanishing Trick* (2020) de Jenni Spangler prouvent tous que le genre gothique a su traverser les époques et plaire à un lectorat plus ou moins jeune. De la même manière, les adaptations télévisuelles des fictions gothiques pour la jeunesse sont aujourd'hui populaires car elles jouent sur les représentations stéréotypiques du genre, ou les subvertissent. Depuis le début du XXI^e siècle, il y a également une plus grande attention portée sur l'esthétique gothique, comme le note Catherine Spooner (2017 : 10) :

//
//
//
While demonstrating multiple variations, twenty-first-century Gothic style can be recognized by a combination of features [...]. In terms of

1. Le réalisateur se serait inspiré des œuvres de Gorey ; voir par exemple : Lackner, 2013.

genre recognition, what Gothic looks like is increasingly becoming as important as the stories that it tells².

Il convient donc de s'intéresser à la représentation du gothique à l'écran à l'aune du siècle, puisque le genre est en constante évolution et son entremêlement avec la littérature de jeunesse permet de réfléchir à ses stéréotypes. Cette étude sera centrée sur l'œuvre de Lemony Snicket, *A Series of Unfortunate Events*³, qui a su prouver son originalité, comme le rappelle Buckley :

A Series of Unfortunate Events is a landmark text because it inaugurates a new form of Gothic writing for children in the postmillennial period that challenges assumptions about Gothic and children's literature alike. A Series positively reconfigures Gothic exile, but also resists the cosy restitution associated with children's literature. The mystery of the fire remains impervious to hermeneutics; neither the Baudelaires nor the readers find any answers about the unexplained deaths that precipitate the adventure⁴.

La suite littéraire a été adaptée une première fois au cinéma en 2004. S'adressant en premier lieu aux enfants⁵, il s'agit d'une adaptation libre des trois premiers tomes de l'ensemble romanesque de Snicket. L'auteur souhaitait initialement écrire un roman gothique pour adultes, mais il ne parvenait pas à trouver de protagoniste à son goût ; une fois décidé à écrire pour un public plus jeune, il craignait de ne pas pouvoir trouver de maison d'édition pour publier de tels textes (Chainani, 2019). Cette peur illustre la stigmatisation qui entoure la fiction gothique pour la jeunesse et qui a hanté l'œuvre de l'auteur. En effet, en 2006, un secteur scolaire au Texas

2. « Tout en présentant de nombreuses variations, le style gothique du XXI^e siècle peut être reconnu par une combinaison de traits distinctifs [...]. En termes de reconnaissance du genre, l'esthétique du gothique prend de plus en plus le pas sur l'histoire qu'il raconte. » (toutes les traductions seront personnelles, sauf indiqué).
3. En quelques mots, l'ensemble romanesque suit les aventures de Violet, Klaus et Sunny (Prunille) Baudelaire, devenus orphelins après avoir perdu leurs parents dans un incendie. Ils sont adoptés par le comte Olaf, qui, avec sa troupe théâtrale (et criminelle), en a après la fortune qui leur a été léguée. À la suite de l'échec de ses premiers plans, les enfants sont replacés, mais le comte ne cesse de les poursuivre de tome en tome. Le fait que l'intrigue porte sur des orphelins et orphelines rapproche d'ailleurs l'œuvre du genre du mélodrame (Charles Dickens) mais également du genre gothique.
4. « *A Series of Unfortunate Events* est un texte majeur car il inaugure une nouvelle forme d'écriture du gothique pour les enfants dans l'époque post-millénaire qui remet en question des hypothèses établies, que ce soit sur le gothique ou sur la littérature de jeunesse. *A Series* reconfigure de manière positive l'exil gothique, mais résiste toutefois à la restitution réconfortante associée à la littérature de jeunesse. Le mystère de l'incendie demeure imperméable à l'herméneutique ; ni les Baudelaire, ni le lectorat ne trouvent de réponses concernant les décès inexplicables qui lancent l'aventure. »
5. Bien qu'il n'y ait aucune information officielle à ce sujet, le site <https://www.commonsensemedia.org/movie-reviews/lemony-snickets-a-series-of-unfortunate-events> indique que le film s'adresse aux enfants de plus de dix ans ; le site <https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/63140> indique qu'il s'agit de « *children's works* » ; et sur le site https://www.imdb.com/title/tt0339291/parentalguide?ref=tt_str_y_pg, le film est conseillé « PG » aux États-Unis, soit « *Parental Guidance Suggested (mainly for under 10's)* », c'est-à-dire s'adressant aux enfants mais avec présence d'un adulte. Il est conseillé « tous publics » en France sur ce même site (les trois liens ont été consultés en dernier le 17 août 2022).

avait banni les romans de Snicket pour cause de violence et d'horreur excessive (Flood, 2014). Pourtant, 65 millions d'exemplaires se sont vendus dans le monde entre 1999 et 2015, ce qui démontre bien la popularité de la fiction gothique au XXI^e siècle, comme le rappelle Cross (2008 : 57) :

Snicket's A Series of Unfortunate Events has, in a large way, contributed to the increase in popularity of the genre, spawning many imitators. This planned series of thirteen has achieved huge sales and many critical plaudits, which generally acknowledge the complexity and sophistication of the self-reflexivity and intertextuality of the darkly witty texts, which are full of narrative tricks⁶.

Souvent rapproché du genre *steampunk*, l'esthétique du film de 2004 reprend pourtant des éléments esthétiques stéréotypiques du genre gothique : l'histoire se déroule dans un monde qui rappelle l'ère victorienne, les enfants portent des vêtements d'époque de couleur neutre et sombre, allant du beige au noir, et les décors, en particulier le manoir du comte Olaf, évoquent la terreur et le mystère. La bâtisse possède une tour, évoquant le château gothique, et lorsqu'elle apparaît à l'écran pour la première fois, c'est sur fond de nuages menaçants et d'arbres morts et tentaculaires. Ces motifs se retrouvent à travers le film d'une heure et demie, soulignant ainsi l'aspect visuel du gothique.

Dans la continuité du film, l'adaptation Netflix⁷ des romans (2017-2019) reprend quelques-uns de ces éléments mais subvertit davantage les représentations du genre. Plus complète, la série télévisuelle offre trois saisons de huit, dix et sept épisodes de 35 à 55 minutes. Chaque volume est adapté en deux épisodes, donnant ainsi plus de place à l'intrigue que dans le film. Seul le dernier tome, *The End* (2006 ; *La Fin*, 2007) a été adapté en un seul épisode de 55 minutes.

Étant donné que l'adaptation est récente, elle nous permet de réexaminer la manière dont le genre gothique est perçu à la fin des années 2010 et comment sa représentation a évolué à l'écran. Puisque le genre a toujours été à la fois transgressif et excessif (Botting, 2005), l'analyse de l'adaptation ouvre de nouvelles manières de comprendre le genre gothique au XXI^e siècle. Comme l'avance Spooner, le gothique n'a cessé d'évoluer avec les siècles : « *Gothic has adapted and changed with the*

6. « *A Series of Unfortunate Events* de Snicket a contribué en grande partie à la popularité croissante du genre, engendrant de nombreuses imitations. Cette série de treize tomes planifiée à l'avance a réalisé d'importantes ventes et a reçu de multiples éloges de la part de la critique, qui reconnaît en règle générale la complexité et la sophistication de l'autoréflexivité ainsi que l'intertextualité de ces textes à l'humour noir, qui regorgent de petites pépites narratives. »

7. Notons que l'auteur, Daniel Handler (Lemony Snicket) a fait partie de l'équipe d'écriture du script de la série.

times, [...] *why should this now end?*⁸ » (2017 : 10) Cette étude nous permettra d'analyser de quelle manière *A Series of Unfortunate Events* est une œuvre de l'entre-deux qui s'inscrit dans une lignée indubitablement gothique (« *the genre's acknowledged ambiguity, instability and boundary-crossing*⁹ » [Cross, 2008 : 65]). Plus largement, nous démontrerons que la particularité de *A Series of Unfortunate Events* est sa force intertextuelle et intermédiaire : Handler/Snicket illustre la plasticité du genre gothique en l'adaptant aux contraintes des médias contemporains, c'est-à-dire en déployant les stéréotypes gothiques de ses romans dans le film et la série télévisuelle susmentionnées. Les trois supports se complètent, à la frontière de la transmédiaité¹⁰ (Jenkins, 2006). Nous définirons d'abord ce qu'est le gothique en littérature de jeunesse, avant d'analyser *A Series of Unfortunate Events* sous le spectre du cliché gothique. Nous déroulerons ensuite le genre en trois parties pour en comprendre les tenants et aboutissants dans le contexte de l'adaptation de l'œuvre de Snicket. Nous nous interrogerons ainsi sur la valeur esthétique du gothique dans l'adaptation télévisuelle de l'œuvre à destination d'enfants et d'adolescents et ce que cela nous apprend sur la fiction gothique pour la jeunesse à la fin des années 2010.

Le gothique en littérature de jeunesse : quelques clés

Avant de se plonger dans le monde fictionnel de Snicket, penchons-nous sur quelques concepts et limites. Tout d'abord, clarifions ce que nous entendons par le genre gothique. Sans entrer dans les détails théoriques, le gothique est un genre artistique dont les auteurs se sont peu à peu approprié les codes à partir du XVIII^e siècle en Grande-Bretagne dès la parution de *The Castle of Otranto* de Horace Walpole (1764). Le genre n'a cessé de gagner en popularité durant le XIX^e siècle, à la fois en évoluant et en gardant les mêmes images significatives à travers les œuvres illustres de Clara Reeve, Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft et d'autres. Le gothique questionne les frontières entre la littérature populaire et « intellectuelle », et examine ce que Kilgour appelle la collision du passé et du présent (1995 : 17-18). De plus, le gothique a une histoire tumultueuse et a été tout autant apprécié que dénigré pour ses thématiques

8. « Le gothique s'est adapté et a changé avec le temps [...] pourquoi cela s'arrêterait-il maintenant ? »
9. « L'ambiguïté, l'instabilité et le dépassement des limites reconnues du genre ».
10. L'intermédiaité qualifie la relation qui existe entre chaque média/support et qui peut modifier la cohérence de l'ensemble fictionnel. La transmédiaité, quant à elle, est ici à comprendre dans le sens où chaque média apporte des informations uniques à l'ensemble fictionnel. Le point de vue est plus large. Selon Jenkins (2011), « *Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.* »

allant de l'étrange (*unheimlich*) à l'exploration de ce qui hante un individu, en passant par les apparitions surnaturelles. Ceci va de pair avec la prépondérance des endroits clos et isolés, par exemple l'image du château. La peur émane de l'extérieur, comme dans le roman *Dracula* de Bram Stoker (1897) avec la figure du vampire. Quand le genre s'est étendu outre-Atlantique, le « *New American Gothic* » a déplacé le curseur, et l'exploration de la psyché humaine a pris plus de place dans les œuvres, puisque comme le dit Durot-Boucé, « c'est que l'horreur vient maintenant de l'intérieur, du moi » (2013 : 99).

Le gothique dans les œuvres de jeunesse réutilise tous ces codes mais avec un ton généralement différent. Selon Jackson, Coats et McGillis, le lectorat jeunesse est naturellement attiré par ce qui fait peur : « *fear or the pretence of fear has become a dominant mode of enjoyment in literature for young people*¹¹ » (2008 : 1) ; et d'ajouter (2008 : 2) :

*Perhaps the really strange development of the eighteenth century was the transformation of the Gothic narrative into an adult genre, when it had really belonged to children's literature all along*¹².

Il y aurait un lien fort entre gothique et littérature pour la jeunesse, et nous constatons une accélération des publications gothiques ou d'inspiration gothiques à destination d'enfants et d'adolescents depuis la fin du xx^e siècle, notamment en littérature *Young Adult* (YA)¹³. Deux éléments peuvent expliquer l'attrait du lectorat jeunesse pour des œuvres *a priori* lugubres et terrifiantes. D'une part, la lecture (et par extension le visionnage) de fiction gothique pour la jeunesse permet au lectorat (et spectateur) visé de tester ses propres limites : il y a une forme de jeu (« jouer à se faire peur ») tout en restant en sécurité, puisque tout se déroule à distance dans le monde fictionnel (*ibid* : 11) :

*Everyone likes a good shiver because it shakes us free of security while leaving our security intact. The appeal is the appeal of danger, beckoning us to be just a bit more daring, a bit more wild than our normal lives might allow for*¹⁴.

11. « La peur ou la simulation de la peur est devenu un mode de plaisir dominant dans la littérature pour la jeunesse. »
12. « L'évolution la plus étrange du xviii^e siècle a peut-être été la transformation du récit gothique en un genre pour adulte, alors qu'il avait en réalité toujours appartenu à la littérature pour enfants. »
13. Notons ici trois grands phénomènes à la fois éditoriaux et cinématographiques/télévisuels qui sont à l'origine des romans gothiques/à influence gothique pour la jeunesse/YA : *Harry Potter* (1999-2007) de J. K. Rowling ; *Twilight* (2005-2020) de Stephenie Meyer et *The Vampire Diaries* (1991-1992 ; 2009-2014) de L. J. Smith.
14. « Tout le monde aime ressentir un bon frisson parce que cela nous libère de la notion de sécurité tout en la laissant intacte. L'attrait ici est celui du danger, nous encourageant à être un peu plus audacieux, un peu plus sauvage que ce que nous permettent nos vies de tous les jours. »

D'autre part, le « tournant comique » du gothique (Horner et Zlosnik, 2004) désamorce certains éléments intimidants propres au genre. Selon Cross, la juxtaposition d'éléments grotesques¹⁵ et lugubres permet de contrebalancer la frayeur que peut ressentir le lectorat/spectatorat (2008 : 65). Les œuvres de Roald Dahl, par exemple, font preuve d'humour noir tout en mettant en scène des situations cruelles mais exagérées, comme dans *James and the Giant Peach* (1961) à travers les deux personnages adultes, Aunt Sponge et Aunt Spike, détestables mais ridicules.

La popularité de la fiction gothique pour la jeunesse croît donc, et les similarités entre le gothique et la littérature pour la jeunesse sont nombreuses. La sérialité est par exemple un facteur de vente important dans les deux domaines, car les romans gothiques des XVIII^e et XIX^e siècles étaient souvent vendus sous forme de « *chapbooks* » ou « *shilling shockers* », tout comme la littérature pour la jeunesse, de manière générale, l'est aujourd'hui avec ses multiples séries et cycles littéraires¹⁶. L'association des domaines ne leur donne cependant pas nécessairement une bonne image. En effet, le genre gothique a longtemps été considéré comme étant de la « paralittérature » destinée à de l'amusement populaire, et non comme une forme littéraire à part entière (Davison, 2009 : 6). La littérature de jeunesse souffre elle aussi de ce stigmate, tantôt qualifiée de littérature de genre, de littérature populaire voire commerciale (Besson, 2004 : 5). Pourtant, la popularité de la fiction gothique pour la jeunesse prouve son importance à la fois en termes économiques et éducatifs. En incorporant de l'humour dans les romans gothiques, les auteurs d'œuvres pour la jeunesse peuvent confronter leur lectorat (et spectatorat) à un niveau métaphorique et linguistique plus élevé, les rendant ainsi plus actifs dans leur lecture (et visionnage) (Cross, 2008 : 64 ; Coats, 2018 : 160). Le développement de capacités cognitives illustre donc en partie l'intérêt de ces œuvres pour un jeune public.

À la frontière de différentes influences, notamment du morose et du comique, les œuvres gothiques pour la jeunesse sont à l'image du genre qu'elles représentent. Au-delà de l'objectif concret que cette liminalité apporte, elle donne aussi à voir l'adaptabilité et la popularité du genre, qui s'adresse à un public plus large. *A Series of Unfortunate Events* est une œuvre du tournant du XXI^e siècle qui joue pleinement de l'écart qui peut exister entre le terrifiant, le morne et l'amusant à travers l'absurde, le grotesque voire le ridicule.

15. Le terme « grotesque » est à comprendre ici comme « prêt[ant] à rire par son côté invraisemblable, excentrique ou extravagant » (CNRTL, « grotesque »).

16. Pensons par exemple à la série littéraire *Goosebumps* de R. L. Stine (1992-1997 ; *Chair de poule*, 1995-2001) qui a été diffusée sur Fox Kids de 1995 à 1998. Elle reprend les codes stéréotypiques du gothique : vampires, fantômes, château, chauve-souris, etc.



L'œuvre intermédiaire de Snicket, *A Series of Unfortunate Events*, est indubitablement gothique. Bien qu'il n'y ait pas de vampire, de monstre ou de château, de nombreux autres motifs centraux du genre font partie intégrante de la construction de l'univers fictionnel. L'un de ces motifs est la mort, presque omniprésente¹⁷. Dans le premier épisode, pour ne citer qu'un exemple, les Baudelaire sont à la plage *Briny Beach* lorsqu'ils apprennent par M. Poe, le banquier de leurs parents, que ces derniers sont décédés. Il est introduit par un grand angle statique de quelques secondes, et la brume l'accompagne. Il descend les escaliers le menant à la plage, et s'arrête près d'un panneau « DANGER », présageant la suite¹⁸. Klaus ne peut s'empêcher de se rassurer d'un euphémisme : « *It only seems scary because of all the mist*¹⁹ » (S01E01, 7'58"). M. Poe leur annonce d'un ton très léger, presque en souriant : « *It is a very nice day. I have some very bad news for you children. Your parents have perished in a terrible fire*²⁰ » (S01E01, 8'32"). Cette juxtaposition exemplifie l'effet d'incongruité dont parle Cross, créé par le décalage entre le glauque et le comique (2008 : 65). Toute une imagerie décalée est élaborée autour de l'annonce concernant la mort des parents Baudelaire, donnant à M. Poe le rôle d'un ange de la mort absurde, ce qui renforce paradoxalement le motif de la mort.

De plus, les protagonistes sont constamment en décalage avec le monde qui les entoure, ce qui met en lumière une forme de malaise et qui explique le rejet qu'ils subissent. Au début du premier épisode, les Baudelaire se rendent à *Briny Beach* alors qu'il ne fait pas spécialement beau. Le conducteur de tramway est étonné car il y a une fête foraine en ville au même moment (S01E01 : 3'45"-3'53") :

TROLLEY MAN. *Hey kids! Aren't you going to the Festive Fun Fair, with all the jolly rides and games and snacks? [...]*

VIOLET. *Thank you, but it's a perfect morning to go to the beach.*

TROLLEY MAN. *It's gray and cloudy.*

VIOLET. *That's what makes it perfect*²¹.

17. Notons que la mort est un motif central en littérature de jeunesse de manière générale, notamment aux XIX^e et XXI^e siècles.
18. M. Poeousse énormément. Mis à part l'effet comique de répétition et de gestuelle, il s'agit d'un clin d'œil au poète Edgar Allan Poe (onomastique), dont certaines rumeurs voudraient qu'il soit décédé de la tuberculose.
19. « Cela paraît terrifiant à cause de toute cette brume, c'est tout. »
20. « J'ai de très mauvaises nouvelles à vous annoncer, les enfants. Vos parents ont péri dans un terrible incendie. »
21. « CONDUCTEUR DE TRAMWAY. Hé les enfants ! Vous n'allez pas à la Festive fête foraine, avec ses manages, ses jeux et ses glaces ? [...] / VIOLET. C'est gentil à vous, mais c'est le matin idéal pour aller à la plage. / CONDUCTEUR DE TRAMWAY. Il fait gris et nuageux. / VIOLET. C'est pour cela que c'est idéal. » (sous-titres de la plateforme Netflix).

Le fait que les Baudelaire préfèrent passer du temps entre eux et non au milieu d'une foule les sépare des enfants de leur âge et leur donne un statut marginal, à l'image du genre gothique qu'ils représentent. Leur origine sociale ainsi que leurs intérêts accentuent cette séparation. Les enfants sont issus d'une famille « *upper-middle-class* », ou grande bourgeoisie : ils vivent dans un grand manoir et ont toujours eu accès à des cours privés ainsi qu'à une éducation privilégiée, notamment l'ingénierie pour Violet²² et la littérature/recherche pour Klaus. Ils héritent également d'une large fortune à la mort de leurs parents. Au cours de leurs aventures, les enfants ne sont jamais contactés par d'autres pairs de leur âge, ce qui prouve potentiellement qu'ils ont toujours été isolés du monde extérieur²³. Les seuls compagnons qu'ils parviennent à se faire sont Isadora, Duncan et, plus tard, Quigley Quagmire, d'autres orphelins partageant leur statut et leur situation. Ces notions d'isolement et de différence peuvent procurer au lectorat un sentiment de réconfort (littérature de jeunesse) juxtaposé à celui de l'inconfort (gothique).

L'œuvre a été critiquée d'un côté pour sa répétitivité (Butt, 2003) et d'un autre pour sa violence (Rathing, 2010²⁴). Pourtant, ces aspects font partie intégrante de la popularité du genre gothique, que ce soit sur la page ou à l'écran (Sottiletta, 2017 : 7). L'adaptation de *A Series of Unfortunate Events* prouve ainsi à travers les motifs qu'elle aborde qu'elle est une œuvre gothique pour la jeunesse à part entière qui cherche à interpeller son jeune spectateur et à le faire réfléchir.

Intertextualité et intermédialité au service du gothique



L'œuvre de Snicket est de ce fait gothique dans les thèmes qu'elle aborde, mais le genre se retrouve également à un niveau plus large, puisque le gothique s'alimente d'autres genres pour évoluer et plaire à un lectorat/spectateur plus large (Kilgour, 1995 : 4) : « [*the Gothic*] feeds upon and mixes the whole range of literary sources out of which it emerges and from which it never fully disentangles itself²⁵ ». Nous analyserons la force intergénérique de l'œuvre ci-dessus ; il s'agit ici de remarquer que les romans *A Series of Unfortunate Events* sont souvent catégorisés comme

22. Notons le renversement traditionnel des rôles ; Sunny, la jeune sœur de moins de deux ans, est également plus manuelle que son frère.
23. Une seule mention est faite d'amis potentiels des Baudelaire avant l'incendie qui a causé la mort de leurs parents, mais elle est si brève qu'elle en devient anecdotique (1999a, 34).
24. La chercheuse ne critique pas à proprement parler la violence présente dans les œuvres, mais démontre que cette violence est exagérée et mise en parallèle avec de nombreux éléments métanarratifs afin de développer la pensée critique du jeune lectorat.
25. « [Le gothique] mélange et se nourrit de la multitude des sources littéraires dont il émerge et dont il ne parvient jamais totalement à se libérer. »

appartenant au sous-genre *steampunk*, qui appartient lui-même au gothique néo-victorien, comme Julie Cross le remarque :

[The books] can be classed as a variation of historical fiction termed “Victorian Steampunk” or Neo-Victorianism – a sub-genre in which young people with modern sensibilities struggle against great odds in an anachronistic society, which often contains some forms of modern technology²⁶.

Les œuvres *steampunk* reprennent des styles visuels de l'ère victorienne voire édouardienne mais incorporent des éléments technologiques plus modernes, et sont néo-victoriennes en cela qu'elles n'apportent pas qu'un regard nostalgique sur le passé mais également un désir de réinvention (Arias & Pulham, 2010 : xii). Il y a dans *A Series of Unfortunate Events* une démarche postmoderne de subversion des clichés utilisés. Le comportement du narrateur, Lemony Snicket, dont la présence peut être perçue comme didactique, prouve l'importance des traditions victoriennes dans l'œuvre. Toutefois, l'absurdité des interventions du narrateur, son décalage avec d'autres figures semblables ainsi que la conscience qu'il a de lui-même feraient de lui un narrateur néo-victorien. En complément, voitures, tramways, télégraphes, téléphones et même ordinateur (S02E01-02) se côtoient tout au long de l'œuvre dans une esthétique contemporaine au niveau de l'architecture et des tenues. Contrairement au film, peu d'éléments rappellent visuellement l'époque victorienne ou édouardienne dans l'adaptation télévisuelle, qui est néo-victorienne dans son acception plus large.

Selon Hogle, la fiction néo-victorienne est « méta-gothique » puisqu'elle est une sorte de « manifestation » ou « d'apparition » du gothique obsédant et récurrent (2012 : 4). Kohlke et Gutleben, de leur côté, estiment que les deux genres sont liés par leur exploration du passé (2012 : 4), et selon Sottilotta, le gothique (et le néo-victorien, donc) l'est notamment à travers l'intertextualité et l'intermédialité : « *the adaptability of the Gothic and its tendency to surpass the verbal margins of literature is determined by the intrinsic intertextual and intermedial quality of this genre*²⁷ » (2017 : 2). *A Series of Unfortunate Events* fait en effet preuve d'une grande variété intertextuelle et générique. D'innombrables exemples peuvent être notés, mais nous pouvons nous appuyer sur un produit dérivé prenant la forme d'un livre qui apparaît plusieurs fois dans la série,

26. « [Les livres] peuvent être catégorisés comme étant des variations de fiction historique appelé « *steampunk* victorien » ou « néo-victorien », un sous-genre dans lequel de jeunes personnages dotés de sensibilités modernes luttent contre de grands dangers dans une société anachronique, qui contient généralement des formes de technologies modernes. »
27. « La capacité d'adaptation du gothique et sa tendance à surpasser les frontières verbales de la littérature sont déterminées par les qualités intertextuelles et intermédiales intrinsèques de ce genre. »

commercialisé en 2018, soit en plein milieu de la diffusion de la série : *The Incomplete History of Secret Organizations: An Utterly Unreliable Account of Netflix's A Series of Unfortunate Events* de Joe Tracz. Bien que ressemblant au livre « originel » que l'on peut voir à l'écran (la couverture est identique), les différences sont majeures. Le volume est bien moins épais, mais surtout, le sous-titre supplémentaire indique sans équivoque qu'il s'agit d'un produit dérivé de l'adaptation, le génitif accolé au nom « Netflix » étant significatif²⁸. Le volume est rempli d'interviews et d'explications, tantôt véridiques, tantôt détournées à propos de la série et de son élaboration. L'avant dernière demi-page du livre, « The Awful Allusions » (204-205), permet de relever quelques exemples concrets d'intertextualité²⁹. Il ne s'agira pas ici de détailler une liste exhaustive³⁰ mais de se concentrer sur les références faites au poète français Charles Baudelaire et à l'auteur et poète américain Edgar Allan Poe. Les deux auteurs sont liés car Baudelaire a participé à la popularisation des œuvres de Poe en France à travers la traduction de poèmes et nouvelles. Les références à ces deux hommes dans la série passent notamment par l'onomastique des protagonistes et de la famille de leur banquier, ainsi que les stéréotypes associés au « spleen » (et donc au malheur) pour le premier. De plus, les épisodes 5 et 6 de la saison 2 se déroulent dans un village où se trouve l'arbre *Nevermore Tree* et où d'innombrables corbeaux séjournent la nuit, rappelant le fameux poème de l'auteur « Nevermore ». La mention du livre *Wuthering Heights* d'Emily Brontë (1847) rappelle également le lien de l'œuvre au genre gothique, comme le rappelle l'entrée : « *if Esmé had actually read this Gothic novel by Emily Brontë, she would know that it does not end as happily as she seems to believe*³¹ » (Tracz, 2018 : 205). Il y a donc une autoréflexivité gothique évidente à travers l'œuvre (littéraire comme télévisuelle) : cela permet d'établir un dialogue, une connivence avec le spectateur à travers des clins d'œil que jeunes et moins jeunes peuvent comprendre, et ancrer l'œuvre dans de multiples traditions littéraires et culturelles afin d'attirer un public plus large.

L'intertextualité (ainsi que l'intermédialité et la métafiction, qui ne seront pas analysées ici) donne du pouvoir au jeune spectateur, qui est accompagné vers l'adolescence voire la vie adulte à travers le tissu linguistique. Le narrateur est peu fiable : toutes ses interventions sont teintées

28. Notons l'effort autoréflexif de cette démarche : malgré la modification de l'objet télévisuel une fois commercialisé, il y a une continuité ainsi qu'un jeu sur la frontière entre le « réel » et le « fictif » à travers la supposition que l'univers fictionnel n'en est en réalité pas un ; Snicket ne serait pas un narrateur-personnage mais bien l'auteur réel de son univers fictif. Le livre mentionné (*The Incomplete* [...]) serait judicieusement placé à la lisière des deux univers (voir par exemple Andrews, 2022)
29. Le terme « allusion » est utilisé dans le volume car, au-delà des références intertextuelles, il y a aussi des références culturelles plus larges. Par exemple, l'entrée « Sonic Youth » indique qu'il est ici question d'une référence à un groupe de rock alternatif.
30. Pour une liste plus exhaustive de l'intertextualité dans l'ensemble romanesque de Snicket, voir Atvara, 2012, ou Barton, 2011.
31. « Si Esmé avait en fait lu ce roman gothique d'Emily Brontë, elle aurait su qu'il ne se termine pas aussi bien qu'elle semble le croire. »

à la fois de mélancolie et d'ironie pour développer la confiance et la vigilance du lectorat/spectatorat. Nous savons par exemple que Snicket, à la fois personnage et narrateur, raconte l'aventure des trois Baudelaire des années après les faits. La distension temporelle est présente tout au long de l'œuvre, aussi bien à l'écrit qu'à l'écran, puisqu'il y a une superposition de narration ultérieure, simultanée, antérieure et intercalée³² (Genette, 1972 : 229 ; 1983, 55). Snicket rapporte les paroles des orphelins à chaque tome, mais avoue pourtant ne pas tout connaître de leur histoire : « *Despite my many years investigating the case of the Baudelaire orphans, there is still much I do not know*³³ » (S03E02, 39'01"). Le narrateur est lui-même liminal, entre focalisation interne et omnisciente : comme l'affirme Burnes (2016 : 6),

*The Gothic bridges the gap between the child and the adult through the role of the fictive adolescent, and formulates within and even outside of its pages the model to be copied by the young reader who yearns for a maturity they do not yet possess; that such a model, too, is what authors of such figures were themselves copying*³⁴.

Le lectorat/spectatorat est donc à moitié accompagné dans la narration et doit démêler le vrai du faux à mesure que l'histoire avance, et le gothique semble être un moteur supplémentaire à cette croissance.

Une esthétique de contraste à l'écran

En termes de contenu, *A Series of Unfortunate Events* oscille entre le glauque et le comique, faisant écho à ses racines gothiques. Les « *penny dreadfuls* » du XIX^e siècle dont l'œuvre s'inspire étaient très populaires grâce aux illustrations qui les accompagnaient (Sottiletta, 2017 : 6). Il convient donc de se tourner un instant vers les illustrations qui constellent l'ensemble romanesque original, notamment les couvertures. Elles ont toutes été réalisées par Brett Helquist, un illustrateur américain. Ces couvertures donnent à l'ensemble romanesque son esthétique victorienne voire édouardienne, c'est-à-dire qu'à travers les illustrations et l'apparence globale des livres³⁵, l'œuvre imite le type d'image que l'on pouvait trouver

32. Narration ultérieure : l'histoire racontée est située dans le « passé » ; narration antérieure : récit prédictif, postérieur à l'histoire raconté ; narration simultanée : le temps de l'histoire coïncide avec celui de la narration ; narration intercalée : mélange de narration au passé et de narration au présent.
33. « Malgré toutes les années que j'ai passé à mener l'enquête à propos des orphelins Baudelaire, il y a tellement de choses que j'ignore encore. »
34. « Le gothique jette un pont entre l'enfant et l'adulte à travers le rôle de l'adolescent fictif, et formule à l'intérieur et même à l'extérieur de ses pages le modèle à recopier par le jeune lecteur qui aspire à une maturité qu'il ne possède pas encore ; ce modèle, de plus, est ce que les auteurs de ces figures copiaient eux-mêmes. »
35. Nous prenons ici pour référence l'édition reliée des romans. Notons d'ailleurs que le format relié est plus généralisé dans la langue originale qu'en français.

dans les *Penny dreadfuls*. Une cohérence est créée grâce à ces éléments. Les illustrations des couvertures des tomes 1, 3, 7 et 8 reprennent par exemple quelques codes des illustrations d'époque, notamment à travers l'idée de l'extravagant : les couleurs utilisées sont sombres, majoritairement du gris, du noir et du marron ; les tenues des personnages sont choisies avec soin et fluctuent entre vêtements d'époque et costumes de scène ; la couverture du tome 8 affiche des objets aujourd'hui désuets (du matériel médical) ; enfin, toutes les illustrations connotent le danger d'une manière ou d'une autre. En effet, du comte Olaf qui paraît démesurément grand et menaçant lorsqu'il fait face aux enfants sur l'illustration du tome 1, à Klaus sur une échelle dans les airs qui se fait visiblement attaquer par des corbeaux sur celle du tome 7, en passant par Violet qui se tient face à une fenêtre brisée avec vue sur un lac avec tempête en fond sur celle du tome 3, toutes les couvertures ou presque connotent le gothique dans sa représentation stéréotypique, et donc la peur.

La qualité visuelle de l'œuvre de Snicket est néanmoins très différente d'un média à un autre. Là où le film de Silberling (2004) restait relativement proche des illustrations originales en termes d'atmosphère gothique, la série télévisuelle, elle, s'éloigne des représentations stéréotypiques du genre. La particularité principale de l'adaptation Netflix est son utilisation des couleurs et des contrastes. Notons qu'il y a depuis plusieurs années une réelle prévalence des teintes sombres, d'un filtre grisâtre apposé sur les images des *blockbusters* et des séries populaires (Saint-James, 2022). L'adaptation de l'œuvre de Snicket utilise en partie cette tendance mais apporte quelques éléments supplémentaires. Il y a un style assez reconnaissable au sein des séries sur la plateforme de *streaming* : les images sont très nettes, sans grain visible, donnant aux acteurs et actrices une apparence immaculée, et des couleurs souvent très vives³⁶. L'adaptation de l'œuvre de Snicket n'échappe pas à cette esthétique. Par exemple, les Baudelaire ont un visage exempt de toute imperfection, leur donnant presque une apparence de poupée. Le comte Olaf et sa troupe se démarquent davantage des enfants à cause de leurs visages et vêtements sales, même si cette saleté paraît artificielle.

Les couleurs des vêtements portés par les enfants sont de bons indicateurs de cette tendance. Dans l'épisode « The Wide Window : Part 2 » (S01E06), les trois Baudelaire enfilent des anoraks avant de monter à bord d'un petit voilier pour traverser le lac Lachrymose en pleine tempête. Violet porte un anorak rouge, Klaus un bleu et Sunny un jaune. Ces couleurs très vives entrent en contraste avec leur environnement, qui est

36. Le même type de procédé est utilisé dans une autre adaptation télévisuelle gothique pour les adolescents, *Chilling Adventures of Sabrina* (Netflix, 2018-2020 ; *Les Nouvelles Aventures de Sabrina*), où les images paraissent lissées et les couleurs saturées au maximum pour donner plus de force aux scènes.

sombre et menaçant à cause de la tempête. Le spectatortat retrouve les protagonistes à l'épisode suivant dans une forêt (S01E07). Les couleurs lumineuses sont de nouveau en contraste avec le décor qui paraît terne. Ceci permet de souligner que les Baudelaire ne sont pas à leur place ; ils ont non seulement fui, mais ils sont loin de leur foyer d'origine. Dans l'épisode 1, ce contraste était d'ailleurs déjà visible pour mettre en avant la perte et la qualité contre-nature de l'incendie qui a touché leur manoir : les Baudelaire arborent les couleurs rose, bleu et jaune au milieu des cendres noires et grises de leur ancien foyer (S01E01, 10'30"). Le contraste entre la maison de Justice Strauss et le manoir du comte Olaf est également une parfaite illustration du déracinement que connaissent les enfants³⁷ : la caméra qui se déplace de gauche à droite, de la maison blanc immaculé de la juge douce et naïve au manoir terrifiant d'Olaf³⁸, et l'apparition du corbeau et de la foudre dénotent le changement de vie qui attend les Baudelaire et présagent leurs mésaventures de manière visuelle. La luminosité joue un rôle primordial ici.

L'oscillation tout au long de la série télévisuelle entre couleurs ternes (notamment pour les uniformes que les enfants vont porter et l'environnement de manière générale) et couleurs vives prouve ainsi que la qualité visuelle de l'œuvre adaptée à l'écran est d'une grande importance. Bien que le générique du début répète la phrase « *Look Away* » (« regardez ailleurs »), il semble difficile de ne pas être attiré par le contraste créé.

De plus, les acteurs et actrices portent une vaste palette de costumes qui sont à la frontière du gothique. L'une des costumières, Cynthia Summers, avoue cependant qu'elle ne s'est inspirée ni des illustrations de Helquist, ni du film (Hofferber, 2019) : elle s'est appuyée sur la manière dont l'un des réalisateurs, Barry Sonnenfeld, a compris les livres (Britt, 2018) :

“The [Snicket] books are written through the memory of children” [Sonnenfeld said]. And so, if you think about that when you're a young child, and you're remembering adults, or you're remembering places, what you're remembering is pictures. And it's not always accurate as to what you know. Instead, it is more how you remember it. So, the

37. Cela ajoute également une dimension au personnage du comte qui se veut être un grand acteur de théâtre.

38. La première apparition du comte Olaf est d'ailleurs un clin d'œil au genre gothique de manière très directe : au-delà des motifs stéréotypiques liés au manoir, il est lui-même présenté comme un vampire. En effet, il est au dernier étage de son habitation, à la fenêtre de sa tour, et se tient les bras en croix sur la poitrine, comme dans un cercueil à la verticale. Cette image lui convient bien, puisqu'il cherche à aspirer toute la fortune des enfants sans leur laisser de répit, à la manière d'un vampire suceur de sang. Un désamorçage comique a lieu, puisque M. Poe sonne à sa porte, et Olaf sort de son « personnage » pour aller ouvrir, rappelant ici l'incongruité mentionnée dans le texte.

*costumes are based on reality from a time period, but it's through a child's filter*³⁹.

La série télévisuelle est donc elle-même en contraste avec l'œuvre originale et le film, quand bien même ce dernier a popularisé une représentation stéréotypique, ou du moins attendue, de l'univers de Snicket. Les couleurs et les costumes sont exagérés afin de donner l'impression que tout est un souvenir d'enfant, mêlant encore une fois le genre à la jeunesse. Cette démesure est particulièrement visible à travers les costumes portés par le personnage d'Esmé Squalor, qui rejoint la troupe d'Olaf en devenant sa compagne après avoir trahi les Baudelaire à la fin de l'épisode 12 (S02E04). Les styles et les inspirations de ses tenues varient pour le plaisir du spectateur : rétro dans l'épisode « The Vile Village » (S02E05) ou « The Carnivorous Carnival » (S02E10), années 1920 dans « The Ersatz Elevator » (S02E03) ou encore costume de poulpe dans « The Grim Grotto » (S03E04). L'objectif est de ne pas pouvoir situer précisément l'époque de l'intrigue. La costumière ajoute qu'elle a eu recours à des *fan-arts* : « *I actually was inspired by a lot of fan art for Carmelita, and spun it into her very character-y outfits*⁴⁰ » (Britt, 2018). Cet élément est important car il montre l'influence que peuvent avoir les productions du public sur la représentation d'un univers à l'écran. Un *fan-art* est une œuvre de nature variée produite par un fan ; il peut s'agir d'un dessin, d'un collage, d'une bande-son, d'un court-métrage et bien d'autres. Le fait que l'équipe technique et artistique de la série télévisuelle ait été davantage inspirée par des productions tierces que par des œuvres « officielles » (illustrations ou film) prouve que le jeune spectateur peut avoir un pouvoir d'action et d'influence sur les œuvres qu'il visionne, rapprochant encore davantage les objets gothiques et leur public⁴¹.

L'aspect visuel de la série télévisuelle *A Series of Unfortunate Events* joue donc un rôle tout aussi, voire plus important, que son fond. La « gothicité » de l'œuvre est omniprésente, que ce soit dans les motifs et thèmes abordés ou dans la manière de représenter le genre. L'adaptation Netflix, bien qu'elle joue sur l'idée de contraste entre couleurs vives et ternes, transmet la tradition gothique et décalée que l'on retrouve dans plusieurs œuvres gothiques pour la jeunesse qui peuvent résonner avec le jeune spectateur visé. La généralisation de cette tendance visuelle, de plus, semble prouver que le jeune public recherche, ou du moins apprécie, ce type d'esthétique.

39. « “Les romans [de Snicket] sont écrits à travers la mémoire d'enfants”, [a dit Sonnenfeld]. Et donc, si vous réfléchissez à quand vous-même étiez un enfant, et que vous vous souvenez d'adultes ou d'endroits, ce qui vous revient à l'esprit sont des images. Et ce n'est pas forcément aussi précis que ce que vous savez réellement. Il s'agit plutôt de la manière dont vous vous en souvenez. Ainsi, les costumes sont basés sur la réalité d'une époque, mais à travers le filtre d'un enfant. »

40. « J'ai en réalité été beaucoup inspirée par des œuvres de Carmelita produites par des fans (*fanart*), et j'en ai tiré des tenues très caractéristiques. »

41. Sur le pouvoir des productions de fans, notamment en *fantasy*, voir Besson, 2015.

« L'atmosphère » gothique : de l'importance de la bande-son à l'écran



Au-delà de l'esthétique à proprement parler, il semble nécessaire d'analyser l'ambiance gothique créée par l'adaptation. Nous allons nous attarder sur la bande-son originale de la série télévisuelle, car elle permet non seulement de fidéliser le spectateur mais aussi de créer une ambiance liminale – tantôt gothique, tantôt comique⁴². Notre imaginaire de la musique gothique a été construit par le cinéma hollywoodien et des séries américaines notoires. Les studios Hammer en particulier ont popularisé l'atmosphère morose et angoissante du gothique dans les années 1940 avec leurs neuf films sur Dracula (*Dracula*, ou *Le Cauchemar de Dracula* en français, de 1958) et leurs bande-son angoissantes ; d'autres films comme *Beetlejuice* (1988) ou *Sleepy Hollow* (2000) de Tim Burton, *The Nightmare Before Christmas* [*L'Étrange Noël de Monsieur Jack*, 1993] de Henry Selick, des productions américaines telles que *The Addams Family*⁴³ (séries et films entre 1964 et 2022) et leur esthétique sombre et leur humour cynique ou encore l'anthologie télévisuelle *The Haunting* (2018-2020) héritent des stéréotypiques visuels mais surtout sonores du genre gothique cinématographique et télévisuel.

Concernant *A Series of Unfortunate Events*, notons que la musique est un élément clé de la vie de l'auteur, Daniel Handler, et elle accompagne en effet toutes les adaptations de son œuvre littéraire. La musique du film de 2004, composée par Thomas Newman, est un orchestre symphonique traditionnel mais dont l'utilisation est savamment détournée grâce à des associations de timbres différents qui créent des textures de sons singulières. L'introduction de l'accordéon ou de sonorités électroniques dans certaines pistes rend la musique excentrique et caractéristique (Horn, 2007 : 11). Un album conceptuel avec treize chansons officielles (plus deux additionnelles) inspirées de *A Series of Unfortunate Events* était également à l'origine inclus à la fin de chaque livre audio. Intitulé *The Tragic Treasury: Songs from A Series of Unfortunate Events* (2006), il est interprété par le groupe *indie pop* The Gothic Archies, avec la participation de Daniel Handler à

42. Nous pourrions également approfondir les questions de lumière et de cadrage, qui connotent à la fois un sentiment de suffocation et de liberté qui désoriente les jeunes protagonistes. Certaines scènes sont par exemple tournées dans les égouts, transformés en tunnels sophistiqués permettant de traverser de très longues distances et desservant les bâtiments principaux de l'organisation phare de l'univers fictionnel, dont le sigle est VFD, tandis que d'autres plans larges montrent des espaces vastes, presque infinis, notamment à partir de la moitié de la saison 2 avec la fuite des enfants dans les « Hinterlands ».

43. Cet exemple en particulier est intéressant car les éléments stéréotypiques du gothique sont présents, mais l'humour noir et cynique des personnages a séduit son spectateur. Cette subversion fait écho à l'œuvre de Snicket dans laquelle il y a également un jeu sur les images traditionnelles du gothique et une présence forte d'un humour décalé. Nous pourrions imaginer que Handler s'est inspiré de Barry Sonnenfeld, qui est le réalisateur de deux films de *The Addams Family* (1991 ; 1993) et qui a d'ailleurs réalisé la série télévisuelle *A Series of Unfortunate Events*.

l'accordéon. Outre le nom du groupe qui fait directement référence au genre gothique et à sa conception sociétale actuelle, les musiques de l'album partagent quelques similitudes avec celles composées pour la série télévisuelle que nous allons voir ci-après. Le gothique est présent sous des formes surprenantes tout au long des épisodes, car il y a une atmosphère tantôt taquine, tantôt oppressante grâce à l'utilisation de l'accordéon, des clochettes et de quelques instruments à corde aux sonorités cristallines.

Les musiques de la série Netflix ont été composées par Nick Urata et Jim Dooley, et le générique d'ouverture de chaque épisode s'intitule « Look Away » : il s'agit probablement de la chanson la plus mémorable de la série télévisuelle. Elle est chantée par Neil Patrick Harris, l'acteur qui interprète le comte Olaf, et seul un couplet change d'un épisode à un autre pour annoncer les événements majeurs à venir⁴⁴. Bien que l'instrumentalisation soit relativement enjouée et dynamique, les paroles sont quant à elles assez terrifiantes, en accord avec le personnage qui les vocalise. Prenons par exemple le premier couplet et le refrain du tout premier épisode (S01E01, 0'14"-0'43") :

[...] *This show will wreck your evening, your whole life and your day*
Every single episode is nothing but dismay
So, look away
Look away, look away
Three children lose their home and go to live with someone awful
He tries to steal their fortune with a plot that's not quite lawful
It's hard to fathom how the orphans manage to live through it
*Or how a decent person, like yourself, would even want to view it*⁴⁵.

L'autoréflexivité et le méta-commentaire (« *this show* ») ont pour but de favoriser une connexion avec le spectateur, chose qui est renforcée par l'emploi du pronom « *your* » (« *your evening, your whole life and your day* »). Le jeu sur la répétition des sonorités (*day/dismay, away/away, awful/lawful, it/it*) va de pair avec la répétition du refrain et des éléments diégétiques eux-mêmes. L'image n'est pas à ignorer, puisque le générique prend des faux airs de programme télévisé *vintage*, avec grésillements, couleurs sépia et alternance de scènes des épisodes et documentaires fictifs. L'incorporation d'un générique, et non plus seulement d'un *jingle*,

44. Notons que ce générique joue le même rôle que les lettres intitulées « *To My Kind Editor* » dans les romans : ce sont de « fausses » lettres que Snicket adresse à son éditeur fictif dans lesquelles il annonce les événements à venir dans le tome à paraître. Le procédé a été adapté sur la plateforme.

45. « Cette série va vous gâcher vos journées, vos soirées / Chaque épisode visionné vous fera déprimer / Faut s'résigner / Et éteindre vos télés / Trois petits orphelins sont adoptés par un homme affreux / Il joue la comédie mais c'est à leur argent qu'il en veut / On a du mal à croire que les enfants aient pu l'supporter / Et encore moins que vous soyez toujours assis à les regarder » (sous-titres de la plateforme Netflix).

permet au public de mémoriser et de chanter les paroles simples et itératives du refrain, « *look away* », et ainsi de le fidéliser à l'esthétique gothique.

En plus des très nombreux « thèmes » musicaux que l'on peut qualifier de « *background music* »⁴⁶ (Hoeckner *et al.*, 2011), cinq chansons ont été composées pour la série : « *It's the Count* » (S01E01), « *That's Not How the Story Goes* » (S01E08), « *Keep Chasing Your Schemes* » (S02E01), « *Volunteers Fighting Disease Song* » (S02E07) et « *House of Freaks* » (S02E10). Seule la quatrième chanson existe dans l'œuvre originale ; les autres sont des rajouts pensés expressément pour le média en question. La deuxième chanson en particulier est jouée à la fin de la première saison et permet de donner un aperçu de l'épisode à venir, qui, à l'époque de sa diffusion, était un an plus tard (2017 pour la saison 1, 2018 pour la saison 2). La participation dans cette chanson de final de saison de différents personnages, allant de Lemony Snicket lui-même à M. Poe en passant par le comte Olaf, offre au spectateur un sentiment de clôture et de continuité à la fois, entre amertume, ironie et optimisme. Toutes ces musiques permettent de développer une partie de l'intrigue ou d'être source d'émotion pour le spectateur : selon Cohen, ce type de musique construit la compréhension du spectateur au-delà des interactions des personnages et des émotions montrées à l'écran (2001). De manière plus globale, au-delà de l'esthétique pure, il y a dans l'incorporation de musiques et de chansons une logique gothique. Le gothique est censé rebutter à travers des images et motifs glauques et moroses, mais c'est la fascination du lugubre et du mystique qui captive l'attention du spectateur et plus largement du fan. Le générique et les chansons semblent être la quintessence de cette idée de rejet gothique : bien qu'étant déconcertantes, elles attirent inmanquablement leur public à elles.

Il est intéressant de noter que, dans l'imaginaire collectif, la musique « gothique » est souvent apparenté au rock et au (*heavy*) métal (Mueller, 2008) qui ne sont pourtant pas les genres employés dans les adaptations des œuvres de Snicket. Pourtant, les mêmes types de procédés (notamment lyriques) sont employés dans les chansons de l'adaptation télévisuelle, à savoir que les paroles des chansons sont crues, violentes et peut-être choquantes si l'on convient que l'œuvre s'adresse à un jeune spectateur. Selon Baudrillard, les enfants sont exposés à trop d'informations et d'images et réfléchissent de plus en plus tôt comme des adultes, signalant une sortie précoce de l'enfance (2002 : 104). L'œuvre de Snicket reflète peut-être effectivement cette anxiété, mais la décision de ne pas utiliser de la musique métal mais plutôt folklorique permet d'atténuer le pessimisme ambiant et, peut-être, de dénoncer une société trop dépendante de la technologie, comme le souligne le philosophe (*ibid*, 102).

46. « Musiques de fond » ou « musiques d'ambiance ».

Les sonorités mélancoliques, sinistres ou encore joueuses des thèmes et des musiques créent une ambiance gothique, dans sa conception stéréotypique et décalée, qui complète parfaitement l'esthétique visuelle de l'adaptation ainsi que ses motifs abordés. Ces musiques permettent également de créer un lien direct avec le public visé, qui peut s'avérer friand de refrains, répétitions et contenus dérivés. L'esthétique de l'œuvre gothique pour la jeunesse, de ce fait, joue un rôle important dans la représentation du genre mais également dans sa réception et son interprétation.

Conclusion

Les œuvres gothiques pour la jeunesse sont aujourd'hui plus populaires que jamais. Avec des adaptations à l'écran, des jeux-vidéos et moult produits dérivés, le genre continue de s'étendre et d'attirer le jeune public, que ce soit pour des raisons ludiques ou didactiques. L'esthétique du gothique, quant à elle, s'est affirmée à travers des représentations stéréotypées ou un jeu subtil de codes subvertis et détournés, ce qui diffère de plusieurs adaptations similaires. *A Series of Unfortunate Events* de Lemony Snicket est une œuvre gothique mais également néo-victorienne qui s'inscrit dans des traditions littéraires, médiatiques et culturelles variées grâce à une toile intertextuelle, métafictionnelle et générique plurielle. Son unicité tient notamment de sa force intermédiaire voire transmédiatique, car à chaque adaptation l'œuvre dévoile de nouveaux aspects du gothique, stéréotypé ou non. Son histoire, pourtant héritée des *orphan stories* de la tradition de Charles Dickens, met en scène de nombreux motifs gothiques qui résonnent avec le jeune public : comment trouver sa place ? Comment déceler le vrai du faux ? Comment gérer l'isolement, la solitude mais aussi la peur ? La mort et la métamorphose sont omniprésentes dans la série télévisuelle, et la question du monstrueux, qu'il soit extérieur ou intérieur, permet au jeune spectateur de s'identifier aux protagonistes malgré la fictionnalité de l'œuvre. L'esthétique léchée et affirmée de l'adaptation Netflix, de son côté, remet en question la vision stéréotypique du gothique : le jeu de contraste permanent entre couleurs vives et ternes, atmosphère comique et morose ou encore musique enjouée et angoissante contribue à questionner les précédentes représentations du genre, notamment celles du film de 2004. La « gothicité » de l'œuvre passe donc avant tout par le visuel et l'ambiance créée tout au long des épisodes ; le style de la série, lui, permet d'imaginer un nouveau type de gothique, plus liminal.

A Series of Unfortunate Events est un objet du public avant tout : il est malléable et peut influencer d'une part l'imaginaire de l'univers de Snicket et la conception du genre gothique lui-même. Le gothique

à l'écran est donc ici un assemblage de références et de visuels qui entrent en contraste pour le plus grand plaisir du public. Cette différente manière de voir le genre à l'écran en cette fin des années 2010 peut ouvrir de nouvelles voies pour d'autres adaptations ou œuvres sérielles originales, avec des influences moins victorienne mais plus contemporaines et donc plus en accord avec le jeune public d'aujourd'hui.

L'importance de l'esthétique et des visuels va grandissant sur les réseaux sociaux tels qu'Instagram ou TikTok, majoritairement utilisés par les 14-24 ans (Beer, 2019), cible majeure des adaptations d'œuvres gothique pour la jeunesse à l'écran. Il s'agit sur les réseaux d'esthétique (*aesthetics*), à entendre presque au sens de « mode de vie ». Il y a une tendance pour ces jeunes populations à se montrer, souvent de manière artificielle d'un point de vue extérieur. C'est par exemple le cas du style « *dark academia* »⁴⁷ que l'on retrouve sur TikTok, et qui se mélange à la culture des fans. On la retrouve à travers les figures de Klaus Baudelaire et d'Olivia Caliban : vestes en tweed, col roulé, omniprésence de la couleur marron, lunettes, livre à la main... Les personnages sont particulièrement attirés par la littérature (surtout classique), la connaissance et l'apprentissage en général. Il y a dans l'esthétique *dark academia* un désir de recréer une atmosphère avec des objets, des musiques et des figures, presque à l'image d'un décor de série ou de film. Cette artificialité rappelle le gothique, et nous pouvons nous demander quelle influence peuvent avoir des œuvres (littéraires et/ou visuelles) sur ce type de tendance, et vice-versa, et dans quelle mesure ceci vient redéfinir notre rapport aux genres et aux représentations.

Caroline Starzecki est doctorante contractuelle à l'université de Rouen Normandie sous la direction de Virginie Douglas depuis 2020. Elle se spécialise en littérature de jeunesse américaine des XX^e et XXI^e siècles. Son projet doctoral est consacré aux œuvres de Lemony Snicket (Daniel Handler) et à la notion de déracinement au sein de sa suite littéraire principale, *A Series of Unfortunate Events* (1999-2006). Elle a deux articles en cours de publication dans des revues à comité de lecture.

© <https://orcid.org/0000-0001-9171-0689>

Bibliographie

- AGUIRRE-SACASA, Roberto (créateur), *The Chilling Adventures of Sabrina*, 36 épisodes, Netflix, 2018-2020.
- ARIAS, Rosario et PULHAM, Patricia, *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2010.
- ATVARA, Elvira, *Intertextuality in « A Series Of Unfortunate Events » by Lemony Snicket*, mémoire de licence, Université de Lettonie, 2012.

47. Pour une définition et une explication plus approfondie de cette tendance, voir : Bateman, 2020.

- ANDREWS, Ava, « Daniel Handler evokes Lemoy Snicket persona during Berkeley Forum talk », *The Daily Californian*, 2022 (<https://dailyca.org/2022/11/15/daniel-handler-evokes-lemoy-snicket-persona-during-berkeley-forum-talk>, consulté le 10 janvier 2022).
- BARTON, Julie Anastasia, « Power Play: Intertextuality in *A Series of Unfortunate Events* », in Lance Weldy (dir.), *Crossing Textual Boundaries in International Children's Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2011, 322-343.
- BATEMAN, Kristen, « Academia Lives — on TikTok », *New York Times*, 30 juin 2020 (<https://www.nytimes.com/2020/06/30/style/dark-academia-tiktok.html>, consulté le 10 août 2022).
- BAUDRILLARD, Jean, *Screened Out*, trad. Chris Turner, New York, Verso, 2002.
- BEER, Chris, « Is TikTok setting the scene for music on social media? », *GWJ*, 3 janvier 2019 (<https://blog.gwi.com/trends/tiktok-music-social-media>, consulté le 10 août 2022).
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- , *Constellations : des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions., 2015.
- BOTTING, Fred, *Gothic*, New York et Londres, Routledge, 2005.
- BRITT, Ryan, « The Multiple Dimensions of 'Unfortunate Events' are Hiding in the Costumes », *Inverse*, 3 avril 2018 (<https://www.inverse.com/article/43117-series-of-unfortunate-events-timeline-season-2-spoilers-references-costumes>, consulté le 8 août 2022).
- BRONTË, Emily, *Wuthering Heights*, Londres, Thomas Cautley Newby, 1847.
- BUCKLEY, Chloé Germaine, *Twenty-first-century Children's Gothic: From the Wanderer to Nomadic Subject*, Édimbourg, Edinburgh UP, 2018.
- BURNES, Duncan, *The Gothic in Children's Literature: The Creation of the Adolescent in Crossover Fiction*, thèse de doctorat, Université de Sheffield, 2016.
- BURTON, Tim (réalisateur), *Beetlejuice*, The Geffen Company, 1988.
- , *The Sleepy Hollow*, Paramount, 1999.
- , *Frankenweenie*, Walt Disney, 2012.
- CHAINANI, Soman (host), « A Series of Unfortunate Events (ft. Daniel Handler aka "Lemony Snicket") », *Remember Reading Podcast*, Soundcloud, mars 2019 (<https://soundcloud.com/remember-reading-podcast/a-series-of-unfortunate-events-ft-daniel-handler-aka-lemoy-snicket-soman-chainani>, consulté le 17 août 2022).
- COATS, Karen, « Form as Metaphor in Middle Grade and Young Adult Verse Novels », *The Lion and the Unicorn*, vol. 42, n° 2, 2018, 145-161 (doi:10.1353/uni.2018.0015).
- COHEN, A. J., « Music as a source of emotion in film », in P. N. Juslin et J. A. Sloboda (dir.), *Series in Affective Science. Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford, Oxford UP, 2001, 249-272.
- CROSS, Julie, « Frightening and Funny: Humour in Children's Gothic Fiction », in Anna Jackson, Karen Coats et Roderick McGillis (dir.), *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*, New York, Routledge, 2008, 57-76.
- DAHL, Roald, *James and the Giant Peach*, Londres, Alfred A. Knopf, 1961.
- DAVISON, Carol Margaret, *History of the Gothic: Gothic Literature 1764-1824*, Cardiff, Wales UP, 2009.
- DUROT-BOUCE, Elizabeth, *Introduction à la fiction gothique. Identité et altérité : l'écriture des frontières*, Paris, Publibook, 2013.
- FLANAGAN, Mike (créateur), *The Haunting*, 19 épisodes, Netflix, 2018-2020.
- FISCHER, Terence, *Dracula*, Hammer Film, 1958.
- FLOOD, Alison, « Lemony Snicket launches prize for librarians "who have faced adversity" », *The Guardian*, 31 janvier 2014.
- GAIMAN, Neil, *Coraline*, Londres, Bloomsbury, 2002.
- , *The Graveyard Book*, Londres, Harper-Collins, 2008.
- GENETTE, Gérard, *Discours du récit, Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 65-278.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GOREY, Edward, « The Gashlycrumb Tinies: or, After the Outing », *The Vinegar Works: Three Volumes of Moral Instruction*, New York, Simon & Schuster, 1963.
- HOECKNER, B., Wyatt et al., « Film music influences how viewers relate to movie characters », *Psychol. Aesthet. Creat. Arts*, vol. 5, n° 2, 146-153 (doi:10.1037/a0021544).
- HOFFERBER, Naomi, « "Unfortunate Events" Costume Designer on Creating "Crazy" Latex Octopus Dress, Dragonfly Wings », interview dans *The Hollywood Reporter*, 14 août 2019 (<https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/series-unfortunate-events-costume-designer-talks-crazy-costumes-1230929>, consulté le 8 août 2022).
- HORN, Geoffrey M., *Movie Soundtracks and Sound Effects*, Pleasantville, Gareth Stevens, 2007.
- HORNER, Avril et ZLOSNIK, Sue, *Gothic and the Comic Turn*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004.
- HUDIS, Mark et SONNENFELD, Barry (créateur), *A Series of Unfortunate Events*, 25 épisodes, Netflix, 2017-2019.
- JACKSON, Anna, COATS, Karen et MCGILLIS, Roderick (dir.), *The Gothic in Children's Literature: Haunting the Borders*, New York et Londres, Routledge, 2008.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York UP, 2006.
- KILGOUR, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*, Londres, Routledge, 1995.
- KOHLKE, Marie-Luise et GUTLEBEN, Christian (dir.), *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth-Century*, Amsterdam et New York, Rodopi, « Neo-Victorian Series. 3 », 2012.

- LACKNER, Eden Lee, « A Monstrous Childhood: Edward Gorey's Influence on Tim Burton's *The Melancholy Death of Oyster Boy* », in J. A. Weinstock (dir.), *The Works of Tim Burton*, New York, Palgrave Macmillan, 2013 (doi:10.1057/9781137370839_9).
- MEYER, Stephenie, *Twilight Series*, 5 vol., Boston, Little, Brown & Company, 2005-2020.
- MUELLER, Charles Allen, *The Music of the Goth Subculture: Postmodernism and Aesthetics*, Thèse de doctorat, Florida State University, 12 juin 2008 (http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-2206, consulté le 13 septembre 2023).
- POE, Edgar Allan, « The Fall of the House of Usher », *Burton's Gentleman's Magazine*, Philadelphia, 1839.
- RATHING, Frederike, « "Dear Reader, if you have just picked up this book then it is not too late to put it down": All-Age Atrocity and Agency in Lemony Snicket's *A Series of Unfortunate Events* », in Thomas Kullman (dir.), *Violence in English Children's and Young Adult's Fiction*, Aix-la-Chapelle, Shaker, 2010, 176-188.
- ROWLING, J. K. *Harry Potter Series*, 7 vol., Londres, Bloomsbury, 1997-2007.
- SAINT-JAMES, Emily, "Colors: Where did they go? An Investigation", *Vox*, 10 janvier 2022 (<https://www.vox.com/culture/22840526/colors-movies-tv-gray-digital-color-sludge>, consulté le 17 août 2022).
- SELICK, Henry (réalisateur), *The Nightmare Before Christmas*, Touchtone, Skellington, 1993.
- , *Coraline*, Laika, 2009.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, Londres, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones, 1818.
- SILBERLING, Brad (réalisateur), *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events*, Paramount, 2004.
- SMITH, L. J., *Th Vampire Diaries*, 13 vol., New York, Harper Paperbacks & 47 North, 1991-1992 / 2009-2014.
- SNICKET, Lemony, *A Series of Unfortunate Events*, 13 vol., New York, Harper-Collins, 1999-2006.
- SONNENFELD, Barry, *The Addams Family*, Paramount, 1991⁴⁸.
- SOTTILOTTA, Elena E, « Re-imagining the Gothic in Contemporary Serialised Media: An Intertextual and Intermedial Study of Neo-Victorian Monstrous Afterlives », *Crossways Journal*, vol. 1, n° 1, 2017 (<https://crossways.lib.uoguelph.ca/index.php/crossways/article/view/3873>, consulté le 17 août 2022).
- SPANGLER, Jenni, *The Vanishing Trick*, New York, Simon & Schuster Children's Books, 2020.
- SPOONER Catherine, *Post-Millennial Gothic: Comedy, Romance and the Rise of Happy Gothic*, Londres, Bloomsbury Academic, 2017.
- STINE, R. L., *Goosebumps*, 235 vol., New York, Scholastic Corporation, 1992-2008.
- (creator), *Goosebumps*, 74 épisodes, Fox Kids, 1995-1998.
- STOCKER, Bram, *Dracula*, Westminster, Archibald Constable & Company, 1897.
- THE GOTHIC ARCHIES, *The Tragic Treasury: Songs from A Series of Unfortunate Events*, Nonesuch, 2006.
- TRACZ, Joe, *The Incomplete History of Secret Organizations: An Utterly Unreliable Account of Netflix's A Series of Unfortunate Events*, New York, Hachette, 2018.
- WALPOLE, Horace, *The Castle of Otranto*, n.p., 1764.

48. Seule cette référence sera faite à cette œuvre multi-sérielle.