



HAL
open science

Fanfiction : de la transfiction inter-artistique à l'effacement de la figure de l'auteur

Aliette Gabas

► **To cite this version:**

Aliette Gabas. Fanfiction : de la transfiction inter-artistique à l'effacement de la figure de l'auteur. Littératures. 2014. dumas-01065262

HAL Id: dumas-01065262

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01065262v1>

Submitted on 18 Sep 2014

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Aliette Gabas

Sous la direction de Jean Cléder

Fanfiction : de la transfiction inter-artistique
à l'effacement de la figure de l'auteur

Master 2 lettres spécialité « littératures et cultures comparées »

UFR ALC

Université Rennes 2 de Haute Bretagne

Sommaire

Glossaire	9
Introduction	16
I. Mélange des arts et omniprésence de l'écrit : la <i>fanfiction</i>, une écriture transmédiatique en construction	23
La <i>fanfiction</i> comme réécriture transmédiatique fonctionnant grâce à une désacralisation du texte et de son auteur : la lecture comme source d'écriture.	
A. Une écriture protéiforme	23
1. Recréer sans effacer : premières caractéristiques d'un genre basé sur la réécriture d'œuvres multiples	23
2. La <i>fanfiction</i> , un genre littéraire ?	28
3. Un phénomène international à la traduction problématique.....	31
B. Les « origines » de cette écriture : prémisses et prémices, et leurs différentes interprétations	36
1. Le développement permis par les nouvelles technologies, tel qu'il transparait dans la création d'un vocabulaire spécifique.....	36
2. Évolution des codes (depuis le <i>crossover</i> vers la <i>fusion</i>).....	38
3. Nouvelles formes de partage et de lecture.....	44
C. Écriture numérique et œuvre transmédiatique	46
1. Le texte comme multimédia, intégrant d'autres arts et d'autres langages	46
2. Le numérique comme format et non plus comme outil.....	48
3. L'influence du lieu de publication sur les textes (une comparaison de quatre modes d'écriture : fanfiction.net, archiveofourown.org, livejournal.com et tumblr.com)	51

II. De l'intertextualité à la transfictionnalité, le jeu des références et des réécritures 54

Un travail de réécriture et d'intertextualité poussé à l'extrême, faisant de l'auteur un lecteur, le réduisant à l'état d'influence ou d'influencé : une écriture conditionnée par les lectures, où l'auteur d'un texte n'existe que parce qu'il a d'abord été le lecteur d'un autre.

A. Nouvelles formes d'adaptation et de réécriture 54

1. L'enchâssement des réécritures (étude de cas : *Here there be Monsters*)..... 54
2. Nouveaux *topoi* (*slash*, zombies et apocalypse) 58
3. GIF et *fanfiction*, transmédia et intertextualité..... 62

B. Un fonctionnement communautaire 66

1. « *It's like, on a scale from one to Sherlock, how insane is your fandom?* » 66
2. Écritures et créations collectives (le cas de Live Journal et de Tumblr)..... 68
3. *Canon*, *fanon* et *headcanon* 73

C. De l'intertextualité à la transfictionnalité 75

1. Les limites de l'intertextualité dans la *fanfiction* 75
2. *Flower crowns*, ou quand l'écriture professionnelle reconnaît la *fanfiction* : le renversement de l'influence (étude de cas : les épisodes méta dans les séries télévisées *Supernatural* et *Sherlock*) 78
3. Le concept de la transfictionnalité..... 81

III. La dilution de l'auteur au profit d'une communauté : une écriture d'amateurs donc libre et débarrassée de l'idée de propriété 86

Le rejet de l'autorité de l'auteur au profit de communautés participatives prenant le nom de *fandom* : quand le « lecteur qui veut écrire » de Barthes devient celui qui écrit, au centre d'une communauté créatrice régie par des règles différentes de celles de la littérature publiée.

A. Une écriture populaire, à distinguer des littératures académiques et publiables 86

1. Une écriture populaire : écrite par et pour des amateurs..... 86
2. Passer de la réception passive à l'interprétation active 88
3. Une écriture populaire car non-ambitieuse 91

B. La liberté de l’auto-publication : quand l’absence de hiérarchie et de différenciation entre création, production et réception permet l’apparition d’autres thèmes	94
1. Le passage à Internet, un bouleversement comparable à l’apparition de l’imprimerie ?	94
2. Le <i>slash</i> : de la fin de l’hétéronormativité vers l’apparition de récits homonormatifs	96
3. Un lieu de visibilité des modes de vie alternatifs (étude de cas : <i>Something unusual something strange</i>)	100
C. La dilution de la figure de l’auteur au profit d’une communauté de « joueurs », autant créateurs que récepteurs.....	106
1. Une autre conception de la propriété intellectuelle : la fin de la possessivité de l’auteur	106
2. L’ouverture forcée des œuvres et le refus d’une autorité auctoriale toute puissante	109
3. Le lecteur qui écrit.....	111
Conclusion.....	113
Bibliographie.....	117

Glossaire

Pour faciliter la lecture voici un glossaire des termes spécifiques employés dans les pages à suivre, classés par ordre alphabétique. Certains sembleront familiers au lecteur, mais ont été détournés, d'autres ne sont pas spécifiques à la *fanfiction* : même lorsqu'ils sont présentés au cours de notre travail nous avons fait le choix de redéfinir ici les concepts clés de cette écriture tels qu'ils s'entendent aujourd'hui¹. La plupart de ces définitions sont issues du site Internet (non académique) Fanlore², qui cherche à répertorier les pratiques de fans et le vocabulaire qui y est associé.

L'étymologie est souvent impossible à déterminer pour ces expressions, mais nous ferons de notre mieux pour présenter les différentes hypothèses existantes.

Angst : en anglais ce terme signifie angoisse. Dans le cadre de la *fanfiction* ce terme qualifie un texte qui fera ressentir ce sentiment au lecteur³, une écriture dramatique, se concentrant sur des sujets durs et sur la souffrance d'un ou plusieurs personnages.

Brit-picking : le fait de vérifier que les personnages, leurs paroles, leurs actes et les situations qu'ils rencontrent sont cohérents avec la société britannique dont ils sont censés provenir. Le terme est dérivé de l'expression anglaise *nit-pick*, qui désigne le fait de relever les erreurs mineures présentes dans le discours d'un autre auteur⁴.

Canon : ensemble des savoirs et des textes considérés comme authentiques, comme fondation du *fandom*. Il s'agit d'un ensemble de connaissances produites par une œuvre et partagées par tous ses lecteurs, allant des noms et relations entre les personnages jusqu'à, dans certains cas, la composition gazeuse de l'atmosphère d'une planète disparue longtemps avant le début de l'histoire racontée. Richard Saint-Gelais explique qu'il n'y a de *canon* « que s'il existe aussi,

¹ Ce vocabulaire est très sensible aux évolutions, au point que certains termes changent parfois complètement de sens en quelques années. Ivy Blossom en donne un exemple avec les termes *PWP* et *Fluff*, en opposant leurs définitions *Old School* et la définition actuelle.

Ivy Blossom, *Definitions from the Old School*, Tumblr [e. l.], 2014.

² <http://ivyblossom.tumblr.com/post/80302357645/definitions-from-the-old-school> (consulté le 20 mai 2014).

³ http://fanlore.org/wiki/Main_Page (consulté le 26 décembre 2013).

⁴ <http://fanlore.org/wiki/Angst> (consulté le 7 mai 2014).

⁴ « The term **Brit-pick** is a pun on "nit-pick," the act of pointing out minor errors or mistakes; however, "-pick" has evolved to become an all-purpose fannish suffix, meaning "to beta with an emphasis on accuracy in some area where the author lacks sufficient knowledge." »

<http://fanlore.org/wiki/Brit-pick> (consulté le 10 mai 2013).

par ailleurs, une zone plus ou moins étendue qui s'en trouve exclue pour une raison ou une autre⁵ », et prend l'exemple de certains textes de Conan Doyle restés inachevés, non publiés de son vivant ou dont la paternité est incertaine, qui ne sont généralement pas considérés comme *canon*. De manière plus complexe, un certain nombre de *Trekkie*, fans assidus du *fandom* Star Trek, réduisent leur *canon* à la toute première série télévisée portant ce nom, refusant les films aussi bien que les séries postérieures : il faut bien comprendre que le fan est autant un créateur qu'un critique, toute *fanfiction* pouvant être lue comme un commentaire du *canon* et pouvant donner lieu à d'autres analyses de la part de ses lecteurs. Le terme, désignant à l'origine les textes religieux, aurait été employé pour la première fois en association avec les pratiques de fans par le *fandom* de *Sherlock Holmes* en 1911⁶. Le mot peut-être utilisé comme nom ou comme adjectif (on dira de tel événement qu'il est *canon* pour dire qu'il existe dans l'œuvre originale).

Character Study : *fanfiction* s'intéressant à un des personnages de l'œuvre originale plutôt qu'à son scénario, cherchant à le présenter plus en détails ou en quelque sorte à mieux le comprendre.

Crossover : aussi écrit *Cross-Over*, ou *Xover*. Croisement entre deux *fandoms*. Il s'agit d'une *fanfiction* où deux univers venant de *canons* différents se cohabitent, ce qui passe souvent par la rencontre de personnages venant d'univers indépendants. On obtient ainsi des histoires où le Docteur (venant de la série télévisée *Doctor Who*) sauve Sherlock Holmes lorsqu'il saute du haut de l'hôpital St Barths, où John Watson est un vieil ami de James Bond...

Disclaimer : littéralement limitation de responsabilité ou clause de non-responsabilité, il s'agit d'une annonce faite généralement en début de *fanfiction* où l'auteur se décharge de toute volonté de plagiat et rappelle que les personnages, scénarios ou univers ont été créés originalement par un autre auteur. Cette annonce peut prendre des formes plus ou moins sérieuses, et intègre parfois des *warnings* à l'attention du lecteur, le prévenant par exemple de la présence de sujets durs, pouvant choquer ou déstabiliser certaines personnes⁷.

⁵ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuge : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2011, page 386.

⁶ « *Sherlock Holmes fandom was the first to use the word "canon" in its fannish sense. In his 1911 essay "Studies in the Literature of Sherlock Holmes," Ronald Knox jokingly compares the Sherlock Holmes stories to the Bible. Early Holmes fandom quickly took to referring to the collected works as the "Canon" or the "Sacred Writings."* » <http://fanlore.org/wiki/Canon> (consulté le 10 mai 2013).
www.diogenes-club.com/studies.htm (consulté le 26 décembre 2013).

⁷ Voir aussi FLEGEL, Monica et ROTH, Jenny, « *I'm not a lawyer but... : Fan disclaimers and claims against copyright law* », dans *Journal of Fandom Studies*, s. l., 2013.

Fan : cette notion est sans doute la plus difficile à définir, car elle est l'objet d'un grand nombre d'études sociologiques et donc d'un grand nombre de discussions. De manière générale, le terme désigne l'audience, les lecteurs d'un film, livre, série télévisée ou toute autre œuvre, dans leur rapport actif avec cette dernière. Il ne s'agit pas seulement d'exprimer son appréciation : un fan est celui qui ne se contente pas de l'œuvre telle qu'elle lui est exposée, il la critique, l'analyse, cherche à en obtenir davantage.

Fandom : ensemble formé autour d'une œuvre originale comprenant les productions des fans autant que les fans eux-mêmes. Le terme désigne généralement la communauté formée par ces fans, mais dans la *fanfiction* il désigne par extension le premier texte (au sens large, il peut s'agir de littérature, films, séries télévisées, comics, et même de la réalité) autour duquel s'organisent les réécritures⁸. Il s'agit dans doute de la contraction des mots anglais *fans* et *domain*.

Fanon : ce terme désigne les éléments « qui sont tenus pour vrais de manière générale par le *fandom* (trouvant souvent leur origine dans des *fanfictions* populaires), qui ne contredisent pas le *canon* et peuvent facilement être confondus avec ce dernier⁹ ».

Fusion : la différence entre *crossover* et *fusion* est mince, car il s'agit dans les deux cas de faire se rencontrer deux *fandoms* différents. Au contraire du *crossover*, la *fusion* ne mène pas à la cohabitation de personnages de ces *fandoms*, mais intègre les personnages de l'un dans la trame narrative de l'autre pour qu'ils prennent la place des personnages d'origine. L'expression existe depuis les années 2000, et a été largement popularisée en 2005 par la création d'une communauté d'écriture entièrement dédiée à ce phénomène¹⁰.

⁸ « *Fandom as a concept started in the last years of the 19th century, to refer to sports fans. In the late 1920s and early 1930s, fans of science fiction began using the term to refer to the organized society/culture they were forming, and science fiction fandom is considered the direct or indirect "granddaddy" of many other kinds of organized fandom today, with many of its terms and traditions carrying through even when people aren't aware of their history.* »

<http://fanlore.org/wiki/Fandom> (consulté le 10 mai 2013).

⁹ « *that which has been generally accepted by the fandom as true (often sourced in popular fics); usually canon-compliant; easily confused with canon.* »

Audreyii-fic, *Quick Guide to Canon Terminology*, Tumblr [e. l.], 2013.

<http://audreyii-fic.tumblr.com/post/48689701861/quick-guide-to-canon-terminology> (consulté le 24 mai 2014).

¹⁰ <http://sga-fusion.livejournal.com/257.html> (consulté le 10 mai 2013).

Hurt/Comfort : « genre où un personnage souffre de manière physique, mentale, ou les deux à la fois avant d'être aidé/réconforté par un autre. ¹¹ »

Johnlock : nom du couple formé par John Watson et Sherlock Holmes. Ce terme peut aussi être utilisé comme adjectif pour désigner les *fanfictions* où l'on retrouvera ce couple. Il s'agit du couple le plus populaire de ce *fandom*. Le nom est tiré de la contraction des prénoms de ces deux personnages, une des méthodes les plus courantes pour créer les noms de *ship*. On trouvera également comme synonymes les expressions Sherlock/John, John/Sherlock, SH/JW, *Shwatsonlock*, *Hotson* ¹², etc.

Kink meme : lieu de publication et d'interactions autour des *fanfictions*, sur les sites Internet basés sur le principe d'arborescences de commentaires tels que Live Journal ou Dreamwidth. Chacun peut venir y proposer des *prompts*, y réclamer des *fanfictions* sur tel ou tel sujet, qui peuvent ensuite être écrits par toute personne intéressée, à plusieurs, ou les uns après les autres. L'anonymat y joue un grand rôle. À noter, l'usage du terme *kink* ne signifie pas que ces pages sont entièrement à caractère sexuel, même si une partie des *prompts* tendent vers la définition classique de ce mot. Un *meme* est ici une activité simple, littéraire ou artistique, transmise par le partage et la répétition ¹³.

Meta : tiré du mot grec « meta », concept qui est l'abstraction d'un autre concept. Le terme a eu plusieurs acceptions dans le *fandom*, et désigne soit les discussions et analyses portant sur des *fanworks* ou sur la communauté elle-même, soit des *fanfictions* dont le thème est le *fandom*.

OC : *Original Character*, un personnage inventé par l'auteur d'une *fanfiction*, qui n'existe pas dans le *canon*.

OOO : *Out Of Character*, ou hors caractère en français. Lorsque le comportement d'un personnage ne correspond pas avec la façon dont il était écrit dans l'œuvre originale. Ce genre de détournement est souvent considéré comme un défaut, à moins que l'auteur n'apporte de bonnes raisons à cet éloignement vis-à-vis du *canon*, ou prévienne d'entrée de jeu.

¹¹ « Hurt/comfort : genre in which one character is given a hard time physically, emotionally or both before being consoled/rehabilitated by another. »

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 243.

¹² <http://fanlore.org/wiki/Johnlock> (consulté le 10 mai 2013).

¹³ <http://fanlore.org/wiki/Meme> (consulté le 13 mai 2013).

Pairing : couple de personnages. Un *pairing* peut être *canon* ou non ¹⁴, mais il sera généralement précisé au début de chaque *fanfiction*, entre autres parce que certains lecteurs vont refuser de lire tel ou tel *pairing*, ou manifesteront une préférence marquée pour un *pairing* particulier.

Podfic : dérivé du terme podcast, il s'agit de l'enregistrement d'une *fanfiction* lue par un ou plusieurs fans, ou dans de très rares cas l'auteur du texte ¹⁵.

Post : unité de publication sur Internet. Il peut s'agir d'un article, d'un commentaire, d'une *fanfiction*...

Prompt : proposition de *fanfiction*. Il peut s'agir d'une situation de départ, d'un élément, d'un synopsis complet, ou d'une simple phrase devant servir d'inspiration.

Racebend : réécriture d'un *canon* en changeant la culture d'origine d'un ou plusieurs personnages. Il faut se souvenir que le terme « race » n'est pas perçu comme raciste en anglais.

RPF : *Real Person Fanfiction*. On trouve parfois le terme *RPS*, ou *Real Person Slash*, qui est plus spécifique. Il s'agit d'un genre de *fandom* particulier, basé non pas sur une fiction mais sur des personnalités réelles, souvent des acteurs, chanteurs, ou sportifs connus.

Ship : couple de personnages qui n'est pas présent dans l'œuvre originale. Il peut s'agir de n'importe quels personnages, principaux ou secondaires, dont la relation dans le *canon* n'est pas (ouvertement) romantique. Ce terme n'est pas limité à la *fanfiction*, il est surtout utilisé dans les discussions à l'intérieur du *fandom*. Chaque *ship* a généralement son nom, on parle par exemple de *johnlock* ou de *wincest*. On parle également de *shippers* ¹⁶ (pour les personnes), ou de *shipping* (pour l'acte de soutenir tel ou tel couple), tous ces termes étant des abréviations et dérivés du mot *relationship* ¹⁷.

¹⁴ « *Pairings can be het, slash or femslash. They may or may not be canon. Some fans do use the term pairing to refer to the characters in a friendship fic or smarm story where no romance exists.* »

<http://fanlore.org/wiki/Pairing> (consulté le 10 mai 2013).

¹⁵ <http://www.audiofic.jinjurly.com/> (consulté le 30 mai 2014).

¹⁶ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 76.

¹⁷ « *"Shippers" evolved into the shortened term "ship," used to refer to a potential romantic pairing a fan supported or wished to see become canon. "Ship" was subsequently used as a verb: "(to) ship a certain pairing."* »

Slash : désigne une *fanfiction* (ou toute autre création du *fandom*) intégrant une relation amoureuse et/ou sexuelle entre des personnages de même sexe, sans pour autant que cette relation soit au centre de l'histoire. On parle parfois de *femslash* pour préciser que les personnages concernés par cette relation seront féminins. Le terme viendrait du signe de ponctuation éponyme, qui sépare les noms des personnages dans un *pairing* depuis l'époque de Star Trek et des *fanfictions* K/S, ou Kirk/Spock¹⁸.

Tag : mot-clé. L'usage de ces *tags* est une des marques d'Internet sur cette forme d'écriture, puisqu'ils servent d'abord à organiser les textes à l'intérieur d'un même site, et à les référencer pour qu'ils soient plus facilement trouvés par les outils de recherche. Ils sont aussi utilisés pour prévenir du contenu de chaque *fanfiction*. Ils sont généralement divisés en *warnings* (avertissements de contenu pouvant choquer), *pairing* et *additional tags*.

UA : Univers Alternatif, ou AU (*Alternative Universe*) en anglais, désigne une *fanfiction* où le monde présenté n'est pas conforme au *canon* dont viennent les personnages. La nuance peut être subtile, l'auteur n'altérant que quelques détails, faisant se rencontrer John et Sherlock plus tôt par exemple, mais on peut aussi avoir un changement total de décor, plaçant ces mêmes personnages à une autre époque, dans un monde imaginaire, ou modifiant complètement leur milieu social. Une *fanfiction* sur *Sherlock* basée dans le milieu punk des années 80 sera considérée comme un UA, par exemple. À noter qu'il s'agit d'un des rares termes dont la transcription française est couramment utilisée.

WIP : *Work in progress*, le terme désigne à l'origine un texte en cours d'écriture, posté au fur et à mesure de sa rédaction. Parce que beaucoup seront abandonnés avant d'être achevés il est aussi utilisé pour parler d'un texte en pause, dont on ne sait pas quand (ou si) la suite sera publiée.

<http://fanlore.org/wiki/Shipping> (consulté le 13 mai 2013).

¹⁸ « Fannish tradition holds that the word "slash" originated with Star Trek TOS fan fiction, when K/S was used as the label for a story where the relationship between Kirk and Spock was laced with sexual tension, whether it was acted on or not. This label allowed fans to differentiate those sexual relationship stories from the ones about Kirk and Spock's friendship, which were sometimes labelled using the ampersand symbol. The use of the virgule as an indicator of a sexual relationship became entrenched as new fandoms arose—Starsky and Hutch (Starsky/Hutch), The Professionals (Bodie/Doyle), Blake's 7 (Blake/Avon, Avon/Vila)—eventually becoming the name of the genre itself sometime in the late 1970s, early 1980s. »

<http://fanlore.org/wiki/Slash> (consulté le 10 mai 2013).

Fanfiction : de la transfiction inter-artistique à l'effacement de la figure de l'auteur

Introduction

On s'attend peut-être encore à ce qu'un mémoire de lettres soit centré sur un auteur, genre ou élément de la littérature publiée, se basant sur des ouvrages édités, sur ce qu'on pourrait appeler la littérature « officielle ». Cependant, avec le développement des nouvelles technologies, principalement grâce à la propagation d'Internet, une autre branche de la littérature est en train d'apparaître : sa version numérique. Les changements qu'elle propose et provoque poussent de plus en plus de chercheurs à s'interroger sur ce nouveau mode de publication et de conception des œuvres littéraires. Pour beaucoup¹⁹ il ne s'agit pas seulement d'un changement de support, d'un simple transfert du roman publié sur papier vers un support technologique tel que les tablettes ou liseuses électroniques. Le changement de mode de lecture impliquerait un changement des formes d'écriture, donnant naissance à des textes créés spécifiquement pour ces nouvelles techniques de transmission, car le travail électronique rend possible des modes de narration inédits, des formes de récit inexplorées. Nous souhaitons nous rapprocher davantage de ce domaine de recherche (relativement) récent que des études plus traditionnelles et académiques sur la grande littérature, mais notre but n'est pas de nous intéresser seulement à une nouvelle méthode de publication et d'édition. Nous n'allons pas étudier la nouvelle apparence de formes classiques déjà travaillées, ni la littérature numérique dans son ensemble. À partir de l'intuition d'un changement de statut des textes permis par le développement d'Internet²⁰ nous allons nous intéresser à une écriture

¹⁹ AARSETH, Espen, « Intrigue and Discourse in the Adventure Game », *Cybertext*, s. l., Johns Hopkins University Press, 1997, p. 97-128.

BENNET, Guy, « Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique », *La littérature exposée : Les écritures contemporaines hors du livre*, Littérature 4/2010 (n°160), p. 37-43. Disponible sur Cairn info : www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-37.htm. (consulté le 2 janvier 2014.)

BOLTER, J. David et GRUSIN, Richard A, *Remediation: understanding new media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2000.

CELLAM, *Lectures et médiations numériques*, journée d'études, Rennes, Université de Rennes 2, juin 2013.

²⁰ « La nature de cet espace [d'écriture] est la question essentielle. D'un côté, les livres-papier, avec un public de lecteurs-spectateurs-consommateurs. Les écrivains d'un côté, les lecteurs de l'autre. [...] De l'autre côté, de plus en plus fortement présent : la création numérique [...] avec des lecteurs-acteurs, des lecteurs qui, peu à peu, envisagent, mettent en route leur propre activité littéraire. Autre univers, qui n'a rien à voir avec celui du papier où on tourne des pages dans une espèce d'idolâtrie à l'égard de l'Auteur. »

MARGANTIN, Laurent, « L'Internet littéraire est un vaste atelier d'écriture », *Œuvres ouvertes* [e. l.], 2010

numérique spécifique, la *fanfiction*, pour comprendre comment son usage de la transfictionnalité et du transmédia lui permet de remettre en cause la figure de l'auteur.

Le terme *fanfiction* vient de l'anglais et désigne les textes (*fictions*) écrits par des écrivains amateurs (les fans)²¹ qui reprennent des œuvres originales de tout support pour les retravailler. Il est difficile de dresser l'histoire de ce phénomène, on y reviendra, car sa définition est problématique. Si le phénomène de la réécriture est ancien, cette nouvelle pratique est quelque peu particulière et jouit d'une grande liberté dans ses codes, comme nous allons le montrer. Les formes en sont variées : l'auteur peut reprendre l'histoire première en changeant un élément (tel que l'époque ou l'univers dans lesquels le récit prend place), en y ajoutant des événements (en inventant une enquête ou une aventure de plus, par exemple), en explorant d'autres thèmes (mettant l'accent sur les relations entre les personnages ou la spécificité d'un monde plus que sur le scénario originel), en précisant ou en approfondissant des personnages secondaires... Loin de se limiter aux mythes, ni même à la littérature, la *fanfiction* réécrit toute sorte d'œuvres de fiction et s'attaque même à la réalité, mélangeant les genres et les sujets sans difficulté.

Cette forme de récits, encore largement en construction, remonte aux années 1950²², au moins pour l'Angleterre et les États-Unis. À l'époque les cercles de diffusion de ces textes étaient beaucoup plus réduits, constitués principalement de *fanzines*, des magazines amateurs généralement dédiés à la publication d'un genre spécifique de la *fanfiction* parmi d'autres. Ils permettaient également aux auteurs et aux lecteurs d'entrer en contact, en publiant soit leurs coordonnées, soit directement leurs lettres. Il était également possible de s'abonner à des chaînes, dont les adhérents écrivaient des textes qu'ils se transmettaient par courrier, la photocopieuse étant ensuite le moyen le plus courant de garder une copie des meilleures histoires. Le support papier a donc été le premier lieu d'existence de ces productions, mais il a rapidement été abandonné au profit d'Internet²³, qui a largement favorisé le développement international de cette forme d'écriture, même si le phénomène était déjà répandu dans plus d'un pays : Henry Jenkins, dans *Textual Poachers*²⁴, met par exemple en évidence les interactions entre les fans anglais et américains, en expliquant les formes d'entraide et

<http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article513> (consulté le 31 mai 2014).

²¹ On remarquera que la majorité des termes sont formés sur le même modèle, l'addition de « fan- » en début de mot, comme contraction du terme anglais *fannish*.

²² PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre : Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 25.

²³ HELLEKSON, Karen et BUSSE, Kristina, *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, s. l., McFarland, 2006.

²⁴ JENKINS, Henry, *Textual poachers : television fans & participatory culture*, New York, Routledge, 1992, pages 70 et 71.

d'échange déployées à cette époque pour permettre au plus grand nombre l'accès aux œuvres originales comme aux *fanfictions*. Le développement des enregistrements vidéo, et rapidement du web dans les années 1990, n'est donc pas responsable de l'apparition de cette écriture mais lui a permis de s'étendre et de constituer de véritables communautés. Depuis elle n'a pas cessé d'évoluer – ce qui se comprend aisément lorsqu'on prend en compte la variabilité de ces technologies et le fait qu'il s'agisse d'une pratique amateur – si bien que les formes et les codes de ce mode d'écriture sont nombreux et en constante recreation.

On retrouve également de fortes variations suivant les lieux de publications, les communautés impliquées, et plus largement les langues dans lesquelles sont rédigés ces textes. C'est une des raisons pour lesquelles nous adopterons une logique comparatiste, en mettant en regard la *fanfiction* avec des genres d'écriture plus traditionnels et en comparant les textes français et ceux, beaucoup plus nombreux, écrits en anglais. (Il est important de noter qu'on ne peut pas parler de « textes anglais » sans risquer d'être imprécis, car une large partie de la production dans cette langue est rédigée par des auteurs non anglophones d'origine.) Le choix de cette deuxième langue se justifie également par son importance historique dans ce domaine.

On peut ainsi voir qu'il s'agit d'un domaine assez large, mais peu connu et encore peu étudié. Les quelques mémoires en langue française abordant ce thème le font majoritairement à partir de la série *Harry Potter*, ou bien selon des angles d'approche visant les questions d'édition et de propriété intellectuelle. De plus, la plupart des études sont menées d'un point de vue sociologique, s'intéressant davantage au fan qu'à ses productions, depuis les ouvrages de Henry Jenkins²⁵ entre autres, dont les recherches visent à libérer les communautés de fans des clichés qui leur étaient jusque-là appliqués, lesquels balançaient entre le fanatisme et la passivité morbide. Bien qu'il ne s'attaquent pas à la *fanfiction* dans une optique littéraire, les écrits de Jenkins sur les fans et leur rassemblement en une communauté participative serviront de base à la réflexion développée ici, d'une part parce qu'il reste une des grandes (et des rares) références en la matière et d'autre part parce qu'un des postulats de cette étude, que l'on retrouvera expliqué tout au long des pages à venir, est que la composante sociologique de cette écriture a une forte influence sur ses formes et ses codes et est donc impossible à

²⁵ JENKINS, Henry, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry, *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*, New York, New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry, *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.

négliger²⁶. Sans en faire un principe méthodologique, on tiendra compte de ces éléments pour former une approche littéraire de ces objets encore nouveaux dont l'étude demande qu'on s'intéresse autant au texte pur, qu'aux œuvres qui l'entourent et lui ont donné naissance, et qu'aux lecteurs et auteurs de cette écriture particulière.

Parce qu'il s'agit d'un corpus, et d'une pratique, encore largement inexplorés, il est nécessaire de construire d'abord ce travail comme une tentative de définition de la *fanfiction*, d'en chercher la forme pour en comprendre les enjeux. Au croisement de la poétique et des théories de la lecture nous tenterons de comprendre comment cette écriture populaire se retrouve porteuse d'une nouvelle conception de la création littéraire.

L'étude de cette écriture protéiforme sera divisée en trois grands axes. Nous chercherons tout d'abord à délimiter cette forme d'écriture (et de lecture, puisqu'on postulera que les deux vont de pair), de comprendre quels sont les codes et les contours de cette création transmédiatique. Une fois ces bases posées, le questionnement progressera en s'intéressant à l'idée d'intertextualité, un phénomène qui est constitutif de ces récits au point d'en être l'essence. Suivant les travaux de Richard Saint-Gelais²⁷, l'étude montrera comment on peut passer du concept d'intertextualité à celui, peut-être moins connu mais ici très pertinent, de transfictionnalité. Passer du terme d'hypertexte à celui de transfiction permet en effet, entre autres évolutions conceptuelles, de considérer les *fanfictions* et leurs œuvres originales sur un même plan, dans un même ensemble de transfictions, c'est-à-dire de textes basés dans les mêmes univers et sur les mêmes personnages, et donc de ne pas considérer que leurs interactions sont à sens unique. Ce nouveau concept permettra aussi d'éviter l'écueil qui consisterait à considérer la première œuvre comme étant nécessairement supérieure à celles qui s'en inspirent. Enfin nous nous centrerons sur le caractère amateur de ce genre, qu'il est essentiel de prendre en compte et d'analyser pour espérer comprendre à la fois les origines, les implications et les formes de la *fanfiction*, et qui, par la dilution du processus d'écriture au sein d'une communauté, pourrait bien être la raison de notre hypothèse d'une forme d'écriture singulière. Tout au long de cette étude, les points de vue littéraire et sociologique se recouperont car bien souvent l'un a des conséquences sur l'autre, aussi il ne nous a pas paru pertinent de les réduire à des réflexions séparées : étant donné qu'un genre prend toujours

²⁶ « *fanfic texts and communities are inseparable; performing textual analysis in isolation is impossible* » STASI, Mafalda, « The Toy Soldiers from Leeds: The Slash Palimpsest », dans BUSSE, Kristina et HELLEKSON, Karen (dir.), *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, s. l., McFarland, 2006, page 118.

²⁷ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2011.

place au sein d'un système de valeurs, un cadre poétique et des critères internes ne suffiront pas à définir la *fanfiction*.

Parce qu'il semble impossible de trouver un texte qui rassemblerait toutes les caractéristiques de cette forme d'écriture, et pour rendre compte de l'extrême diversité qu'elle arbore, nous avons choisi de ne pas nous limiter à un seul texte, et de travailler à partir d'un corpus large, comprenant des *fanfictions* variées, en les comparant parfois avec les œuvres dont elles s'inspirent. Pour plus de cohérence la plupart des textes seront choisis dans un seul *fandom*²⁸, le terme désignant aussi bien les écrits que les personnes. En effet les lecteurs et auteurs ne sont pas les mêmes suivant l'œuvre choisie : souvent celui qui lit ou qui écrit dans le *fandom* Doctor Who²⁹ ne sera pas présent dans le *fandom* Harry Potter, et chaque œuvre originale donne naissance à des *fanfictions* particulières, ce qui amène à des conceptions et des formes d'écriture très différentes. Cette variation sera bien sûr étudiée, mais pour plus de simplicité et d'unité dans notre corpus la plupart des références choisies et des textes étudiés viendront du *fandom* Sherlock Holmes, notamment d'un de ses derniers avatars, la série réalisée par la BBC³⁰. Les œuvres de ce domaine reflètent la diversité inhérente à la *fanfiction*, et disposent d'une communauté relativement jeune mais très active, dans plusieurs langues et sur plusieurs supports numériques. De plus, puisqu'il s'agit d'un thème ayant été l'objet de nombreuses réécritures et adaptations « officielles », on pourra ainsi étudier les différences entre une réécriture « professionnelle », plus classique, et une *fanfiction*, pour comprendre ce que cette dernière forme d'écriture a gardé de ses racines anciennes, et les particularités qui font d'elle un genre à part.

Cependant il sera impossible d'étudier tous les textes de ce *fandom*, ils sont bien trop nombreux pour cela : à l'heure où j'écris cette introduction il existe 21 142 *fanfictions* basées sur la seule série de la BBC, en ne prenant en compte qu'un seul site de publication, Archive of Our Own³¹. Sans compter les autres sites d'archives ou d'écriture, ni les autres versions de *Sherlock Holmes*... Il faudra donc garder en mémoire que les *fanfictions* présentées ou citées dans ce travail ne représentent qu'une sélection d'écrits, choisis parfois pour leur caractère représentatif mais surtout pour leur intérêt.

²⁸ *Fandom* est un terme large, qui méritera une définition complète, mais il suffit ici de savoir qu'il désigne un domaine d'écriture, ou un ensemble de *fanfictions* basées sur une même œuvre originale, ce que Saint-Gelais appellerait un ensemble de transfictions.

²⁹ Pour mieux identifier les titres des œuvres originales nous avons décidé de ne pas garder l'italique lorsqu'il s'agit des *fandoms* qui s'y rattachent. *Sherlock* est donc la série télévisée et le *fandom* Sherlock désigne la communauté de fans et de créations qui s'y rapporte.

³⁰ GATISS, Mark et MOFFAT, Steven, *Sherlock*, saisons 1 et 2, série télévisée, s. l., Hartwood Films, BBC Wales et WGBH, 2010.

³¹ 21 142 *fanfictions* en décembre 2012, elles sont 26 305 fin janvier 2013.

On sait que les auteurs qu'on dit classiques aujourd'hui étaient généralement les excentriques de leur époque, ceux qui ne suivaient pas les codes et coutumes de leur temps, et non pas les auteurs typiques et représentatifs des genres littéraires. Dans cette perspective, je vais prendre ici la liberté de baser mon corpus non pas sur ce qui se fait le plus dans la *fanfiction*, ces textes de qualité variable que l'on trouve en masse, mais sur des auteurs et des œuvres plus insolites, qui rendent perceptibles non seulement les mécanismes de cette forme d'écriture mais aussi l'originalité qu'elle peut développer et la diversité qu'elle offre.

Tout au long de ce mémoire on verra apparaître un certain nombre de difficultés méthodologiques, commençant par le petit nombre d'ouvrages théoriques existants. S'il est nécessaire de former un cadre conceptuel solide quant aux théories de la lecture, de la fiction, de la réécriture et autres concepts connus, s'appuyer sur des travaux plus généraux comporte cependant un risque : celui de ne chercher que les points communs entre le sujet et les écritures plus anciennes à travers lesquelles ces concepts sont étudiés, et donc d'assimiler ces formes et de perdre de vue la particularité postulée de la *fanfiction*.

L'analyse rencontrera une autre difficulté, celle du mélange des arts et des médias inhérent à cette forme d'écriture. Le terme d'intertextualité, quand on l'y associe, suppose qu'on comprenne le texte comme le fait Stanley Fish³², c'est-à-dire comme n'étant pas limité à la littérature, ni même à l'écrit : le texte premier sur lequel se basent les œuvres étudiées peut tout aussi bien être un livre, un film, voire la réalité même. Pour comprendre ces formes de réécriture et d'adaptation il faut donc s'intéresser au mélange des médias comme des sémiotiques, à leurs imbrications et à leurs hiérarchies, qui présentent pour une fois l'écriture comme première en terme d'importance et non pas de chronologie. Là où on tend à dire que notre société porte un culte à l'image, qui attire le regard et captive l'attention, dans notre cas l'image ne peut être première qu'en termes de réception, elle n'est pas suffisante, et nécessite une mise en mots. C'est particulièrement visible dans les *fandoms* basés sur des œuvres cinématographiques ou télévisuelles. Alors que la tendance actuelle est de faire passer les fictions de l'écrit vers l'image, considérant que le texte littéraire n'est pas suffisant ou pas adapté pour capter l'attention du grand public, la *fanfiction* tend à s'emparer d'œuvres basées sur l'image pour les remettre en mots. Il existe d'autres pratiques, d'autres formes de

³² FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires, 2007.

Fish présente le texte comme n'étant pas limité au langage : le fait de lever la main pour demander la parole, puisqu'il est porteur de sens et moteur d'une communication, est pour lui un texte comme un autre.

*fanworks*³³ que nous ne ferons qu'évoquer, qui sont complémentaires de cette écriture, de cette réappropriation d'une création par ses lecteurs ou spectateurs : les *fanarts* (dessins basés sur une œuvre originale, selon le même mécanisme que pour notre sujet), les *fanvids* (vidéos composées à partir d'extraits de films ou de séries télévisées, en changeant les dialogues ou en les coupant de façon à en modifier le sens, en travaillant avec la musique)... Mais la *fanfiction* est le genre dominant, allant jusqu'à englober les autres³⁴, et parmi toutes les sémiotiques qu'elle croise celle du mot reste la plus importante.

On a vu qu'il est impossible d'échapper à certaines interrogations sociologiques sur ce phénomène, cependant il ne faudra pas pour autant qu'elle se substitue au questionnement littéraire, qui est après tout le sujet de nos recherches : elle devra en être l'outil et non le but.

La relative nouveauté de l'objet d'étude pose également un problème, cette fois pour la sélection des exemples et du corpus : chaque choix est un pari, une prise de risque, car il semble presque impossible de savoir aujourd'hui lesquelles de ces *fanfictions* vont marquer les lecteurs et le genre, rester importantes et emblématiques dans le futur. C'est la question des hiérarchies culturelles qui se pose ici, et de la valeur qu'on donne à chaque texte : sur quels critères baser nos jugements ? Les textes les plus lus à une époque n'ont aucune certitude de survivre au passage du temps, aussi la popularité d'une œuvre ne peut-elle pas suffire à juger de son caractère pérenne — souvenons-nous de la formule de Paul Valéry suivant laquelle « [l]e monde ne vaut que par les extrêmes et ne dure que par les moyens. Il ne vaut que par les ultras et ne dure que par les modérés³⁵ ». Quand il est question de juger de la qualité d'une création les critères académiques n'ont pas plus valeur d'éternité que l'opinion du public. Si on sait aujourd'hui l'importance qu'ont eue Isaac Asimov, Fritz Leiber ou Ray Bradbury dans le domaine de la science-fiction et plus largement des littératures de l'imaginaire, ces auteurs ont pourtant commencé de manière peu remarquable, dans les *Pulps*, publications d'intérêt très variable. Le même phénomène est visible aujourd'hui, amplifié par la dimension internationale de la *fanfiction* : il faut travailler sur des textes caractéristiques et de qualité pour représenter cette forme d'écriture, sans savoir s'ils accéderont à une postérité quelconque, qui n'est d'ailleurs pas vraiment recherchée.

³³ Le terme *fanwork* désigne une œuvre créée « par et pour les fans » à partir d'éléments d'une œuvre originale, selon la définition du site internet Fanlore. ([e. l.] <http://fanlore.org/wiki/Fanwork> consulté le 20 janvier 2013).

³⁴ De nombreux auteurs de *fanfiction* choisissent d'intégrer des images ou du son dans leurs textes, enrichissement rendu possible par les progrès technologiques. La musique en particulier est souvent associée à l'écriture, comme on le verra plus loin.

³⁵ VALÉRY, Paul, *Cahier B 1910*, s. l., Gallimard NRF, 1930.

I. Mélange des arts et omniprésence de l'écrit : la *fanfiction*, une écriture transmédiatique en construction

L'extrême variété des formes et des codes de la *fanfiction* pose problème lorsqu'il s'agit de la définir. De plus, parce qu'elle est relativement récente et en constante évolution, il est parfois difficile de comprendre lesquelles de ses caractéristiques sont essentielles. Nous allons chercher à montrer que ces éléments constitutifs s'articulent autour de la diminution du rôle de l'auteur, un phénomène que l'on retrouve en littérature au Moyen Âge, puis à nouveau depuis le XIX^e siècle, et plus récemment chez des théoriciens comme Roland Barthes³⁶ ou Stanley Fish³⁷. En tant que travail sur des textes déjà existant, cette écriture fonctionne par (ou grâce à) la désacralisation du personnage de l'auteur.

A. Une écriture protéiforme

1. Recréer sans effacer : premières caractéristiques d'un genre basé sur la réécriture d'œuvres multiples

La *fanfiction* est avant tout une forme de réécriture. « *A writing which makes uses of an accepted canon of characters, settings and plots generated by another writer or writer*³⁸ », c'est une forme d'écriture non professionnelle où l'auteur, au lieu de créer un monde, une histoire et des personnages originaux, choisit de se couler dans un univers déjà existant, produisant une fiction basée sur une situation et des personnages créés par quelqu'un d'autre, « *fiction based on a situation and characters originally created by someone else*³⁹ ». Il peut s'agir de continuer une histoire, d'y ajouter des éléments et des « scènes coupées », de développer une relation, un personnage, ou de les mener dans une autre direction, de changer un élément pour voir comment se comporterait l'ensemble dans une autre situation... Sheenagh Pugh (comme d'ailleurs Henry Jenkins quelques années auparavant) regroupe ces différentes formes en deux catégories : les textes où l'on cherche à avoir « *more of* », à augmenter la quantité de l'histoire ou de l'univers, et ceux où l'on cherche « *more from* », où

³⁶ BARTHES, Roland, « Texte, théorie du », dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1973.

³⁷ FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires, 2007.

³⁸ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 25.

³⁹ *ibid.*, page 9.

l'on souhaite changer la nature, la qualité du texte premier⁴⁰. Dans les deux cas, il s'agit de réécritures explicites d'œuvres variées, aussi bien littéraires que cinématographiques : films et séries télévisées sont des sujets de choix⁴¹.

La réécriture est bien sûr un phénomène courant et impossible à ignorer quand on étudie la littérature. La plupart des textes d'une culture partagent une base commune de références, des mythes plus ou moins bien connus mais toujours reconnus : il n'est par exemple pas nécessaire d'avoir lu Ovide et Virgile pour associer le personnage d'Orphée avec la mort, l'amour et les enfers. Même sans connaître tous les éléments du mythe (qui se souvient qu'il prend place dans un récit parlant d'un berger et d'abeilles ?), la plupart des lecteurs ou auditeurs vont savoir associer un certain nombre d'éléments à ce nom ou, au contraire, vont penser à ce personnage lorsqu'un certain nombre de ses caractéristiques sont présentes. Ces récits fondateurs, partagés par des communautés entières, sont sans cesse retravaillés, détricotés et remontés autrement. Cependant ce travail de reprise et d'adaptation passe toujours par une évolution du texte premier qui peut être ressentie comme une trahison. Lorsqu'il ne nous parle plus, nous le réécrivons pour l'adapter à notre époque : cela passe par un découpage, une modification du texte, la disparition de certains passages et l'apparition de nouvelles caractéristiques... C'est le cas de toutes les œuvres dites « classiques », devenues des éléments d'une culture commune, mais le traitement des mythes est particulièrement intéressant parce qu'il est facile d'y voir que ce travail de recréation n'est possible, en littérature, que parce que ces mythes sans cesse repris n'ont plus d'auteurs, ne sont plus considérés comme l'œuvre d'une personne mais comme un fragment de notre culture, d'un savoir commun appartenant à tout le monde. En dehors de ces cas spécifiques, on a tendance à considérer chaque fiction comme la « création individuelle d'un auteur unique⁴² », à associer un récit à un auteur qui en serait autant le créateur que le possesseur, menant à l'idée d'une figure presque sacrée, seul détenteur de la vérité, de la signification de son œuvre.

La *fanfiction* remet totalement en cause cette perception d'un auteur souverain et tout puissant. En mettant au même niveau toutes les formes d'art créatrices de fiction, et en les réécrivant sans vergogne, cette écriture considère qu'un texte appartient autant à ses lecteurs qu'à son créateur, et que ses interprétations sont multiples. Il n'y a pas de vérité, de bonne interprétation, ou plutôt si elle existe elle n'a pas de conséquences sur les textes produits par les fans. En effet même la réalité est sujette à réécriture aux mains de ces nouveaux écrivains,

⁴⁰ *ibid.*, page 19.

⁴¹ *ibid.*, page 26.

⁴² SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2011, page 374.

qui précisent bien qu'ils ne prétendent pas écrire ce qui est, mais ce qu'ils voudraient voir, ou ce qui pourrait être. Ces mises en garde constituent l'essentiel des *disclaimers* du genre *RPF*, *Real Person Fiction*. *Rivers_bend*, par exemple, commence un de ces textes par cette indication : *The obvious: I don't know any of the people mentioned and neither think nor mean to imply this actually happened or will ever happen ever*⁴³.

Les auteurs de *fanfictions* se permettent de réécrire un texte, d'en changer le médium et la forme autant que le sens. Plus que de reprendre un mythe ou un motif, il s'agit de reprendre des personnages, un univers et parfois une ligne narrative. Tentons de dégager les caractéristiques de cette forme de réécriture qui se détache peu à peu des reprises plus classiques, en grande partie grâce à la liberté dont disposent les auteurs de *fanfiction* par rapport aux schémas habituels de censure institutionnelle présents dans les grands circuits de production littéraire. Alors qu'une adaptation reprend habituellement les éléments clés de l'œuvre première ce n'est pas nécessairement le cas dans la *fanfiction*. Prenons deux adaptations du roman d'Arthur Conan Doyle *A Study in Scarlet* (dont le titre français est *Une étude en rouge*) : *A Study in Pink*, premier épisode de la série télévisée tournée par la BBC, et la nouvelle écrite par Neil Gaiman intitulée *A Study in Emerald*. Ces deux versions reprennent un certain nombre de passages clés du roman original permettant l'identification de ces textes comme le terme « RACHE » écrit près du cadavre ou le rôle du taxi et de son chauffeur. Ces deux passages sont détournés. De manière assez remarquable, chacun de ces trois textes utilise une signification différente du mot « RACHE » : à l'origine traduction allemande du mot vengeance, effort interrompu pour écrire Rachel dans la série, et vieux terme allemand désuet désignant un chien de chasse chez Gaiman. Le taxi a également, à chaque fois, un rôle différent. Si l'on essayait de résumer l'œuvre originale, ces éléments seraient des passages obligés, nécessaires à la compréhension et à la reconnaissance de l'œuvre. Au contraire, lorsqu'une *fanfiction* réécrit l'épisode *A study in Pink*, ils pourront ne jamais apparaître. L'auteur considère que ses lecteurs ont vu et revu la série, peut-être aussi lu les romans, et connaissent déjà ces parties de l'histoire : il peut donc se concentrer sur d'autres détails. Une histoire reprenant John et Sherlock tels que la série les présente sera une réécriture de cet épisode même si l'univers ou la trame narrative est différente. *East of the Sun and West of the Moon*⁴⁴, par exemple, est un *UA*, ou *Univers Alternatif* de la série, écrit à partir du *Prompt*

⁴³ « Bien évidemment je ne connais aucune des personnes mentionnées et je ne pense ni ne cherche pas à insinuer que ces événements sont réellement arrivés ni arriveront jamais. »

Rivers_bend, *Disco Rodeo*, (RPF), Archive of our own [e. l.], 2010.

<http://archiveofourown.org/works/79990> (consulté le 6 mai 2013).

⁴⁴ Plalligator, *East of the Sun and West of the Moon*, (Sherlock BBC), Live Journal [e. l.], 2011.

suivant : « *The first time Sherlock met John, he was able to fire off a rapid stream of detailed deductions about John's past. John was shocked. That's because, twenty-four hours earlier, John didn't exist* », ou en français « la première fois que Sherlock rencontra John il fut capable d'énoncer des déductions détaillées et rapides sur le passé de John. John fut choqué. Parce que, vingt-quatre heures plus tôt, John n'existait pas. » Sur un registre associé au réalisme magique, John est un « *supernatural construct* », une création surnaturelle, faite de sable, de papiers...

*He rather thinks he might have been something else before he was—well, John.
A discarded coat, maybe, worn through at the elbows, frayed and stained; or some bright-eyed
bird or mammal; or a few inky, smudged sheets of newspaper; or a handful of rich, red clay. Any
of these things, or all of them.*

Les prémisses de cette fiction semblent bien étrangères au genre policier auquel appartient la série *Sherlock*, et il ne sera jamais fait mention du tueur en série, ni du mot « RACHE » laissé comme indice par une de ses victimes. Plus encore, la scène de la mort du chauffeur de taxi, passage central de l'épisode *A Study in Pink*, est absente, à peine sous-entendue après coup : il n'est pas nécessaire d'écrire ces éléments car ils sont déjà connus par le lecteur. Cette *fanfiction* est alors bien identifiée comme telle, des répliques, des clins d'œil forgent entre auteur et lecteur une connivence basée sur des connaissances communes. Les déductions de Sherlock (même si elles ne sont pas détaillées), ou bien son habitude de garder des membres humains dans son frigo reviennent si régulièrement que ces éléments paraissent bien plus significatifs pour les fans que l'implication du chauffeur de taxi. De la même manière, une histoire se déroulant dans l'univers d'un *fandom* comme *Star Trek* mais ne reprenant aucun des personnages pourra parfaitement être reconnue comme *fanfiction* pour peu qu'elle intègre des références à la Fédération, à la guerre contre les Klingons, au manque d'empathie des Vulcains... La réécriture se fait moins par des passages narratifs reconnus comme symboliques et significatifs que par des petits détails, souvent propres aux personnages ou à l'univers plus qu'au scénario. Il semble particulièrement important de conserver intactes certaines répliques, de réutiliser le bon mot : une grande partie de la connivence entre auteur et lecteur passe par la reconnaissance de ce qu'on appelle en anglais des « *catchphrases* », phrases symboliques, telles que « *Married to my work* », « *I owe you a fall* », « *Not my division* », « *Oh God yes* ».

<http://plalligator.livejournal.com/5062.html> et <http://plalligator.livejournal.com/5208.html> (consultés le 3 mai 2013).

Si ce mécanisme est essentiel à la *fanfiction* il est peut-être aussi une des raisons permettant de repousser les critiques de plagiat auxquelles s'expose toute réécriture, reproche symbolique d'une conception des œuvres comme appartenant à leur créateur. La question de l'autorité et de la paternité des textes devient rapidement le sujet de discussion principal des critiques, les tenants de l'Auteur considérant cette réécriture comme une appropriation ignoble, menant au détournement du « sens » de l'œuvre, de son message et de sa vérité (sans parler des questions juridiques, les problèmes de droits d'auteur et de copyright sont aussi très discutés). Même si les *fanfictions* ne génèrent normalement pas d'argent, et que leurs écrivains ne cherchent jamais à se faire passer pour les premiers créateurs des univers qu'ils empruntent certains écrivains, comme Anne Rice, refusent que leurs œuvres soient reprises. Comme l'exprime Sheenagh Pugh la citant de manière assez ironique, « ça la "bouleverse" d'imaginer "ses personnages" être manipulés par un autre marionnettiste », « it "upsets" her to think of "her characters" being manipulated by any other puppeteer⁴⁵ ».

*In her view "her characters" belong to her, they sprang fully formed from her head and only she has the right to play with them, to decide what they would or would not do and how they shall develop. [...] This is the author as God.*⁴⁶

La possessivité de l'écrivain vis-à-vis de ce qu'il perçoit comme étant sa création, sa propriété, est courante et à l'origine d'une grande partie du mépris pour notre sujet d'étude (attention, le rejet de la *fanfiction* ne doit pas pour autant lui être entièrement attribué, il existe d'autres arguments tel que l'absence d'originalité). C'est l'idée, que Barthes condamnait⁴⁷, d'un auteur tout puissant, comparable à un dieu, créateur et possesseur d'un univers dont il est le seul à détenir les clés, le seul à connaître la signification profonde, et où il est le seul à pouvoir intervenir. Cependant dans le cadre de la *fanfiction*, si le texte original est parfois considéré comme presque sacré par les fans, qui peuvent en arriver à révéler (et à haïr) son créateur comme un dieu, ce dernier est en même temps destitué de toute autorité sur ce que son œuvre signifie, ou sur ce qu'elle devient. Pugh explique cet apparent paradoxe en comparant les personnages, et plus largement les textes, à des marionnettes : une fois créées rien n'empêche un autre d'en tirer les ficelles, elles peuvent être manipulées à volonté sans

⁴⁵ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: fan fiction in a literary context*, Bridgend, Seren, 2005, page 16.

⁴⁶ « Pour elle "ses personnages" lui appartiennent, ils ont jailli déjà formés de sa tête et elle seule a le droit de jouer avec eux, de décider ce qu'ils feraient ou non et comment ils vont se développer. [...] C'est l'auteur comme Dieu. »

Ibid., pages 15 et 16.

⁴⁷ BARTHES, Roland, *ibidem*.

que cela n'implique leur destruction, chaque auteur n'étant jamais qu'un « *puppeteer* », un marionnettiste. Une fois le dernier point écrit, le texte publié, le pouvoir est dans les mains des lecteurs, qui sont les seuls capables d'y donner du sens, ou plutôt des sens multiples.

2. La *fanfiction*, un genre littéraire ?

Sheenagh Pugh a intitulé son ouvrage sur la *fanfiction* *The Democratic Genre* (ce qui se traduirait en français par « le genre démocratique »), comme une évidence, sans jamais discuter en détail de cette notion de genre. Quelle signification faut-il donner à cette définition ? Le problème de la traduction est double : le sens anglais n'est pas nécessairement le sens français, mais l'acception française n'est pas non plus unique, puisque selon les contextes elle peut être beaucoup plus vague qu'elle ne l'est en littérature, simple synonyme des mots « forme » ou « catégorie » (ce dernier souvent mal délimité, ne répondant pas à une définition précise). Les genres littéraires forment une classification bien plus rigide que ce que le terme évoque dans le langage courant, et bien plus problématique. Ils correspondent à des conventions⁴⁸, parfois remises en question et mais tout de même reconnaissables, auxquels chaque texte doit pouvoir être identifié. Ces genres peuvent être définis par des thèmes précis comme la science-fiction, par une situation d'énonciation comme les récits autobiographiques, par une forme comme la nouvelle... La question est de savoir si la *fanfiction* appartient à l'une de ces définitions, est un genre à elle seule, ou bien se trouve – comme d'autres phénomènes littéraires – en dehors de cette classification.

À la lecture, il apparaît très vite que le terme « *fanfiction* » renvoie à des écrits très différents, que l'on ne retrouverait pas dans une même collection, voire pas chez le même éditeur : des textes qui semblent trop divers pour être réunis sous la bannière d'un même genre, tant au niveau de la forme que des contenus abordés. Pourtant si ces textes ne sont souvent pas postés au même endroit (on reviendra plus tard sur les différences entre les œuvres suivant leur lieu et contexte de publication) ils portent le même nom de *fanfiction* : il semble donc que ce ne soit pas le sujet qui définisse cette écriture, pas un thème ni une forme particulière. La *fanfiction* ne peut pas être un genre au sens où le fantastique ou le polar en sont, tels que définis par ce que Schaeffer nomme des conventions traditionnelles (touchant au contenu sémantique du texte), car ses thèmes sont trop variés pour être réduits à un contenu sémantique précis : chaque *fanfiction* peut appartenir à l'une ou l'autre de ces subdivisions. Le

⁴⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.

même auteur peut écrire des *fanfictions* relevant du réalisme magique ou bien du récit d'aventure sans que cela change le statut de ses créations, et sans avoir à respecter le genre de l'œuvre originale qu'il réécrit. De même les conventions régulatrices ne permettent pas d'identifier une *fanfiction*, car cette dernière peut aussi bien prendre la forme d'une nouvelle que d'un sonnet, passant du récit narratif à la poésie sans changer de nature. La *fanfiction* comme le roman est un texte de fiction, mais elle ne suit pas les contraintes de ce dernier, et peut prendre tout aussi aisément la forme d'une chanson ou d'un scénario, quelle que soit la forme prise par son *canon*. Les seules conventions relevées par Schaeffer qui lui seraient applicables semblent être les conventions constituantes, encadrant notamment le statut énonciatif du texte : toutes les *fanfictions* sont des récits fictifs qui s'assument comme tels, allant jusqu'à intégrer en introduction un *disclaimer* dont le but est de proclamer ce statut fictif. Pour autant, comme les autres critères constituants relevés par Schaeffer (les modalités d'énonciation, l'acte illocutoire et les visées perlocutoires) ne permettent pas de l'identifier, le seul critère de fiction semble être trop léger pour définir un genre littéraire.

La *fanfiction* est d'autant plus impossible à présenter comme à un genre littéraire qu'elle dispose de ses propres subdivisions. On y retrouve bien sûr les genres du récit, tels que la science-fiction, le réalisme, le policier, le réalisme magique...mais certaines catégories lui sont spécifiques. Ce sont souvent des thèmes tellement récurrents qu'ils sont devenus des genres à part entière : la romance, l'*angst*, le *hurt/comfort*, les *character studies*... Ils peuvent se croiser et se recouper, de la même manière qu'un roman peut suivre une enquête policière prenant place dans des vaisseaux spatiaux en route vers la conquête de l'univers, mais leur institution en tant que genre aux yeux des lecteurs est d'importance puisqu'elle reflète l'idée que la *fanfiction* est au-delà des classements traditionnels, refusant ces frontières rigides au profit de nouveaux codes, plus souples car non réglementés par une académie.

La *fanfiction* *And a Doctor*, de stillwaters01, est un bon exemple de ces nouveaux codes. Ses *tags* la présentent comme dépendant de trois subdivisions couramment identifiées comme telles : les *Character Studies*, le *Hurt/Comfort* et les *5+1 Things*, ou *5+1*. *Character Studies* et *Hurt/Comfort* correspondent à ce que Schaeffer appelle des conventions traditionnelles et sont identifiables par leur contenu, le premier désignant un texte s'intéressant à un personnage, à son traitement et à ses possibles interprétations, le deuxième un texte centré sur les émotions, la souffrance d'un ou de plusieurs personnages, qui sera

ensuite réconforté voire sauvé par un autre⁴⁹. Le troisième terme, *5+1*, dépend lui de la logique régulatrice identifiée par Schaeffer : c'est sa forme qui le définit et non pas son contenu. Chaque *fanfiction* suivant ce schéma présente une succession de cinq évènements semblables suivis par un retournement de situation. Dans le cas de *And a Doctor* il s'agit de « *five times Dr. Watson treated others and one time he treated himself* », autrement dit le récit des cinq fois où le docteur Watson soigna quelqu'un d'autre et de la fois où il se soigna lui-même. Cette forme est souvent utilisée pour souligner ou provoquer une évolution, le passage d'une situation récurrente vers un élément surprenant. Ces quelques subdivisions ne sont pas les seules présentes dans cette *fanfiction* : de part son *fandom* d'origine le texte tend vers le récit policier par exemple, bien que de façon peu perceptible. Comme souvent dans cette écriture on assiste à un mélange des genres, sans qu'il soit nécessaire de les nommer ni même toujours de les identifier. Plus que des catégories rigides et imperméables il s'agit de codes toujours sujets à des détournements, davantage thèmes facteurs d'inspiration que réelles catégories auxquelles l'auteur devrait se conformer : la *fanfiction* se construit sur les genres de la littérature, du cinéma et de la télévision mais elle s'en désintéresse très vite. De part la liberté de ses auteurs et de leur écriture elle échappe aux cases rigides des maisons d'éditions car, là où ces dernières ont besoin de distinctions faciles et claires, le support de cette forme est lui apte à accueillir des délimitations beaucoup plus souples et interchangeables, offrant alors la possibilité de mélanger, décomposer et retravailler chaque code.

⁴⁹ « Hurt/comfort : genre in which one character is given a hard time physically, emotionally or both before being consoled/rehabilitated by another. » PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre : Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 243.

3. Un phénomène international à la traduction problématique

Parce que la *fanfiction* n'est pas un phénomène limité à un pays ou à une seule langue, mais existe au contraire de manière internationale⁵⁰, il n'est pas étonnant que le passage d'une langue à une autre soit inévitable dans cette écriture, au contraire de la littérature qui peut souvent se construire autour d'un pays et d'une langue. Dans un premier temps, il faut noter que puisque les œuvres sur lesquelles se basent les auteurs de *fanfiction* sont aussi variées que les auteurs eux-mêmes, une œuvre originale n'est pas nécessairement dans la même langue que sa réécriture, car la littérature et surtout le cinéma sont actuellement diffusés bien au-delà de leur pays d'origine. Il faut comprendre que tous les textes partagés par un certain nombre de personnes peuvent inspirer des *fanfictions*, mais plus l'œuvre originale est connue, ou plutôt plus son *fandom* est grand, plus une *fanfiction* aura des chances d'être lue et appréciée. Cela signifie que les films ou séries télévisées à large diffusion à travers le monde font partie des œuvres les plus reprises, non seulement parce qu'elles fourmillent souvent des petites incohérences qui stimulent le travail de réécriture⁵¹, mais aussi parce qu'elles assurent un lectorat et une communauté étendue. Cependant, plus le *fandom* aura une dimension internationale plus les langues dans lesquelles les *fanfictions* sont rédigées seront nombreuses : la traduction apparaît comme un élément fondamental de cette écriture. Ainsi, on trouve énormément de *fandoms* nés autour d'œuvres anglaises, comme la version BBC de *Sherlock*, dans lesquels de nombreux textes sont rédigés non pas dans la langue originale de la série mais en français, en espagnol, en chinois... Cela implique que l'accès à l'œuvre première est déjà médiatisé, qu'il passe déjà par la traduction. Elle peut d'ailleurs avoir lieu à différents niveaux : parce que de plus en plus de gens prennent conscience de l'importance des langues, du jeu des acteurs et des problèmes de doublage, nombreux sont ceux qui regardent les films en version originale, tout en continuant à écrire dans leur propre langage, la traduction prenant alors place non pas avant mais directement dans le travail d'écriture. De plus, même les auteurs anglophones ont parfois des problèmes, au niveau de la réception de l'œuvre comme de la création d'un nouveau texte, comme le montre la question du *brit-picking*⁵² : de nombreux auteurs de *fanfictions* américains travaillent sur des *canons* anglais ou des histoires se déroulant au Royaume-Uni et ont de grosses difficultés à rester crédibles, que

⁵⁰ « *Fanfiction has no national boundaries.* »

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 19.

⁵¹ « *Holes and inconsistencies in plot lines tempt fanfic writers to try to resolve them.* »

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 41.

⁵² <http://fanlore.org/wiki/Brit-pick> (consulté le 12 avril 2013).

ce soit dans les mots et les tournures de phrases qu'ils choisissent ou dans leur traitement des personnages et des lieux. Là où les incohérences de ce type pourraient être ignorées par la grande distribution car trop récurrentes pour être toutes relevées, les lecteurs de *fanfiction* seront beaucoup plus critiques, et alors que les créateurs de série télévisée contournent souvent cet écueil en basant leur narration dans leur culture d'origine (cette réappropriation culturelle est très mal vue dans la réécriture *fanfictionnelle* à moins qu'elle ne soit explicitement présentée comme un *AU*⁵³ ou bien un *racebend*⁵⁴). Les recherches sur Internet ne pouvant apporter qu'une connaissance limitée, les auteurs de *fanfiction* demandent alors à ce que des Anglais *brit-pick* leurs textes afin d'éliminer les incohérences : à ce qu'ils opèrent une traduction depuis l'américain vers l'anglais.

La traduction trouve également place après le travail d'écriture. Si la *fanfiction* est internationale, chaque langage apporte ses spécificités. Selon l'idiome et le lieu d'écriture ou de publication les textes varient énormément, ce qui implique pour certains lecteurs la nécessité de traduire ces nouveaux textes. En effet, suivant la langue les auteurs et les thèmes travaillés sont différents, tout comme les styles d'écriture, les *pairings* (couples de personnages) et dans certains cas les *topoi*. Ce qui est un lieu commun, voire un cliché, dans une langue, ne le sera pas nécessairement dans une autre. Le travail sous couverture où les personnages doivent faire semblant d'être un couple est considéré comme un *topos* dans les *fanfictions* policières anglaises, alors que ce motif est très peu présent en français, par exemple. De même un certain nombre de modes de vie alternatifs tels que le *Dom/sub* (plus ou moins apparenté au BDSM), sur lesquels nous nous attarderons plus loin dans ce travail, sont presque inexistants dans les *fanfictions* françaises alors que c'est le sujet de 3 524 textes sur le site de publication Archive of our own⁵⁵. Puisqu'un grand nombre des œuvres reprises en *fanfiction* sont d'origine anglophone, de nombreux auteurs choisissent également de se tourner vers cette langue, quelle que soit leur nationalité, pour augmenter leur lectorat ou pour se rapprocher du texte qu'ils réécrivent, et un grand nombre de lecteurs prennent la même décision : le fait que cette écriture prenne place sur Internet rend les frontières nationales caduques. Puisque les thèmes et les styles ne sont pas les mêmes selon la langue et le lieu d'écriture, et que certains petits *fandoms* n'existent qu'en langue anglaise, se limiter au français devient très vite réducteur et frustrant. Cependant la traduction de ces œuvres est peu

⁵³ *AU*, ou *Alternate Universe*, c'est-à-dire une réécriture de l'œuvre originale dans un autre univers, en se détachant fortement du *canon*.

⁵⁴ Réécriture d'un *canon* en changeant la culture et/ou la nationalité des personnages.

⁵⁵ Nombre de *fanfictions* utilisant le *tag Dom/sub* dans leur description sur le site Archive of our own au 15 avril 2013.

http://archiveofourown.org/tags/Dom*s*sub/works (consulté le 15 avril 2013).

répandue, car problématique. Comme l'écriture de la *fanfiction*, elle est avant tout non professionnelle. Le caractère amateur de ce domaine est très important, car il conditionne en grande partie la posture prise par ces « traducteurs », qui ne se présentent jamais comme tels. Ils sont lecteurs, et bien souvent auteurs, mais la traduction n'est jamais leur activité principale, le statut de traducteur de *fanfiction* n'est pas reconnu. Celui qui fait passer un de ces textes d'une langue à une autre est un facilitateur, un passeur, un lecteur amoureux souhaitant faire partager un récit. En effet, avec le côté amateur et la disparition de la rémunération souvent associée au travail de traduction, on assiste à un changement de méthode dans le choix des textes. Si quelqu'un choisit de traduire une *fanfiction* c'est d'abord parce que cette histoire l'a touché, marqué, et qu'il souhaite le transmettre, reproduire chez d'autres les sentiments qu'il a ressentis à sa lecture. Par conséquent il n'est peut-être pas étonnant que de nombreuses traductions soient plus proches de l'adaptation, s'éloignant parfois fortement du texte pour en rendre l'essence plus que les mots, sans que cela soit perçu comme une trahison de l'œuvre ou de son auteur. Il est d'autant plus facile d'accepter la création d'une distance, d'un détachement par rapport au texte premier qu'une *fanfiction* est déjà, comme nous l'avons montré, une récréation d'un autre récit, et donc le résultat d'autres traductions. L'auteur de *fanfiction* étant généralement assez peu possessif vis-à-vis de son texte, comme le montrent l'existence de pratiques d'écriture à plusieurs mains, on ne trouve pas réellement ici de souci éthique, ni de difficulté à accepter le passage d'un texte vers d'autres mots et donc d'autres interprétations, au contraire de ce qui se passe en poésie : les obstacles à la traduction sont pratiques et non pas poétiques. Le langage utilisé, souvent très idiomatique, pose un problème évident : il est toujours complexe de traduire une langue parlée, et c'est encore pire lorsque le langage se fait vulgaire. Comment traduire une insulte ? Faut-il garder le niveau de violence ? L'image utilisée ? Là où il est courant pour un américain de prononcer une phrase où « *fuck* » et ses variantes s'intercalent entre chaque mot, faut-il alors respecter le texte, les mots, et tenter une phrase regorgeant de « merde », « emmerdement » et « emmerdé », au risque de ridiculiser le personnage, ou chercher à rendre en priorité la colère exprimée, avec un florilège d'injures ? Puisqu'il s'agit d'une écriture, ou en tout cas d'un langage, très moderne, les *fanfictions* regorgent d'idiotismes, d'expressions populaires propres à la langue d'écriture du texte, et les traduire est souvent un véritable casse-tête.

Mais, plus que tout, les difficultés viennent du fait que cette écriture repose principalement sur la création d'une connivence et de références communes entre l'auteur et les lecteurs, basées sur le *canon*, l'œuvre originale. Cela passe non seulement par la reprise de

personnages et de situations mais aussi, et surtout, par la réutilisation de phrases, de répliques, connues et reconnues par tout un *fandom*, telles que Sherlock s'exclamant « *Bored* », John le grondant d'un « *bit not good* », Donovan le traitant de « *Freak* » ou, moins répété mais tout aussi emblématique, Moriarty le menaçant d'un « *I will burn the heart out of you* ». Le problème est que ces phrases, qui permettent au lecteur de reconnaître le *fandom* Sherlock, ne sont reconnaissables qu'en anglais pour ceux qui ont vu la série en version originale. S'il doit travailler sur une *fanfiction* contenant ces mots, le traducteur devra essayer de recréer une connivence avec son lectorat en utilisant les termes et les phrases choisis par la version française de cette série, tout en sachant que leur impact sera nécessairement plus faible étant donné que de nombreux spectateurs l'auront regardée en version originale sous-titrée. Le traducteur se retrouve donc avec deux œuvres de référence dont il doit tenir compte et auxquels il doit être fidèle pour produire son nouveau texte, l'œuvre source prenant presque plus d'importance que la *fanfiction* choisie, ce qui lui demande des connaissances en langue mais aussi dans les termes et citations du *fandom* auquel les textes appartiennent. La qualité d'une *fanfiction* tient beaucoup au respect des personnages de l'œuvre originale, même (ou surtout) lorsqu'ils sont plongés dans une situation nouvelle : il faut que le lecteur entende leur voix, parfois littéralement dans le cas de réécritures de films ou de séries télévisées⁵⁶. Leur façon de parler, leurs tics de langage, leurs expressions et rythmes vocaux doivent être respectés, réutilisés. Dans le cas d'un passage vers une langue autre que celle de l'œuvre originale il faut tout de même recréer cette familiarité avec le lecteur, en reprenant les façons de parler qu'ils connaissent, celles de la traduction de l'œuvre dans leur langue : encore une fois le traducteur doit porter autant d'attention à la version française de *Sherlock* qu'à la *fanfiction* qu'il tente de faire passer de l'anglais vers le français. Il s'agit pour lui de réécrire le texte, de transférer les personnages depuis leur version anglaise vers leur version française, ce qui implique de sa part une familiarité non négligeable avec les deux parties du *fandom* qu'il essaie de réunir. Pourtant, paradoxalement, les langues perdent peu à peu de leur importance : ce sont les mots qui comptent, et non plus les barrières nationales. De plus en plus de textes mélangent les langues, utilisant entre autres la capacité du personnage de Sherlock Holmes à parler français au cœur d'une *fanfiction* rédigée en anglais, comme dans *Voulez-vous* d'AlbaNix⁵⁷, en se servant des possibilités d'Internet pour intégrer une traduction au texte sans ralentir la lecture (ici en travaillant le code HTML de la page pour

⁵⁶ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, pages 70 et 71.

⁵⁷ AlbaNix, *Voulez-vous*, (Sherlock BBC), Archive of our own [e. l.], 2012.
<http://archiveofourown.org/works/317010> (consulté le 10 mars 2013).

qu'une version anglaise apparaisse au dessus des phrases rédigées en français lorsque le lecteur les survole de sa souris). Les libertés prises par les auteurs de *fanfictions* et leur amour des jeux de références et de réécritures font donc de la traduction une entreprise complexe, autant à cause du caractère amateur des traducteurs que de la posture de lecteur spécialiste et de nouvel auteur qu'elles leur imposent. On pourrait penser que les possibilités des nouvelles technologies et du transmédia alliées à cette écriture internationale font de la traduction une nécessité courante elles la rendent également peu à peu obsolète, puisque les acteurs de cette écriture ne sont plus vraiment, aujourd'hui, disposés à se contenter d'une seule langue, quand bien même il s'agirait de l'anglais. Les termes deviennent internationaux et uniques au *fandom* : avec le développement d'un vocabulaire et d'une façon de penser propre, c'est peu à peu une langue spécifique qui apparaît

B. Les « origines » de cette écriture : prémisses et prémices, et leurs différentes interprétations

1. Le développement permis par les nouvelles technologies, tel qu'il transparait dans la création d'un vocabulaire spécifique

La *fanfiction* n'est pas née avec Internet, mais elle lui doit sa forme actuelle, car il est ce qui a permis au *fandom* de devenir la communauté internationale qu'elle est aujourd'hui : l'apparition des sites internet, et même simplement des courriers électroniques, a sonné le glas de la solitude du fan. Ceux, auparavant nombreux, qui ignoraient jusqu'à l'existence d'autres personnes intéressées par le même *canon*, peuvent maintenant entrer en contact avec elles, de quelque nationalité qu'elles soient, et découvrir quantité de *fanfictions* et autres *fanworks* juste en frappant un simple titre dans un moteur de recherche : plus question d'exister dans un *vacuum*⁵⁸. Ce nouveau moyen d'accès aux œuvres et de communication entre auteurs et lecteurs a mené à une évolution des contextes d'écriture, et l'immédiateté des échanges ainsi que le développement international de la communauté (non limitée à un seul *fandom*) transparaissent dans l'apparition d'un langage spécifique à cette communauté. Cette création est révélatrice d'une séparation de la *fanfiction* vis-à-vis des formes d'écritures traditionnelles. Il ne s'agit pas d'un code secret, il ne s'agit pas d'inventer de nouveaux noms pour des phénomènes déjà existants. Il s'agit de répondre à un manque, à un vide lexical⁵⁹ : de nouvelles formes d'écritures sont apparues, avec de nouveaux mécanismes pour les soutenir et de nouveaux phénomènes pour en découler, et elles ont besoin de noms.

Bien sûr certains de ces termes remontent à la période non numérique de la *fanfiction* : il est généralement accepté que le terme *slash*, par exemple, qui désigne une *fanfiction* intégrant une ou plusieurs relations romantiques et ou sexuelles entre deux personnages du même sexe⁶⁰, vient de l'abréviation K/S utilisée pour décrire un texte (ou une discussion) tournant autour du couple Kirk Spock dans le *fandom* Star Trek. Ce terme existait déjà à l'époque où fanzines et cercles d'écriture étaient les principaux lieux d'existence du *fandom*.

⁵⁸ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre : Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 118.

⁵⁹ Plusieurs utilisateurs de la plateforme de blog Tumblr discutent cette idée autour du terme « *shipper* », désignant une personne qui « *shippe* » deux personnages (ou plus dans certains cas), qui les perçoit, où les écrit, comme étant en couple, une idée spécifique au *fandom* dans lequel il s'agit d'un phénomène très répandu qui ne possédait pourtant pas de nom. (<http://trashyfiction.tumblr.com/post/78818656799/miniprof-mizufae-keepingtrackoflosttime> consulté le 1^{er} mai 2014)

⁶⁰ Majoritairement masculins : le terme *slash* est si souvent utilisé pour désigner une relation homosexuelle entre hommes que certaines *fanfictions* centrées sur des personnages lesbiens se présentent à présent comme *femslash*.

Pour autant le développement de ce terme depuis un *fandom* particulier jusqu'à l'ensemble de la communauté ne semble pas pouvoir être justifié uniquement par l'importance de ce couple aux yeux des fans. Il existe deux obstacles principaux à la propagation d'un terme de ce genre : avant Internet un individu appartenait rarement à plus d'un *fandom*, principalement à cause de l'isolement de la plupart d'entre eux⁶¹, aussi la transmission de nouveaux mots était-elle assez lente d'un *fandom* à l'autre, et comme certaines idées se sont développées en parallèle à partir de différentes œuvres originales (les lecteurs de Conan Doyle n'ayant pas attendu de découvrir *Star Trek* pour s'intéresser à la relation ambiguë entre Sherlock Holmes et John Watson par exemple) on a pu voir apparaître différents noms pour désigner la même pratique d'écriture, surtout lorsqu'elle trouvait place dans des langues différentes. Ici se joue l'importance d'Internet dans la création du *fandom* en tant que communauté internationale interconnectée : avec l'apparition des emails, forums, sites d'archives et de publication, l'intégration des différentes pratiques de fans autour de différentes œuvres originales et dans différentes langues s'est trouvée simplifiée (on pourrait presque dire permise), et cela transparait dans le langage utilisé. Le nouveau vocabulaire ne se limite plus à un seul *fandom*, il est tellement généralisé qu'il n'est presque jamais traduit, seulement adapté d'une langue à l'autre, par exemple par francisation de la prononciation ou des termes utilisés. *AU*, pour *Alternate Universe*, devient *UA*, pour Univers Alternatif, comme un calque du terme anglais, mais la plupart des mots perdent juste leur prononciation d'origine, d'où un certain paradoxe, sur un site multilingue comme Archive of Our Own, de *fanfictions* présentées par des termes d'origine anglaise spécifiques au *fandom* et un résumé dans une autre langue : peu importe l'idiome dans lequel le texte est rédigé, le vocabulaire spécifique restera le même. À cause de la prédominance de l'anglais dans cette forme d'écriture et dans les communications internationales au sein du *fandom*, la plupart des nouveaux mots y trouvent leur racine, mais on ne peut pas dire qu'ils lui appartiennent : pour reprendre la question de la traduction évoquée plus haut on peut présenter ce vocabulaire spécifique comme un langage principalement parlé sur Internet dont les locuteurs sont les fans.

En effet, ce vocabulaire est devenu nécessaire non seulement pour faciliter les discussions inter *fandoms* mais aussi (et peut-être surtout) pour répondre aux besoins spécifiques de la publication de textes ou autres *fanworks* sur Internet. Là où des informations métatextuelles – résumé, couverture, appartenance à une collection donnée – permettent au lecteur d'identifier la nature d'un livre avant de l'ouvrir, le métatexte des *fanfictions* était à

⁶¹ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre : Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 118.

l'origine beaucoup plus réduit. À l'exception des forums dédiés à un seul *fandom*, la plupart des sites d'écriture ne sont pas spécifiques, aussi faut-il commencer par préciser l'œuvre réécrite à chaque présentation d'une *fanfiction*, par exemple. Aux difficultés du lecteur pour identifier une *fanfiction* s'ajoutent les problèmes d'archivage et de recherche sur chaque site internet : on comprend aisément à quel point les informations relatives à chaque *fanfiction* se doivent d'être précises et codifiées quand on sait qu'il existe actuellement plus de 1 093 895 *fanfictions* sur le seul site de publication Archive of Our Own. Ces informations prennent la forme d'un titre, d'un résumé, mais surtout de tags, ou mots-clés, permettant de décrire les catégories, formes, genres, personnages et *fandoms* impliqués dans un texte, afin de les classer, de les rendre plus accessibles au lecteur, et de faciliter des recherches plus précises : admettons que vous recherchiez une *fanfiction* inspirée de l'adaptation *Sherlock* de la BBC, sur le thème de la jeunesse de Lestrade comme guitariste punk peut-être, l'amenant, des années plus tard, à jouer avec Sherlock lorsque ce dernier décide de passer une nuit à torturer son violon, le système des tags vous permettra de chercher précisément ce genre de texte⁶². Pour permettre un classement efficace, il a donc fallu procéder à une uniformisation du vocabulaire. Même si la communauté reste très libre, car amateur, la communication est un enjeu assez important pour voir apparaître un consensus quant à la signification et à l'usage d'une terminologie particulière rendue nécessaire par l'ouverture de cette écriture à un public de plus en plus nombreux et varié. Internet, en permettant le rassemblement des différents *fandoms* et en mettant en place des plateformes d'écriture et de lecture ouvertes à tous, toutes langues confondues, a participé à l'établissement de la *fanfiction* telle qu'elle existe à présent, et telle qu'elle se construit autour d'un vocabulaire fourni et spécifique.

2. Évolution des codes (depuis le *crossover* vers la *fusion*)

Une autre caractéristique qu'il faut garder en mémoire pour comprendre le panorama actuel de la *fanfiction* est son inachèvement. Il s'agit d'une écriture en construction, sans règles académiques et donc soumise à des différences de conception selon les auteurs, les époques et les lieux. Ce phénomène est perceptible lorsque l'on tente d'identifier les éléments constitutifs d'une « bonne⁶³ » *fanfiction*, et plus encore de classer celle-ci dans un genre ou une sous-catégorie précise : il n'y a pas ici de règles fixes, seulement un jugement de valeur qui lui-même est changeant, bien plus rapidement que dans le cadre de la littérature publiée.

⁶² GABAS, Alette, *Text and Metatext in Fanfiction*, Wordpress [e. l.] 2013.

<http://digital0fictions.wordpress.com/2013/11/26/text-and-metatext-in-fanfictions/> (consulté le 1^{er} mai 2014).

⁶³ Au sens d'appréciée et reconnue par une majorité comme bien écrite.

En effet les codes sont en constante évolution, si bien que ce que Sheenagh Pugh a décrit en 2005 comme *crossover*⁶⁴ correspond aujourd'hui à deux catégories différentes, le *crossover* et la *fusion*. La nuance peut paraître mince : dans les deux cas il s'agit de faire se croiser deux *fandoms* (ou plus) au sein d'une même fiction. Un *crossover* est une *fanfiction* où deux univers venant de *canons* différents cohabitent dans une même diégèse, ce qui passe souvent par la rencontre de leurs personnages. Il ne s'agit pas nécessairement des personnages principaux, mais il est indispensable que les deux *canons* coexistent à peu près au même niveau et de telle manière que les deux *canons* d'origine soient clairement identifiables par le lecteur. Au contraire la *fusion* ne mène pas à la cohabitation de personnages de ces *fandoms*, mais intègre les personnages de l'un dans la trame narrative de l'autre, pour qu'ils prennent la place des personnages d'origine par exemple. C'est ce que Sheenagh Pugh identifie comme « *one fic in the style of another author*⁶⁵ », où les personnages d'un *canon* s'intègrent dans la diégèse de l'autre, dans son univers, sans qu'il ne soit jamais fait mention des personnages qui y sont normalement associés. C'est le cas dans *Don't judge a book by its cover*, par Archea⁶⁶, une *fusion* entre Sherlock et le roman de Ray Bradbury *Fahrenheit 451*, intégrant les personnages de Sherlock dans la trame narrative du roman, les substituant aux personnages originaux : Guy Montag n'est jamais mentionné, son histoire est absente du récit, seul son univers est repris.

Il est intéressant de voir qu'il y a quelques années ces deux sous-catégories n'en formaient qu'une seule, alors qu'aujourd'hui elles correspondent à des conceptions que l'on ne peut plus confondre. Le genre s'est tellement développé que là où un seul terme suffisait à désigner la réunion de *canons*, il y a à présent assez de textes relevant de cette pratique pour qu'ils soient différenciés de manière plus précise, de la même manière qu'il n'est plus acceptable aujourd'hui de confondre *uchronie* et *space opera*, même si pendant longtemps ces deux catégories n'étaient pas dissociées du reste de la science-fiction. Cependant le temps n'est pas le seul facteur d'évolution de ces codes : les lieux de publication ainsi que les *fandoms* offrent autant de possibilités de divergence.

*Last Outpost of All that is*⁶⁷ et *The year that never was*⁶⁸ ont été écrites à moins de trois ans d'écart, sur le même *topos*, et plus encore à partir des mêmes prémisses. De nombreuses

⁶⁴ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, pages 55 à 57.

⁶⁵ *Ibid.*, page 56.

⁶⁶ Archea, *Don't judge a book by its cover*, (Sherlock BBC), Live Journal [e. 1.], 2011. <http://sherlockbbc-fic.livejournal.com/10852.html?thread=55086692#t55086692> (consulté le 31 mars 2013).

⁶⁷ Gekizetsu, *Last Outpost of All that is*, (Supernatural), Live Journal [e. 1.], 2008. <http://gekizetsu.net/sn/lastoutpost.htm> (consulté le 20 novembre 2012).

fanfictions indiquent, dans leur métatexte⁶⁹, se rattacher à un thème nommé « apocalypse » tellement repris que l'on pourrait presque le qualifier de genre. Le terme désigne les textes dans lesquels les personnages se retrouvent dans des situations où l'humanité, la planète Terre ou même l'univers sont en train de disparaître, et tentent de survivre après une catastrophe jugée « apocalyptique », comme par exemple une guerre nucléaire laissant la terre stérile et les civilisations détruites. Cette catastrophe, souvent ni comprise par les personnages ni réellement expliquée par l'auteur, laisse la planète dans un état plus ou moins hostile, où les humains peinent à survivre : il s'agit de chercher comment tel ou tel personnage se comporterait dans cette situation. Ce *topos* est présent dans un grand nombre de *fandoms*, même lorsqu'on n'en retrouve aucun indice dans le *canon* (le texte original), car il permet de pousser les personnages dans des extrêmes difficiles à concevoir en dehors de ce contexte. La plupart du temps, les récits sont axés sur l'après apocalypse et les tentatives de survie des héros dans un monde hostile ou tout abri peut devenir un nouveau danger, entre charnier et dictature, dans des dystopies assez classiques de la science-fiction. Ce thème permet non seulement de travailler sur des personnages déjà existants pour tenter d'imaginer comment, au vu de leur caractère, ils réagiraient dans ce genre de situation, mais aussi dans un certain nombre de cas de chercher à comprendre comment des sociétés pourraient se reformer après des catastrophes d'une telle ampleur, avec la plupart du temps une bonne dose de pessimisme. Un des personnages de *Last Outpost of All that is* exprime d'ailleurs cette idée, alors même qu'il n'a pas rencontré ce genre de société.

“Other people is the last thing we need, Sam,” Dean said. “They’ll freak out for a little while, then start getting weird about who’s in charge and how the world should be now. They’ll start yelling about how God punished humanity or whatever.”

Last Outpost of All that is et *The year that never was* sont deux exemples de *fanfictions* désignées par leurs auteurs comme des récits apocalyptiques mais qui en présentent une vision atypique. On n'y lit pas de catastrophe, pas d'explosion, pas d'intervention divine : deux personnages se réveillent un matin et découvrent qu'ils sont les derniers êtres humains, le reste de l'humanité ayant disparu sans laisser de trace. L'idée n'est pas neuve, mais elle va à

⁶⁸ Emotionanalysis, *The year that never was*, (Sherlock BBC), Live Journal [e. l.], 2011 (date de seconde publication).

<http://emotionanalysis.livejournal.com/8333.html?thread=70541&> (consulté le 20 novembre 2012).

⁶⁹ Le métatexte est très présent dans cette forme d'écriture, la plupart des *fanfictions* étant introduites non seulement par un résumé mais aussi par des *tags*, permettant en quelques mots de préciser dans quels registres elles se situent et quels thèmes elles abordent.

l'encontre de ce qu'on imagine lorsqu'on entend les mots apocalypse ou fin du monde, l'idée d'une disparition de notre espèce, sans cause ni raison, contredit aussi bien la logique que nos traditions afin peut-être de donner plus d'intérêt à la reprise de ce *topos*. L'auteur de *Last Outpost of All that is* joue d'ailleurs avec cette idée, en mettant cette incongruité dans la bouche d'un de ses personnages.

*There were no portents or omens, no waving flags, no Nostradamus-style announcements. No I told you so's. There was no destruction or chaos, nothing left abandoned mid-panic; the evidence for any world-ending event was shocking in that it just didn't exist. There were no dust clouds or boiling seas. The human experience in every culture allowed for the end of everything as a battle, or a catastrophe wrought by a higher being come to punish its wayward children and exact some sort of instantaneous justice. It did not allow, in any circumstance, for an utter and complete stillness. Humankind goes kicking and screaming to its doom. It does not get up for breakfast one morning and wander away, leaving the lights and the TV on.*⁷⁰

À partir de là il est intéressant de voir à quel point deux textes peuvent différer alors qu'ils partent d'une situation initiale identique, réécrivant tous les deux le même motif mais de manière totalement différente, ce qui montre à quel point chaque *fandom* peut s'approprier un *topos* et y donner une signification particulière. Dans *The year that never was*, John Watson et Sherlock Holmes se réveillent dans un silence parfaitement inhabituel pour Londres. (Ou plutôt John se réveille, puisque le personnage de Sherlock est connu pour dédaigner son corps comme n'étant que « transport » et ne dort donc que très rarement – une *fanfiction* de qualité passe par le respect des caractéristiques comportementales de ses personnages). Après avoir exploré la ville et ses alentours, ils se rendent compte que tous les autres humains ont disparu sans laisser de trace. *Last Outpost of all that is* est une réécriture par Gekizetsu des deux premières saisons de la série télévisée américaine *Supernatural*⁷¹ (l'auteur indique ne pas tenir compte des derniers épisodes). La série raconte l'histoire de deux frères, Dean et Sam Winchester, chasseurs de démons et autres créatures surnaturelles dans un monde contemporain où le monstre sous le lit existe vraiment, même si la plupart des gens l'ignorent. Pourtant dans cette *fanfiction*, quand les deux frères se lèvent un matin pour découvrir que l'humanité a levé le camp pendant la nuit sans les avertir, ils ne trouveront aucune trace d'activité surnaturelle pouvant expliquer cette disparition non programmée. Dans les deux

⁷⁰ Achycarnations, *A Great Light*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. l.], 2011. <http://archiveofourown.org/works/252748> (consulté le 10 septembre 2012).

⁷¹ KRIPKE, Eric, *Supernatural*, saisons 1 et 2, série télévisée, s. 1, Wonderland Sound and Vision, Warner Bros. Television et Kripke Enterprises, 2005.

cas, la « catastrophe » est passée sous silence : chaque auteur a fait le choix de garder les lecteurs dans la même ignorance que les personnages, peut-être pour mieux faire partager leur incompréhension. Cette ambition ne va pas jusqu'à proposer un récit à la première personne, ce qui aurait pu nous associer davantage à la situation, car, pour cette forme d'écriture, faire d'un des personnages un narrateur intradiégétique est difficile et souvent mal vu. En effet, rendre fidèlement un personnage déjà établi devient généralement bien plus complexe, surtout lorsque l'œuvre réécrite est une série télévisée, offrant typiquement une focalisation externe. Pour autant Gekizetsu comme Emotionanalysis travaillent avec une focalisation interne, alternant entre Dean et Sam ou se centrant principalement sur John, mais sans jamais nous donner plus d'informations qu'ils n'en possèdent, sans jamais nous offrir d'explication à la situation. La dernière similitude entre ces deux textes est la relation qui va se nouer entre chaque couple de personnages, car ils appartiennent tous deux au *slash*, genre dont nous reparlerons plus tard, annonçant que toute romance aura lieu entre deux hommes, sans présence féminine pour jouer la princesse en danger. Dans le cas de *Last Outpost of All that is* ce détail est d'ailleurs révélateur de l'impossibilité d'étudier la *fanfiction* dans une perspective structuraliste sans tenir compte des autres textes du *fandom* : on pourrait penser que le fait que deux frères se retrouvent dans une relation amoureuse et sexuelle montre à quel point les sociétés humaines n'ont plus cours, le tabou de l'inceste disparaissant avec l'humanité, puisqu'il n'y aurait pas de tabou sans culture... Mais cette interprétation n'est valable qu'un temps, car ce genre de relation est en fait couramment présent dans le *fandom* Supernatural, ou du moins l'était pendant les deux premières saisons (on parle de *wincest*, la lettre « w » renvoyant au nom de famille de Dean et Sam). Outre ces caractéristiques partagées, il faut surtout noter combien les deux textes diffèrent dans le traitement du motif de la disparition de l'humanité. Fidèles à la série, Dean et Sam vont avant tout chercher à survivre, à agir. Parce qu'ils ont toujours vécu sur les routes, ils vont arpenter une bonne partie des États-Unis avant d'accepter les faits, et chercher un lieu où reconstruire une vie, parce qu'ils ont appris à s'adapter et à tout reprendre de zéro depuis qu'ils sont enfants. Le texte s'oriente donc largement sur leurs moyens de survie, avec des réflexions très pragmatiques sur les lieux à éviter, les moyens de garder un certain confort... De l'autre côté, là aussi en accord avec l'œuvre originale, John et Sherlock vont rester à Londres (on sait à quel point Sherlock déteste quitter la ville), au 221B Baker Street, car les faire quitter cet appartement si emblématique est presque impossible, et vont déléguer l'action des frères Winchester au profit de la réflexion pour Sherlock, et de l'acceptation pour John. Cette seconde *fanfiction* est beaucoup plus axée sur les ressentis, le texte cherchant davantage à rendre une atmosphère

qu'une ligne narratrice : on est plus proche d'une scène, presque d'une microfiction, forme assez courante dans ce genre d'écrits, sorte de scène coupée qui n'affecterait (presque) pas le *canon*, s'y intégrant sans s'y opposer. La fin de ce texte est aussi entièrement différente, même si Dean en reconnaissait la possibilité dans *Last Oupost of all that is*, en disant « *If everybody can just vanish like that, then there's no reason they can't just snap back into place*⁷² », *The year that never was* s'achève sur la réapparition de l'humanité, sans plus d'explications, et c'est alors que le titre fait sens, en écho à un épisode de la série télévisée *Doctor Who*⁷³, car à l'exception de John et Sherlock toute la planète oublie ce qu'il s'est passé durant l'année écoulée, reprenant son existence comme si pas une seconde ne s'était écoulée, comme si la disparition n'avait jamais eu lieu. Avec cette fin on voit bien que ce qui intéresse l'auteur est la réaction des personnages, un peu comme une façon de les étudier en huis-clos, sans autre interaction, dans une situation extrême. Opposer ces deux *fanfictions* permet de voir que lorsque plusieurs *fandoms* reprennent un même motif ils se l'approprient réellement, le réécrivant selon des modalités très variées, et des conceptions différentes. Un *topos* ne sera d'ailleurs pas toujours aussi populaire suivant le *fandom* : il existe peu de textes apocalyptiques en *Sherlock*, par exemple. Peut-être parce que ces situations sont difficiles à expliquer et à théoriser scientifiquement – or la logique est une caractéristique essentielle du personnage de Sherlock Holmes et, par extension, du *fandom* qu'il représente – ou parce qu'elles apportent peu d'intérêt au développement de son caractère au vu de sa tendance à dépérir irrémédiablement lorsqu'il n'a pas d'enquête à résoudre. Au contraire, l'existence d'une apocalypse est devenue *canon* dans la série *Supernatural* depuis sa quatrième saison, prenant une forme bien plus particulière encore que celle que nous avons présentée ici⁷⁴. S'efforcer de mettre en lumière les codes et catégories de la *fanfiction* n'est révélateur que de ce que ces codes nous disent à un instant T sur la conception de l'écriture qu'ils entraînent. Par effet de modes et de goûts, certains codes peuvent devenir très présents pendant quelques mois et l'on verra soudain apparaître un florilège de *fanfictions* traitant d'apocalypse par exemple, puis lecteurs comme auteurs se lasseront et un texte populaire lancera une nouvelle vague d'écriture sur un autre *topos*. Cette évolution est bien plus rapide qu'elle ne l'est dans l'édition traditionnelle grâce à l'immédiateté des publications et des commentaires permise

⁷² Achycarnations, *A Great Light*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. l.], 2011.

<http://archiveofourown.org/works/252748> (consulté le 10 septembre 2012).

⁷³ DAVIES, Russell T, COLLISON, Phil, « Last of the Time Lords », épisode 13, saison 3, dans *Doctor Who*, série télévisée, s. l, BBC Whales, 2007.

⁷⁴ Il s'agit dans la série d'une apocalypse au sens religieux du terme, anges et démons se combattant aux dépens des humains.

par l'usage d'Internet : le lecteur peut plus facilement chercher avec précision le genre de textes qu'il souhaite lire, voire les réclamer s'il ne parvient pas à trouver l'objet de ses désirs.

3. Nouvelles formes de partage et de lecture

Dernier élément marquant l'évolution de la *fanfiction* sur Internet : on voit se développer de nouvelles formes d'écriture, de partage et de lecture, toujours dans une logique de désacralisation du texte et de son auteur. En effet, un grand nombre de ces formes d'écriture n'ont pris leur essor que par l'effacement progressif de la distance entre créateur et lecteur permis par le Web. Rendu accessible à tous, le texte perd une partie de son caractère sacré et surtout cesse d'être considéré comme la propriété d'un auteur unique : il est généralement possible de le traiter comme n'importe quel document numérique, de le copier, couper, coller, déplacer, télécharger, commenter... Alors que certains écrivains, et par extension certains sites Internet, cherchent à protéger leurs textes en les publiant avec un code empêchant tout téléchargement ou toute copie, la plupart vont au contraire chercher à faciliter ce téléchargement en proposant par exemple des versions PDF comme le fait le site Archive of Our Own qui met à disposition gratuitement et dans quatre formats différents tous les contenus qu'il héberge. De plus écrivains et lecteurs partagent les mêmes sites Internet, y possèdent le même statut, et interagissent sans cesse, sans délai ni hiérarchie. Toutes les plateformes de publication disposent par exemple d'un système de *reviews*, ou commentaires, permettant à l'audience de poster ses remarques directement à la suite du texte, à la vue de tous, à la manière d'une glose dans la marge d'un manuscrit à cette différence près que l'auteur peut en prendre connaissance et y répondre de la même manière, allant souvent jusqu'à demander à ses lecteurs leur avis par ce biais sur la façon dont la suite de l'histoire devrait se dérouler. Le texte apparaît alors comme modulable, modifié par les critiques des lecteurs de manière bien plus directe et évidente que dans la littérature traditionnelle. L'auteur de *fanfiction* n'est pas dépositaire d'un savoir, d'une réalité de son œuvre : il propose et peut choisir de composer avec les désirs de son lectorat de manière presque instantanée.

Ce phénomène est d'autant plus visible que certaines formes de *fanfictions* trouvent naissance non pas chez un auteur mais chez son lectorat. C'est le cas des *prompts* : quelqu'un propose une idée de *fanfiction*, sous la forme d'une demande ou d'un défi, de manière plus ou moins détaillée selon les cas et souvent de façon anonyme, puis la *fanfiction* sera écrite par quelqu'un d'autre. Dans certains cas, le prompt est envoyé directement à un écrivain, comme

pour une commande (sans qu'il soit question d'argent ici encore), mais la plupart du temps il est laissé sur un site communautaire tel que *Live Journal* et n'importe qui peut choisir de le remplir. L'auteur travaille dans tous les cas à partir d'une idée qui n'est pas la sienne, et souvent sur un scénario complet ne venant pas de lui : il n'en est en quelque sorte pas le seul auteur, et le lecteur ayant posé ce *prompt* pourrait tout autant en clamer responsabilité.

Ce partage de la fonction d'auteur, à la fois au sens de créateur et de possesseur du texte, se retrouve également dans l'écriture à plusieurs mains, c'est le cas du *RP* par exemple, ou *Role Play*⁷⁵ (dans cette forme d'écriture plusieurs écrivains coopèrent pour écrire une histoire, chacun interprétant un personnage différent), ou bien avec l'essor du rôle de beta lecteur. Ce dernier est un lecteur choisi par l'auteur pour relire et corriger son texte, non seulement au niveau de la forme – orthographe, syntaxe, grammaire et typographie – de manière comparable au relecteur d'une maison d'édition, mais également au niveau du fond, critiquant la cohérence, l'écriture, les personnages, la crédibilité, à la manière d'un éditeur ou d'un agent, puis réécrivant parfois des pans entiers de l'histoire, comme un second auteur, mais toujours du point de vue du récepteur de l'histoire, sans chercher à s'appropriier le texte même lorsqu'il le remanie.

Le lecteur peut donc facilement se faire créateur, ou bien influencer l'histoire de l'extérieur, et un écrivain ne peut pas prétendre posséder l'intégralité d'un texte unique et achevé. La responsabilité du texte est partagée entre plusieurs entités ayant des rôles distincts de création et de réception, mais qui se révèlent être interchangeables et ne charrient plus les connotations hiérarchiques souvent présentes dans l'édition papier. Ce sont tous les rapports entre auteurs et lecteurs qui s'en trouvent changés, prenant place sur un pied d'égalité, le lectorat ayant à présent autant de pouvoir sur les textes que leurs producteurs car toute lecture est à présent active. Ce changement se répercute d'ailleurs jusqu'en dehors du *fandom*, dans les interactions entre les créateurs des œuvres originales et leurs fans. Peu à peu, en devenant auteurs eux-mêmes, les fans cessent de sacraliser les créateurs et en viennent à considérer les textes (qu'il s'agisse de livres, de films...) non plus comme parfaits, achevés, et figés dans une seule interprétation possible, mais comme inachevés, critiquables et perfectibles, ou au moins ouverts à l'augmentation et à l'expérimentation.

⁷⁵ Cette forme de *fanfiction* existait déjà avant le passage à Internet, mais s'est vraiment développée à partir du moment où elle a pu prendre place de manière instantanée, de la même manière que la pratique des *prompts* ne s'est vraiment répandue qu'avec la possibilité de communiquer de manière rapide et si possible anonyme avec d'autres auteurs de *fanfiction*.

C. Écriture numérique et œuvre transmédiatique

1. Le texte comme multimédia, intégrant d'autres arts et d'autres langages

Une autre spécificité de la *fanfiction* réside dans sa capacité à mélanger les arts et les médias. Les phénomènes d'adaptation, loin d'être une nouveauté, sont même très présents dans la culture actuelle, mais ils prennent généralement place dans un mouvement partant du texte vers l'image, du livre vers la production cinématographique par exemple, et restent encore très largement cantonnés à la création de deux objets distincts, l'un inspiré par l'autre mais tout de même séparés, indépendants. La *fanfiction*, comme un bon nombre d'écritures numériques, dépasse cette séparation des genres au profit d'une adaptation beaucoup moins nette, cherchant moins à produire un objet indépendant qu'à utiliser toutes les possibilités offertes par Internet.

Le travail littéraire sur Internet est déjà une forme de multimédia, mélange d'écriture et d'informatique, passage du papier vers le numérique. Parce qu'une page web n'est qu'un amas de code, tous les arts peuvent y avoir le même statut. Contrairement au livre, tous les médias sont à leur place sur le Web : le son comme l'image et le texte doivent être invités, ajoutés, introduits. Aucun art n'est immédiatement favorisé par ce média, ce qui rend leur mélange plus simple à celui qui cherche à créer sur la toile. Tout est alors possible pour raconter une histoire sur Internet, sans que les barrières habituelles dues aux différents supports de ces arts ne viennent freiner l'association des genres. Une narration peut s'appuyer aussi facilement sur les mots que sur les images, le son, ou bien les trois en même temps, grâce à une simple extension du code HTML, l'intégration de différents modules permettant l'ajout d'une bande son sur un texte par exemple, ou l'incrustation d'images, que ce soit en arrière plan ou en alternance avec l'écrit. Bien sûr, dans de nombreux cas, musique et images jouent un rôle d'illustration du récit, ajouts non vitaux dont il serait possible de se passer mais qui offrent un complément au lecteur, ou bien sont présentées comme la source d'un texte, son inspiration ou origine, permettant au lecteur une plus grande compréhension et une plongée dans l'imaginaire de l'auteur, bien que non essentielles à la lecture. Ce mélange des arts est d'autant plus intéressant qu'il ne sert pas uniquement à illustrer le texte : de nombreuses *fanfictions* se sont emparées de cette possibilité de transmédiation à des fins narratives⁷⁶, se servant de fichiers jpeg pour intégrer certains éléments du discours, pour

⁷⁶ C'est notamment le cas dans *The Theory of Narrative Causality*, par Falling_voices

introduire une séparation entre les dialogues oraux et les échanges écrits entre personnages par exemple, utilisant des copies d'écran (*screenshots*) de SMS, mails ou autres formes de conversations digitales pour faciliter leur lecture. De même certaines *fanfictions* proposent au lecteur une bande son, reprenant l'usage cinématographique de la musique comme accompagnement parfois essentiel du récit.

Au contraire de l'insertion d'autres médias dans l'écriture certaines *fanfictions* choisissent de s'étendre sur plusieurs supports. Une œuvre sera alors divisée, séparée entre plusieurs voies narratives de différentes natures, parfois même réparties sur plusieurs plateformes de publication sur Internet, mélangeant les médias à la fois dans la forme du texte et dans le moyens d'y accéder. C'est le cas avec la *fanfiction* interactive (*interactive fanfiction*, pour reprendre le terme choisi par son auteur) *Guitar Pickin' Man*, par Tiger-in-the-Flightdeck⁷⁷, dont un des personnages dispose à présent d'un blog sur la plateforme Tumblr. Il y poste des contenus appartenant au même univers mais non dévoilés dans la *fanfiction* disponible sur le site Archive of our Own, proposant ainsi au lecteur une création plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord. Là où la narration s'effectue à la troisième personne dans le texte principal, le blog est présenté comme écrit de la main de John Watson, accentuant l'effet de réalisme de l'œuvre tout en offrant une plus grande connaissance du personnage.

L'intégration de différents arts au cœur d'un texte écrit n'est donc pas la seule forme de transmédiation présente en *fanfiction*. Cette écriture dispose également de genres particuliers dédiés à cette mixité des médias, tels que les *songfics* (*fanfictions* basées sur une ou plusieurs chansons, où la musique joue un rôle essentiel à la fois comme origine et clé de lecture de l'histoire), le *filk* (création de chansons dont l'univers et le récit appartiennent à un *fandom*, et possèdent généralement les mêmes caractéristiques qu'une *fanfiction*, même si elles ne prennent pas nécessairement une forme narrative⁷⁸), ou bien les *podfics*, c'est-à-dire des *fanfics* oralisées, lues et diffusées par les mêmes moyens que leurs versions écrites. Mais à travers toutes ces formes l'écrit reste prioritaire, ce qui semble être assez unique dans la culture populaire actuelle. Lorsqu'on étudie les rapports entre image et texte on voit apparaître l'idée d'une hiérarchie des sémiologies : on assiste de plus en plus à une prépondérance de l'image, qui génère plus de réactions, attire davantage le regard, transmet

⁷⁷ Tiger-in-the-flightdeck, *Urban Battlefield*, Tumblr [e. l.], 2013.

<http://urbanbattlefield.tumblr.com/> (consulté le 8 mars 2014).

Tiger-in-the-flightdeck, *Guitar Pickin' Man*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. l.], 2013.

<http://archiveofourown.org/works/1072557> (consulté le 8 mars 2014).

⁷⁸ JENKINS, Henry, « Strangers no more, we sing: Filk Music, Folk Music, and the Fan Community », *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992, pages 250 à 276.

un message de manière plus immédiate que des mots. La tendance actuelle est à l'adaptation de la littérature (qu'il s'agisse de romans, de pièces de théâtre, de comics...) vers le cinéma ou la télévision, parfois vers la bande dessinée : toujours vers cette image perçue comme plus efficace et plus facile d'accès, plus vendeuse. Cette hiérarchie est renversée avec la *fanfiction*. Si films et séries télévisées sont à l'origine de très nombreux *fandoms*, l'image n'est ici première qu'en termes de temps de réception. Elle n'est en quelque sorte que source d'inspiration et plus tard, lorsqu'elle est réintroduite, illustration ou complément : elle n'est pas suffisante. Pour un auteur de *fanfiction* l'image, comme le son, peuvent être utiles, et se révèlent souvent à l'origine d'un texte, mais ils ne suffisent pas, et ne font que rendre nécessaire le passage aux mots, le retour à l'écriture. Même quand d'autres médias sont présents dans une *fanfiction*, de manière circonstancielle ou essentielle, le texte n'est jamais un commentaire stérile : il est ce qui importe avant tout, et devient bien souvent l'origine d'autres images.

2. Le numérique comme format et non plus comme outil

Certains textes vont encore plus loin dans le travail transmédiatique, et posent la question du statut du code au sein d'un récit sur Internet. Faut-il considérer le langage informatique comme un simple outil d'affichage et de mise en forme ou bien comme un élément à part donnant également du sens à une *fanfiction* ? Un grand nombre d'auteurs se contentent d'utiliser des plateformes d'écriture qui génèrent le code pour eux, auquel cas ce langage reste lettre morte, simple moyen de communication ni réfléchi ni interrogé, choisi par défaut sans maîtrise ni contrôle. Mais comme Cocteau⁷⁹ certains savent voir l'intérêt de traiter cet outil comme une extension du texte, lequel doit être contrôlé et utilisé par l'auteur au maximum de ses capacités. L'idée est que la forme apporte du sens au texte, une possibilité que de nombreux poètes contemporains exploitent déjà : le silence, le blanc, peuvent être aussi importants que les mots, la disposition des mots sur la page peut influencer leur lecture et donc leur compréhension, leur signification. La forme est porteuse de sens, et savoir la contrôler revient à mieux maîtriser les mots qu'on y place : de la même façon qu'un poète doit être le maître de ses silences un auteur de *fanfiction* peut faire le choix de travailler le code et les possibilités qu'il offre, comme faisant partie intégrale de son œuvre.

⁷⁹ BERGE, Pierre et HÉRON, Pierre-Marie., *Jean Cocteau, unique et multiple*, Montpellier, L'Entretemps, 2012, page 24.

Quoi qu'il en soit le numérique est clairement devenu plus qu'un simple outil de publication : il s'agit à présent d'un format d'écriture. En effet les formes de la *fanfiction* ont évolué depuis son passage au numérique, auteurs comme lecteurs s'emparant de ce nouveau média et s'y adaptant, changeant leur façon d'écrire, de partager et de lire afin de profiter au mieux des nouvelles possibilités offertes. Clive Thompson, l'auteur de *Smarter than you think*, parle de cette appropriation en présentant le *fandom*, en tant que communauté d'amateurs, au sens de fans mais surtout de non professionnels les plus à même d'explorer les nouvelles technologies afin d'en tirer des nouvelles pratiques : cette communauté est pour lui celle qui a su s'intéresser à toutes les nouvelles technologies, la première à avoir réalisé l'intérêt des tags par exemple⁸⁰. Peut-être parce que cette écriture n'est pas figée, mais au contraire toujours ouverte au changement et à de nouvelles idées ou évolutions, la *fanfiction* a su tirer profit du numérique sans chercher à préserver ses anciennes pratiques à tout prix. Le courrier des lecteurs présent dans tous les fanzines a par exemple disparu, alors qu'il était auparavant perçu comme indispensable au fonctionnement du *fandom* en permettant critiques et discussions de la part des lecteurs. Internet a rendu cette pratique obsolète en donnant la possibilité de commenter en direct la plupart des textes, et de communiquer seul à seul avec les auteurs (grâce aux systèmes de messages privés mis en place sur les forums mais également sur les sites de publication). De la même manière, alors que la plupart des auteurs cherchaient auparavant à finir une *fanfiction* avant de la présenter au plus grand nombre, à cause du délai entre chaque publication de fanzine entre autres, la publication sérielle, chapitre par chapitre, est à présent devenue la norme : là où l'édition traditionnelle tente de s'établir sur Internet tout en conservant sa forme actuelle, utilisant le numérique comme un simple outil au même titre que le passage vers l'impression *offset*, pour diminuer les coûts de

⁸⁰ « *The leading flank in discovering how to use technology in cool, interesting, thoughtful ways will generally always be the amateurs. If you want to see what's going on, and you want to figure out what's happening, then you should pay attention to what weirdos are doing.*

I have a whole theory, actually, that the world of fan fiction is the most technologically explosive thing I've ever seen in my life. Every single technology that has come along, fan fiction people have come along and colonized it and stress-tested it and found the most amazing things. They were the first people to realize the potential of meta-tagging and bookmarking sites. Like, here's a link with four tags, and then you go to a fan fiction person, and they have a link, and it has 70 tags. They are pushing this to absolute limit, and they are finding these amazing ways to sort knowledge.

It's all because they're passionate and nobody is making any money off of it and they don't want to make any money off of it. They get some amazing stuff done. If you're ever wondering about a future technology, just drop what you're doing and find out what fan fiction people are doing with it. What are fan fiction people doing right now with WhatsApp? I don't know. But, whatever it is, it's the future. »

THOMPSON, Clive et TURNER, Gus, *Author Clive Thompson Explains FOMO, the NSA, and His Latest Book, "Smarter Than You Think"*, SXSW Interview [e. .l.], 12 mars 2014.

<http://www.complex.com/tech/2014/03/sxsw-interactive-2014-clive-thompson-fomo-fan-fiction-smarter-than-you-think> (consulté le 2 avril 2014.)

production tout en augmentant la diffusion, la *fanfiction* a, quant à elle, fait le choix d'évoluer en même temps que le numérique, de s'y adapter pour mieux s'y développer.

Parler d'un format numérique dans le cadre de la *fanfiction* implique le postulat d'une nouvelle forme de lecture autant que d'écriture. Comme lors du passage de l'écriture sur rouleau au manuscrit, la forme physique change et mène à une évolution de nos pratiques de lecture : contrairement à la forme prise par les *ebooks*, les *fanfictions* ont le plus souvent adopté le format de la page internet, qui oblige à « scroller », à faire défiler une page « infinie » au fur et à mesure de la lecture au lieu de tourner des pages réduites et limitées, physiques ou virtuelles. Tout le contenu d'un chapitre, voire d'une histoire complète, défile d'un seul mouvement, sans interruption, sans ralentissement répété. Soudain, le mouvement de la gauche vers la droite devient moins important que celui du haut vers le bas : l'anticipation n'est plus la même, on ne jette pas un coup d'œil à la page de droite pour savoir comment une situation va évoluer, et on ne compte plus le nombre de pages avant la fin du livre. On ne compte d'ailleurs plus les pages pour connaître la longueur du récit, mais les mots. Pour l'auteur cela implique une mise en page différente : les ruptures ne sont pas les mêmes, les paragraphes sont soudain plus importants car ils sont les seuls à marquer les pauses dans la lecture là où auparavant tourner une page provoquait un rapide silence ponctuant le récit et permettait au lecteur de se repérer dans le texte. Avec ce passage de l'écrit vers un seul bloc de texte l'unité est renforcée, et le numérique permet en même temps une multiplication des unités de sens au sein du texte, chaque page pouvant fourmiller de liens hypertextes, d'entrées multiples... On assiste en quelque sorte à l'apparition d'une nouvelle linéarité, brisée non plus par le bruit des pages que l'on tourne, ou par le passage au tome suivant, mais par l'apparition de contenus intégrés, qu'il s'agisse de liens vers d'autres parties du texte ou d'éléments transmédiatiques comme ceux que nous avons déjà présentés, ce qui demande au lecteur un nouveau travail d'unification des informations et une autre appréhension du texte : une nouvelle forme de lecture.

3. L'influence du lieu de publication sur les textes (une comparaison de quatre modes d'écriture : fanfiction.net, archiveofourown.org, livejournal.com, et tumblr.com)

Ce changement de forme n'est pas non plus sans conséquences sur la nature des textes, leurs sujets, leur écriture, et la conception de l'auteur qu'ils impliquent. En effet les plateformes numériques ont choisi des formats différents, et il est à présent possible d'observer de nombreuses divergences entre les *fanfictions* suivant leur lieu de publication. Elles s'expliquent en partie par les règles de ces plateformes, par ce qui est permis et interdit sur chacune d'entre elles, mais également par les formats d'écriture qu'elles permettent. À l'heure actuelle les principales plateformes de publication sont les sites web fanfiction.net, archiveofourown.com, livejournal.com et tumblr.com : si elles coexistent c'est parce qu'elles se complètent, en hébergeant des auteurs et des textes différents.

La première d'entre elles, fanfiction.net, est restée pendant quelques années la plateforme la plus populaire grâce à la relative simplicité de son système de publication, et l'innovation qu'était à l'époque le regroupement des différents *fandoms* en un seul lieu dédié principalement à la lecture. En partie à cause de sa grande visibilité, et en partie pour des questions de politique, ce site interdit les textes jugés trop violents, au sujet choquant ou à tendance pornographique. De toutes les plateformes comparées ici, c'est la seule à imposer cette règle. À cause de cette interdiction (ou peut-être grâce à elle, suivant les opinions), la moyenne d'âge des auteurs et lecteurs de ce site semble être plus basse qu'ailleurs. On y trouve une grande diversité de langues ainsi que de thèmes, et le système de publication est tout autant adapté pour des *fanfictions* à chapitres que pour de courts *OS*⁸¹. Il s'agit également de la seule de ces plateformes à avoir décidé de « protéger » tous les textes qui y sont hébergés en rendant impossible leur copie et leur téléchargement⁸². Parce qu'elle rend le plagiat plus difficile cette idée pourrait sembler positive, mais il faut comprendre que sur un média éphémère tel qu'Internet la plupart des lecteurs se servent de cette option pour préserver les textes sur leur propre disque dur afin de pouvoir les relire encore et encore, et non pas pour se les approprier. Loin d'être un vol il s'agit d'une sauvegarde, et l'empêcher revient pour beaucoup à interdire l'impression à grand tirage d'un ouvrage par peur d'une tentative de plagiat. Cette particularité mène à une communauté, et au-delà à une écriture, très

⁸¹ *OS*, ou *One-Shot*, désigne des courts textes écrits d'un seul tenant, sans division en chapitre.

⁸² Un code a en effet été intégré à toutes les pages pour empêcher la sélection du texte permettant de le copier dans un presse-papier ou dans un logiciel de traitement de texte, ainsi que l'usage du très courant « ctrl+c ».

axée sur l'idée d'un auteur propriétaire de sa *fanfiction*, ce qui entraîne une faible interaction entre auteurs et lecteurs, et entre auteurs entre eux, le forum disponible étant ignoré par la plupart des utilisateurs du site.

Le site d'Archive of Our Own est une plateforme créée en 2008 par l'Organisation of Transformative Works. Elle accueille à bras ouverts toutes sortes de textes, sans limitation de contenu, ce qui en fait une des plateformes préférées des auteurs de textes matures, pour audiences averties et autres euphémismes désignant des textes au contenu sexuel, violent ou dérangeant. Son système de publication est au premier abord assez similaire à celui de fanfiction.net, et propose une archive de textes publiés, classables par *fandom*, sur lesquels il est possible de laisser des commentaires. Cependant ces commentaires se trouvent non pas sur une page à part mais directement à la suite du texte, visibles par tous, et il s'agit du premier indice marquant la position de cette plateforme quant aux statuts de l'auteur et du lecteur. La perception de l'auteur est ici plus proche de celle, majoritaire dans la communauté, d'un créateur parmi d'autres qui ne posséderait pas son texte, dont la création serait toujours sujette à des augmentations et changements de la part d'autres lecteurs et auteurs. En effet, non seulement ce site propose au téléchargement tous les textes qu'il héberge mais il permet également aux auteurs de cosigner un texte, d'en attribuer l'inspiration à quelqu'un d'autre, de renvoyer par des liens aux autres créations inspirées par une *fanfiction* ou à ses différentes réécritures... Une autre particularité de cette plateforme est son système de recherche par *tags*, ou mots-clés, qui amène certains auteurs à choisir d'écrire autour de certains *topoi* et non plus autour d'un personnage ou d'un scénario, et qui permet surtout aux lecteurs de trouver facilement ce qu'ils veulent lire, avec beaucoup plus de précision, faisant de ce site un des plus attentifs à son audience.

LiveJournal est une plateforme plus ancienne, et plus difficile à maîtriser, où l'écriture est relativement aisée mais où trouver de nouveaux textes à lire relève souvent du défi. Il s'agit pourtant d'une des plus orientées vers l'écriture participative, notamment au travers des *Kink memes*, des pages où chacun peut proposer un prompt, c'est-à-dire une idée de *fanfiction*, que n'importe qui peut ensuite décider d'écrire, de manière anonyme ou non. Il est courant que plus d'un texte soit écrit à partir du même défi, ou bien qu'une histoire soit abandonnée puis reprise par quelqu'un d'autre, sans que l'auctorialité du texte soit mise en question et sans que personne ne s'en proclame le propriétaire. Les *fanfictions* nées de cette pratique ont une forme propre : elles commencent par un résumé (parfois très détaillé) et prennent la forme de paragraphes courts – le nombre de caractères par réponse étant limité – au milieu desquels s'intercalent les commentaires des lecteurs. L'anonymat joue également un

grand rôle, d'une part pour diminuer l'importance du statut de l'auteur mais également parce qu'il permet l'écriture de *prompts* puis de textes bien moins policés que sur d'autres sites. Les contenus peuvent facilement être dérangeants puisque auteurs comme lecteurs se sentent protégés de tout jugement, et la demande de réponses rapides permet de produire des textes moins finis et lissés que dans d'autres pratiques d'écriture : il n'est pas possible de revenir en arrière pour corriger une incohérence par exemple, tout doit être justifié au fur et à mesure, ce qui est pour certain un challenge.

Enfin, Tumblr n'est pas un site dédié à l'écriture. Tout comme LiveJournal à l'origine il s'agit d'une plateforme de blog, où une grande partie du *fandom* se retrouve pour publier, échanger et apprécier des *fanworks* sous toutes leurs formes. Il s'agit du site le plus propice à la création transmédiatique, chaque *fanart* étant le départ potentiel d'une histoire, chaque *fanfiction* n'attendant qu'une illustration ou une continuation sous un autre format... L'idée est que chacun peut commenter, non pas dans une partie de la page réservée à cet usage, ou sur une autre page liée, mais directement sous chaque post. Il s'agit par conséquent d'un des lieux les plus utilisés pour l'écriture de *Role Play*, ou plus simplement de collaborations, chacun apportant sa contribution à un seul et même texte.

Les différences d'écriture et de conception entre ces différentes plateformes sont significatives car elles montrent à quel point le panorama de la *fanfiction* est complexe. Écriture transmédiatique protéiforme et en constante évolution, sa seule constante est l'importance de la lecture dans son procédé de création.

II. De l'intertextualité à la transfictionnalité, le jeu des références et des réécritures

Nous avons montré que l'écriture de *fanfictions* est avant tout un travail d'adaptation et de réécriture, cependant ces critères ne permettent pas de la différencier de la littérature publiée. Même la nature transmédiatique du phénomène ne suffit pas à le caractériser, puisqu'on pourrait l'assimiler à la pratique de novellisation de films ou de séries télévisées. Pourtant, contrairement à la théorie de Sheenagh Pugh, nous allons chercher à montrer comment ces deux domaines se distinguent l'un de l'autre, même lorsque l'on parle de *derivative works*, travaux dérivés qui pourraient sembler correspondre à la définition que nous avons jusque-là donnée de la *fanfiction* comme texte écrit à partir de personnages et d'un univers préexistants. Pour ce faire nous allons nous pencher sur la spécificité de l'usage qui y est fait de l'intertextualité afin de comprendre en quoi il donne aux auteurs et lecteurs de *fanfictions* un statut particulier.

A. Nouvelles formes d'adaptation et de réécriture

1. L'enchâssement des réécritures (étude de cas : *Here there be Monsters*)

Revenons sur le fait que, pour un même texte, *fanfiction* et écriture professionnelle ne reprennent pas les mêmes passages, ni les mêmes détails. Les fans se permettent même un enchevêtrement des niveaux d'intertextualité quelque peu surprenant, qui effraie bien souvent les auteurs commissionnés pour écrire des *derivative works*. Il s'agit bien sûr toujours de réécrire l'œuvre originale choisie, dans notre cas la série télévisée *Sherlock*⁸³. Cependant ce n'est pas la seule réécriture en jeu : la plupart des textes sont, comme souvent en littérature, un tissu bien plus complexe de références entrelacées.

Pour montrer à quel point une *fanfiction* peut se complaire dans l'enchevêtrement des motifs nous allons étudier la série *Here there be Monsters*, de Eva, d'abord explicitement une réécriture de *Sherlock*, mais aussi, entre autres, une réécriture moderne, modalisée et réadaptée, du mythe d'Orphée. Il s'agit d'une réécriture de réécriture – le texte de la série télévisée étant déjà une adaptation des romans et nouvelles d'Arthur Conan Doyle qui en replace les personnages et lignes narratrices au XXI^e siècle – où le texte initial disparaît presque, où le récit se dissout dans des motifs que l'on ne peut pas toujours rattacher au

⁸³ GATISS, Mark et MOFFAT, Steven, *Sherlock*, saisons 1 et 2, série télévisée, s. l, Hartswood Films, BBC Wales et WGBH, 2010.

premier hypotexte car il ne cesse de s'en éloigner. Dans ces treize courts textes, l'histoire est centrée non pas sur les personnages de Sherlock Holmes et John Watson, mais sur des personnages secondaires peu développés, Mycroft Holmes et Gregory Lestrade (ce dernier n'ayant même pas de prénom dans les pages de son premier auteur). Ce glissement du centre d'intérêt est assez courant dans cette forme d'écriture : nombreux sont les auteurs qui choisissent de travailler dans les blancs et les silences de l'œuvre originale, cherchant entre autres à donner plus de profondeur à des personnages négligés ou délaissés. De plus, de manière là aussi assez régulière dans la *fanfiction*, si Eva reprend les personnages de Sir Conan Doyle dans leur dernière incarnation (sous les traits de Mark Gatiss et Rupert Graves donc) ainsi qu'une partie de la situation telle qu'elle est présentée dans la série réalisée par la BBC, l'histoire se passe dans un univers original, propre à l'auteur. C'est ce qu'on appelle un UA, pour univers alternatif, le résultat d'un « et si ». L'idée est d'explorer comment les personnages peuvent évoluer et interagir, « *how their established characters work in different situations*⁸⁴ », dans un univers en surface semblable à celui dont ils sont tirés, mais qui fonctionnerait selon d'autres lois, incluant ici la présence de magie et de créatures non humaines. Il s'agit d'un équilibre fragile qu'il n'est pas toujours facile de comprendre : l'auteur cherchera à faire en sorte que les personnages soient le plus possible *in-character*, c'est-à-dire le plus proche de leur caractère original, tout en les mettant dans des situations jamais proposées par l'œuvre dont ils viennent. Le lecteur juge d'ailleurs souvent la qualité d'une *fanfiction* avec ce critère en tête : on doit retrouver « *the recognisable voices of the characters*⁸⁵ », la voix et les caractéristiques des personnages repris. Cela passe souvent par de petits détails, – la présence du parapluie de Mycroft – autant que par le respect des valeurs qu'on leur connaît – sa tendance à la manipulation.

Cette *fanfiction* est ainsi à elle seule un enchevêtrement de différentes formes d'écritures et de différents niveaux de réécriture, « *a mishmash of things*⁸⁶ ». L'univers, bien que personnel et en grande partie inexplicé, est familier au lecteur car il se construit sur un grand nombre de références plus ou moins connues et partagées, la reprise de *Sherlock* n'en étant que la couche la plus visible et aisément reconnaissable. De l'aveu même d'Eva, les règles de son monde trouvent autant leur source dans son imagination que dans des ouvrages tels que *The Perilous Gard*, d'Elizabeth Marie Pope ou les romans du *Disque-Monde* de Terry Pratchett, ainsi que dans les traditions occidentales (pour ce qui est de l'usage du fer pour

⁸⁴ Eva, correspondance personnelle, 2013.

⁸⁵ Un anonyme dans un commentaire sur *Here there be monsters*, sur le site Internet de publication en ligne Archive of our Own.

⁸⁶ Eva, correspondance personnelle, 2013.

repousser les esprits par exemple). Les histoires sont différentes, mais le lecteur disposant des mêmes connaissances perçoit des similitudes, des jeux de références : le récit se décompose et se transforme en motifs réécrits, tordus et retravaillés pour exprimer des choses nouvelles tout en créant une connivence avec le lecteur et en nourrissant l'écriture. L'idée est d'utiliser un matériau connu, une « *old, well-traveled story* », pour la retravailler, « *writing it anew*⁸⁷ ».

Toutes ces reprises n'opèrent pas de la même façon, ni au même niveau. Les écrits que l'auteur dénonce comme ayant influencé la création et les règles de son univers ne sont présents que de manière diffuse : ne pas les connaître ne gêne pas la lecture, ils n'agissent que comme clins d'œil si les références sont partagées, et leur insertion dans l'histoire n'est ni explicite ni toujours volontaire de la part de l'auteur. Quand Eva intègre à son texte une réécriture des mythes de descente aux enfers cela fonctionne sur un autre mode : c'est le motif, le schéma symbolique qui est repris, et seulement dans une partie de la fiction. Ne pas tout connaître sur l'histoire originelle n'est pas rédhibitoire, mais sans une vague idée du thème le lecteur ne saisira pas toutes les subtilités du récit. D'ailleurs à la première lecture, l'idée d'une descente aux enfers est peu perceptible. Si elle apparaît au onzième texte, c'est avec une phrase placée dans la bouche de Mycroft à la fin du douzième texte que cette lecture devient évidente :

He opened his eyes. The world was gone. All around them, a blank darkness. Nothing in it. Nothing but them, and the leaking, shattered remains of a lantern, resting on the last thing, the dirt road.

Greg stepped away enough that Mycroft could kneel, could pick up the larger end of the lantern. As he held it up, they could see a bit more of the road.

"Straight ahead," Greg murmured.

"Of course," Mycroft said, his arm finding its way around Greg again. His shoulder ached, but he ignored it, relishing Mycroft's touch. "And, as is good advice in things of this nature, don't look back."

"Have no reason to," Greg said, and let his arm rest around Mycroft's waist.

They began to walk.

La référence textuelle, explicite, au mythe d'Orphée, se trouve dans ces mots : « *as is good advice in things of this nature, don't look back* », ou en français « ne regarde pas en arrière », « ne te retourne pas ». Presque une citation exacte, ces mots fonctionnent comme une clé de lecture permettant de débloquent une nouvelle interprétation, nous donnant accès à un niveau d'intertextualité que le lecteur n'aurait pas nécessairement perçu sans cela, malgré les

⁸⁷ Eva, en réponse à des commentaires sur le site Archive of our Own.

nombreux autres indices présents dans le texte. En revenant en arrière on reconnaît le *topos* du personnage descendant aux « enfers » pour retrouver et sauver de la mort l'être aimé. Bien sûr, l'au-delà dont on parle n'est plus le même que dans l'antiquité, pas plus qu'il ne s'assimile aux enfers et paradis chrétiens, mais il s'agit bien d'un autre monde, avec un paysage offrant de nombreuses similitudes avec ces domaines de la mort. Le voyage se fait en descendant par une grotte, « *the opening of a cave* », puis en s'enfonçant dans l'eau, élément particulièrement présent, dans des tonalités morbides et dangereuses, rappelant les eaux putrides et traîtresses des marais. On retrouve également les odeurs et les vapeurs insupportables, « *the air tasted foul as well. Something had been rotting here for centuries* », le froid, les ombres oppressantes et presque le tremblement de terre symbolique de l'ouverture de la porte des enfers : « *Either the shadows were moving, or the walls themselves were contracting and expanding in an irregular rhythm.* ». S'il n'y a pas de diable ni de dieu des morts au bout de la descente, on trouve tout de même un monstre (le mot démon n'est jamais utilisé, rejeté en faveur de l'expression « *monster* » et du très révélateur pronom « *it* » refusant toute humanité à la créature en question). Il (ou devrait-on dire « c'est » ? L'absence d'un pronom neutre utilisable pour désigner les choses rend ici la traduction difficile) est décrit comme une chimère, son corps étant un mélange de caractéristiques humaines mais cadavériques (la chose a le visage d'un mort, à la peau trop blanche et aux lèvres noires, « *blue-black* ») et animales (« *scales* », « *claws* », « *fins* », « *long, thin, needle-shaped teeth* »), d'autant plus difficile à imaginer que les couleurs utilisées pour le décrire sont elles aussi en demi-teintes, comme souillées, contaminées, irréelles. Même la sortie de cet au-delà, victoire prenant place là où Orphée avait échoué, reste dans la logique des écritures classiques de ce thème, parce que toute descente implique nécessairement une remontée, mais aussi parce que dans le treizième texte on comprend que si le couple continue sur le même chemin vers la sortie de ce monde, Lestrade oubliera tout ce qui s'y est passé⁸⁸ : on retrouve alors *Les Géorgiques* de Virgile, et l'idée qu'en sortant des enfers le vivant n'en garde pas de souvenirs, le passage par la porte des songes ne laissant qu'un vague rêve des événements passés.

Toute cette réécriture fonctionne sur le principe d'un glissement, d'un décalage. Comme le dit Eva, dans une correspondance personnelle, « *Orpheus' myth is the kind of defining Western base for stories about returning from other world. Looking back has never*

⁸⁸ Eva l'explique en réponse au commentaire d'un lecteur.

If he continues walking along that particular path, he'll lose his memories of what happened--everything connected to the monster. If he can somehow get off that path (as he does when Mycroft helps him jump into Mycroft's personal world), then he can keep his memories. Lestrade knows what's happening--he knows he's already forgetting what happened, and he doesn't want to, so he demands that Mycroft help him.

been a good idea in any story since Orpheus ». Les motifs sont gardés mais de manière détournée, pour les adapter à une lecture contemporaine, sans tenir compte de la fiction originale, car ce mythe n'est plus entièrement applicable à nos représentations : le réécrire signifie nécessairement le moduler pour qu'il nous attire et nous surprenne encore. La croyance d'une vie après la mort ayant perdu de son emprise sur nos sociétés, par exemple, il devient intéressant de réadapter le texte, de créer un nouvel au-delà, qui se situe cette fois à l'intérieur même de l'esprit des personnages. Là où le deuil de l'épouse est un sujet trop écrit on déplace la relation vers un terrain moins arpenté, la plaçant entre deux hommes et évacuant totalement la figure de la muette Eurydice. Le passage au *slash*, à une relation homosexuelle, aurait été inacceptable à bien des époques. Il marque ici une réappropriation du motif, qui perd sa dimension étiologique pour servir avant tout à créer une connivence en soulignant les connaissances communes à l'auteur et à ses lecteurs, le fait que cet auteur est aussi, avant tout, un lecteur. Cette dimension est encore plus visible dans le travail de réécriture de *Sherlock*, qui est lui explicite et essentiel. Ce qui est gardé de l'hypotexte est plus qu'un simple motif : il s'agit de reprendre les personnages, de garder leurs caractéristiques au plus proche du texte original, de ne faire évoluer leurs interactions que dans des directions concevables et expliquées par les situations proposées. Dans le même temps, ce qui paraît être une lourde contrainte d'écriture permet en réalité à l'auteur de ne pas avoir à présenter son univers. Beaucoup d'éléments peuvent être passés sous silence, car on attend du lecteur une connaissance solide de l'œuvre première⁸⁹. Il n'est pas nécessaire d'expliquer que la scène se passe à Londres, que Lestrade travaille au Met, que Mycroft a un frère nommé Sherlock. Ces détails, semblant anecdotiques, sont pourtant ce qui devient central dans chaque *fanfiction* : l'histoire peut être entièrement changée, replacée dans un autre univers, diégèse et situation d'énonciation peuvent être totalement bouleversées, ce sont les petits détails des personnages, un parapluie, une écharpe, une réplique, qui font la qualité du texte grâce à la connivence qu'ils nouent avec le lecteur.

2. Nouveaux *topoi* (*slash*, zombies et apocalypse)

Si la *fanfiction* ne cesse de réécrire des motifs et des lignes narratives connues, on peut également y voir apparaître de nouveaux *topoi*, ou plus généralement de nouvelles formes

⁸⁹ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 33. « *Fan fiction writers [rely] on their reader's knowledge of their shared canon [...] it is a convenient shorthand* ».

prises par les *topoi* existants. Alors que les textes professionnels restent dans le registre, les motifs et les clichés de l'œuvre originale qu'ils reprennent, les textes amateurs disposent d'une plus grande liberté, dont ils ne cessent de faire usage. Le *slash* est un des lieux communs de cette écriture qui sera inconnu au non-initié. Nous l'avons déjà évoqué, il s'agit de récits mettant en scène des relations entre personnages de même sexe, qu'elles soient sexuelles ou romantiques. De nombreux auteurs cherchent à disséquer et développer les relations présentées dans l'œuvre originale, pour les réinterpréter à leur manière tout en mettant en avant les indices sur lesquels ils se basent. En d'autres mots, ils extrapolent la relation présentée à l'écran, y voient des couples, et écrivent les scènes explicites qui ne sont généralement qu'à peine suggérées (voire totalement absentes). Dans le cas de la série télévisée *Sherlock* cela se traduit majoritairement par ce qu'on appelle le *Johnlock* : un grand nombre d'auteurs et de lecteurs *shippent*⁹⁰ John et Sherlock, c'est-à-dire perçoivent leur relation comme amoureuse et non amicale, en se basant sur leurs interactions, leurs regards, ainsi que sur la façon qu'ont la plupart des personnages secondaires de penser qu'ils forment un couple. Ce qui pourrait étonner est en fait devenu classique en *fanfiction*, et plus largement dans le *fandom*. Chaque œuvre originale sujette à réécriture comprend un ou plusieurs couples de personnages qui, à défaut d'être *canon*, d'être officiellement homosexuels, seront perçus comme tel par les fans (ou comme potentiellement intéressants si cela devait être le cas), et seront donc le sujet de nombreux écrits. Ce thème est devenu un *topos* de la *fanfiction*, lieu commun récurrent spécifique à ce domaine, au point que sur les 29 876 *fanfictions* actuellement présentes en *Sherlock* sur le site de publication Archive of our own, environ 18 760 entrent dans la catégorie *slash*⁹¹.

Ce n'est bien sûr par le seul *topos* de cette écriture, il existe de nombreux thèmes récurrents qui, sans en être spécifique, y prennent une ampleur nouvelle, ou une forme particulière. La figure populaire du zombie, par exemple, est devenue un sujet incontournable et mille fois repris, un des *topoi* que l'on trouve présent dans tous les *fandoms*, et dans tous les genres, d'une manière comparable à la déclaration d'amour dans la plupart des récits, la trahison dans les romans d'espionnage ou la prophétie dans les textes de fantasy. Il faut d'abord préciser que la figure du zombie telle qu'elle est utilisée aujourd'hui n'a, dans 90 %

⁹⁰ *Whole genres evolved to provide the character interaction and emotional content felt to be under-explored or missing altogether. Indeed the term 'shipper (from relationship) was coined to describe writers and readers to whom emotional relationships between the characters (with or without sex) were the most important factor.* PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 76.

Il faut noter que le terme *slash* ne désigne plus nécessairement des *fanfictions* centrées uniquement sur les relations entre les personnages. Une *case fic* peut parfaitement être classée comme *slash*.

⁹¹ Au 9 mai 2014 il en existe plus de 33 400 sur 54 381.

des cas, rien à voir avec ses origines vaudou. Il ne s'agit plus de faire revenir un mort à la vie, de ramener son esprit dans son corps : au contraire, le zombie est un mort qui refuse de l'être, un corps sans esprit qui, caractéristique essentielle, va transmettre son état. Dénué de toute intelligence, il n'existe plus si ce n'est comme corps pourrissant, poussant l'horreur jusqu'au cannibalisme. Au-delà de l'utilisation des zombies comme nouvelle présence de la mort dans les cultures populaires, dans la *fanfiction* ils servent en fait principalement de recours narratifs. Déclencher une invasion de zombies est une bonne façon de pousser à l'extrême une société et ses personnages, de créer des situations dramatiques et déchirantes, en proposant une sorte d'atroce guerre civile où chaque proche peut potentiellement devenir l'ennemi, et où aucune victime ne peut être sauvée.

Cependant, comme tous les lieux communs de l'écriture, à force d'être trop connu, il donne envie d'être détourné. C'est une autre forme de réécriture, plus proche de la parodie ou du pastiche, que nous allons étudier ici, et qui prend place au cœur même de ce nouveau *topos* trop récurrent dans la culture de masse pour être vraiment pris au sérieux. En effet reprendre un motif ne veut pas toujours dire le respecter, ni en garder la tonalité : la *fanfiction* retourne régulièrement la figure du zombie pour produire non pas des textes d'horreur ou d'angoisse mais des récits plus humoristiques. *A brief account of life with zombies*⁹², de Silverpad, et *Night at the morgue*⁹³, de Ebonyfeather, deux *fanfictions* basées sur *Sherlock*, en sont de bons exemples. Associer un texte aussi imprégné de science et de logique que *Sherlock* avec un motif aussi exagéré que celui du zombie peut étonner au premier abord, mais c'est souvent un des grands amusements des auteurs que de mélanger les genres pour surprendre le lecteur. Il faut d'ailleurs noter que ce n'est pas le premier lieu d'écriture où l'on peut voir un croisement entre le personnage de Sherlock Holmes et des zombies, puisqu'un comics⁹⁴ a déjà proposé cette idée ; il s'agit d'un phénomène de mode, les morts-vivants font vendre.

En reprenant ce *topos*, les deux *fanfictions* le détournent d'emblée en le reconnaissant comme un lieu commun : dans les deux cas les personnages (ou tout du moins John, puisque Sherlock est connu pour son mépris de la culture populaire) partagent les mêmes références que le lecteur concernant les zombies, et sont donc capables non seulement de comprendre très vite ce qu'il se passe mais aussi de dénoncer ce motif de manière ironique. Dans *Night at*

⁹² Silverpad, *A brief account of Life with Zombies*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. l.], 2011. <http://archiveofourown.org/works/282677> (consulté le 20 novembre 2012).

⁹³ Ebonyfeather, *Night at the Morgue*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. l.], 2012. <http://archiveofourown.org/works/446453> (consulté le 10 mars 2013).

⁹⁴ EDGINTON, Ian et FABRI, Davidé, *Victorian Undead*, Montréal, Wildstorm productions, 2010.

the morgue, apprenant que des cadavres ont disparu de la morgue, John propose l'hypothèse des zombies, que Sherlock tourne immédiatement en dérision.

"Maybe they got up and walked out on their own," John suggested, making Sherlock glare.

"Yes, yes, very amusing. Those ridiculous horror films you insist on watching are impeding your intelligence."

Même lorsque cette hypothèse se vérifie, le sujet reste traité avec humour et tourné en ridicule ; après tout John a vu assez de films sur ce sujet pour savoir comment réagir et se débarrasser de la menace. Même l'échec et la prise de risque ne sont pas là pour faire peur.

The gun made a disheartening click instead of firing at the last one. He tried again, but no luck.

Oh dear...

"Sherlock?"

He sighed. "I was bored and you were out. It was only a couple of shots!" he said defensively.

"And you couldn't reload the clip?! Never mind; I'll deal with you later. Throw me that fire axe."

Pour ceux qui connaissent le *fandom*, cette scène n'est pas effrayante mais drôle, car elle joue sur un clin d'œil à la série, où Sherlock lors d'une crise d'ennui vide le chargeur de l'arme de John contre un des murs de leur appartement. Les zombies sont ridicules, des prétextes pour montrer John comme un personnage sûr de lui, et pour se délecter des interactions entre lui et Sherlock quand ce dernier n'a, pour une fois, pas la main haute sur la situation. *A brief account of life with Zombies* joue sur la même dimension humoristique, les références à la série et le détournement respectueux des personnages apportant une dimension jubilatoire à ce qui est, en fait, une crise internationale. Le texte est d'autant plus surprenant qu'il prend une forme plus ou moins épistolaire, le récit ne passant que par des mails échangés par les personnages, le blog de John et les notes de Mycroft Holmes. Cette *fanfiction* est d'ailleurs présentée comme entrant dans le genre *crack*, désignant une forme humoristique où la logique n'a pas réellement lieu d'être, mais se mariant parfois étonnamment bien avec la volonté de respecter les personnages : même lorsqu'ils marchent dans la tripaille et le gore typique des récits impliquant des cadavres refusant de comprendre l'utilité d'une tombe, et pourraient sembler hors caractère (OOC, ou *Out Of Character* pour reprendre le terme précis, comme lorsque Mycroft refuse de prendre des mesures pour régler la crise tant que ses employés ne savent pas faire un thé correct), ils fonctionnent toujours en écho avec leur version originale. John est toujours aussi blasé face aux expérimentations de Sherlock, et apprécie toujours autant une bonne montée d'adrénaline, Sherlock est toujours aussi peu soucieux de sa survie

lorsqu'il est en pleine réflexion, Mycroft est toujours aussi dédaigneux vis-à-vis de la stupidité d'une majorité de l'espèce humaine, Sally Donovan déteste toujours autant Sherlock... C'est ce genre de détails, ainsi que les références au crâne gardé par Sherlock, l'usage de la phrase « *not your housekeeper, dear* » par Mme Hudson, le choix du nom Gladstone pour un chien (renvoyant cette fois aux ouvrages de Conan Doyle) et une kyrielle d'autres références qui font la qualité de ce genre de réécriture de la série, rattachant sans cesse le texte à l'œuvre dont il est tiré en produisant, encore une fois, une connivence avec le lecteur. Le détournement du thème est donc totalement acceptable, entre autres parce que ces textes n'ont pas pour ambition de devenir des références incontournables, et ne cherchent pas à redéfinir le motif utilisé.

Bien sûr il existe des *fanfictions* reprenant la figure du zombie de manière plus classique, comme *At world's end*, *Come Attrition, come hell* ou *Biohazard level four*, pour n'en citer que trois, qui s'axent plus sur la peur de perdre les êtres proches, de devoir les achever pour éviter de mourir soi-même, exacerbant l'horreur de voir une société s'effondrer. Mais le *topos* s'efface presque, n'est que prétexte pour réécrire encore et encore des personnages et un texte que l'auteur comme le lecteur refusent de quitter. L'intertextualité est presque ici une excuse pour travailler sur des personnages ou un scénario cher au fan, pour créer de nouvelles références à partager par la communauté, il n'est donc pas étonnant que la réécriture soit multiple, et que les thèmes repris soient parfois fortement spécifiques à cette forme d'écriture.

3. GIF et *fanfiction*, transmédia et intertextualité

Nous avons déjà parlé des phénomènes de transmédia dans la *fanfiction* de manière générale : il s'agit ici d'étudier un cas beaucoup plus concret, celui de l'utilisation d'images animées comme point de départ, source d'inspiration et illustration d'un texte, le phénomène d'intertextualité s'étendant alors sur plusieurs niveaux et sur plusieurs médias. Il est intéressant de rappeler que la réécriture, en *fanfiction*, fonctionne très souvent sur le mode de l'adaptation d'un média à un autre. Une grande partie des *fandoms* sont basés sur des films, des séries télévisées, des comics ou même des personnalités réelles, ce qui implique un changement de forme dans le retour à l'écrit, une nécessaire adaptation des méthodes de narration entre autres. Par conséquent il ne devrait pas être surprenant, quand on prend en compte les possibilités offertes par Internet, que ces nouveaux textes impliquent plus d'un

média, car la plupart des fans ont déjà l'habitude de jongler entre plusieurs façons de représenter une même histoire.

C'est particulièrement le cas dans le *fandom* Sherlock, surtout chez les fans ayant lu les œuvres de Conan Doyle, vu l'adaptation en série télévisée *Les aventures de Sherlock Holmes et du docteur Watson*⁹⁵, et la version anglaise surnommée Granada⁹⁶, vu les films de Guy Ritchie⁹⁷, puis la série télévisée de la BBC, ainsi que peut-être la série américaine *Elementary*⁹⁸ et dans certains cas lu quelques uns des comics ou bandes dessinées s'intéressant aux mêmes héros, sans parler de tous les hypertextes ne se présentant pas immédiatement comme des adaptations de cet univers mais qui s'y inscrivent clairement, tel que le dessin animé pour enfant *Basil détective privé*⁹⁹. Cette multiplicité des adaptations et des supports a fait de l'intertextualité et du mélange des médias des phénomènes connus et interconnectés pour un grand nombre de *sherlockians*¹⁰⁰.

Une des formes spécifiques d'intertextualité transmédiate de la *fanfiction* sur Internet tient dans l'usage d'images animées, ou GIF¹⁰¹, dans la marge ou dans le cœur du texte. Pour comprendre cette pratique nous allons étudier une *fanfiction* écrite par Chelsea Watson sous le pseudonyme Tiger-in-the-Flightdeck¹⁰². Le texte prend place sur la plateforme de microblogging Tumblr, et débute par une œuvre graphique postée par un autre blogueur, Yoohoopuddin¹⁰³.

L'œuvre en question est composée de neuf GIF tirés de plusieurs films et séries télévisées, formant un carré de trois images sur trois. L'animation centrale, en noir et blanc, est la clé de lecture de cette œuvre, celle qui permet de lui donner du sens en unifiant les neuf éléments dans une seule trame narrative. Elle a été créée par Yoohoopuddin à partir de deux vidéos différentes d'Andrew Scott, la dernière image étant tirée de la série télévisée *Sherlock BBC* dans laquelle il incarne le personnage de James (Jim) Moriarty, génie du crime et

⁹⁵ MASLENNIKOV, Igor, *Les aventures de Sherlock Holmes et du docteur Watson*, série télévisée, Union Soviétique, Lenfilm, 1979-1986.

⁹⁶ COX, Michael, *Sherlock Holmes*, série télévisée, Royaume-Uni, Granada Television, 1984-1994.

⁹⁷ RITCHIE, Guy, *Sherlock Holmes*, film, États-Unis, Warner Bros. Pictures, 2009 et *ibid*, *Sherlock Holmes: A game of shadows*, film, États-Unis, Warner Bros. Pictures, 2011.

⁹⁸ DOHERTY, Robert, *Elementary*, série télévisée, États-Unis, CBS, 2012.

⁹⁹ MATTINSON, Burny, *Basil détective privé*, s. l., Walt Disney Pictures, 1986.

¹⁰⁰ Il s'agit d'un des noms donnés aux fans de *Sherlock Holmes*, dans toutes ses incarnations.

¹⁰¹ Le format GIF, ou *graphic interchange format*, est un format de compression d'images utilisé entre autres pour associer plusieurs images et former une courte vidéo, ou bien pour présenter un très court extrait d'une vidéo existante. Le terme est alors utilisé pour désigner la vidéo qui en résulte.

¹⁰² WATSON, Chelsea (Tiger in the Flightdeck), *Sans titre*, (Sherlock BBC), Tumblr [e. l.], 2012.

<http://tiger-in-the-flightdeck.tumblr.com/post/36576926057/everything-was-going-to-plan-sebastian-had-one-of> (consulté le 11 mai 2014)

¹⁰³ Yoohoopuddin, *Sans titre*, (Sherlock BBC), Tumblr [e. l.], 2012.

<http://yoohoopuddin.tumblr.com/post/35292203450> (consulté le 11 mai 2014)

ennemi mortel de Sherlock Holmes : associée au texte incrusté sur la première partie de l'animation, « *Goodbye, Sebastian* », elle identifie le sujet de l'œuvre comme étant la relation entre Moriarty et Sebastian Moran, et permet de relier ce GIF aux huit autres, alors qu'ils sont extraits d'un film sans aucun rapport avec *Sherlock* : *Shame* de Steve McQueen avec Michael Fassbender. Les mots présents sur l'image centrale permettent de créer une cohérence dans la série d'animation, en présentant Michael Fassbender comme Sébastian Moran, un personnage créé par Conan Doyle, ancien colonel de l'armée britannique converti au crime, devenu bras droit de Moriarty, absent des deux premières saisons de l'adaptation de la BBC et rapidement évoqué (de manière insatisfaisante pour bien des fans) dans l'épisode 1 de la saison 3. Avant la diffusion de la saison 3, et même depuis la fin de la première saison, les fans ayant lu les romans spéculaient sur le personnage de Moran, sur les raisons de son absence, les différentes façons de l'adapter au XXI^e siècle, et sur l'acteur qui pourrait l'interpréter. Le choix de la plupart s'est porté sur Michael Fassbender ce qui amène l'usage de GIF et autres images tirés de ses films pour illustrer, de manière détournée, différentes lignes narratives autour de ce rôle. On dispose donc ici d'un mélange de deux *canons* pour Sherlock (la reprise de la transposition de Mark Gatiss et Steven Moffat, et celle du personnage des écrits d'Arthur Conan Doyle) présenté à travers l'association de trois œuvres cinématographiques différentes¹⁰⁴, organisées de manière à créer un récit inexistant dans ces *canons* mais qui s'y intègre comme une scène manquante.

À cette première réécriture s'ajoute un texte écrit par Chelsea Watson. Il est clairement inspiré par les GIF, dont il est à la fois une reformulation et une illustration. L'image, qui était déjà le résultat d'un processus d'intertextualité complexe, devient le support d'un deuxième niveau de réécriture et d'adaptation, qui amplifie le premier récit sans pour autant le rendre superflu. La *fanfiction* apporte beaucoup plus de précisions quant à la situation des personnages, en explicitant le scénario et en rendant l'histoire plus facilement accessible à un lecteur extérieur au *fandom*¹⁰⁵, mais elle tire sa force des images presque muettes qui la précèdent.

Cohabitent alors images et écriture, créés par deux auteurs différents mais perçus par le lecteur comme un seul et même texte, rendant l'intertextualité inhabituellement visible bien qu'entremêlée et répartie sur plusieurs médias.

¹⁰⁴ Il a été impossible de retrouver l'origine de la première partie du GIF central.

¹⁰⁵ Il manquerait tout de même à cet hypothétique lecteur un grand nombre de connaissances pour comprendre le contenu émotionnel du récit, puisque le suicide de Moriarty n'est ni explicité ni expliqué, pas plus que la relation entre lui et Moran. Le contexte est ici primordial pour accéder au sens du texte car ce dernier s'inscrit dans une ligne narratrice bien établie sans chercher à la retracer pour le lecteur néophyte.

B. Un fonctionnement communautaire

1. « *It's like, on a scale from one to Sherlock, how insane is your fandom?* »

Les différentes formes d'intertextualité de la *fanfiction* permettent de présenter son état actuel, mais rien ne permet d'affirmer qu'elles lui resteront spécifiques : il est possible que la littérature numérique réussisse à se libérer du format papier pour utiliser les possibilités offertes par la technologie, comme il est possible que certaines réécritures jouent à se détacher des éléments principaux de leur hypotexte afin de se consacrer à des détails¹⁰⁶. Cependant, ce qui structure ces usages particuliers et ce qui sous-tend toute la pratique de la *fanfiction*, c'est la relation spécifique qui se noue entre auteurs et lecteurs. L'idée de connivence entre participants est en effet une des clés pour expliquer la différence entre écriture professionnelle et *fanfiction*, même lorsque la première produit des novellisations, *Spin-off*, ou autres *derivative works*. Nous avons parlé de références communes, de partage de connaissances, il s'agit en fait de comprendre que dans ce cadre auteur et lecteur disposent d'une même maîtrise du matériau original, et interagissent autant avec l'œuvre qu'entre eux. La notion de *fandom* est ainsi essentielle pour décrire le fonctionnement de la *fanfiction*, cette dernière étant rendue possible uniquement grâce à la création d'une communauté¹⁰⁷ autour d'un *canon*, grâce au partage d'un univers.

Le terme communauté n'est pas neutre. Dans le recueil *Sherlock and Transmedia Fandom*¹⁰⁸, Lindsay Faye écrit : « *Fandom is a living culture as much as it is a repository for creative effort* », cette idée d'une culture implique une solidarité entre les fans, une appartenance à un même groupe. C'est notamment la notion de communauté qui permet d'expliquer l'effacement de la distinction entre auteurs et lecteurs : au lieu de ces deux catégories on voit apparaître une séparation entre les fans – récepteurs actifs d'une œuvre – et les « *mundanes*¹⁰⁹ », ou normaux, terme englobant aussi bien les créateurs de l'œuvre en question que les lecteurs ou spectateurs qui se contentent de l'apprécier et les personnes n'ayant jamais entendu parler. Il est important de rappeler que les créateurs, auteurs,

¹⁰⁶ Sans que cela ne devienne la norme c'est par exemple le cas, de manière anecdotique, dans le court métrage *Capitaine Achab* de Philippe Ramos, ou dans le film en catalan *Honor de cavalleria* par Albert Serra.

¹⁰⁷ Il est courant pour les fans comme pour les chercheurs d'utiliser le terme « *community* » à propos du *fandom*, une communauté que Sheenagh Pugh décrit comme étant « *a very supportive one* » (PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 117).

¹⁰⁸ FAYE, Lindsay, « Prologue: Why Sherlock? Narrator Investment in the BBC Series », dans BUSSE, Kristina et STEIN, Louisa Ellen (dir.), *Sherlock and Transmedia Fandom*, États-Unis, McFarland, 2012.

¹⁰⁹ PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 117.

producteurs, scénaristes, acteurs, etc., sont considérés comme extérieurs au *fandom*, ils n'y sont pas intégrés, même lorsqu'ils discutent avec des fans lors de conventions ou qu'ils cherchent à faire participer leur audience lors d'opérations marketing par exemple. Ils inspirent le *fandom*, et peuvent dans une certaine mesure lui donner une forme particulière à travers leurs œuvres et leurs commentaires, mais ils ne font jamais partie de la communauté, sont au contraire perçus par cette dernière comme un objet de discussion, une source d'information à analyser, critiquer et remettre en question, créant ainsi un sentiment d'appartenance, un « nous » construit autour de l'opposition à un « eux ».

Parce que ces fans font partie d'un même groupe, ils se perçoivent comme étant sur un pied d'égalité, sans qu'être auteur ne soit considéré comme un statut particulier ou enviable¹¹⁰. D'autant que le *fandom* n'est pas limité à la seule écriture de *fanfictions*, il englobe également toutes les pratiques de *fanworks* comme les *fanarts*, *fanvids*, le *filk*... On y assiste à un mélange des arts, produits selon les mêmes principes d'intertextualité qui mettent la communication avec d'autres fans au centre de la création à travers un jeu de références complexes sur plusieurs registres. Ces différentes œuvres sont considérées au même niveau, aucune n'est perçue comme plus noble ou mieux reconnue que les autres. La communauté, tout comme les œuvres qu'elle produit, est donc transmédiatique : un terrain privilégié du mélange des arts et des supports¹¹¹.

Plus important encore, puisque auteurs et lecteurs appartiennent à une même communauté et non pas à deux groupes opposés, l'auteur de *fanfiction* dispose d'un lectorat très particulier : il écrit avant tout pour lui-même, et pour d'autres personnes qui lui ressemblent. Écrire pour quelqu'un qui partage les mêmes connaissances et références permet de se passer d'un grand nombre de choses qui sont nécessaires à un auteur de littérature publiée, telles que la présentation de l'univers, des personnages, du contexte... Un simple nom suffira à introduire un personnage, tout Jim étant forcément suspect dans une *fanfiction* sur *Sherlock* par exemple, la mention d'un lieu ne nécessitera une description que si elle doit être utile à la progression du scénario, l'appartement du 221B Baker Street étant nécessairement un capharnaüm comprenant un crâne, deux fauteuils (avec un coussin aux couleurs de l'Union Jack) et un violon. S'attarder sur des détails signifiera nécessairement que ceux-ci vont être utiles, ou bien qu'il s'agit d'une référence humoristique partagée par le *fandom*, telles que les spéculations les plus variées sur la véritable nature du parapluie de

¹¹⁰ « *In this environment the reader is the writer's equal and partner, and writers have to live with it.* » PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 129.

¹¹¹ Même avec la prédominance d'Internet il n'est pas possible d'ignorer l'existence d'un certain nombre de fanzines, ainsi que de la pratique assez courante d'éditer sur papier un contenu créé par et sur le Web.

Mycroft Holmes... L'écriture peut alors se concentrer sur d'autres questions, et la lecture elle-même prend une autre forme puisque le lecteur a des attentes différentes, dispose d'un autre regard. Dans notre cas le lecteur possède tout autant le texte que l'auteur, en est tout aussi familier, s'y trouve tout aussi immergé.

Ces références partagées, comme la façon de les mettre en scène, varient donc entre les *fandoms*, lorsqu'on utilise ce terme pour désigner les communautés réduites formées autour d'une œuvre spécifique. Un grand nombre de personnes participent pourtant à plus d'un *fandom*, soit en même temps soit de manière successive, et transmettent donc des *topoi* et autres formes d'écriture depuis une œuvre vers une autre. Malgré ces différences de références il est possible de concevoir l'idée d'une écriture spécifique au *fandom* au sens large car un certain nombre de lecteurs avouent lire des réécritures de textes qu'ils ne connaissent pas, dans des *fandoms* dont ils ne font pas partie, comme si à force d'assister aux mêmes mécanismes il était possible d'intégrer les logiques d'écriture, et de comprendre et d'apprécier les textes sans disposer des connaissances spécifiques que nous avons soulignées dans la partie précédente, ou plus exactement d'acquérir ces connaissances à travers le *fandom* et non plus à travers le *canon* dont elles ont été tirées. Sheenagh Pugh reprend ainsi les mots d'un fan, et cite :

I'll often follow a writer whose work I enjoy into other fandoms – even fandoms I know nothing about! [...] Perhaps there is a difference between a) appreciating fanfic [...] for the fannish joy in a particular pairing, and b) appreciating it for the writing.

L'idée est qu'il y aurait deux formes de lecture, l'une trouvant naissance dans les mécanismes de création de *fanfiction* que nous avons évoqués (désir d'un *more from* ou d'un *more of*, entre autres) et l'autre venant de la simple envie de lire, de suivre un auteur dont on apprécie le style, dans une logique qui n'est donc plus spécifique à la *fanfiction*.

La présence de ces lecteurs (quelles que soient leurs raisons), couplée à l'intégration de tout auteur et de tout texte au sein d'une communauté solidaire, amène à la création de références communes, inclusives, trouvant souvent leur origine dans le *fandom* avant même de s'y perpétuer. Ce sont ensuite ces références, tropes ou *topoi* qui, en créant une connivence et un rapport privilégié entre auteur et lecteur, structurent cette forme particulière d'intertextualité en intégrant le lecteur au cœur du processus d'écriture.

2. Écritures et créations collectives (le cas de Live Journal et de Tumblr)

L'importance donnée à la participation au *fandom* rend le caractère communautaire de cette écriture particulièrement visible. Très peu d'auteurs cherchent à avoir leur propre site de publication, ce qui compte est plutôt de participer à des plateformes, d'écriture et de lecture, et aux communautés qui s'y forment. Un grand nombre de ces pages web est d'ailleurs étudié de manière à permettre l'échange de créations, et à faciliter au mieux des créations interconnectées et le partage d'inspiration, en rendant possible l'écriture de *fanfictions* à partir de *fanarts* et vice versa par exemple. Comme nous l'avons évoqué plus tôt, certains sites internet tels que Live Journal et Tumblr sont plus propices aux créations collectives : nous allons tenter de présenter leur mode de fonctionnement, et leur importance pour une communauté créatrice.

Live Journal comme Tumblr offrent la possibilité à tout un chacun de s'inscrire gratuitement et de créer un profil pour pouvoir interagir avec d'autres utilisateurs. Ni l'un ni l'autre ne font de distinction entre les usagers produisant des contenus créatifs et ceux qui se contentent d'y répondre, entre autres parce que ces deux sites n'ont pas été conçus à l'origine pour abriter *fandoms* et *fanworks* mais ont été investies après coup.

Tumblr est avant tout une plateforme de microblogging, donnant la possibilité de publier des contenus (texte, image, lien, son ou vidéo) mais surtout de les « reblogger¹¹² », en les commentant ou non. Le contenu est donc en constant mouvement, peu de personnes remontent à sa source, même s'il est souvent possible de le faire, avant d'ajouter un post à leur blog en le « rebloggant ». Par conséquent, toute création postée sur ce site est considérée comme « libre », pas au sens où tout le monde pourrait se l'approprier mais au sens où elle pourra circuler librement. Au cours de son parcours il est fréquent d'assister à l'étoffement d'une œuvre (et ce, quel que soit son média d'origine), par des commentaires comme par des ajouts, sans que les intervenants successifs ne prennent la peine de signer leurs contributions. On ne peut pas vraiment appeler ces œuvres des textes à plusieurs mains puisque les auteurs ne sont généralement pas avertis de ces ajouts et reprises par d'autres, même s'ils savent que ce phénomène existe¹¹³ : on parlera plutôt d'écriture communautaire, au sens où tout le *fandom* semble participer à un même texte, le diffusant, le critiquant, le commentant et le

¹¹² Reblogger est à distinguer de reposer : les deux pratiques consistent à présenter sur son blog un contenu dont on n'est pas le créateur, mais la première permet d'intégrer ce contenu tout en le présentant comme venant d'un autre blog, sans s'en prétendre l'auteur, tandis que la seconde implique de le couper de son lieu d'origine, le séparer de son auteur et s'en arroger la responsabilité, ce qui est très mal vu.

¹¹³ Il est en effet très rare que le deuxième auteur demande l'autorisation du premier, même si cela arrive de temps en temps (comme on peut le voir ici, <http://williethelaidjacket.tumblr.com/post/85461948197/thylacinelily-williethelaidjacket-i-began>, quand la permission est demandée elle est accordée comme si la question n'était pas du tout problématique).

complétant. C'est le cas de la série de GIF créée par Kingsguards, ayant inspiré à Dangling-thpider une courte *fanfiction*, ensuite continuée par Aherocalledphil¹¹⁴. L'œuvre achevée telle que nous y avons accès sur cette page est le résultat d'une écriture à plusieurs mains non programmée, où un lecteur a réagi à des animations en leur accolant une *ficlet* (petite *fanfiction*), qui trouvera une suite chez un autre lecteur. Le terme de lecteur n'est pas une maladresse : c'est la lecture qui est importante ici, sans elle le texte final n'existerait pas. On assiste à la transformation du lecteur en auteur imprévu, presque involontaire, et son rôle ainsi que son insertion dans le texte sont d'autant plus visibles que sont intégrés, dans la *fanfiction*, les commentaires intermédiaires d'autres lecteurs¹¹⁵. L'écriture elle-même est un mélange de *fandoms* et de *canons*, puisqu'il s'agit d'un *crossover* entre les séries télévisées de la BBC *Doctor Who* et *Sherlock*.

Live Journal dispose d'un fonctionnement quelque peu plus complexe que Tumblr, car l'interaction entre ses utilisateurs n'est ni aussi nécessaire ni aussi simple. Tout le site n'est pas ouvert à une écriture participative : il est possible de publier à partir de son profil, une page privée prenant la forme d'un journal intime où les *posts* sont classés par date et parfois reliés par des mots-clés. Il n'existe alors qu'un seul auteur par texte, et l'ouverture au lecteur est minimale car, s'il lui est possible de poster des commentaires le dialogue est presque impossible. Ce site dispose cependant d'un autre type de publication, sur des pages prenant l'apparence d'une arborescence informatique¹¹⁶, avec un (ou plusieurs) modérateur et un nombre infini de participants disposant tous du même statut. Une des formes prises par ces pages porte le nom de *kink meme*, nous l'avons déjà évoquée rapidement : on y poste des *prompts*, généralement suivis par quelques commentaires plus ou moins constructifs (montrant un intérêt pour l'idée ou cherchant à l'élaborer par exemple¹¹⁷), avant que quelqu'un ne commence à les écrire. Ces *fanfictions* se composent de courts paragraphes¹¹⁸

¹¹⁴ Aherocalledphil, dangling-thpider et kingsguards, *Sans titre*, (Sherlock BBC et Doctor Who), Tumblr [e. l.], 2013.

<http://aherocalledphil.tumblr.com/post/25959321865> (consulté le 15 mai 2014).

¹¹⁵ Le commentaire en question est d'autant plus intéressant qu'il prend la forme d'un GIF de l'acteur Misha Collins en larmes tiré de la série *Supernatural*, auquel a été rajouté une succession imprononçable de lettres couramment utilisée par le *fandom* pour exprimer une détresse émotionnelle intense, apportant une dimension sentimentale au texte sans utiliser un seul mot, et ce en mélangeant les médias.

¹¹⁶ Il s'agit d'une structure hiérarchique prenant la forme d'un arbre, avec un *post* original sur lequel se développent un tronc, puis des branches, chaque réponse s'éloignant un peu plus des racines.

¹¹⁷ L'élaboration d'un lecteur sur un *prompt* dont il n'est pas responsable est intéressante du point de vue de l'affaiblissement du statut de l'auteur mais n'est pas toujours bien vue. Suivant les communautés on parlera parfois de *hijacking*, de détournement du *prompt* : le problème est autant la tentative d'appropriation que la possible déception pour l'*OP* (*original prompt*, l'auteur du *prompt*) si les textes écrits en réponse ne correspondent plus à sa demande.

¹¹⁸ Le nombre limité de caractères par post mène à une écriture sérielle, mais aussi à une certaine frustration de la part des auteurs quand leur unité de sens ne rentre pas dans ce cadre.

postés en réponse au *prompt* (formant donc les branches de l'arbre, de plus en plus éloignées du tronc), auxquels s'intègrent les commentaires des lecteurs, sans qu'il n'existe de différenciation entre les deux. On assiste alors à une dissolution de la figure de l'auteur dans les mains de plusieurs personnes : l'idée (plus ou moins) originale, les commentaires qu'elle suscite et sa réalisation naissent sous des plumes différentes. Il est également possible que plus d'un auteur réponde à un même *prompt* de différentes manières, ou que des auteurs reprennent un texte abandonné (souvent ironiquement appelé *WIP*, c'est-à-dire *work in progress*, ou bien texte en *hiatus*¹¹⁹) pour en offrir des suites multiples...

Quelle que soit la technique de publication choisie, le contenu n'est pas ensuite intégré à d'autres pages comme sur Tumblr, aussi pourrait-on penser qu'il est plus facile d'identifier son auteur, et de différencier auteurs et lecteurs. Cependant, dans le cas du *Kink meme*, la plupart des participants sont anonymes, et même s'ils utilisent un nom il s'agit toujours d'un pseudonyme, comme il est d'usage dans le *fandom*¹²⁰.

La *fanfiction* *The Theory of narrative causality*, de Falling_voices¹²¹ est un exemple représentatif de l'écriture du *kink meme*. Il s'agit d'un très long texte écrit en réponse à un très court *prompt*¹²², présenté comme un univers alternatif où Sherlock Holmes et John Watson sont des *Sherlockians*, dans un XXI^e siècle dont la seule différence avec la réalité est la non existence de la série de la BBC. Ils sont tous deux décrits avec le caractère que cette dernière adaptation leur donne, ce qui fait de Sherlock un personnage hautain et peu sociable bien que formidablement doué dans son domaine – la création de *fanarts* – et dans l'observation des moindres détails de ce qui l'entoure, et de John un ancien médecin militaire retraité à la suite d'une blessure de guerre, à présent auteur de *fanfictions* reconnues. Le sujet pourrait paraître banal, puisqu'il s'agit de faire se rencontrer et tomber amoureux le couple le plus écrit du *fandom* Sherlock, mais la réalisation est ici particulièrement intéressante car cette *fanfiction* traite avant tout du *fandom*. En y plaçant ses personnages, Falling_voices écrit un texte qui parle de lui-même et de la communauté dont il est le produit : il se construit comme un jeu de connivence entre l'auteur et ses lecteurs, structurant chaque passage autour de références que

¹¹⁹ Le terme *hiatus* est ici utilisé au sens de pause, d'interruption à durée non déterminée.

¹²⁰ Plus qu'une simple mesure de sécurité liée à l'utilisation d'Internet l'usage de pseudonyme a toujours été une des caractéristiques du *fandom* à travers les époques, régulièrement justifié par la perception négative des fans par le plus grand nombre rendant nécessaire la séparation de ces activités avec la vie quotidienne.

¹²¹ Cette *fanfiction* a d'abord été écrite de manière anonyme puis reconnue et repostée par Falling_voices. Falling_voices, *The Theory of Narrative Causality*, (Sherlock BBC), Live Journal [e. l.], 2011 (fin de publication).

<http://falling-voices.livejournal.com/18100.html> (consulté le 15 mai 2014).

¹²² Le *prompt*, anonyme, est le suivant : « *Sherlock is a well-known fanartist whose online antics always land him on fandom_wank. John's a beloved BNF fanfiction author. They meet at a convention; geeky love ensues.* »

les fans comprendront, qu'elles renvoient au *canon* (ou à un des *canons*, puisque dans le cadre de Sherlock il est parfois difficile de savoir de quel texte ou adaptation vient tel détail) ou bien au *fandom* lui-même et à ses créations. Il s'agit d'un *meta*, une réflexion du texte sur lui-même, traitant de la communauté autant que de l'œuvre originale inspirant le texte¹²³. La forme même entre dans cette logique, l'auteur ayant codé son texte de manière à ce que les interactions entre ses différents personnages représentent au mieux les formes d'écriture qu'elle simule, augmentant la crédibilité de sa création et brisant d'autant plus le quatrième mur. On y retrouve l'apparence de Live Journal, à la fois du *kink meme* et d'autres pages similaires accueillant les débats et discussions hors sujets ainsi que du système de messages privés, mais aussi celle du chat Gmail, ce qui en fait également un bon exemple de création transmédiatique.

La forme de cette *fanfiction*, et des textes créés sur Live Journal en général, donne un pouvoir non négligeable au lecteur, et ce de trois manières différentes. Il faut d'abord souligner encore une fois que le *kink meme* ne permet aucune différenciation entre auteur et lecteur : tous deux publient au même endroit, selon les mêmes modalités et avec le même statut, et les commentaires sont physiquement intégrés au texte, sans aucune différence de présentation. De plus le lecteur est celui qui force le texte à faire sens : l'arborescence, le mélange des commentaires et des textes, la pluralité des auteurs et des *fanfictions* en réponse à un même prompt ainsi que les fréquentes erreurs de publication font régulièrement du texte un enchevêtrement à la limite de l'incompréhensible. Le lecteur est alors celui qui y fait sens, qui organise le texte, lui donne forme. Enfin il peut se faire auteur en augmentant ce qu'il vient de lire. C'est ce qui s'est produit pour *The Theory of narrative causality* : non seulement le lecteur se sentait rapidement auteur tant le *fandom* est une source indéniable d'inspiration pour cette histoire mais en plus, après la rédaction d'un *prompt* par un auteur et l'écriture d'un long texte par un autre l'histoire a été reprise, étoffée et augmentée par d'autres fans, qui ont travaillé dans les blancs, autour des ellipses narratives laissées par Falling_voices, en écrivant notamment des articles ou *fanfictions* auxquels ses personnages avaient fait référence, ou bien même en se mettant dans la peau de ces personnages pour les incarner dans des *role plays*... Cette reprise du texte par les lecteurs est d'ailleurs reconnue par les auteurs : sur le *master post* de cette *fanfiction*, ce qui pourrait s'apparenter à son sommaire, Falling_voices remercie un certain nombre de ces lecteurs devenus participants, saluant la pluralité des contributeurs

¹²³ La définition de ce terme a beaucoup évolué et est sujette à des différences selon l'époque et la personne qui l'utilise, comme Pretty Arbitrary l'explique lorsque la question lui est posée. (<http://prettyarbitrary.tumblr.com/post/73959344104/what-does-meta-mean-im-just-trying-to-understand-what> consulté le 16 mai 2014).

de ce qui est décrit comme un 'verse'¹²⁴, une *fanfiction* devenue si étendue qu'un seul auteur et un seul texte ne suffisent plus à la contenir, une création devenue collective, à l'image du *fandom*.

3. *Canon, fanon et headcanon*

Dans la *fanfiction* auteurs et lecteurs partagent trois niveaux d'interprétation de l'œuvre originale autour de laquelle ils se rassemblent. Le premier niveau, source d'une majorité de références, est celui du *canon*. Il s'agit en quelque sorte du degré zéro de l'interprétation : seul ce qui est explicitement écrit peut être considéré comme *canon*, comme un fait avéré, une référence identifiable par tous. Bien sûr, il n'est pas toujours facile de reconnaître ce qui est *canon* ou pas, surtout dans le cas du *fandom* de *Sherlock Holmes* : pour un fan choisissant par exemple de baser son travail dans l'univers de *Sherlock BBC* se pose soudain la question de savoir si les adaptations précédentes, ou même les récits de Conan Doyle, peuvent ou doivent être considérés comme *canon*, si les commentaires et interprétations de Steven Moffat, Mark Gatiss (les scénaristes principaux), Martin Freeman ou Benedict Cumberbatch (les acteurs de John Watson et Sherlock Holmes) doivent y être intégrés... Dans la plupart des séries télévisées dont l'épisode pilote est retravaillé après l'achat par une chaîne de télévision il faut décider s'il peut bénéficier du statut de *canon* malgré les différences avec la version définitive, ou se résoudre à le mettre de côté, à le traiter comme une référence connue mais moins fiable, ou s'il est possible d'avoir un *canon* conflictuel. De plus si un personnage de l'œuvre originale est déjà le produit d'une réécriture il est vite tentant de considérer ses hypotextes comme faisant partie du *canon*, même quand ils le contredisent (comme le personnage de Sebastian Moran, que nous avons déjà évoqué, ou bien dans le *fandom* de Marvel le personnage de Loki, tiré de la mythologie nordique). La question de la fidélité au *canon* se pose aussi quand celui-ci est ouvert, c'est-à-dire que l'histoire est encore en cours, que les blancs dont la *fanfiction* se délecte en temps normal peuvent encore être remplis et justifiés par les épisodes à venir. Malgré ces difficultés, qui divisent les fans quand le sujet est lancé, les références tirées du *canon* sont celles que tout le *fandom* peut reconnaître, qui permettront à coup sûr qu'un texte soit compris. L'importance du *canon* est indéniable, à un point presque paradoxal en ce sens que l'écriture de *fanfictions* marque la fin de la sacralité de l'auteur mais qu'on y trouve en même temps un intérêt très

¹²⁴ Terme dérivé du mot « *universe* », ou univers en français.

poussé pour l'œuvre complète, et ce de manière très détaillée : il ne s'agit pas de réécrire un motif, il est nécessaire de connaître la fiction, œuvre ou réalité complète, malgré les ajouts ou suppressions qui sont ensuite effectués¹²⁵. Il ne faut pas y voir un désir de rester fidèle à l'auteur, mais plutôt une tendance à traiter le texte comme une réalité factuelle, à considérer les personnages comme étant aussi réels que l'auteur ou les acteurs, les fans portant presque plus d'attention à ce que le personnage pourrait faire ou être qu'à ce que l'auteur voudrait lui faire faire¹²⁶. Enfin il est parfois difficile de savoir ce qui tient du fait et ce qui tient à une lecture personnelle mais paraît évident et impossible à comprendre autrement...

Il est impossible, en lisant, de ne rien interpréter, d'en rester aux informations explicitement présentes dans le texte. L'interprétation est l'essence même de la lecture, aussi est-il nécessaire de la prendre en compte dans les références utilisées dans le passage à la *fanfiction*. Ce qui nous amène au *fanon*, un ensemble de faits n'étant pas explicitement présents dans le *canon* mais qui sont cohérents avec ce dernier – soit parce qu'il s'agit d'interprétations évidentes soit parce qu'ils s'intègrent parfaitement dans les silences – et qui sont acceptés de manière générale par le *fandom*. Il peut s'agir de détails (le prénom d'un personnage par exemple, comme celui du détective Lestrade qui a pendant longtemps été réduit à la seule lettre G) ou bien d'éléments importants (tels que le passé ou l'enfance d'un personnage qui ne sont pas décrits dans le texte original, mais qui pourraient justifier ses actions ou son comportement). Ces informations sont souvent tellement reprises par le *fandom* qu'un nouveau venu pourra avoir du mal à les distinguer du *canon*, et dans certains cas, même des fans investis de longue date dans une œuvre auront du mal à faire le tri entre *canon* et *fanon*. Un grand nombre d'éléments à présent considérés comme *fanon* ne viennent pas directement de l'œuvre originale, ni même de discussions ou d'analyses à son propos, mais de *fanfictions*. Il est en effet facile, lorsqu'un élément paraît tout à fait cohérent et intéressant, et qu'on se souvient l'avoir lu quelque part, d'oublier qu'il n'était pas présent dans le *canon*, et comme certaines *fanfictions* sont devenues incontournables dans un *fandom* il est peu étonnant que de nombreux lecteurs s'imprègnent d'une même idée, la réutilisent, puis finissent par ne plus savoir d'où elle vient ni comment elle est apparue. Cette réutilisation et réécriture du *fanon* permet de mettre en place un réseau de références plus subtil, moins visible pour le néophyte. La *fanfiction* fonctionne par une connivence entre auteurs et lecteurs,

¹²⁵ Le soin porté aux détails du *canon* est clairement visible quand on se rend compte que les fans peuvent discuter, par exemple, de la composition exacte de l'atmosphère de la planète Gallifrey, alors même qu'elle est déjà détruite au commencement de la série télévisée *Doctor Who* dont elle est tirée.

¹²⁶ C'est ce que relève Sheenagh Pugh en disant d'un personnage qu'une fois créé il dispose d'une existence propre, que l'auteur ne comprend pas toujours parfaitement, et pas nécessairement mieux qu'un lecteur. PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 16.

ce qui implique un partage de connaissances renvoyant non seulement à l'histoire originale mais aussi, de manière moins évidente, au *fandom* lui-même. On assiste alors à l'apparition d'« *in-jokes* », plaisanteries d'initiés, et de réécriture de réécritures au point qu'un grand nombre de textes finissent par réécrire le *fandom* autant qu'ils réécrivent un *canon*.

Le dernier degré d'interprétation dont il faut parler est nommé *headcanon*. Il s'agit d'une façon personnelle de comprendre le *canon*, d'en combler les manques et d'en traduire les passages peu explicites. Sans avoir autant d'importance que le *fanon*, un *headcanon* doit souvent être pris en compte dans l'étude d'une *fanfiction* en ce qu'il pousse son auteur dans certaines directions, permettant parfois au lecteur de savoir à quoi s'attendre, particulièrement en matière de caractérisation des personnages. Un grand nombre de *fanons* ont d'abord été des *headcanons*, partagés par la communauté à la suite d'un texte particulièrement convaincant. Chelsea Watson nous en donne un exemple, en réponse à un anonyme lui demandant comment elle imagine Sherlock Holmes et John Watson passer leur retraite (l'adaptation de Sherlock Holmes dont il est question n'est pas précisée, mais on comprend qu'il s'agit soit des textes de Conan Doyle soit de leur adaptation pour Granada)¹²⁷.

Avec cette dernière idée on s'éloigne un peu de la question de la communauté pour revenir sur celle de la puissance du lecteur vis-à-vis du texte : un *headcanon* n'est pas critiqué, il est personnel, et n'a en aucun cas besoin de correspondre à ce que l'auteur du *canon* pourrait souhaiter inférer dans son texte. Le lecteur prend le droit d'interpréter le texte à sa guise, de le comprendre à sa manière, et de le réécrire ainsi.

C. De l'intertextualité à la transfictionnalité

1. Les limites de l'intertextualité dans la *fanfiction*

Nous avons jusqu'ici travaillé avec la notion d'intertextualité telle qu'on la comprend communément, c'est-à-dire comme l'interaction entre deux textes, souvent sous la forme d'une réécriture. Ce concept est en réalité plus complexe à définir, et lorsqu'on s'y intéresse de plus près il semble qu'il ne corresponde pas exactement aux phénomènes en jeu dans la *fanfiction*. Tant que l'on en reste à la définition d'abord proposée par Julia Kristeva¹²⁸, l'idée

¹²⁷ WATSON, Chelsea, *Retirementlock*, (Sherlock Holmes), Tumblr [e. l.], 2014.

<http://tiger-in-the-flightdeck.tumblr.com/post/85542293977/i-always-need-to-remind-myself-that-holmes-and-watson> (consulté le 16 mai 2014).

¹²⁸ SAMOYAUULT, Tiphaine et MITTERAND, Henri, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, citant KRISTEVA, Julia, *Séméiôtikè*, Paris, Seuil, 1969.

qu'aucun texte n'existe dans un vacuum, que l'on n'écrit jamais « à partir de zéro » et donc que tout texte est un intertexte en ce qu'il se nourrit des textes qui l'ont précédé, il est possible d'y assimiler cette écriture, au moins en partie, puisque sans œuvre originale pour inspirer les fans il n'y aurait bien évidemment pas de *fanworks*. Mais ce concept, jugé trop vague pour être appliqué à l'analyse littéraire, a ensuite été développé par Gérard Genette, notamment dans l'ouvrage *Palimpseste*¹²⁹. Il y délimite plusieurs catégories de liens intertextuels : l'intertextualité, la transtextualité, la paratextualité, l'architextualité, la métatextualité et l'hypertextualité. L'intertextualité ne décrit plus alors que la coprésence d'au moins deux textes, par allusion, citation ou plagiat. Or la *fanfiction* fait plus que citer une œuvre originale, même si on y retrouve régulièrement des citations intégrées dans le corps du texte, elle ne se contente pas d'y faire allusion puisqu'elle le réécrit et qu'il pourrait presque être considéré comme constituant sa moelle épinière, ce n'est pas non plus un plagiat puisque la réécriture est assumée et ne prétend jamais posséder l'idée qu'elle reprend. La transtextualité, « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte », correspond davantage à ce que Kristeva nommait intertextualité, mais ce phénomène est présent à travers toute la littérature, et n'est donc absolument pas spécifique à la *fanfiction*. La paratextualité désigne les relations trouvées dans ce qui entoure le texte, comme une épigraphe par exemple, ce qui ne concerne pas plus la *fanfiction* que n'importe quel autre texte, seulement de manière ponctuelle, au cas par cas, mais jamais de manière spécifique à cette écriture. L'architextualité, encore une fois, n'est pas spécifique à notre écriture, puisqu'il s'agit d'une relation implicite permettant de classer les textes selon leur « appartenance taxinomique ». La métatextualité est la présence d'un texte à l'intérieur d'un autre qui prend la forme de son commentaire, qui en parle sans nécessairement le citer ou même le nommer explicitement, ce qui se rapproche peut-être plus de ces *fanfictions* écrites pour critiquer l'œuvre originale, répondant à une envie de « *more from* », à des attentes d'une plus grande qualité, mais dans cette écriture le texte principal, le *canon*, est toujours explicitement reconnu. Enfin l'hypertextualité est peut-être le concept le plus intéressant chez Genette en ce qui nous concerne, puisqu'il s'agit d'un rapport d'imitation ou de transformation, l'hypertexte (ici la *fanfiction*) reprenant, sans jamais s'en cacher, un texte antérieur nommé hypotexte (le *canon*).

Pourtant nous l'avons vu, l'hypotexte d'une *fanfiction* ne se limite pas au *canon*, ni à un seul texte littéraire. Dans le cadre du *fandom* le texte peut aussi bien être un roman qu'une série télévisée, une discussion entre fans ou le commentaire d'un acteur, sans souci des

¹²⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

frontières entre les arts ni des différences de fiabilité de ces sources. De plus, en suivant Genette il nous faudrait décrire cette écriture comme le résultat de rapports transtextuels (comme tous les textes littéraires), métatextuels et hypertextuels, sans pour autant que ces catégories ne permettent de la différencier clairement de la littérature publiée. Elles ne permettent pas de rendre compte d'une des spécificités de cette forme de réécriture : il ne s'agit pas seulement de l'intégration d'anciens textes dans de nouvelles réécritures, les *fanfictions* sont tout autant inspirées qu'inspirantes, elles ne cherchent pas à s'inscrire dans une hiérarchie des textes. Le *fandom*, toutes les *fanfictions* prises comme un ensemble, ne peut pas seulement être considéré comme un hypertexte du *canon* dont il s'inspire car il dispose d'une influence sur ce dernier, particulièrement dans le cadre d'un *canon* ouvert mais aussi lorsque le texte d'origine semble être achevé et en quelque sorte immobile depuis des décennies. La pratique de la *fanfiction*, son écriture comme sa lecture, fait évoluer les textes dont elle s'empare en changeant le regard qu'y porte l'auditoire, elle échappe à ce que l'on a l'habitude d'associer à l'intertextualité pour déborder sur un autre concept, celui de la transfictionnalité.

2. *Flower crowns*, ou quand l'écriture professionnelle reconnaît la *fanfiction* : le renversement de l'influence (étude de cas : les épisodes méta dans les séries télévisées *Supernatural* et *Sherlock*)

À l'heure actuelle, rares sont les auteurs, scénaristes, acteurs ou dessinateurs qui ignorent l'existence du fandom et de ses créations. Même ceux qui n'en ont jamais fait partie, et ils sont moins nombreux qu'on pourrait le croire, y ont pour la plupart déjà été confrontés, que ce soit par l'intermédiaire des agents qui surveillent ce qu'on dit d'eux sur le Web, des journalistes curieux de leur réaction ou les fans eux-mêmes lors de conférences par exemple. Bien sûr cette connaissance n'implique pas que tous ces auteurs, producteurs et autres apprécient l'existence de la *fanfiction*, même s'ils ne tentent pas nécessairement de l'interdire : certains restent mal à l'aise face à ce qu'ils perçoivent comme une appropriation de leur œuvre, ou face à la direction que prennent certaines réécritures. Anne Rice, par exemple, a clairement fait savoir qu'elle refusait que ses textes soient repris, J.K. Rowling, de manière plus mesurée, a demandé à ce que les *fanworks* d'Harry Potter ne risquent pas de choquer les plus jeunes, dans leurs thèmes comme dans leur exécution.

Pourtant une majorité de ces créateurs de contenu prend à présent en compte l'existence du *fandom*, dans ses discours mais aussi dans ses productions. Sera Gamble, une scénariste et productrice de *Supernatural*, explique dans une interview qu'elle a conscience que le succès de cette série télévisée est dû à ses fans :

*Sure, I occasionally go online – in small portions. And with a grain of rock salt. We sometimes talk about fan reaction in the room, because we're clear that we make this show for the fans. We're not a big, vanilla procedural crime drama that zillions of folks watch while also checking their email and flipping through tabloids and doing their nails; we're a scrappy little genre show with a small audience of incredibly devoted fans. They turn off all the lights, they pop popcorn, they sit down, and they devour the show. I've seen posts that say "Here's what I noticed the third time I watched the episode." I mean, you've gotta respect that. Our fans are not fucking around.*¹³⁰

L'idée est que les créations du *fandom* influencent non seulement les fans mais aussi les textes qu'ils réécrivent : lorsqu'une majorité de lecteurs interprète un passage d'une manière que l'auteur n'avait pas envisagée, ce dernier s'interrogera sur son écriture. D'un point de vue

¹³⁰ COCHRAN, CP et GAMBLE, Sera, *Interview: Sera Gamble, Producer and Writer for "Supernatural"*, Firefox News [e. l.], 2008. <http://firefox.org/news/articles/1254/1/Interview-Sera-Gamble-Producer-and-Writer-for-quotSupernaturalquot/Page1.html> (consulté le 18 mai 2014).

commercial, les fans étant les consommateurs principaux, il est logique que les scénaristes et producteurs tentent de les fidéliser en prenant en compte leurs réactions et leurs attentes. L'expression *flowercrowns*, littéralement « couronne de fleurs », vient de cette interaction entre fans et producteurs : elle est utilisée pour décrire l'influence des fans sur leur *canon*. Elle a trouvé naissance dans le *fandom* Hannibal, où des artistes se sont mis à dessiner (au dessin traditionnel ou par des modifications de photographies) des couronnes de fleurs pour les personnages les plus maltraités dans cette série télévisée : en réaction, les acteurs ont fait le choix de porter des couronnes de fleurs pour rencontrer leurs fans lors de la convention américaine Comic-Con. « Porter une couronne de fleurs lors d'une rencontre avec le public peut sembler n'être qu'un clin d'œil à un *meme* incompréhensible venu de Tumblr, mais cela montre aussi à quel point les responsables d'*Hannibal* traitent bien leur *fandom* ¹³¹ », relève la journaliste Gavia Baker-Whitelaw dans un article pour le Daily Dot, un journal en ligne dédié aux phénomènes numériques. Il s'agit d'un acte de reconnaissance, une façon pour ces acteurs de montrer qu'ils ont conscience non seulement de l'existence de leur public mais aussi de ce qui les anime.

Cette intégration du *fandom* dans l'œuvre va parfois plus loin : les séries télévisées *Supernatural* et *Sherlock* ont toutes deux fait le choix d'insérer des personnages de fans à l'intérieur même de leur scénario, abaissant le quatrième mur pour nouer une connivence avec leur audience. Pour autant, dans les deux cas, les épisodes en question ont laissé les fans partagés. *Supernatural*, saison 4, épisode 18 : Sam et Dean découvrent qu'il existe une série de livres racontant leur vie, écrite par un prophète. Ces livres ont été publiés, et ont attiré un certain nombre de fans. En cherchant à en savoir plus les frères Winchester découvrent que ces lecteurs ont écrit des *fanfictions* à leur sujet, ce qui donne lieu au fameux dialogue lorsqu'ils rencontrent du *slash* (plus spécifiquement du *wincest*) :

- *What's a slash fan ?*
- *As in Sam slash Dean. Together.*
- *Like... « Together » together ?*
- *Yeah.*
- *They do know we're brothers right ?*
- *It doesn't seem to matter.*
- *Oh come on!*

¹³¹ « Putting on a flower crown during an audience Q&A may just seem like a cute nod to an incomprehensible Tumblr meme, but it's also symbolic of how well the Hannibal showrunners are treating their fandom. » BAKER-WHITE LAW, Gavia, « Hannibal showrunners cater to fandom at Comic-Con », *Daily Dot* [e. 1.], 2013. <http://www.dailydot.com/fandom/hannibal-comic-con-flower-crown-slash/> (consulté le 18 mai 2014).

Ce qui apparaît ici est autant la réaction que les personnages pourraient avoir que ce que les scénaristes ont pu ressentir en parcourant les créations du *fandom* pour la première fois. L'un d'entre eux, Eric Kripke, a d'ailleurs admis avoir une relation « tempétueuse, affective, conflictuelle » avec le *fandom* et que cet épisode a été pour lui l'occasion de se moquer d'eux de manière affectueuse¹³², comme il le fera également plus tard en créant le personnage de Bucky, jeune fan régulièrement tournée en ridicule bien qu'elle aide les personnages principaux à plusieurs reprises. Si la plupart des fans ont assez facilement accepté cette critique, trop enthousiasmés par l'idée d'être intégrés dans leur *canon* et d'obtenir la preuve textuelle de leur influence sur ce dernier, les réactions sont bien plus équivoques à propos de *The Empty Hearse*, premier épisode de la saison trois de *Sherlock*. Pendant les deux ans d'attente avant la diffusion de la saison 3 les fans avaient eu le temps d'élaborer un très grand nombre de théories pour résoudre le mystère qu'avait proposé la fin de la saison 2¹³³, et dans *The Empty Hearse* (premier épisode de la saison 3) les scénaristes s'en amusent, proposant plusieurs réponses sans qu'aucune ne soit présentée comme étant la vérité. Plus problématique pour le *fandom*, l'épisode met en scène plusieurs personnages de fans, dont une jeune femme qui exprime l'hypothèse d'une relation amoureuse entre Sherlock et Moriarty, et qui se trouve alors ridiculisée par les gens autour d'elle, ou bien Anderson, qui à force de douter et de chercher à étudier toutes les possibilités finit par ne plus distinguer les limites entre réalité et imagination, ce qui le mène à l'hystérie, laissant le lecteur dans l'ignorance quant au statut de ce qui pourrait être une hallucination. La critique des fans et de leurs contributions semble ici bien plus dure que dans la série *Supernatural*, où ces derniers avaient tout de même un rôle à jouer, et pouvaient apporter leur soutien aux personnages. Là où la communauté s'imaginait soutenir Sherlock et John en croyant en eux (avec des slogans tels que « *I believe in Sherlock Holmes* », « *Moriarty was real* » ou « *John Watson was right* » présents à la fois dans les *fanarts* et *fanfictions* mais aussi dans le *street art* tout autour du monde) elle est ici reléguée au rôle de présence indéniable mais un peu embarrassante. Ginny, ou Wingsoutstretched sur Tumblr, analyse cet épisode comme se moquant du *fandom* en même temps qu'il cherche à le satisfaire, à l'attirer (« *simultaneously mock and cater* »)¹³⁴.

¹³² La vidéo de cette conférence n'est pas disponible, mais on en trouve une transcription en ligne.

<http://zap2it.com/blogs/comiccon-supernatural-panelists-talk-lucifer-the-apocalypse-and-returning-characters-2009-07> (consulté le 18 mai 2014).

¹³³ À savoir la survie du personnage de Sherlock Holmes malgré son apparent suicide.

¹³⁴ GINNY, (Wingsoutstretched), *Unpopular feelings about the empty hearse from someone who loves sherlock*, Tumblr [e. l.], 2014.

Qu'il soit positif ou non, il est important de noter ce retour d'influence sur les textes, cette impossibilité pour les auteurs professionnels d'ignorer le *fandom* et ses créations. Là où les *Spin-offs* ou novellisations ont la plupart du temps pour contrainte d'écriture de laisser le *canon* en l'état, sans y apporter de changements, de telle sorte qu'ils puissent être ignorés et considérés comme des textes parallèles sans conséquence, les *fanfictions* au contraire, même sans prétendre être au même niveau d'importance que l'histoire qu'elles reprennent, la modifient nécessairement, non seulement aux yeux des lecteurs mais aussi dans les mots de ses créateurs.

3. Le concept de la transfictionnalité

Le retour d'influence des réécritures sur le texte original, à la fois sur les façons de le relire mais aussi sur celles de continuer à l'écrire, ne rentrent pas dans les définitions de transtextualité que Genette propose. Le concept le plus proche d'une intertextualité sans hiérarchie, qui ne se baserait pas sur le travail de l'auteur mais du lecteur, est celui de transfiction, proposé par Richard Saint-Gelais dans son ouvrage *Fictions transfuges*¹³⁵. En cherchant à dégager les contours de cette notion il la présente comme « l'idée que des personnages, des lieux ou même des univers fictifs puissent franchir les limites de l'œuvre où nous les avons d'abord rencontrés[...] : il y a transfictionnalité lorsque des éléments fictifs sont repris dans plus d'un texte¹³⁶ », ces textes pouvant provenir de n'importe quel média, et ces éléments n'étant pas limités aux personnages, même s'ils sont le composant le plus souvent repris d'un texte à l'autre. « Quels que soient les éléments impliqués, il doit y avoir identité ou, plus exactement, *prétention à l'identité*¹³⁷ » : il ne s'agit pas de reprendre un simple nom pour prétendre au statut de transfiction, encore faut-il que le personnage soit reconnaissable, qu'il s'agisse de la même personne lorsqu'il est intégré dans un autre univers. Une simple similitude n'est pas suffisante, ne ferait que dénoter une relation intertextuelle entre les deux textes sans entrer sur le terrain de la transfictionnalité. C'était le cas par exemple lorsque nous avons étudié *Here there be monsters* : il s'agit d'une transfiction de la série *Sherlock*, et donc de *Sherlock Holmes*, mais la réécriture du mythe d'Orphée qui prend

<http://wingsoutstretched.tumblr.com/post/71904953503/unpopular-feelings-about-the-empty-hearse-from-someone> (consulté le 18 mai 2014).

¹³⁵ SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2011.

¹³⁶ Ibidem, page 19.

¹³⁷ Ibidem, page 22.

place dans cette transfiction s'opère sur un mode différent, liée par un rapport d'intertextualité et non pas de transfictionnalité.

Il existe une unité au sein de cet ensemble de textes partageant des éléments clés que l'on nomme transfiction, mais elle n'est pas suffisante pour définir ce concept.

Qu'on parle de « retour de personnages », d'« univers partagés », ou d'« identité à travers les mondes possibles », c'est à chaque fois l'idée de ligature, de rassemblement, voire de totalité supratextuelle qui s'impose à l'esprit. Mais ces liens ne sont pensables – ou, plus exactement, n'ont un caractère transfictionnel – que s'ils composent avec une segmentation, une brisure. La transfictionnalité implique par définition une *traversée*, et donc à la fois une rupture et un contact, le second venant suturer, mais jamais parfaitement, ce que la première a séparé.¹³⁸

Le problème est alors d'identifier la frontière qu'il s'agirait de traverser. Richard Saint-Gelais explique qu'elle n'est pas nécessairement physique ou matérielle : un recueil ou une anthologie peuvent présenter des textes entrant dans cette logique, au sein d'un même livre, cependant un seul texte réparti sur plusieurs tomes, tel que *Sherlock Holmes* par Conan Doyle, n'en fera pas partie. Pour être identifiés comme des transfictions il faut donc que les textes concernés soient autonomes. Mais il n'est pas pour autant nécessaire qu'ils aient été écrits par des auteurs différents, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer : un même auteur peut écrire des textes indépendants, ne faisant pas partie d'une même série par exemple, mais qui seront à comprendre comme des transfictions car ils partageront, plus que des références, des personnages ou bien un univers. C'est particulièrement simple à observer dans le cadre de la *fanfiction* : un auteur a souvent plusieurs histoires reprenant le même *canon* à son répertoire, parfois écrites à partir des mêmes prémisses, mais ces textes sont indépendants les uns des autres alors même qu'ils sont interconnectés, faisant partie d'une même transfiction, un ensemble de textes regroupant non seulement ses propres *fanfictions* mais également celles écrites par d'autres, ainsi que les textes canoniques qui les ont inspirées. On y découvre une « conception large de la transfictionnalité, valant aussi bien pour les ensembles produits sous la gouverne d'un seul auteur que pour ceux où interviennent d'autres écrivains, parfois à l'insu de l'auteur original ou même contre son gré¹³⁹ ».

On pourrait considérer la création d'un tel ensemble, qui englobe des auteurs très différents, comme problématique au niveau de la fiabilité des textes ; les « allographes », qui ne sont pas écrits par le premier auteur et ne sont donc pas *canon*, n'étant pas toujours

¹³⁸ SAINT-GELAIS, Richard, *Ibid*, pages 23 et 24.

¹³⁹ *Ibidem*, page 30.

reconnus comme des « contributions à la " véritable " histoire ». Ce qui justifierait ce manque de confiance et le rejet de ces textes comme secondaires – c'est-à-dire le manque de cohérence et les erreurs de continuité – est pourtant souvent présent au cœur du premier texte. C'est le cas chez Conan Doyle ainsi que dans la dernière incarnation de ses récits par la BBC, où la tentative d'un récit transmédiasique se solde sans cesse par des incohérences entre le récit développé dans la série télévisée et les apartés proposés sur le blog présenté comme appartenant au personnage John Watson¹⁴⁰, les dates des enquêtes ne correspondant jamais par exemple, remettant en doute toute la chronologie du texte. Richard Saint-Gelais ne propose pas de solution à ce problème, qu'il y voit comme une sorte de rémanence de la perception d'un « écrivain en " créateur ", et tacitement en propriétaire, de " ses " personnages », là où commence à réapparaître « un régime non auctorial [...], caractérisé par une émancipation transfictionnelle du personnage »¹⁴¹. Dans le cadre de la *fanfiction*, il n'est pas question pour les *fans* de chercher à s'élever au rang de l'auteur original mais plutôt, par leur pratique et de manière plus ou moins inconsciente, de déconstruire le statut de l'auteur comme possesseur du texte en qui il faudrait chercher la vérité et l'essence, celui que l'on trahirait en modifiant son œuvre.

Enfin pour Richard Saint-Gelais la transfiction est caractérisée par l'« extrapolation » et l'« expansion » du texte original¹⁴². « Ces *Leerstellen*, ces silences qu'aucun récit ne peut manquer de créer, comme en creux, dans les innombrables interstices de la narration, d'autres récits (transfictionnels donc) pourront s'ingénier, non pas à les remplir (puisqu'ils créeront leurs propres lacunes), mais à s'y engouffrer.¹⁴³ » C'est ainsi que nous avons commencé à décrire la *fanfiction* : l'écriture dans les blancs, dans les silences d'une œuvre originale invitant par là même à être reprise. Il est important de noter que pour entrer dans un rapport de transfictionnalité le texte doit apporter quelque chose au *canon* qu'il reprend : l'adaptation seule, si elle n'est pas également une réécriture, ne produira pas pour Saint-Gelais de transfiction, car elle n'est pas perçue comme un « développement diégétique », les différences entre le texte original et son adaptation, sa novellisation par exemple, sont ressenties par le lecteur comme des déviations et non pas comme des contributions à l'œuvre. Ainsi la série télévisée *Sherlock Holmes* de Granada n'est pas une transfiction des œuvres de Conan Doyle, alors que la série de la BBC en est une, de même que les *fanfictions* que nous avons étudiées

¹⁴⁰ LIDSTER, Joseph, The personal blog of Dr John H. Watson [e. l.], 2014 (date de dernière publication). <http://www.johnwatsonblog.co.uk/> (consulté le 21 mai 2014).

¹⁴¹ SAINT-GELAIS, Richard, *Ibid*, page 33.

¹⁴² *Ibidem*, page 35.

¹⁴³ *Ibidem*, page 26.

jusqu'à présent. Elles correspondent à ce que Saint-Gelais nomme le stade médiatique de la transfictionnalité, qui réalise « l'idéal de circulation fictionnelle que la transfictionnalité contiendrait en germe¹⁴⁴ », une écriture libre et engageant constamment d'autres textes, à la fois résultat de la transfictionnalité et inspiration pour une autre écriture la mettant en jeu. On y assiste à une « effervescence quantitative des productions transfictionnelles [et à une] prolifération à laquelle les *fans* contribuent eux-mêmes à travers des milliers de récits disponibles sur Internet,¹⁴⁵ » qui achève « le modèle unitaire qui associe *une* fiction et *une* œuvre ». Chaque texte est alors à la fois influence et influencé, à la fois résultat d'une réécriture et point de départ d'une autre, dans une « expansion non-linéaire » à l'« élaboration multi-auctorielle¹⁴⁶ ».

Plus que l'intertextualité le concept de transfictionnalité permet de considérer l'ensemble des textes qui sont ainsi reliés comme une entité à part, à étudier de manière unitaire : il ne s'agit pas seulement de s'intéresser à un texte en tentant d'y retrouver les différentes inspirations de l'auteur et les références qu'il pourrait y faire, il s'agit d'étudier des textes forgés les uns à partir des autres, dans lesquels, plus que partout ailleurs, tout auteur est avant tout un lecteur, la création passant avant tout par une lecture qui ne lui est pas antérieure mais qui est constante, indissociable de l'acte d'écriture.

¹⁴⁴ Ibidem, page 373.

¹⁴⁵ Ibidem, page 374.

¹⁴⁶ Ibidem, page 375.

III. La dilution de l'auteur au profit d'une communauté : une écriture d'amateurs donc libre et débarrassée de l'idée de propriété

Dernier élément sabotant le statut de l'auteur tout puissant possédant un texte fini et limité : la *fanfiction* est une écriture libre, dans laquelle la notion de propriété ne trouve plus sa place. « *It is not commissioned, nor is it paid for, nor is it "reviewed", nor is it bought. It is not, as the term is usually applied, "published". "Fanfic" is part of an evolving online republic in which writing is not a commodity but a "conversation"* ¹⁴⁷ » : il ne s'agit pas d'une commande, elle n'est pas rémunérée, ni « reconnue », ni achetée. Elle n'est pas, au sens habituel du terme, « publiée ». La « fanfic » fait partie d'une république en ligne en constante évolution dans laquelle écrire n'est pas une marchandise mais une « conversation ». La notion de communauté, de *fandom*, que nous venons de présenter prend la place de l'auteur en assumant la responsabilité des textes qui sont créés en son sein, textes qui doivent être compris comme des extraits d'une conversation entre des centaines d'amateurs.

A. Une écriture populaire, à distinguer des littératures académiques et publiables

1. Une écriture populaire : écrite par et pour des amateurs

La notion d'auteur amateur est un des éléments clés de l'écriture de *fanfictions* : il s'agit d'écrire pour le plaisir, le sien et celui de lecteurs éventuels, pas de chercher à marquer l'histoire de la littérature. Il est question d'une écriture populaire au sens où elle est écrite par et pour le « peuple », pour des amateurs et non pas pour une élite. Il arrive bien sûr que certains auteurs de *fanfictions* soient aussi, à côté, des auteurs professionnels, tout comme il arrive couramment qu'ils se lancent dans la littérature publiée, dans l'écriture de comics ou bien de scénario de séries télévisées, c'est le cas par exemple de Steven Moffat entre autres. Pourtant, et même lorsque leurs professions et cette passion se côtoient, elles sont perçues par les fans comme deux éléments séparés, peut-être pas sans rapport mais en tout cas comme ne fonctionnant pas selon les mêmes modalités.

¹⁴⁷ Il s'agit d'une critique par le journaliste Frances Wilson des livres *A Little History of Literature* de John Sutherland, et *How to Read a Novelist* de John Freeman. WILSON, Frances, « Here, there is no hand-wringing about the death of the book : *A Little History of Literature* and *How to Read a Novelist* », *New Statesman* [e. 1.], 2013. <http://www.newstatesman.com/2013/11/books-bathtime> (consulté le 19 mai 2014).

La gratuité de l'écrit, notamment, est une des caractéristiques essentielles. Pour les fans, la *fanfiction* ne peut pas être considérée comme une commodité, un produit, il ne s'agit pas de l'objet d'un échange commercial. Là où d'autres *fanworks* sont régulièrement produits sur commande, l'artiste perçu avant tout comme un professionnel n'étant pas limité au *fandom* ses dessins peuvent être monnayés, la *fanfiction* au contraire n'implique pas d'argent depuis son arrivée sur Internet, et même le prix de vente des fanzines correspond généralement à leur coût de production, de sorte que la plupart des auteurs n'en tirent aucun bénéfice. Il s'agit d'ailleurs d'un des critères permettant de distinguer les écritures professionnelles du type *Spin-offs* : « *fanworks are made for the pleasure of the creator and their community and never for fiscal profit, while the writers of pastiche hope to see their work published commercially*¹⁴⁸ », les *fanworks* sont créés pour le plaisir de leur créateur et de leur communauté, jamais pour un profit financier, alors que les auteurs de pastiches espèrent voir leur travail être publié de manière commerciale, explique Lindsay Faye en introduction à l'ouvrage critique *Sherlock and Transmedia Fandom*.

L'échange mis en jeu dans notre cas, car il s'agit bien d'un échange, se situe au niveau de la communication, les textes et *fanarts* se succédant comme les répliques d'une conversation entre une multitude de participants qui sont tous considérés sur un pied d'égalité, quelle que soit leur contribution. Les statuts d'auteur et de lecteur se confondent en effet parfois jusqu'à disparaître : si certaines personnes sont plus connues, ou presque célèbres, dans un *fandom*, cela peut aussi bien être pour leur productivité en terme de *fanfictions* écrites qu'en terme de commentaires ou analyses. Chaque lecteur étant potentiellement un auteur, et tout auteur étant nécessairement un lecteur, les rôles s'échangent presque jusqu'à en disparaître, puisque la majorité des plateformes hébergeant la communauté ne proposent pas de distinction entre le profil des uns et des autres.

Cette gratuité permet également l'ouverture à un public plus large, le terme populaire étant ici à prendre au sens d'une écriture qui s'écrit par et pour le « peuple », le commun des mortels, sans distinction d'âge, de capacité, d'éducation ni de moyens (à condition d'avoir un accès à Internet). « *Ours, then, will be the first generation in history to have a durable literature written by the common individual*¹⁴⁹ » : notre génération sera la première à avoir une littérature durable écrite par des individus ordinaires, écrit le journaliste Brian Reinken en

¹⁴⁸ BUSSE, Kristina et STEIN, Louisa Ellen (dir.), *Sherlock and Transmedia Fandom*, États-Unis, McFarland, 2012, page 3.

¹⁴⁹ REINKEN, Brian, *The truth about fan fiction: Fan fiction and the Internet have revolutionized literature*, Minnesota Daily [e. l.], 2013. <http://www.mndaily.com/opinion/columns/2013/11/03/truth-about-fan-fiction> (consulté le 19 mai 2014).

parlant de la *fanfiction* comme du moteur d'une révolution de la littérature mettant l'écriture à la portée de tous. Cela se traduit souvent par une différence de langage, qui se fait plus moderne, moins artificiel grâce à l'immédiateté de ces créations, mais aussi plus facilement vulgaire, sarcastique, avec des narrateurs moins fiables que ce à quoi la littérature classique nous a habitués : le texte est souvent plus proche du lecteur, à la fois plus à sa portée et plus ancré dans un dialogue avec lui et non plus dans une énonciation unilatérale.

Bien sûr avec le développement de l'alphabétisation tout le monde peut faire le choix d'écrire : le problème se situe généralement dans l'accès à la publication. Tant que ce dernier passe par des canaux fermés tels que les maisons d'éditions, frontière souvent insurmontable pour l'auteur débutant, tant que les auteurs sont séparés des lecteurs par leur statut social et par leur supposée expérience et leur maîtrise des mots, il existe une sorte de ségrégation entre les deux rôles, entre ceux qui savent, qui produisent et qui contrôlent les textes, et les récepteurs, passifs, qui ne peuvent contrôler ce qu'ils lisent que de manière négative, en ne choisissant pas certains ouvrages mais sans pouvoir nécessairement accéder à ce qu'ils souhaiteraient réellement lire. L'écriture gratuite sur Internet, cette démocratisation de l'écriture dont parle Sheenagh Pugh, permet alors non seulement une ouverture de l'écriture aux auteurs potentiels mais surtout une mise à mort du statut du lecteur récepteur passif : il lui est soudain possible d'écrire ce qu'il souhaite lire. Le terme d'amateur est alors doublement intéressant : il s'agit autant de celui qui aime que de celui qui pratique de manière non professionnelle, les deux sens étant utiles à la définition. C'est sans doute ainsi qu'il faudrait traduire le terme de fan : celui qui s'intéresse tellement à un texte qu'il ne peut pas rester passif dans son interaction avec lui.

2. Passer de la réception passive à l'interprétation active

En *fanfiction* le terme de lecteur est soudain trompeur, maladroit et mal employé : tous les fans sont des lecteurs, ils font tous partie de l'audience d'une même œuvre originale. Pour autant ils sont tous des créateurs et des critiques, dès l'instant même où ils entrent dans un dialogue avec cette œuvre, où ils lui répondent au lieu de se contenter de la recevoir. On a souvent tendance à concevoir le rôle du lecteur comme un rôle passif : sans en faire un réceptacle muet du texte on s'imagine au mieux qu'il en est le destinataire, que sa compréhension est nécessairement guidée, programmée par la façon dont l'auteur a conçu son œuvre. L'action du lecteur est bien sûr indispensable pour donner vie au texte : il n'y a pas de vente sans consommateur, et pas d'art sans le regard du spectateur, mais elle est contrôlée par

le créateur, passive, secondaire, à la fois de manière temporelle et en terme d'importance. L'idée d'un auteur divin et maître de ses productions implique que le lecteur lui soit inféodé, disciple tentant de comprendre la Vérité instillée dans son texte, qu'il faudrait s'attacher à comprendre tel qu'il a été écrit, à la fois achevé et immuable. On a bien vu que la *fanfiction* fonctionne sur une autre forme de relation : ce qui compte est ce qu'on peut lire, comprendre, tandis que ce que l'auteur a voulu y écrire – le *canon* – peut être dépassé et remanié. L'auteur n'est plus que le point de départ de l'œuvre, n'en contrôlant que son origine et non plus son entièreté, le lecteur prenant en charge sa diffusion et son évolution, à la fois dans ses lectures et dans ses réécritures. Ce dernier devient alors un cocréateur, responsable de la vie (et survie) du texte une fois que l'auteur a permis sa naissance. Ce partage des responsabilités est apparent dans le cadre du retour d'influence que nous avons étudié plus tôt : la réaction des fans permet l'évolution de l'œuvre à la fois dans le regard des auditoires futurs mais aussi chez l'auteur lui-même lorsqu'elle n'était pas achevée, l'auteur de *fanfiction* allant parfois volontairement à la recherche de son public en lui demandant des commentaires, en proposant diverses alternatives pour la suite d'un récit, lui donnant le contrôle sur des détails tels que le nom d'un personnage... Dans les situations où l'auteur n'ouvre pas de lui-même son texte aux lecteurs ces derniers s'en emparent également : ils les commentent, critiquent, les déconstruisent pour ensuite les réécrire.

Les *fans* tendent en effet à analyser leurs *canons* de manière très poussée, s'attachant au moindre détail et interprétant tout ce que le texte leur propose, même lorsqu'un spectateur moins impliqué pourrait ne voir que des coïncidences ou des choix insignifiants. Dans une logique typique de la culture participative qu'expose Henry Jenkins¹⁵⁰ les *fans* mettent en commun leurs connaissances, qui des obligations régissant la vie militaire¹⁵¹, qui de l'usage des couleurs dans la cinématographie¹⁵², pour aboutir à des interprétations beaucoup plus précises et complexes du texte que ce qu'un simple spectateur passif pourrait recevoir. Les modalités d'écriture de la *fanfiction* sont la déconstruction, la mise à jour des stratagèmes de

¹⁵⁰ La culture participative, ou *participatory culture*, désigne le fonctionnement des communautés de fans où on observe un partage des connaissances, chacun exploitant ses capacités au mieux pour ensuite mettre en commun les résultats des diverses recherches et actions entreprises dans un même but. Henry Jenkins développe cette idée à plusieurs reprises, notamment dans *Convergence Culture: where old and new media collide* ainsi que dans *Fans, Bloggers and Gamers: exploring Participatory Culture*.

¹⁵¹ Sophia (Provocatrix), *Why does Sholto Require Special Dispensation to wear Dress Blue*, Tumblr [e. 1.], 2014.

<http://provocatrix.tumblr.com/post/72559915930/why-does-sholto-require-special-dispensation-to-wear> (consulté le 20 mai 2014).

¹⁵² 221BeeMine, *The Sign of Red*, Tumblr [e. 1.], 2014.

<http://221beemine.tumblr.com/post/72612771644/the-sign-of-red> (consulté le 20 mai 2014).

Salsify, *Color in SoT*, Tumblr [e. 1.], 2014.

<http://salsify.tumblr.com/post/72587179853/color-in-sot> (consulté le 20 mai 2014).

l'auteur ou bien des manques perçus par les *fans*, exacerbant les premiers et dénonçant les seconds. Ces textes se font tout aussi critiques que les analyses plus académiques, ou peut-être faudrait-il dire que les commentaires prennent autant une forme d'essai que de fiction. « Certes, on ne saurait confondre le récit, surtout de fiction, avec le discours argumentatif [...] la force persuasive d'une *fan fiction* tient souvent à ses aspects proprement narratifs [...] : la *fan fiction* viserait à persuader davantage qu'à convaincre¹⁵³ ». On assiste cependant à une « réciprocité des rapports¹⁵⁴ » entre ces deux modes d'analyse, contrairement à la littérature publiée dont Richard Saint-Gelais rappelle qu'elle génère habituellement une « relation à sens unique [...] entre dérivés [...] et travaux d'érudition : les premiers peuvent s'appuyer sur les seconds, qui en revanche les ignorent et se fondent exclusivement sur l'œuvre ou la série canonique¹⁵⁵ », comme dans le cas des récits de Conan Doyle. Il n'est alors pas possible, dans la communauté, de séparer de manière claire les auteurs des critiques et des simples lecteurs, car les rôles se mélangent et s'échangent dans une « chambre d'échos¹⁵⁶ » où les réactions, quelle que soit leur forme, s'influencent et se répondent. Le *fan*, dans ses créations comme dans ses réactions, est toujours un producteur de contenu : il est constamment dans l'interprétation active là où la littérature publiée s'attend à rencontrer ses lecteurs dans une logique de réception, plus ou moins passive suivant le courant de littérature dont il est question.

Walter Benjamin, dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁵⁷, rend la possibilité d'une reproduction à l'identique et en grand nombre d'une œuvre d'art responsable d'une perte de son aura, de la sacralité de cette œuvre, puisque la reproduction mènerait à la disparition de la valeur de l'original et de la valorisation du sentiment d'authenticité. Si la reproduction, au sens de copie, et à plus forte raison la diffusion de l'art, mènent à une perte du statut de l'œuvre comme sacrée et intouchable c'est plutôt pour nous un phénomène positif : sans la sacralité du texte, son caractère unique, achevé, rien ne justifie plus la séparation entre un auteur omniscient et omnipotent et un lecteur passif restant dans la seule réception du texte. Au contraire toute lecture devient active, surtout lorsqu'elle prend place dans le *fandom* où elle est alors également productive : source d'interprétations, de commentaires, d'analyses, et de nouveaux textes à la fois au sens de la réécriture effective et au sens où elle change le texte auquel elle s'intéresse. Le lecteur

¹⁵³ SAINT-GELAIS, Richard, « Fanon/fan fiction », dans *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2011, page 402.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ Ibidem, pages 402 et 403.

¹⁵⁶ Ibidem, page 405.

¹⁵⁷ BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.

qui produit une *podfic* ne verra pas son travail réduit à une vocalisation de l'histoire sans impact sur son autorialité : son activité le rend acteur, le fait participer à la création du texte. Comme un conteur, il devient en quelque sorte un deuxième créateur de la *fanfiction* qu'il reprend. Dans le *fandom* c'est le cas de tous les *fans* : aucun ne peut être défini comme un simple lecteur, car son regard est toujours actif, sans cesse productif même si ce n'est qu'à travers les autres. Le partage de l'inspiration fait disparaître les figures d'auteur et de lecteur, dissolvant leurs différences au profit de la création d'une communauté qui serait toujours les deux à la fois.

3. Une écriture populaire car non-ambitieuse

Un autre élément de distinction entre la littérature publiée et le *fanfiction* est que cette dernière correspond à une écriture populaire non seulement, comme nous l'avons déjà vu, au sens où elle est une démocratisation de l'écriture, mais aussi au sens où elle ne se veut pas ambitieuse. Le caractère populaire d'un texte tient à son auteur et à ses lecteurs autant qu'à sa forme et à ses intentions.

Cette idée prend sens lorsqu'on prend en compte l'existence de la hiérarchie culturelle. La culture étant l'ensemble des manières de vivre et de penser caractérisant un état social, elle est perçue comme le résultat d'un développement, ce qui implique une progression, et une hiérarchie de ses produits. En effet tout ce qui se dit et s'écrit ne porte pas les mêmes valeurs¹⁵⁸ : la culture est le fait de valoriser certains savoirs, certains discours. En littérature on observe ainsi la valorisation de certains genres et la dépréciation d'autres, ces préférences évoluant avec le temps. La littérature dite « de genre » par exemple, comme la science-fiction ou le polar, est mal considérée : le terme de littérature populaire prend alors deux sens proches mais distinguables. Il ne s'agit pas d'une écriture qui plairait à tous, mais qui appartiendrait au « peuple » et non à une élite culturelle ou sociale – comme nous l'avons vu plus haut avec l'importance du caractère amateur – et qui se comprendrait par opposition à la « grande littérature ». C'est le problème des valeurs : la *fanfiction* fait partie de ces formes régulièrement dépréciées par le grand public autant que par les universitaires, car elles sont perçues comme inférieures, moins nobles. Ce rejet s'explique par la valorisation moderne du caractère original d'un texte comme Walter Benjamin l'explique en parlant de l'art en général. L'absence d'authenticité, ou ici d'originalité, provoque une perte d'aura, de

¹⁵⁸ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 2009.

respectabilité du texte, la plupart des gens considérant le choix de la transfictionnalité comme un aveu d'impuissance de la part d'un auteur, incapable de créer ses propres personnages, univers, ou trames narratives¹⁵⁹. Ce n'est bien sûr pas la seule raison justifiant le dédain du plus grand nombre, on retrouvera également des critiques sur la qualité d'écriture (inégaie, puisque les auteurs sont d'âge, d'éducation et de professions variés), les sujets abordés (divers, allant de l'amourette adolescente à la tentative de reconstruction d'une société après une catastrophe mondiale, mais souvent tournés vers la vie quotidienne plus que vers des questions morales ou éthiques), la forme (de longueur irrégulière, avec une utilisation récurrente d'autres médias et une forte présence des écritures sérielles).

Ce dédain s'explique aussi par l'absence d'un désir de reconnaissance. La *fanfiction* est une écriture populaire au sens où elle n'est pas ambitieuse, où elle ne cherche pas à être perçue comme de la grande littérature. Puisqu'elle n'a pas de prétention au génie, ni à l'immortalité, elle peut se permettre d'ignorer les codes de la littérature classique et reconnue, ainsi que les attentes des critiques extérieurs au *fandom*. Elle tend à ne pas se donner pour mission essentielle de faire réfléchir son public : à s'adresser au lecteur populaire tel qu'il est défini par Pierre Bordage¹⁶⁰ : celui qui cherche l'évasion et non pas le savoir. Il s'agit d'une autre ambition, moins élevée, sans aspiration à marquer la littérature, à entrer dans un panthéon ou à marquer le futur.

Elle ne cherche pas non plus à toucher le grand public, mais s'adresse à un lectorat réduit et déjà intéressé. On revient ici à l'idée d'une culture commune, sorte de tradition populaire à laquelle cette écriture est associée, grâce à la reprise constante d'éléments inventés par d'autres (et dont les auteurs sont souvent perdus, anonymes ou multiples). On pourrait dire que la *fanfiction*, comme la science-fiction d'ailleurs, se créent leur propre élite, une communauté partageant des savoirs, des univers et des textes spécifiques de telle sorte qu'elle dispose de lecteurs très spécialisés ayant une connaissance étendue de ses thèmes, d'un *canon* par exemple, sans laquelle la compréhension serait peu évidente.

Le manque de reconnaissance de la *fanfiction* n'est pas nécessairement un handicap : cela ne l'empêche pas de disposer d'un grand nombre de lecteurs, et cela lui permet au contraire une plus grande liberté dans ses thèmes, dans la mesure où elle n'a pas à composer

¹⁵⁹ Sheenagh Pugh parle du dédain de nombreux auteurs et lecteurs pour ceux qui choisissent de ne pas utiliser des personnages originaux, et de la dévalorisation de la littérature de genre de toute sorte aux yeux des universitaires et des critiques : « *the disdain of many writers and readers for those who choose not to use "original characters" and the low value set by academics and critics on genre fiction of any kind.* » PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 118.

¹⁶⁰ UTOPIALES, *Les livres-univers*, Nantes, Actu SF [e. l.], 2012.
<http://www.actusf.com/spip/Utopiales-12-Conference-Les-livres.html> (consulté le 23 mai 2014).

avec l'opinion du grand public. En effet les écritures populaires, jugées légères et de peu d'importance, sont rarement perçues comme politiques, aussi est-il plus facile d'y aborder des sujets qui seraient autrement considérés comme problématiques ou polémiques sans risquer de provoquer une empoignade médiatique, puisque la très large majorité des commentaires et des critiques prend place à l'intérieur de cette communauté réduite, sans affecter le reste de la société. C'est également ce manque de reconnaissance de la part des grands critiques ainsi que d'un grand nombre d'auteurs qui permet d'échapper à des accusations de plagiat ou de violation de copyright et d'autres lois protégeant les propriétés intellectuelles, car elle n'apparaît pas comme une menace mais comme une exception, un phénomène de peu d'ampleur et donc sans grande conséquence pour la littérature.

B. La liberté de l'auto-publication : quand l'absence de hiérarchie et de différenciation entre création, production et réception permet l'apparition d'autres thèmes

1. Le passage à Internet, un bouleversement comparable à l'apparition de l'imprimerie ?

Nous l'avons dit, si la *fanfiction* existait déjà avant Internet c'est le passage au numérique qui lui a permis de prendre son essor et de se développer sous la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Nous avons vu à quel point Internet a facilité l'épanouissement d'une communauté internationale et d'une écriture spécifique à ce médium : est-ce suffisant pour en parler comme d'un bouleversement semblable à l'apparition de l'imprimerie ?

À son époque l'invention de l'imprimerie avait bousculé non seulement les façons d'écrire mais aussi celles de lire : de la même manière le passage du papier au code et à l'écran implique une adaptation du lecteur et, à terme, un changement de son statut. Il lui est nécessaire de maîtriser la technologie pour pouvoir accéder aux textes : sans forcément acquérir des notions sur le codage ou les langages informatiques il lui faut apprendre à se servir d'un ordinateur, disposer d'une connexion internet, comprendre le fonctionnement des moteurs de recherche, et surtout accéder aux sites de publication en ligne. Ces obstacles technologiques et techniques, ce besoin de nouvelles connaissances, font qu'il n'est pas possible pour le lecteur de rester passif, de se contenter d'une réception neutre. Il n'est pas seulement question de changer la forme de l'objet et ses modes de lecture, mais également ses conditions d'accès. La publication sur Internet rend la *fanfiction* à la fois plus accessible et plus ardue : elle est gratuite, et sa dématérialisation permet d'y accéder partout dans le monde là où obtenir un *fanzine* relève régulièrement du défi (il faut savoir qu'il existe, puis trouver les responsables, et pouvoir soit les rencontrer en personne soit payer des frais de port...), mais elle nécessite un investissement, une volonté de maîtriser ce nouveau média. De plus l'idée d'un lecteur actif participant au texte commence par la nécessité de s'inscrire pour accéder à un grand nombre de plateformes de publication, impliquant encore une fois une certaine maîtrise de la technologie et générant du même coup une contribution plus forte en offrant par exemple la possibilité de commenter directement sur les textes ou bien de dialoguer avec les auteurs.

Pour ces derniers les changements apportés par le passage à Internet sont en grande partie dus à la disparition de l'entité éditoriale qui structure la littérature publiée. En effet, en

l'absence d'une hiérarchie, de maisons d'éditions sélectionnant et modifiant les textes en vue d'une publication rentable, auteurs et lecteurs contrôlent toute la création des *fanfictions*, et on assiste à une multiplication des possibilités. Nous avons présenté un certain nombre des formes rendues possibles par l'avènement du numérique : le travail anonyme, les écritures participatives, les interactions constantes au sein d'une communauté et les textes hybrides ou transmédiatiques sont difficilement concevables sans l'intervention d'Internet. Les objets mixtes tendent à déplaire à l'édition traditionnelle, qui ne sait associer aux textes que des images et toujours au prix d'une publication plus complexe et onéreuse alors que le web entremêle sans hésitation son, mots et images. De la même manière la littérature papier reste très attachée au concept d'auteur, si bien qu'elle n'encourage pas plus son anonymat que sa pluralité qui pourraient pourtant y trouver place. Nous avons déjà parlé de l'intérêt de la gratuité et de l'écriture d'amateur à amateur, on ne le reprendra pas ici, mais c'est bien du même changement de forme dont il est question : ce qui n'arrive pas à éclore sur le papier trouve ses ailes sur un écran d'ordinateur. Pas besoin non plus de rentrer à tout prix dans les cases d'une collection, de bien porter l'étiquette d'un genre : des labels existent pour faciliter la discussion, la lecture ou le rangement, mais rien n'oblige les auteurs à s'y conformer¹⁶¹. Comparer l'apparition de l'écriture numérique à celle de l'imprimerie implique également de s'interroger sur les processus de production en jeu : c'est la structure de la maison d'édition que l'on remet en cause, et avec elle son contrôle sur la création. La *fanfiction* est une écriture spontanée, immédiate, régulée seulement par ses participants, sans instance dirigeante pour l'encadrer : elle s'écrit plus vite, et se publie d'un même élan, permettant un ancrage dans le présent bien plus important. On peut lire des *fanfictions* basées sur un épisode quelques minutes seulement après sa diffusion, un événement peut donner lieu à un texte presque en simultané... L'absence d'éditeur et de comités de lecture permet aussi d'aborder des sujets qui auraient été généralement jugés risqués ou non vendeurs : la seule censure est celle que l'auteur s'impose, puisque même si quelques sites de publications ne souhaitent pas accueillir des textes sur certains thèmes, dans certains *canons*, ou dans certains genres, il existe une myriade d'autres ne posant pas ces limites. Tous les sujets s'écrivent, de toutes les manières imaginables, et si le niveau d'écriture est inégal il est au moins possible de l'améliorer à force d'essais et de commentaires constructifs. C'est ce qui fait dire au producteur, réalisateur et

¹⁶¹ « *I've been known to cackle 'Classify THIS !' as I finish a story* », pour reprendre un auteur cité par Sheenagh Pugh.
PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 129.

scénariste Joss Whedon : « *there's a time and place for everything, and I believe it's called fan fiction* », il y a un temps et un lieu pour toute chose, et c'est ce qu'on appelle *fanfiction*.

2. Le *slash* : de la fin de l'hétéronormativité vers l'apparition de récits homonormatifs

Nous avons utilisé, au cours de notre réflexion, plusieurs exemples tirés d'un même genre de *fanfictions* : le *slash*. Il s'agit d'un des sujets peu abordés dans la littérature publiée mais omniprésents sur la toile : les relations, sexuelles et/ou romantiques, entre personnes de même sexe, principalement entre hommes¹⁶². Bien sûr il existe une littérature homosexuelle commerciale, mais on peut la différencier du *slash* sur au moins trois points.

Tout d'abord il faut comprendre que, là où la première n'existe qu'en quantité réduite et est toujours centrée autour de la question de la sexualité, les *fanfictions slash* sont elles beaucoup plus nombreuses et variées : les relations, qu'elles soient amoureuses ou sexuelles ou les deux, n'ont pas besoin d'être au centre du scénario pour qu'un texte soit présenté comme appartenant à ce genre, qui est loin de se réduire à la catégorie romance¹⁶³, et dont il est donc moins facile d'épuiser les variantes, même s'il faut reconnaître qu'une bonne partie de ces textes est définissable comme « *amateur erotica based on existing media franchises*¹⁶⁴ », littérature érotique amateur basée sur des franchises médiatiques préexistantes.

De plus les fictions LGBT forment une niche réduite : il s'agit généralement de textes écrits par et pour un public homosexuel, à faible diffusion et rarement disponibles dans la grande distribution. Au contraire le *slash* rassemble un lectorat très varié, et peut parfois composer la majorité des *fanfictions* d'un *fandom*, comme c'est le cas pour *Sherlock*, dont 41 430 des 55 306 textes publiés sur Archive of Our Own rentrent dans cette catégorie.

¹⁶² « *Most fans would agree that slash posits a romantic and sexual relationship between same-sex characters drawn from film, television, comic books, or popular fiction.* »

GREEN, Shoshanna, JENKINS, Cynthia et JENKINS, Henry (dir.), « Normal Female Interest in Men Bonking », *Theorizing Fandom: Fans, Subculture, and Identity*, Cresskill, Hampton Press, 1998. Disponible en ligne : <http://professorfangirl.tumblr.com/post/63667002976/normal-female-interest-in-men-bonking> (consulté le 26 mai 2014).

¹⁶³ « *Not only are the conditions of production of slash and romance fiction different, but slash texts encompass more than one genre and have a wide range of themes, voices, registers, and moods.* »

STASI, Mafalda, « The Toy Soldiers from Leeds: The Slash Palimpsest », dans BUSSE, Kristina et HELLEKSON, Karen (dir.), *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, s. l., McFarland, 2006, page 117.

¹⁶⁴ Aimee (Brofisting), *Well, I read a lot*, Tumblr [e. l.], 2014. <http://brofisting.tumblr.com/post/70065182897/well-i-read-a-lot-cool-what-kind-of-stuff-do> (consulté le 26 mai 2014).

Enfin cette audience plus large fait que le *slash* ne peut pas être simplement assimilé à une écriture homosexuelle¹⁶⁵ : sa forme est différente, et ses auteurs ne s'attachent pas nécessairement au réalisme.

*I have no interest in accurately representing the anatomy, sex lives, emotional attachments and lifestyles of gay men: they can do that themselves. I have no interest in accurately representing my own anatomy, sex lives, emotional attachments and lifestyle either, except maybe in very fragmented and metaphorized bits. The stuff that matters to me, that I want to get across in fiction, is not about "being" a woman, or "being" queer, or "being" anything else. [...] It is all about making up new ways of understanding the relationship between sex, gender and experience.*¹⁶⁶

Le *slash* est dans ce cas perçu comme un moyen d'explorer les relations entre personnes tout en échappant aux clichés et au sentiment de déjà-vu ressenti face aux relations hétérosexuelles dans la littérature et autres média artistiques. Ivy Blossom développe cette idée sur son Tumblr en réponse à un commentaire anonyme :

We're at that point that when a male and a female character are in the same room together we're meant to understand that they dig each other, as if just a given. Lazy writing, eh?
*There's something pretty appealing about relationships that don't have to go that way by lazy expectation, but do so on the strength of the nature of the characters as people and the development of their relationship. That's powerful! Maybe m/m relationships (and f/f) have to work that much harder to make people see them. That's unfair, but also probably works in their favour (in fictional terms, anyway).*¹⁶⁷

Il s'agit d'une critique du caractère hétéronormatif des œuvres de fiction¹⁶⁸, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques, qui présentent l'hétérosexualité comme l'option par défaut,

¹⁶⁵ Parlant plus spécifiquement du *slash* comme centré sur des relations entre hommes Sheenagh Pugh écrit « *It differs from fiction aimed at gay men* ».

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 109.

¹⁶⁶ Ika, telle que citée par Sheenagh Pugh.

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 109.

¹⁶⁷ « *M/m relationship* » désigne une relation entre hommes, et « *ff* » entre femmes.

Ivy Blossom, *Sans titre*, Tumblr [e. l.], 2014.

<http://ivyblossom.tumblr.com/post/86147518150/im-a-straight-cis-girl-and-all-the-fanfic-ive-ever-read> (consulté le 26 mai 2014).

¹⁶⁸ On qualifiera les mangas *yaoi* (qui font partie de la grande distribution, écrit par des femmes à destination d'un public féminin) d'hétéronormatifs dans la mesure où, s'ils présentent des relations sexuelles et romantiques entre personnages masculins, ces dernières sont le résultat d'un calque (non réaliste et souvent perçu comme dégradant) des relations hétérosexuelles, où un des deux hommes devrait jouer la femme, avec des catégories très strictes de personnages divisant les *seme* (des hommes grands, forts, puissants, pénétrant toujours leur partenaire lors des rapports sexuels...) et les *uke* (plus jeunes, plus petits, plus fins, efféminés, toujours soumis...). Ces rapports de dominance hérités de la représentation de l'hétérosexualité dans les média ne trouvent plus leur place dans le *slash*, ou bien seulement pour être remis en question.

mais aussi comme une évidence¹⁶⁹ au point que placer un homme et une femme dans une même pièce deviendrait suffisant pour faire comprendre au lecteur que ces deux personnages sont attirés l'un par l'autre. Parce que ces couples sont attendus, presque obligatoires, les relations qui sortent de ce moule sont alors perçues comme plus intéressantes, entre autres parce qu'elles paraissent moins évidentes, moins téléphonées¹⁷⁰. Parce qu'elles prennent une forme différente, et peuvent tout autant être le thème principal de l'histoire qu'un détail, elles font du *slash* une catégorie omniprésente en *fanfiction*, et y inversent la tendance des médias jusqu'à ce que dans certains *fandoms* la norme devienne la relation homosexuelle, principalement entre hommes. C'est le cas avec *Sherlock*, dont le *ship* (la relation perçue par les fans) principal est le *johnlock*, si bien que l'écriture de relations hétérosexuelles devient presque subversive. Ce rejet de l'hétéronormativité est assumé autant de manière personnelle que politique¹⁷¹, mais il s'agit avant tout d'une histoire de goût¹⁷², relevant de ce « *normal female interest in men bonking* », cet intérêt d'un public féminin¹⁷³ pour des histoires centrées sur des relations entre hommes. Songlin propose une explication à cet intérêt, en réponse à un commentaire anonyme et à Professorfangirl :

*After many years debating, I've concluded that it's very attractive to read about other people's arousal because it's removed from mine. Kind of like how I'm attracted to fantasy novels because in a way, it's sometimes easier to relate to something that's further from real life. You pay less attention to what's happening and how you'd feel if that were happening to you, and more to how it feels to these fictional characters.*¹⁷⁴

¹⁶⁹ « *The world [is] het-biased enough already.* »

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 109.

¹⁷⁰ « *i feel like reading fanfic has kind of broken my desire to read published stories bc like theyre so bland tbh like. where the hell am i gonna get queer android romance in a bookstore. who writes about past assassins working together in a coffeeshop. all i see are straight white people making out like really like REALLY* », repris plus de quarante mille fois sur Tumblr.

Lucyliuism, *i feel like reading fanfic has kind of broken my desire to read published stories*, Tumblr [e. l.], 2014. <http://lucyliuism.tumblr.com/post/86869549534/i-feel-like-reading-fanfic-has-kind-of-broken-my> (consulté le 26 mai 2014).

¹⁷¹ « *Slash becomes as much political as personal.* »

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005, page 108.

¹⁷² Henry Jenkins comme Sheenagh Pugh associent l'origine du *slash* aux années 70 et entre autres à la série *Star Trek*, ainsi qu'au désir de son audience de voir les héros masculins de l'époque exprimer plus de sentiments. On rappellera que ce genre trouvait déjà sa place dans le *fandom* de *Sherlock Holmes* après les publications de Conan Doyle, à une époque où les *fanfictions* ne portaient pas encore ce nom.

¹⁷³ Il n'est pas question de dire que le *slash* est uniquement destiné à un public féminin, seulement d'expliquer en quoi ce dernier s'y retrouve autant qu'un public homosexuel qui serait, en théorie, directement concerné.

¹⁷⁴ Songlin, *Sans titre*, Tumblr [e. l.], 2014.

<http://songlinwrites.tumblr.com/post/86118605541/curious-about-something-and-i-thought-maybe-you-d-have> (consulté le 26 mai 2014).

Elle explique alors ce goût pour le *slash* par la possibilité qu'il offre de se distancier des personnages, de ne pas avoir à s'y identifier¹⁷⁵. Il ne s'agit bien sûr que d'une explication parmi d'autres, et si ces raisons ne sont pas le sujet de notre étude, elles montrent bien la différence entre cette écriture et celle des supports officiels qui ne présentent que rarement des personnages ou couples non hétérosexuels dans les médias. La prédominance de ce genre de romance presque invisible dans la littérature publiée permet de mieux saisir à quel point la *fanfiction* profite de l'absence de contrôle¹⁷⁶ sur son écriture pour répondre aux attentes des fans de manière beaucoup plus libre.

¹⁷⁵ « *Genuinely: the oddest part of this question is the core assumption that you must want to engage in the real world with the things you like to read, write, and watch.* »

Ivy Blossom, *Sans titre*, Tumblr [e. l.], 2014.

<http://ivyblossom.tumblr.com/post/86119269025/curious-about-something-and-i-thought-maybe-you-d-have> (consulté le 26 mai 2014).

¹⁷⁶ « *In contrast [to the published world], the slash community does not have a single, centralized controlling and gatekeeping structure.* »

STASI, Mafalda, « The Toy Soldiers from Leeds: The Slash Palimpsest », dans BUSSE, Kristina et HELLEKSON, Karen (dir.), *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, s. l., McFarland, 2006, page 117.

3. Un lieu de visibilité des modes de vie alternatifs (étude de cas : *Something unusual something strange*)

Cette liberté des sujets fait de la *fanfiction* un terrain fertile pour ce qui est de répondre aux attentes d'un lectorat varié. En effet le *slash* n'est pas le seul thème fréquent et banalisé dans la *fanfiction*, là où ses équivalents restent rares et souvent polémiques dans la littérature publiée. L'absence d'une entité de censure multiplie les possibilités de création, et permet de faire de cette écriture un des lieux de visibilité des modes de vie alternatifs.

Cette volonté de représenter des minorités n'est pas spécifique à la *fanfiction* mais elle y prend une ampleur et une forme spécifique. Les textes qui en naissent répondent autant à l'écriture de fantasmes (ou *kink*) qu'à un désir de reconnaissance¹⁷⁷ de la part de minorités qui ne se retrouvent ni dans la littérature publiée ni dans les films ou séries télévisées à grande diffusion et qui cherchent une représentation de leur existence dans la culture et les médias, ce désir étant peu à peu reconnu et pris en compte par les industries culturelles mais rarement de manière suffisante ou satisfaisante pour ces personnes. L'intégration de modes de vie alternatifs dans la *fanfiction* rend possible à la fois une représentation de ces minorités (dans une sorte d'écriture de soi-même à travers d'autres personnages) mais aussi une présentation de ces dernières aux néophytes. En effet, l'usage d'un univers préétabli permet à l'auteur à la fois de se concentrer sur le thème qui l'intéresse sans avoir à construire un univers cohérent et fonctionnel autour de ses personnages mais aussi de toucher un lectorat plus nombreux, non limité à son sujet mais regroupant des lecteurs intéressés par son objet ainsi que par le *canon* à partir duquel il travaille, pour leur faire découvrir les modes de vie qu'il cherche à représenter. Le texte original sert alors de tremplin, de milieu fertile dans lequel planter d'autres histoires et d'autres lectures. Les modes de vies alternatifs que l'on y retrouve sont très variés, et souvent centrés sur des questions de sexualités ou de genres (au sens de *gender*, identité de genre) et ce qu'elles impliquent quant aux manières de vivre des personnes.

Pour mieux comprendre les mécanismes de cette écriture nous allons étudier la *fanfiction Something Unusual, Something Strange* par Viklikesfic dans le *fandom* Sherlock¹⁷⁸, écrite en réponse au *prompt* « *Because really, how can you explain a polyamorous*

¹⁷⁷ « Representation is an extremely important thing in media, and yes, that means that the previously quiet little slash community is caught in the middle of the movement for queer representation. The two are inextricably linked. »

Ajda, *Dear Slash Fandom*, Tumblr [e. l.], 2013.

<http://thequixoticbedhead.tumblr.com/post/49876884174/dear-slash-fandom> (consulté le 28 mai 2014).

¹⁷⁸ Viklikesfic, *Something Unusual, Something Strange*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own, [e. l.], mai 2012 (date de début de publication).

<http://archiveofourown.org/works/417080> (consulté le 28 avril 2013).

relationship consisting of an asexual domme, a gay sub, and a vanilla bisexual? », et montrer en quoi sa visée est informative (voire éducative).

Dans ce texte – encore inachevé – on suit l'évolution de la relation entre John Watson, bisexuel, Sherlock Holmes, sadique et dominant asexuel alternant entre une identité féminine et masculine, et Greg Lestrade, homosexuel, masochiste et *submissive* (appréciant les jeux de rapport de force dans le rôle du dominé). Il y est donc question d'homosexualité, d'asexualité, des identités de genre, du BDSM¹⁷⁹, ainsi que des relations *polyamoureuses*. Bien que l'auteur ne précise dans son introduction aucune volonté représentative ou explicative, ce grand nombre de sujets (absents dans les œuvres publiées) pousse le lecteur à se demander si ce qui est proposé n'est qu'un divertissement. L'histoire est écrite à la troisième personne avec un point de vue interne centré sur le personnage de John. Parce que ce dernier est étranger à la plupart des milieux représentés mais fait partie de la relation qui se développe, il permet de justifier la présence de nombreuses questions : il est celui qui ne sait pas, celui auquel le lecteur néophyte peut (est censé ?) s'identifier, celui qui permet de fournir des explications en gardant la fiction crédible. Si cette *fanfiction* n'était qu'un divertissement à l'intention des personnes pouvant se reconnaître dans ses personnages (ce qu'elle est tout de même) il n'y aurait nul besoin de traduire les termes, de justifier les actions, d'explicitier les réactions propres à ces modes de vie différents de la norme.

Le premier thème abordé est celui de l'asexualité¹⁸⁰ de Sherlock. La discussion est courte et peu approfondie, le sujet semble rapidement évacué par l'auteur comme non problématique car il ne débouche pas sur un questionnement de la part de John : cette identité est moins abordée par des mots que dans les interactions suivantes entre les deux personnages, par les hésitations de John qui évoluent rapidement au fur et à mesure du développement de leur relation. Il est par contre intéressant de voir que Sherlock est le premier à exprimer clairement qui il est en disant : « *Technically speaking, I am an asexual romantic with dominant tendencies* ». Cette affirmation, dans les premières lignes du texte, introduit l'idée d'une tentative de définition des personnages à leurs propres yeux comme à ceux du lecteur, et pose le texte comme une interrogation sur leurs identités.

Ce sujet est immédiatement suivi par une réflexion sur les genres, structurée autour de l'ignorance de John et de ses tentatives d'élucidation de l'alternance de Sherlock entre un état d'esprit masculin et féminin. John pave la route pour le lecteur, menant si ce n'est à la

¹⁷⁹ Le terme BDSM, est l'abréviation de bondage et discipline, domination et soumission, sadisme et masochisme. Il désigne un ensemble de pratiques sexuelles qui peuvent être considérées comme un mode de vie.

¹⁸⁰ L'asexualité correspond à l'absence de désir sexuel, particulièrement de désir tourné vers les autres. Encore peu reconnue elle est donc peu représentée et souvent mal comprise ou acceptée.

compréhension tout du moins à l'acceptation de cet état de fait. La volonté de pousser le lecteur dans la même direction est d'autant plus claire que ce passage n'apporte aucune autre information quant à la situation des personnages. Plus tard la question réapparaît à plusieurs reprises : à la suite d'une maladresse de John¹⁸¹ mais surtout lorsque Greg Lestrade est intégré à la relation entre John et Sherlock, d'abord dans l'explication que John en fait (dont Lestrade souligne la complexité avec la phrase « *Bloody hell. I should've known this would be confusing. It is Sherlock.* ») puis lorsque Lestrade lui-même en parle¹⁸². On assiste alors à un renversement des rôles, le lecteur pouvant s'identifier tantôt à John, qui est celui qui comprend et explique, tantôt à Lestrade, qui est à son tour face à une notion qu'il ne connaît pas et ne parvient pas réellement à comprendre.

On assiste à la même réaction de la part de John vis-à-vis de l'implication de Lestrade et de Sherlock dans la communauté BDSM. C'est le sujet le plus explicitement développé et questionné dans ce texte, et ce dès sa première mention. Lors de leur première soirée avec Lestrade, Sherlock l'introduit même en disant : « *I suppose we should start with the tedious preliminaries if this is to serve as a properly educational demonstration for Doctor Watson* », ce qui donnerait en français « Je suppose que nous devrions commencer par les fastidieux préliminaires si ceci est censé être une démonstration réellement éducative pour le docteur Watson », cette « démonstration réellement éducative » étant autant destinée à John qu'au lecteur. On assiste alors à plus d'une scène née de l'incompréhension de John face à la dynamique entre dominant et dominé qui s'établit entre ses deux compagnons et à son propre rôle dans cette relation, comme lorsque Lestrade décide de préparer le thé de Sherlock à la place de John :

"Sorry. This is your thing for him, isn't it? I wasn't thinking."

"What? No, it's fine. Is this some... submissive thing?" John doesn't even know why he feels prickly, when someone else is making the damned tea for a change. Hasn't he wistfully wished for this moment?

"Yeah, kind of. It's okay if you're into service, John. It doesn't mean you have to do anything else with it. I'll just work around you."

"Service?" John frowns. "Is this another Watson is Holmes's lapdog jokes, cause really Greg..."

"It's not like that," Greg interjects quickly. "I just mean... I didn't think of it because you're not a masochist or a bottom or anything, but you are a bit submissive to him, and I should've recognized that. It's part of why your relationship works, unorthodox as..."

¹⁸¹ « *I suppose you do have a certain gap when it comes to understanding gender* »

¹⁸² « *Now that I know, I've started seeing her the same way on cases. Gender-wise. I'm not saying I get it, I mean I really bloody don't, but I do see her as female in those situations.* »

"Hey, wait!" John exclaims. "Making his tea isn't submissive!!"

Ce passage marque la difficulté de communiquer lorsque le langage associé à un mode de vie n'est pas plus compréhensible pour le personnage néophyte que pour le lecteur. Il permet aussi de présenter les différences de perception et de signification d'un acte, ainsi que la difficulté à se positionner par rapport à ces identités. Cette discussion et cette idée réapparaissent d'ailleurs un peu plus loin, soulignées par le problème du vocabulaire spécifique, et par la difficulté à trouver des renseignements fiables sur Internet quand la plupart des sites étiquetés BDSM sont en réalité pornographiques, sans caractère réaliste ni informatif.

"I'm sorry, I really didn't mean to ruffle any feathers about the tea, I just thought it was something you accepted."

"Probably did, but I don't know the jargon and all that," John points out. "I've tried Google but those sites give me the creeps."

Ces pratiques et cette communauté sont présentées de manière nuancée dans cette *fanfiction*, sans prétendre en cacher le caractère parfois problématique, comme lorsque Sherlock explique que certains participants, malgré toutes leurs règles, protocoles et attentes, forment un groupe sectaire et bourré de préjugés¹⁸³. Placer cette critique dans la bouche de Sherlock et non pas de John renforce son poids.

De manière surprenante, et contrairement à un grand nombre de *fanfictions* choisissant d'aborder de tels sujets, les personnages sont très peu confrontés au rejet et à l'intolérance dans leurs pérégrinations, alors même que l'incompréhension reste très présente. Le choix de John pour guider le lecteur à travers ces univers, au lieu d'un personnage extérieur à la relation que l'on voit se développer, permet un regard plus nuancé, proposant toujours la possibilité de l'acceptation, même lorsque la compréhension reste hors d'atteinte.

"I could do the shopping too, if that's not important to you."

"The grocery shopping?" John raises his brows. "I mean, it's important to me that we eat..."

"I meant like serving the tea. If it's something you'd rather do?"

"Oh God, no," John laughs. "If you'd enjoy that, it's all yours."

"I would," Greg smiles. "Actually."

John shakes his head. "You make no sense, but if it keeps me from Tesco, I won't complain."

¹⁸³ « For all their rules and protocols and expectations, are a pack of bigots. »

La réaction de John exprime l'idée qu'il n'est pas nécessaire de comprendre et encore moins de se reconnaître dans ces modes de vie. Autant que celui qui relie Sherlock et Lestrade, John est celui qui permet notre rencontre avec des milieux et concepts méconnus, sans proposer ni demander un jugement. Sa position permet également de rendre plus accessibles les discussions, et les informations qu'elles apportent, grâce à l'intimité partagée par les personnages et l'absence de tension liée à une peur de la réaction de l'autre. En effet, les seuls exemples de rejet viennent de l'extérieur : de Mycroft et de M^{me} Hudson, à chaque fois à propos du trio que forment Sherlock, John et Lestrade. Mycroft est celui qui sait mais ne comprend pas et n'accepte pas : il persiste à penser que Lestrade et John vont nécessairement abandonner Sherlock, ne dépassant pas ses préjugés. Même s'il semble agir par préoccupation pour son frère, sa réaction est immédiatement mise de côté comme étant illogique et insensible. M^{me} Hudson, quant à elle, reste dans le domaine de la suspicion¹⁸⁴, mais de manière suffisamment claire pour mettre Lestrade mal à l'aise¹⁸⁵. Pourtant la seule autre mention du caractère non normatif de leur relation n'est qu'une remise en question du terme qui lui est appliquée :

"Polyamory is a ridiculous idea."

John raises his eyebrows. "Um, Sherlock? Remember that kinky threesome thing we're trying?"

Sherlock flips a hand dismissively, but John can see that he's relaxing slightly as Greg's fingers push into his tendons. "Completely different. Polyamory, from the Greek for many or multiple and the Latin for love. We have one love in which Lestrade is now participating. Far more practical."

Neither of them bother to question the logic. An unspoken agreement states that when it comes to Sherlock, it's better that way.

Cet échange cherche davantage à mettre en lumière les différentes formes et acceptions de cette forme de relations qu'à insister sur leur nature peu courante, et sa présentation instille également une légèreté, un humour dans le texte, surtout ainsi placée juste après une scène chargée en émotions négatives.

Ces différents éléments permettent de considérer *Something unusual, something strange* comme un texte à visée éducative. Mais il ne s'agit pas de l'y réduire : s'il est possible de placer le lecteur au niveau de John certains pourraient tout autant s'identifier à Lestrade ou à Sherlock, et s'intéresser au récit non pas comme à une introduction à des modes

¹⁸⁴ « [she] gives Greg a suspicious look. », « Her eyes peel over to John with a clear question in them », « eyebrows raised as she looks between John and Greg », « Her eyes flick again to Greg and it looks as if she's going to ask, but then she just leans in and kisses John's cheek »

¹⁸⁵ « Greg is grinning in relief when she shuts the door behind her. He shrugs at John, looking sheepish, and he chucks a cushion before getting back to the sausages. »

de vie alternatifs mais comme une représentation de ces derniers, d'autant que l'auteur ne prétend pas écrire un cours mais une fiction centrée sur le « développement des personnages¹⁸⁶ ». Le choix du *fandom* Sherlock pour écrire une telle histoire peut être perçu comme une volonté d'atteindre une plus grande audience et de rendre ces thèmes accessibles à tous, mais on peut aussi y voir une appropriation d'un *canon* par ses lecteurs : les identités travaillées dans cette *fanfiction* ne sont pas visibles dans la série télévisée *Sherlock* ou tout au plus, dans le cas de la bisexualité de John et de l'asexualité de Sherlock, de manière implicite : il s'agit davantage d'un *subtext*, de sous-entendus. Ce qui importe est moins leur présence dans le *canon* que le fait qu'elles apparaissent dans le regard du lecteur/auteur qu'est Viklikesfic, qui ouvre ensuite son texte à l'influence de son lectorat en lui demandant à plusieurs reprises ce qu'il souhaite lire¹⁸⁷.

¹⁸⁶ « I [am] more invested in the character development than [in] what specific kinks happen. »

¹⁸⁷ « And if there's anything in particular you'd like to see, let me know. »

« If there is a particular kink or genre of kink or what have you that you'd like to request, I'm happy to consider it. »

C. La dilution de la figure de l'auteur au profit d'une communauté de « joueurs », autant créateurs que récepteurs

1. Une autre conception de la propriété intellectuelle : la fin de la possessivité de l'auteur

Nous avons évoqué plus d'une fois la différence de perception, vis-à-vis de leurs créations, des fans et des auteurs d'œuvres publiées de manière officielle, nous allons chercher ici à expliquer cette dichotomie.

L'ascendant de la figure de l'auteur dans la littérature moderne n'est plus à démontrer. Elle va de pair avec l'idée d'une appartenance des textes produits à une personne identifiable¹⁸⁸. La notion de propriété intellectuelle, non contente d'être inscrite dans la loi française et internationale, reste une grande question commerciale en plus d'être un sujet de débats. Cette importance est d'ailleurs tellement ancrée dans notre façon de penser qu'elle est visible dans la langue elle-même : on dit d'un texte qu'il *tombe* dans le domaine public, comme une déchéance, marquant bien la connotation négative associée à cette perte de contrôle causée par la fin de la possession de l'œuvre. Ce n'est pas seulement la gratuité qui pose problème – même si dans le système de valeurs culturelles ce qui est gratuit paraît inférieur – car un grand nombre de ces productions continuent à rapporter de l'argent aux maisons d'éditions qui les publient. C'est plutôt l'idée que le texte libre, livré au public sans possibilité de contrôler ce qui en est fait, semble affaibli, diminué, comme s'il risquait soudainement de se faire dévorer, écarteler, déconstruire sans considération pour ce que son créateur voulait lui faire dire.

Cette peur n'est pas infondée car c'est ce qui se produit dans la *fanfiction*, qui ne tient compte du *canon* que pour le retravailler, en faire non plus ce que l'écrivain y a inscrit mais ce que le lecteur y a perçu. De fait les mécanismes de cette écriture rendent inconcevable le sentiment d'une possessivité vis-à-vis d'une œuvre. Le créateur du texte original n'est plus nécessaire ni à sa lecture ni à sa compréhension, et les *fanfictions* n'intègrent pas la fonction d'auteur¹⁸⁹ dans leur construction : elles sont d'ailleurs écrites sous pseudonyme voire de manière anonyme, et souvent par plus d'une personne. Les créateurs du *fandom* sont d'ailleurs

¹⁸⁸ « *The idea that individuals or groups can claim sole intellectual ownership over the texts and images that combine to form a shared frame of reference for a diverse and international community.* » BUSSE, Kristina et HELLEKSON, Karen, *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, s. l., McFarland, 2006, page 176.

¹⁸⁹ FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", dans *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

rarement possessifs avec leurs œuvres, nous l'avons déjà laissé entendre : il est courant qu'une *fanfiction* soit à l'origine d'une autre réécriture, ou bien qu'elle soit continuée par un autre fan lorsqu'elle paraît avoir été laissée inachevée, et la plupart sont disponibles sur Internet à la fois à la lecture et au téléchargement. Même lorsqu'un fan décide de désactiver ses comptes et de supprimer tous ses écrits il est toujours possible de les retrouver, il y aura toujours quelqu'un qui les aura copiés sur son disque dur, ou bien aura créé un site miroir ou une archive, sorte de trace fantôme des pages web qui les accueillait¹⁹⁰.

Les *fanfictions* publiées sur la toile ne sont pas pour autant nécessairement offertes à tous sans aucune protection : un certain nombre d'entre elles sont postées sous des termes qui en réduisent l'usage. Creative Commons¹⁹¹ est une de ces licences gratuites permettant de protéger un texte de pratiques jugées abusives. Elle permet entre autres d'interdire l'utilisation commerciale, le partage, la modification, la réattribution, ou bien de limiter partage et utilisation à seulement certaines de ces catégories, chaque créateur pouvant ainsi décider à quel point il souhaite réduire la liberté d'un texte¹⁹². Il ne s'agit que d'une des licences fonctionnant sur le principe du *copyleft*, qui a trouvé naissance dans le domaine des logiciels libres et s'est ensuite largement répandu sur la toile pour toucher toutes les créations soumises au droit d'auteur. Dans tous les cas, et quelle qu'en soit la version choisie, le but de ces licences est principalement de protéger le texte des personnes qui souhaiteraient se l'approprier, s'en arroger le statut d'auteur et possesseur au détriment de ses créateurs pour ensuite, dans certains cas, en réduire l'accès ou l'usage : il s'agit moins d'une possessivité que d'un désir de respect et de reconnaissance de la part des autres internautes.

Enfin il est important de comprendre que cette différence de perception de la propriété intellectuelle ne peut pas être imputée à un manque d'opportunité de la part des fans, car même lorsque la possibilité leur est offerte de tirer profit de leurs œuvres, ils tiennent à garder leur statut d'amateur. Nous avons déjà parlé de l'importance de la gratuité des *fanworks* et du caractère non professionnel du *fandom*, l'échec¹⁹³ de la dernière tentative de

¹⁹⁰ Bien que problématique cette idée est intéressante car elle montre bien à quel point le créateur d'un texte n'a plus aucun contrôle sur ce dernier une fois qu'il est mis en ligne.

¹⁹¹ <http://creativecommons.org/> (consulté le 30 mai 2014).

¹⁹² L'infraction de ces licences peut permettre d'intenter une action en justice contre les coupables, les œuvres qui en découlent étant considérées comme des contrefaçons.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Copyleft#Les_licences_Copyleft (consulté le 31 mai 2014).

¹⁹³ Après un an d'existence, la plateforme n'a recueilli qu'une centaine de textes, alors que dans la même période le *fandom* de *Sherlock* en a gagné plusieurs milliers sur le seul site d'écriture Archive of Our Own. Kindle Worlds a été très mal reçu par le *fandom*, comme on peut le voir par les réactions qui ont suivi l'annonce de sa création (https://storify.com/tamaranth/kindle-worlds-the-first-40-minutes?utm_campaign=website&utm_source=email&utm_medium=email consulté le 30 mai 2014).

commercialisation de ces derniers par Amazon en est un bon exemple. Kindle Worlds¹⁹⁴, lancé en mai 2013 par la compagnie Amazon, est une plateforme d'autopublication et de vente de *fanfictions* sous la forme d'e-books présentée comme « un endroit où vous pouvez publier des *fanfictions*, interagir avec une audience, et gagner des royalties (« *a place for you to publish fan fiction... engage an audience of readers, and earn royalties* »). Bien sûr les *fandoms* sont réduits, et bien sûr – puisqu'il s'agit de gagner de l'argent – publier ainsi ses textes implique d'en céder les droits à Amazon, mais ce n'est pas le cœur du problème. Kindle Worlds, comme ses prédécesseurs Fandom, Inc.¹⁹⁵ et Fanlib¹⁹⁶, sont perçus par les fans comme la volonté d'une corporation de tirer profit du *fandom* et de ses créations¹⁹⁷ tout en cherchant à les contrôler, le tout déguisé en une « tentative amicale pour rémunérer les fans pour leurs *fanfictions*¹⁹⁸ ». La question du profit est facile à concevoir : tout ce qui existe gratuitement et dispose d'une grande audience peut rapporter de l'argent si on persuade la communauté concernée qu'il est de son intérêt de se transformer en consommateur. Le problème est que le *fandom*, sans doute à cause de ses batailles passées contre éditeurs et grandes compagnies, est très sensible aux problèmes que ce désir de rentabilité peut créer dans une communauté basée sur l'échange¹⁹⁹, et tend à percevoir cet intérêt comme une exploitation²⁰⁰. À cela s'ajoute la question du contrôle des contenus, à première vue plus

¹⁹⁴ http://www.amazon.com/b/ref=amb_link_375975782_1?ie=UTF8&node=6118587011&pf_rd_m=ATVPDKIKX0DER&pf_rd_s=center-1&pf_rd_r=16M6Y1Q3260DGG2B1T43&pf_rd_t=1401&pf_rd_p=1581752682&pf_rd_i=1001197421 et <https://kindleworlds.amazon.com/> (consultés le 30 mai 2014).

¹⁹⁵ http://fanlore.org/wiki/Fandom,_Inc. (consulté le 30 mai 2014).

¹⁹⁶ <http://fanlore.org/wiki/Fanlib> (consulté le 30 mai 2014).

« *Six years ago, a short-lived company called Fanlib disastrously tried and failed to do what Amazon is doing now. At the time, Fanlib—which invited fans to contribute storylines to shows and ongoing franchises—was roundly condemned by fandom, and ultimately died a quiet death.* »

ROMANO, Aja, « Amazon and the buyout of fandom culture », *Daily Dot* [e. 1.], 2013.

<http://www.dailydot.com/opinion/amazon-wattpad-tumblr-buyout-fandom-culture/> (consulté le 30 mai 2014).

¹⁹⁷ « *another ugly attempt to capitalize on the community* »

Ivy Blossom, *Kindle Worlds*, Tumblr [e. 1.], 2014.

<http://ivyblossom.tumblr.com/post/80690015796/some-presumably-solicited-feedback-about-kindle> (consulté le 30 mai 2014).

¹⁹⁸ « *Kindle Worlds, Amazon's write-for-hire publishing platform disguised as a friendly attempt to pay fans for writing fanfiction* »

ROMANO, Aja, « How the creator of "Vampire Diaries" used Kindle Worlds to get back at her publisher », *Daily Dot* [e. 1.], 2014.

<http://www.dailydot.com/fandom/vampire-diaries-lj-smith-kindle-fanfiction/> (consulté le 30 mai 2014).

¹⁹⁹ « *Tumblr user villagechick writes, "Spoiler: their terms and conditions are a joke," while many others voice concerns that monetizing fic will disturb fandom's community-minded gift economy.* »

BAKER-WHITEAW, Gavia, « The problem with Amazon's new fanfiction platform, Kindle Worlds », *Daily Dot* [e. 1.], 2013.

<http://www.dailydot.com/business/kindle-words-amazon-fanfiction-problems/> (consulté le 30 mai 2014).

²⁰⁰ « *The question of whether James's fans would have been so involved in supporting and reviewing her work if they were aware that their efforts would result in her profit—although ultimately unanswerable—is nevertheless a valid one, and I would suggest that these debates suggest a subtle change in the relationship between fan and*

insidieuse. Elle se pose d'abord lorsqu'on réalise que tous les genres de *fanfiction* ne sont pas les bienvenus sur Kindle Worlds, et que le site impose des règles d'écriture. On se doute bien que le *slash* et les autres thèmes polémiques du *fandom* sont les premiers à être interdits... Lorsque Amazon cherche, avec Kindle Worlds, « à commercialiser et à légaliser la *fanfiction*²⁰¹ », cette démarche doit être vue comme un échec de la part des éditeurs de comprendre l'essence de la création participative²⁰² mais la législation répond également à une volonté de rendre cette écriture acceptable (menant potentiellement à des restrictions de sa pratique à but non lucratif), un contrôle qui passe par la responsabilisation d'individus particuliers pour chaque texte : le retour de cet auteur qui, dans le *fandom*, disparaît au profit d'une communauté.

2. L'ouverture forcée des œuvres et le refus d'une autorité auctoriale toute puissante

La *fanfiction* a beau fonctionner autour d'un texte et de son auteur, l'intérêt porté au *canon* mène à sa critique constante. Toute cette écriture consiste à tenter de créer ce qui y manque, que ce soit en remplissant les blancs laissés dans le récit ou en améliorant une narration perçue comme insuffisante : on assiste à une prise de contrôle des fans incapables de se satisfaire du premier objet. Cette augmentation se fait bien évidemment aux dépens de l'auteur et de son contrôle sur le texte. La clôture d'une œuvre, limitée dans sa forme comme dans son sens, est une notion totalement étrangère au *fandom* qui n'envisage jamais de discuter de l'éthique de la réécriture ou de la possible trahison de ce qu'a voulu dire l'écrivain. Il ne s'agit pourtant pas seulement d'un enrichissement neutre du texte : la majorité des *fanfictions* est aujourd'hui plus proche d'un désir de *more from* que de *more of*, il s'agit moins de continuer l'histoire que de la modifier, la faire évoluer, la réécrire de manière à l'améliorer. Cela passe par la mise au jour des *subtexts* et autres sous-entendus, la correction

producer. From being in a position of cultural marginality where they poach from texts, fans are now the ones potentially being poached from. »

JONES, Bethan, « Fifty shades of exploitation: Fan labor and *Fifty Shades of Grey* », *Transformative Works and Culture*, volume 15 [e. 1.], Organization for Transformative Works, 2014.

<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/501/422> (consulté le 30 mai 2014).

²⁰¹ « *Kindle Worlds, Amazon's attempt to monetize and authorize fanfiction.* »

Ivy Blossom, *Ibid.*

²⁰² « *[It is] a series of ongoing attempts by the publishing industry to capitalize on a trend it had only just begun to understand. The subsequent race to capitalize on fanfiction made it only more obvious how absolutely and utterly blindsided by fanfiction they were, making decisions that showed their ignorance of the wider culture.* »

ROMANO, Aja, « Amazon and the buyout of fandom culture », *Daily Dot* [e. 1.], 2013.

<http://www.dailydot.com/opinion/amazon-wattpad-tumblr-buyout-fandom-culture/> (consulté le 30 mai 2014).

de ce qui est perçu comme un défaut... Le texte n'est plus considéré comme un tout indivisible porteur d'une signification, mais comme un ensemble d'éléments qu'il serait possible de concevoir séparément, de diviser, déconstruire et réassembler différemment.

Il ne s'agit plus seulement de combler les silences en suivant une « intention » de l'auteur telle qu'un individu la perçoit : on assiste à l'ouverture de l'œuvre à d'autres interprétations, d'autres univers, d'autres désirs, d'autres réalités et nécessités socioculturelles. C'est la question de la représentation que nous avons étudié plus haut, la question des sujets absents des films, des séries télévisées et de la littérature publiée. Peu importe ce qu'un texte voulait dire, ce qu'un auteur cherchait à exprimer, ce qui compte est ce que ce texte peut exprimer aujourd'hui, comment il peut être perçu par la communauté qui le réinterprète.

Ce refus de considérer la volonté de l'auteur du *canon* comme une loi régissant les réécritures fait que les fans s'octroient une très grande liberté dans leurs travaux. On pourrait penser que la *fanfiction* n'est pas totalement indépendante du régime qu'elle récuse, qu'elle doit se plier aux exigences d'auteurs comme Anne Rice ou Orson Scott Card qui refusent de laisser leurs textes aux mains du *fandom*. Pourtant, malgré tous leurs efforts, ces derniers ne pourront tout au plus interdire que la publication des *fanfictions* inspirées par leurs œuvres, éventuellement menacer d'un procès les principales plateformes d'hébergement telles que Fanfiction.net, mais il leur sera impossible de débusquer et de poursuivre chaque fan publiant de manière indépendante dans des recoins perdus du Web, et quand bien même ils chercheraient à accomplir cette tâche gargantuesque il ne faut pas oublier que l'écriture de *fanfictions* ne prend pas toujours place sur Internet, ni de manière visible pour les personnes extérieures au *fandom* : leur résistance mènerait tout au plus à ce que des textes écrits ne soient pas publiés, ou seulement dans des cercles fermés. Orson Scott Card l'a d'ailleurs compris, et a changé sa position, préférant chercher à améliorer son image auprès des fans et à les combattre sur leur terrain plutôt que de continuer un combat voué à l'échec²⁰³.

²⁰³ « "Every piece of fan fiction is an ad for my book," Mr. Card says. "What kind of idiot would I be to want that to disappear?" »

ALTER, Alexandra, « The Weird World of Fanfiction », *The Wall Street Journal* [e. l.], 2012.

http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303734204577464411825970488?mod=googlenews_ws&mg=reno64-wsj&url=http%3A%2F%2Fonline.wsj.com%2Farticle%2FSB10001424052702303734204577464411825970488.html%3Fmod%3Dgooglenews_ws (consulté le 31 mai 2014).

« We can see this, for example, in the total about-face that writer Orson Scott Card did last year regarding fanfiction. Card is a lifelong, vehemently anti-fanfic opponent who once compared it to someone stealing his house. Last year, in a complete reversal of his position, he hosted a fanfic contest. I doubt this was because his personal opinion has changed—not with views as adamant and oft-stated as his. No, it was much more likely because he realized, in a post-*Fifty Shades* publishing environment, that the publishing industry was starting to

Toute cette écriture se construit donc sur un rejet de la figure de l'auteur comme dieu omniscient et omnipotent : il n'est plus considéré comme un génie à admirer mais comme l'initiateur d'une fiction qui peut être continuée, augmentée, modifiée et dépassée. Aucune œuvre ne peut être cantonnée à un *canon* rigide et clos, même lorsque son auteur le souhaiterait : la *fanfiction* s'empare des textes sans remords, déposant le pouvoir de créer du sens dans les mains de celui qui n'était auparavant qu'un lecteur.

3. Le lecteur qui écrit

Nous avons présenté la *fanfiction* comme le texte du lecteur, mais il s'agit d'un lecteur particulier. Deux idées se rencontrent.

D'une part, parce qu'aucun texte n'est présenté comme une œuvre close et achevée et que la fonction auteur est absente de cette écriture, le lecteur paraît tout puissant car il est le seul faiseur de sens. Cela concerne à la fois le lectorat du *canon* et celui de la *fanfiction* : puisque cette écriture rejette l'idée que l'auteur instille dans le texte (quel que soit son genre) une vérité qui serait la seule bonne interprétation possible, la signification repose dans les mains de l'audience. Le rôle de bêta lecteur²⁰⁴ (*beta reader* en anglais) est intéressant à prendre en compte à ce sujet : il est un correcteur à la fois du sens et de l'orthographe qui agit à la demande de l'écrivain. Son influence sur le texte peut être très forte, car son travail se rapproche régulièrement de celui d'un éditeur, réécrivant parfois des passages entiers, proposant des réorganisations du texte, des ajouts ou des suppressions en vue de faciliter la lecture. Pourtant, malgré cette lourde part de responsabilité dans le texte il reste présenté comme un lecteur, sans que ses actes ne contredisent cette fonction.

D'autre part, la porosité entre les pratiques d'écriture, de publication et de lecture « *are transforming media consumers into producers*²⁰⁵ », transforment les audiences en producteurs de récits. Les fans lisent comme ils écrivent, et ne lisent plus sans écrire : leur

play ball with fans on an entirely different level. If he didn't warm up to fanfic, he might start (or perhaps already was) facing hostility from both fans and publishers wanting him to let bygones be bygones. »

ROMANO, Aja, « Amazon and the buyout of fandom culture », *Daily Dot* [e. l.], 2013.

<http://www.dailydot.com/opinion/amazon-wattpad-tumblr-buyout-fandom-culture/> (consulté le 31 mai 2014).

Il faut noter qu'une des raisons sous-tendant son rejet de la *fanfiction* tient à ses opinions politiques et entre autres à son homophobie avouée, le poussant à refuser l'idée que ses œuvres puissent être réécrites pour intégrer par exemple des personnages homosexuels.

ROMANO, Aja, « A guide to fandom's complicated relationship with Orson Scott Card », *Daily Dot* [e. l.], 2013.

<http://www.dailydot.com/society/orson-scott-card-enders-game-fandom-anti-gay/> (consulté le 31 mai 2014).

²⁰⁴ KARPOVICH, Angelina, « The Audience as Editor: The Role of Beta Readers in the Online Fan Communities », dans BUSSE, Kristina et HELLEKSON, Karen, *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, s. l., McFarland, 2006.

²⁰⁵ Ibidem, page 176.

rapport aux textes est systématiquement productif, dans un travail d'interprétation et de réécriture constant. Les fonctions de créateur et de récepteur, toujours opposées dans la littérature publiée, se désagrègent au profit d'une communauté participative dont les « joueurs » (pour reprendre l'expression de Henry Jenkins) se partagent tous les rôles.

On peut alors voir dans la *fanfiction* cette « pleine lecture » de Barthes, qui « est celle où le lecteur n'est rien de moins que *celui qui veut écrire*²⁰⁶ », le fan étant à la fois celui qui, à la réception d'un texte médiatique ou littéraire, souhaite en écrire davantage voire le réécrire, mais également celui qui, face à une *fanfiction*, va lui donner sens en la reliant au *canon* dont elle s'inspire autant qu'à la communauté dont elle provient (et peut-être, dans certain cas, en faire naître un autre récit par d'autres mots).

Pour certains théoriciens, ce lecteur qui écrit serait le but visé par la littérature numérique dans son ensemble :

Ce qu'on appelle la littérature numérique, c'est ça, un partage de la littérature selon d'autres modes, pas dans ce rapport de soumission du lecteur à l'auteur, mais dans une forme de lecture-écriture où s'élaborent de nouvelles formes littéraires. On écrit parce qu'on a lu, parce qu'on lit. On lit parce qu'on cherche à écrire, parce qu'on écrit.²⁰⁷

Il semble pourtant n'exister de manière systématique que dans la *fanfiction*, car s'il apparaît de manière ponctuelle dans des textes artistiques ou expérimentaux, le gros de la production littéraire électronique (qui reste limité à une copie des publications papiers), conserve l'auteur et ses prérogatives au même titre que le format des pages à tourner.

Le caractère amateur de la *fanfiction* est ce qui rend possible l'existence de ce lecteur/auteur, car la communauté participative où il s'intègre rend obsolète la distinction entre créateur actif et récepteur passif sur laquelle la littérature publiée, tout comme le cinéma ou les séries télévisées, sont basés : il ne s'agit pas seulement de dire que le texte n'existe pas sans le lecteur, mais bien que les catégories d'auteurs et de lectorat ne trouvent plus leur place dans le *fandom*, où ces rôles sont trop enchevêtrés pour être encore dissociables, et où lire mène toujours à écrire, et écrire implique avoir lu.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ MARGANTIN, Laurent, « L'Internet littéraire est un vaste atelier d'écriture », *Œuvres ouvertes* [e. l.], 2010. <http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article513> (consulté le 31 mai 2014).

Conclusion

*Fanfiction is what literature might look like if it were reinvented from scratch after a nuclear apocalypse by a band of brilliant pop-culture junkies trapped in a sealed bunker. They don't do it for money. That's not what it's about. The writers write it and put it up online just for the satisfaction. They're fans, but they're not silent, couch bound consumers of media. The culture talks to them, and they talk back to the culture in its own language.*²⁰⁸

C'est ainsi que Lev Grossman, romancier et journaliste américain, décrit la *fanfiction* : ce à quoi la littérature pourrait ressembler si elle était réinventée à partir de zéro après une apocalypse nucléaire par une bande de génies accros à la culture populaire enfermés dans un bunker. Ils ne le font pas pour l'argent. Ce n'est pas ce dont il est question. Ils l'écrivent et la mettent en ligne juste pour le plaisir. Ce sont des fans, mais ils ne sont pas des consommateurs culturels silencieux et rivés à leur canapé. La culture leur parle et ils lui répondent dans leur propre langage.

Cette folie brillante et déjantée est tour à tour admirée et rejetée par le grand public, car elle n'obéit pas aux règles de la littérature auxquelles nous sommes habitués : un auteur écrit un texte, qui est sa propriété intellectuelle, pour le vendre à une maison d'édition et à des lecteurs. Certains, comme Barthes, diront que cette auctorialité ne lui donne pas le contrôle de son œuvre une fois qu'elle est dans les mains de son lectorat, que ce dernier n'a pas à y chercher une vérité mais peut au contraire créer ses propres interprétations, en mettant à mort l'auteur. La plupart continueront à percevoir toute infraction comme une trahison.

Le *fandom* rompt avec ces codes. Loin de concevoir un texte comme clos, achevé, et à comprendre d'une seule manière, il donne naissance à des multivers fictifs tentaculaires où la création n'est jamais achevée. Toute *fanfiction* – nécessairement inspirée par un *canon* – est aussi la source potentielle d'une énième réécriture, dans une logique de création commune. Son écriture bouleverse la narrativité classique par la création de lignes narratives multiples et enchevêtrées où la sérialité est complexe, présente non plus dans des logiques chronologiques cohérentes mais dans l'interconnexion d'univers parallèles (de manière comparable aux phénomènes présents dans les comics), répandus sur plusieurs médias et à travers plusieurs voix/voies narratives. Elle est une transfiction interartistique, et son caractère transmédiatique se retrouve autant dans ses sources que dans ses différentes formes, le son et l'image agissant comme des supports du sens autant que comme inspiration.

²⁰⁸ GROSSMAN, Lev, *TIME*, s. 1., 07 juillet 2011.

Le fonctionnement de cette écriture est suffisamment éloigné de celui de la littérature « officielle » pour qu'un langage ait été créé par ses participants. Il s'agit d'un vocabulaire spécifique international, correspondant à des concepts étrangers aux théoriciens du cinéma comme de la littérature, qui répond entre autres aux problématiques spécifiques de la réécriture et de l'adaptation dans un travail transfictionnel.

L'importance de ce langage est due au passage d'un lecteur isolé vers un fan actif participant à une communauté productive, où il se fait tout à la fois auteur, correcteur, éditeur, lecteur et critique, les rôles s'échangeant autant qu'ils s'entremêlent. Cette communauté est une des composantes principales de l'effacement de la figure de l'auteur dans le *fandom* : le texte n'est plus l'objet d'un commerce hiérarchisé entre producteur et consommateur mais fait partie d'une communication, d'un échange jamais achevé. Ce dialogue a pour point de départ un *canon*, une œuvre de référence discutée et parfois corrigée, un texte original extérieur à la communauté : on pourrait penser y retrouver des traces d'un auteur adulé et voir la *fanfiction* comme une tentative d'imitation. Pourtant tout *canon* est augmenté d'un *fanon* et de multiples *headcanon* : l'œuvre originale n'est jamais suffisante, et son acception n'est jamais limitée à ce que l'auteur en question a pu penser ou souhaiter. Cette écriture n'a pas besoin de la figure d'un auteur omniscient cherchant à exercer un contrôle sur ses productions, elle s'offre au contraire la possibilité d'interpréter un texte non pas tel qu'il a été créé mais tel qu'il pourrait être, en réponse à d'autres préoccupations et selon d'autres modalités. La réécriture, qu'elle implique ou non un changement de média, ne cherche pas à être fidèle : lorsqu'une suspicion de trahison apparaît ce n'est jamais par rapport à l'auteur mais plutôt par rapport à l'univers ou aux personnages : « John ne ferait jamais ça », « Sherlock n'agit pas comme ça »... Le *canon* existe en dehors de l'auteur, dans les mots et dans la fiction qui s'en dégagent, et lorsque le fan n'y trouve pas son compte, lorsqu'il est déçu par tel passage ou tel personnage, il peut le réécrire, l'améliorer : dire à l'auteur qu'il a tort, et inventer sa propre fin²⁰⁹.

Enfin cette communauté collaborative est constituée d'amateurs, le terme étant à prendre autant au sens de non professionnel que d'enthousiaste. Ce caractère se retrouve à la fois dans la gratuité des réalisations et dans la liberté qu'elles s'octroient : parce qu'aucune commercialisation n'est visée, les fans peuvent se permettre d'écrire ce qu'ils souhaitent plutôt que ce qui est acceptable ou ce qui se vend, ce qui rend possible la création de sous-

²⁰⁹ « *I am one man with a laptop. When I give the world my characters, it's because I don't want to keep them for myself. You don't like what I made them do? Fucking tell me I'm wrong! Rewrite the story. Throw in a new plot twist. Make up your own ending.* »

LILLIS, J.C., *How to Repair a Mechanical Heart*, Go to Reads [e. 1.], 2012, page 98.
<http://www.gotoreads.com/how-repair-mechanical-heart> (consulté le 31 mai 2014).

genres comme le *slash*. La liberté, l'absence de contrainte d'écriture et de publication, est ce qui mène Sheenagh Pugh à nommer la *fanfiction* «the democratic genre», le genre démocratique : ses participants sont aussi variés²¹⁰ que nombreux, allant d'adolescents à des universitaires à la retraite, et la pratique de l'anonymat permet de rendre ces différences sans objet dans les rapports entre fans. Cette écriture offre à tous la possibilité de publier et d'être lus, donnant une voix et des mots à tous ceux qui trouveront le courage de saisir la plume, ou plutôt le clavier, et d'écrire.

²¹⁰ Lulu, *AO3 census masterpost*, Tumblr [e. l.], 2013.
<http://centrumlumina.tumblr.com/post/63208278796/ao3-census-masterpost> (consulté le 31 mai 2014).

Bibliographie

Corpus

Emotionanalysis, *The year that never was*, (Sherlock), Live Journal [e. l.], 2011 (date de seconde publication).

<http://emotionanalysis.livejournal.com/8333.html?thread=70541&> (consulté le 20 novembre 2012).

Eva, *Here there be monsters*, (Sherlock), Archive of Our Own [e. l.], 2011.

<http://archiveofourown.org/series/11536> (consulté le 20 mars 2013).

Falling_voices, *The Theory of Narrative Causality*, (Sherlock), Live Journal [e. l.], 2011 (fin de publication).

<http://falling-voices.livejournal.com/18100.html> (consulté le 15 mai 2014).

Gekizetsu, *Last Outpost of All that is*, (Supernatural), Live Journal [e. l.], 2008 (date de première publication).

<http://gekizetsu.net/sn/lastoutpost.htm> (consulté le 20 novembre 2012).

Silverpad, *A brief account of Life with Zombies*, (Sherlock), Archive of Our Own [e. l.], 2011.

<http://archiveofourown.org/works/282677> (consulté le 20 novembre 2012).

Viklikesfic, *Something Unusual, Something Strange*, (Sherlock), Archive of Our Own, [e. l.], mai 2012 (date de début de publication).

<http://archiveofourown.org/works/417080> (consulté le 28 avril 2013).

WATSON, Chelsea (Tiger in the Flightdeck), *Sans titre*, (Sherlock), Tumblr [e. l.], 2012.

<http://tiger-in-the-flightdeck.tumblr.com/post/36576926057/everything-was-going-to-plan-sebastian-had-one-of> (consulté le 11 mai 2014).

Références théoriques

- **La mort de l'auteur**

BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », dans *Encyclopædia Universalis*, 1974.

FISH, Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Prairies ordinaires, 2007.

MAZAURIC, Catherine, FOURTANIER, Marie-José, LANGLADE, Gérard [et al.], *Le texte du lecteur*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2011.

- **Intertextualité et transfictionnalité**

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.

SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2011.

SAINT-GELAIS, Richard, « La fiction à travers l'intertexte », *Fabula* [e. l.], 2000.
<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/PDF/Saint-Gelais.pdf> (consulté le 5 octobre 2012).

SAMOYAULT, Tiphaine et MITTERAND, Henri, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.

- **Transmédia et mélange des arts**

AARSETH, Espen, « Intrigue and Discourse in the Adventure Game », dans *Cybertext*, s. l., Johns Hopkins University Press, 1997, p. 97-128.

BARNES, Alan, *Sherlock Holmes on screen, The complete film and TV history*, Londres, Titan Books, 2011.

BENNET, Guy, « Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique », *La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature* 4/2010 (n°160), page 37-43.
www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-37.htm (consulté le 2 janvier 2014).

BERGE, Pierre et HÉRON, Pierre-Marie, *Jean Cocteau, unique et multiple*, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

BOLTER, Jay. David et GRUSIN, Richard, *Remediation: understanding new media*, Massachusetts, MIT Press, 2000.

THOMPSON, Clive et TURNER, Gus, *Author Clive Thompson Explains FOMO, the NSA, and His Latest Book, "Smarter Than You Think"*, SXSW Interview [e. l.], 12 mars 2014.
<http://www.complex.com/tech/2014/03/sxsw-interactive-2014-clive-thompson-fomo-fan-fiction-smarter-than-you-think> (consulté le 2 avril 2014).

TRON, Colette (dir.), *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures : ouvrage collectif issu du séminaire coordonné par Alphabetville et ZINC-ECM*, Vic la Gardiole, L'Entretemps, 2005.

- **Fanfiction et fandom**

- **Textes universitaires**

BACON-SMITH, Camille, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, 1992.

BUSSE, Kristina et HELLEKSON, Karen, *Fan Fiction And Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, s. l., McFarland, 2006.

BUSSE, Kristina et STEIN, Louisa Ellen (dir.), *Sherlock and Transmedia Fandom*, États-Unis, McFarland, 2012.

FLEGEL, Monica et ROTH, Jenny, « I'm not a lawyer but...: Fan disclaimers and claims against copyright law », dans *Journal of Fandom Studies*, s. l., 2013.

FRANÇOIS, Sébastien, « Fanf(r)ictions », dans *Réseaux*, n° 153, s. l., 2009, p. 157-189.

GREEN, Shoshanna, JENKINS, Cynthia et JENKINS, Henry (dir.), « Normal Female Interest in Men Bonking », dans *Theorizing Fandom: Fans, Subculture, and Identity*, Cresskill, Hampton Press, 1998. Disponible en ligne : <http://professorfangirl.tumblr.com/post/63667002976/normal-female-interest-in-men-bonking> (consulté le 26 mai 2014).

HARRIS, Cheryl et ALEXANDER, Alison, *Theorizing Fandom*, s. l., Hampton Press Incorporated, 1998.

JENKINS, Henry, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry, *Fans, bloggers, and gamers: exploring participatory culture*, New York, New York University Press, 2006.

JENKINS, Henry, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992.

JONES, Bethan, « Fifty shades of exploitation: Fan labor and *Fifty Shades of Grey* », *Transformative Works and Culture*, volume 15 [e. l.], Organization for Transformative Works, 2014. <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/501/422> (consulté le 30 mai 2014).

LE GUERN, Philippe, *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

PUGH, Sheenagh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Bridgend, Seren, 2005.

SANDVOSS, Cornel et HARRINGTON, C. Lee, *Fandom: identities and communities in a mediated world*, New York University Press, 2007.

– Articles de presse

ALTER, Alexandra, « The Weird World of Fanfiction », *The Wall Street Journal* [e. l.], 2012. http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303734204577464411825970488?mod=googlenews_ws&mg=reno64-wsj&url=http%3A%2F%2Fonline.wsj.com%2Farticle%2FSB10001424052702303734204577464411825970488.html%3Fmod%3Dgooglenews_ws (consulté le 31 mai 2014).

BAKER-WHITELAW, Gavia, « The problem with Amazon's new fanfiction platform, Kindle Worlds », *Daily Dot* [e. l.], 2013. <http://www.dailydot.com/business/kindle-words-amazon-fanfiction-problems/> (consulté le 30 mai 2014).

REINKEN, Brian, « The truth about fan fiction: Fan fiction and the Internet have revolutionized literature », *Minnesota Daily* [e. l.], 2013. <http://www.mndaily.com/opinion/columns/2013/11/03/truth-about-fan-fiction> (consulté le 19 mai 2014).

ROMANO, Aja, « A guide to fandom's complicated relationship with Orson Scott Card », *Daily Dot* [e. l.], 2013.
<http://www.dailydot.com/society/orson-scott-card-enders-game-fandom-anti-gay/> (consulté le 31 mai 2014).

ROMANO, Aja, « Amazon and the buyout of fandom culture », *Daily Dot* [e. l.], 2013.
<http://www.dailydot.com/opinion/amazon-wattpad-tumblr-buyout-fandom-culture/> (consulté le 30 mai 2014).

ROMANO, Aja, « How the creator of "Vampire Dairies" used Kindle Worlds to get back at her publisher », *Daily Dot* [e. l.], 2014.
<http://www.dailydot.com/fandom/vampire-diaries-lj-smith-kindle-fanfiction/> (consulté le 30 mai 2014).

WILSON, Frances, « Here, there is no hand-wringing about the death of the book: *A Little History of Literature* and *How to Read a Novelist* », *New Statesman* [e. l.], 2013.
<http://www.newstatesman.com/2013/11/books-bathtime> (consulté le 19 mai 2014).

– Articles de blog

Aimee (Brofisting), *Well, I read a lot*, Tumblr [e. l.], 2014.
<http://brofisting.tumblr.com/post/70065182897/well-i-read-a-lot-cool-what-kind-of-stuff-do> (consulté le 26 mai 2014).

Ajda, *Dear Slash Fandom*, Tumblr [e. l.], 2013.
<http://thequixoticbedhead.tumblr.com/post/49876884174/dear-slash-fandom> (consulté le 28 mai 2014).

GABAS, Aliette, *Text and Metatext in Fanfiction*, Wordpress [e. l.] 2013.
<http://digital0fictions.wordpress.com/2013/11/26/text-and-metatext-in-fanfiction/> (consulté le 1^{er} mai 2014).

Ivy Blossom, *Kindle Worlds*, Tumblr [e. l.], 2014.
<http://ivyblossom.tumblr.com/post/80690015796/some-presumably-solicited-feedback-about-kindle> (consulté le 30 mai 2014).

Ivy Blossom, *Sans titre*, Tumblr [e. l.], 2014.
<http://ivyblossom.tumblr.com/post/86147518150/im-a-straight-cis-girl-and-all-the-fanfic-ive-ever-read> (consulté le 26 mai 2014).

Ivy Blossom, *Sans titre*, Tumblr [e. l.], 2014.
<http://ivyblossom.tumblr.com/post/86119269025/curious-about-something-and-i-thought-maybe-you-d-have> (consulté le 26 mai 2014).

Lucylium, *i feel like reading fanfic has kind of broken my desire to read published stories*, Tumblr [e. l.], 2014.
<http://lucylium.tumblr.com/post/86869549534/i-feel-like-reading-fanfic-has-kind-of-broken-my> (consulté le 26 mai 2014).

Songlin, *Sans titre*, Tumblr [e. 1.], 2014.
<http://songlinwrites.tumblr.com/post/86118605541/curious-about-something-and-i-thought-maybe-you-d-have> (consulté le 26 mai 2014).

- **Autres**

ADAMS, Guy, *Sherlock: the casebook*, Londres, BBC, 2012.

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011.

FOUCAULT, Michel, "Qu'est-ce qu'un auteur?", in *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 2009.

GAGNEPAIN, Jean, *Leçons d'introduction à la théorie de la médiation*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 1994.

GROSSMAN, Lev, *TIME*, s. l., 7 juillet 2011.

HÉRON, Pierre-Marie, BERGE, Pierre, *Jean Cocteau, unique et multiple*, Montpellier, L'Entretemps, 2012.

MARGANTIN, Laurent, « L'Internet littéraire est un vaste atelier d'écriture », *Œuvres ouvertes* [e. 1.], 2010
<http://oeuvresouvertes.net/spip.php?article513> (consulté le 31 mai 2014).

Salsify, *Color in SoT*, Tumblr [e. 1.], 2014.
<http://salsify.tumblr.com/post/72587179853/color-in-sot> (consulté le 20 mai 2014).

Sophia (Provocatrixxx), *Why does Sholto Require Special Dispensation to wear Dress Blue*, Tumblr [e. 1.], 2014.
<http://provocatrixxx.tumblr.com/post/72559915930/why-does-sholto-require-special-dispensation-to-wear> (consulté le 20 mai 2014).

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.

UTOPIALES, *Les livres-univers*, Nantes, Actu SF [e. 1.], 2012.
<http://www.actusf.com/spip/Utopiales-12-Conference-Les-livres.html>
(consulté le 23 mai 2014).

UTOPIALES, *Pulps!*, Nantes, Actu SF [e. 1.], 2012.
<http://www.actusf.com/spip/article-14435.html> (consulté le 20 novembre 2012).
221BeeMine, *The Sign of Red*, Tumblr [e. 1.], 2014.
<http://221beemine.tumblr.com/post/72612771644/the-sign-of-red> (consulté le 20 mai 2014).

Colloques et journées d'études

CELLAM, *Lectures et médiations numériques*, journée d'études, Rennes, Université de Rennes 2, juin 2013.

Institute of English Studies, *Sherlock Holmes: Past and Present*, journée d'études, Londres, Université de Londres, juin 2013.

Sites ou pages web

Archive of Our Own [e. l.].

<http://archiveofourown.org> (consulté le 12 décembre 2012).

Audiofic [e. l.].

<http://www.audiofic.jinjurl.com/> (consulté le 30 mai 2014).

Creative Commons[e. l.].

<http://creativecommons.org/> (consulté le 30 mai 2014).

Fanfiction.net [e. l.].

<http://fanfiction.net> (consulté le 12 décembre 2012).

Fanlore [e. l.].

http://fanlore.org/wiki/Main_Page (consulté le 7 novembre 2013)

Kindle Worlds [e. l.]

<https://kindleworlds.amazon.com/> (consulté le 31 mai 2014).

Sherlockology [e. l.].

<http://www.sherlockology.com/> (consulté le 13 décembre 2012).

Œuvres originales

BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451*, Paris, Gallimard, 2012.

DAVIES, Russell et COLLISON, Phil, *Last of the Time Lords*, épisode 13, saison 3, dans *Doctor Who*, série télévisée, s. l., BBC Wales, 2007.

CANETE, Eric, HANNA, Herik, et Lou, *Sept enquêteurs défiés par un mystérieux assassin*, volume 13, dans *Sept détectives*, Paris, Delcourt, 2012.

DOYLE, Arthur Conan, *Les aventures de Sherlock Holmes, version intégrale bilingue*, Paris, Omnibus, 2005.

EDGINTON, Ian et FABBRI, Davidé, *Victorian Undead*, Montréal, Wildstorm productions, 2010.

GAIMAN, Neil, « A study in Emerald », dans *Fragile things: short fictions and wonders*, New York, HarperCollins, 2010.

GATISS, Mark et MOFFAT, Steven, *Sherlock*, saisons 1 et 2, série télévisée, s. l., Hartwood Films, BBC Wales et WGBH, 2010.

KRIPKE, Eric, *Supernatural*, saisons 1 à 8, série télévisée, s. l., Wonderland Sound and Vision, Warner Bros. Television et Kripke Enterprises, 2005.

LIDSTER, Joseph, The personal blog of Dr John H. Watson [e. l.], 2014 (date de dernière publication).

<http://www.johnwatsonblog.co.uk/> (consulté le 21 mai 2014).

LILLIS, J.C., *How to Repair a Mechanical Heart*, Go to Reads [e. l.], 2012.

<http://www.gotoreads.com/how-repair-mechanical-heart> (consulté le 31 mai 2014).

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992.

RABELAIS, François, *Pantagruel*, Paris, Livre de poche, 1994.

RAMOS, Philippe, *Capitain Achab*, moyen métrage, France, Les Films Hatari, 2003.

RODDENBERRY, Gene, *Star Trek: the original series*, saisons 1 à 3, série télévisée, s. l., Desilu Productions et Paramount Television, 1966-1969.

SERRAT, Albert, *Honor de caballería*, film, Espagne, Albert Serra, Montse Triola pour Andergraun Films, Eddie Saeta S.A. et Notro Films, 2006.

VIRGILE, Publius Maro, *Enéide*, Paris, Gallimard, 1995.

VIRGILE, Publius Maro, *Bucoliques, Géorgiques*, Paris, Gallimard, 1997.

Fanfictions

Aherocalledphil, dangling-thpider et kingsguards, *Sans titre*, (Sherlock BBC et Doctor Who), Tumblr [e. l.], 2013.

<http://aherocalledphil.tumblr.com/post/25959321865> (consulté le 15 mai 2014).

AlbaNix, *Voulez-vous*, (Sherlock BBC), Archive of our own [e. l.], 2012.

<http://archiveofourown.org/works/317010> (consulté le 10 mars 2013).

Anonyme, *Come Attrition, come hell*, (Sherlock BBC), Live Journal, [e. l.], 2011.

<http://sherlockbbc-fic.livejournal.com/13188.html?thread=75175556#t75175556> (consulté le 30 mars 2013).

Archea, *Don't judge a book by its cover*, (Sherlock BBC), Live Journal [e. l.], 2011.

<http://sherlockbbc-fic.livejournal.com/10852.html?thread=55086692#t55086692> (consulté le 31 mars 2013).

Bendingsignpost, *The world on his wrist*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. l.], février 2012.

<http://archiveofourown.org/works/334557> (consulté le 29 septembre 2012).

Ebonyfeather, *Night at the Morgue*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. l.], 2012.

<http://archiveofourown.org/works/446453> (consulté le 10 mars 2013).

Falling_voices, *Anywhere I go, you go*, (Sherlock BBC), Live Journal [e. 1.], octobre 2011.
<http://falling-voices.livejournal.com/23075.html> ou
<http://quintentsy.livejournal.com/6938.html> (consultés le 29 septembre 2012).

Jainas, *Memento Mori*, (Sherlock BBC), Archive of our own [e. 1.], 2012.
<http://archiveofourown.org/works/366098> (consulté le 7 avril 2013).

Jaune_Chat, *Don't be*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. 1.], 2012.
<http://archiveofourown.org/works/446715> (consulté le 10 mars 2013).

Morningstarzip, *At world's end*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. 1.], 2012.
<http://archiveofourown.org/works/334559> (consulté le 10 mars 2013).

Stillwaters01, *And a Doctor*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own, [e. 1.], août 2012 (date de début de publication).
<http://archiveofourown.org/works/497900> (consulté le 12 novembre 2012).

WATSON, Chelsea, (Tiger-in-the-flightdeck), *Guitar Pickin' Man*, (Sherlock BBC), Archive of Our Own [e. 1.], 2013.
<http://archiveofourown.org/works/1072557> (consulté le 8 mars 2014).

WATSON, Chelsea, (Tiger-in-the-flightdeck), *Retirementlock*, (Sherlock Holmes), Tumblr [e. 1.], 2014.
<http://tiger-in-the-flightdeck.tumblr.com/post/85542293977/i-always-need-to-remind-myself-that-holmes-and-watson> (consulté le 16 mai 2014).

WATSON, Chelsea (Tiger-in-the-flightdeck), *Urban Battlefield*, Tumblr [e. 1.], 2013.
<http://urbanbattlefield.tumblr.com/> (consulté le 8 mars 2014).

Winterlive, *Future Legend*, (American Idol RPF), Archive of Our Own [e. 1.], 2011.
<http://archiveofourown.org/series/10749> (consulté le 21 mars 2013).

Writinginmargins, *Biohazard Level Four*, (Sherlock BBC), of Our Own [e. 1.], 2012.
<http://archiveofourown.org/works/566103> (consulté le 10 mars 2013).

Yoohoopuddin, *Sans titre*, (Sherlock BBC), Tumblr [e. 1.], 2012.
<http://yoohoopuddin.tumblr.com/post/35292203450> (consulté le 11 mai 2014).