

Année académique 2023-2024 – session de septembre

Enquête sur la mort de l'auteur

Sherlock et Lupin,

témoins de la politisation des réécritures

Célestine Moreau



helloliriels



All writing is fan fiction. Period.

Promoteur: Vincent Engel

Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale, à
finalité approfondie

ENQUÊTE SUR LA MORT DE L'AUTEUR

**Sherlock et Lupin,
témoins de la politisation des réécritures**

QUI A TUÉ L'AUTEUR?



Célestine Moreau

Promoteur : Vincent Engel

Master [120] en langues et lettres modernes, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique 2023-2024 – session de septembre

Mercis.

Les parents pour m'avoir poussée, relue, tirée et soutenue. Pour le cadeau des histoires. De m'avoir appris à rêver et à ne pas abandonner.

La Compagnie du Zbeul pour avoir fait semblant de ne pas vous inquiéter. De fangirler et de m'offrir les beaux côtés de la vie.

La Smala et la MDBB de répondre toujours présentes. De me rassurer tout en continuant le combat.

El Momo pour t'être laissée piquée par mes utopies et pour ta curiosité. D'avoir toujours été à mes côtés.

Dorry pour ne pas m'avoir laissée m'ensevelir sous la vaisselle. De m'avoir suivie dans les méandres d'AO3 et d'être là dans ceux de mes choix.

A tous mes fandoms et toustes les autreur·ices de fanfics pour faire face à tous ces dangers qui viennent avec cette profession juste pour publier et sauver notre santé mentale.

I. Introduction

Alors que mon intérêt pour la fiction et le rôle politique qu'elle joue (comme le reste de la littérature) a toujours été présent et varié, je me suis rendu compte que les discours (éthiques/politiques) me semblaient souvent plus clairs ou du moins plus présents lorsque l'œuvre était tirée d'une autre. D'où, un questionnement sur la relation que le principe de réécriture peut avoir avec cette impression d'un message plus apparent : est-ce que de garder l'« essentiel » d'un récit pour en écrire un nouveau permet de valoriser une idée ?

Initialement, j'aurais aimé établir si les réécritures étaient effectivement plus politisées que les œuvres originales, des « classiques » dans une majorité de cas. Mais cela m'a semblé assez illusoire d'essayer d'étalonner le caractère politique d'une fiction, sachant que cela serait sans doute trop subjectif, variant en fonction de l'époque de lecture et des opinions politiques du lectorat. Chacun·e à ses propres biais. J'ai donc décidé de travailler davantage sur la manière dont ce principe de réécriture est influencé par une conscience politique, et donc sur la relation que la réécriture entretient avec l'interprétation.

Dès mes premières lectures, j'ai pu mesurer des divergences assez vives entre tendances « progressistes » et « conservatrices » sur la politisation des œuvres. Les théories présentant une ligne directrice plus à droite présentent souvent la littérature comme quelque chose d'universel et son interprétation comme unique et intrinsèque à l'œuvre. Ce point me paraissait d'emblée peu crédible : je n'ai pas la même interprétation d'un film que mes parents. De même Bloom, gardien du canon et de ce principe d'« universalité », ne trouvera pas la même chose dans *La Tempête* de Shakespeare que Charlotte Beyer, universitaire spécialiste de l'intersectionnalité des femmes racisées en littérature.

Afin d'exploiter le pouvoir de l'interprétation, il semble d'abord essentiel d'abandonner cette idée du sens unique d'une œuvre que l'on retrouve encore beaucoup dans notre pensée actuelle. Il est donc pertinent de remettre en question la légitimité du canon – qui est l'une des théories littéraires les plus mises en avant dans l'éducation à la lecture – ainsi que la place que l'on donne à l'auteur¹.

Il y a trois ans, une recherche m'a mis entre les mains *Critique et Vérité* de Roland Barthes – où celui-ci préconise qu'il n'est nécessaire ni de connaître l'auteur·rice (son avis et sa vie), ni de suivre la critique pour s'appropriier un texte : chacun·e a le droit d'avoir sa

¹ Tout au long de ce travail, les termes relatifs à une figure, à un concept seront accordés de manière invariable. Ceux relatifs à un groupe de personnes seront accordés selon l'écriture inclusive.

propre interprétation. Barthes condamne ainsi l'élitisme littéraire. Sa théorie de *La mort de l'auteur* va servir de base à notre réflexion, enrichie ensuite par les travaux de quatre théoriciens et théoriciennes (Chartier, Chevalier, Iser et Samson) qui ont permis d'interroger divers points de *La mort de l'auteur*. On retrouve ainsi pêle-mêle : la volonté de s'opposer au structuralisme en rendant au texte sa matérialité, la relation de l'auteur·rice à l'écriture et la perception qui en est faite par le lectorat, l'importance de la rencontre entre celui-ci et le texte ou l'interrogation de la réalité de cette mort de l'auteur qui semble être annoncée et remise en question à chaque génération.

Une fois l'importance de l'auteur relativisée et celle du lecteur·rice établie, il est temps de se concentrer sur la deuxième notion rentrant dans notre interrogation : les réécritures. Que sont-elles ?

On répondra en deux temps, et tout d'abord en les opposant aux « classiques », substance du canon. Il est donc important de comprendre en quoi consiste celui-ci. Nous recourrons à des articles d'Alexandra Ivanovitch, qui établit un parallèle entre canon littéraire et canon biblique ; et de Roberto Salazar Morales, qui s'oppose à Bloom en expliquant les biais qu'entretient sa vision du canon et les raisons pour lesquelles on peut le contester. On y découvre déjà la nécessité de représentation² qui pousse des personnes concernées à écrire et à repousser les limites du canon.

On dressera ensuite une typologie des réécritures avec Gérard Genette. Brigitte Louichon nous aidera à comprendre la relation qu'elles peuvent entretenir avec les œuvres originales. en faisant ressortir que ce sont les œuvres de lecteurs.

Nous terminerons l'aspect théorique de notre travail par un état de l'art sur les relations que la fiction peut entretenir avec la politique (dans le sens idéologique) et sur les manières dont ces relations peuvent se traduire. Les quatre autrices et auteur retenus (Chalvon-Dermersay, Brey, Barlett Evans et Beyer) ont été sélectionnés pour profiter de la diversité des médias sur lesquels ils se penchent (théâtre, série, cinéma, littérature) et de la variété de leurs approches – dont l'esthétique et l'impact sur les émotions. Une attention particulière a été portée à la façon dont ces différentes approches mettent en avant les minorités. Ce chapitre parlera entre autres : du rapport que la fiction entretient avec le réel d'un point de vue sociologique ; de l'impact des sentiments des personnes queer sur leur

² On entend par représentation, l'intégration dans une fiction de tropes ou de personnages qui permettent à un individu ou une communauté de se reconnaître dans sa diversité.

position face à une œuvre et au monde ; du *female gaze* ; et du rôle de l'intersectionnalité notamment dans la représentation des femmes racisées.

Enfin, afin de pouvoir construire une théorie s'appliquant à des réécritures établies, il a été nécessaire de sélectionner un corpus formé d'œuvres « canoniques ». Mon choix s'est porté sur les nouvelles de *Sherlock Holmes* écrites par Arthur Conan Doyle et celles d'*Arsène Lupin* de Maurice Leblanc. Ces fictions conviennent car, de par leur notoriété et celle de leurs personnages, elles ont amoncelé un large nombre de réécritures. Mon travail se concentrera sur certaines des plus récentes (la plus ancienne date de 1994). L'échantillon s'est également construit avec la volonté de varier les médias de ces réécritures en choisissant deux mises en image (la BD *Arsène Lupin. L'aiguille creuse* et le manga *Moriarty the Patriot*), trois mises à l'écran avec une série de deux films (*Sherlock Holmes* et *Sherlock Holmes. Le jeu de l'ombre* tout deux réalisés par Guy Ritchie) et deux séries (*Lupin*, série Netflix, et *Sherlock*, série BBC) et deux œuvres littéraires qui ont également comme intérêt de se pencher sur un autre genre de public (*Lupin, Sherlock & moi* qui est un roman jeunesse et la fanfiction *Electric Pink Hand Grenade*). Chacun de ces choix sera davantage argumenté plus loin pour ce qu'il amène en tant que réécriture, notamment d'un point de vue politique.

Sur ces bases, ce mémoire développera une théorie tentant de comprendre pourquoi la réécriture est un acte politique et comment cet acte est étroitement lié à l'abandon de la figure de l'auteur : cette théorie se penchera également sur comment cette mort de l'auteur influence la vivacité des réécritures et leur politisation.

II. Le cadre théorique

1. *La mort de l'auteur*

a) *La théorie de Barthes*

La théorie de *la mort de l'auteur* a été développée par Roland Barthes (1915-1980). Elle a été publiée pour la première fois, en anglais, en 1967 puis reprise en 1968 en français par la revue *Mantéia*.³

Aussitôt, cette théorie a eu un retentissement énorme. Elle remet fondamentalement en cause les théories traditionnelles de la critique littéraire. Barthes s'oppose notamment à des théoriciens du 19^e tels que Sainte-Beuve, dont les postulats sont alors parole d'évangile dans le milieu littéraire. Il rejette autant l'image répandue de la littérature qui se construit autour de la figure de l'auteur (de ses goûts, de son histoire...) que le lien permanent que l'on tisse entre l'artiste et son œuvre : les textes de Baudelaire ne sont pas le reflet de sa vie (ratée) d'homme, tout comme les peintures de Van Gogh ne sont pas inhérentes à sa folie.

Parmi les théoricien·nes de la critique littéraire, Barthes n'est pas le premier à refuser de mettre l'auteur sur un piédestal et à accorder la prééminence au texte et à la lecture. Il s'inscrit dans la ligne d'auteur·rices comme Mallarmé, qui considère que ce n'est pas l'auteur qui parle mais le langage, lequel performe par lui-même. Sa poétique consiste déjà à vouloir oublier l'auteur pour laisser la place à l'écriture et au texte – ce qui d'ailleurs confère une place nouvelle au lectorat. Valéry revendiquera aussi la primauté du langage sur une intériorité présumée de l'auteur, bien que cette conviction soit atténuée chez lui par son intérêt pour le *Moi* psychologique.

La figure de l'auteur a été une nouvelle fois mise à mal par Proust, qui s'est ingénié à brouiller la frontière entre l'auteur et le narrateur. En effet, ce dernier n'est plus celui qui écrit ce qu'il a ressenti ou vécu mais celui qui *va écrire*⁴ ; le narrateur ne raconte pas un vécu, il ne peut donc pas s'inspirer de celui de l'auteur pour retranscrire une éventuelle vérité. Pour Proust, son œuvre ne peut donc plus être un reflet de sa vie. Au contraire, explique Barthes, son livre devient alors un fil directeur de sa vie.

Peu de temps après Proust (1871-1922), le mouvement surréaliste désacralise à son tour l'image de l'auteur. D'une part, l'écriture à plusieurs mains chère à Breton, Éluard et

³ Dans le cadre de ce travail, nous avons utilisé une réédition parue après la mort de Barthes : Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 61-68.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

consorts retire à l'auteur unique l'autorité sur le sens du texte ; d'autre part, l'écriture surréaliste, par les différents jeux mis en place (comme l'écriture automatique) brouille les significations que l'on peut attribuer au texte. On ne laisse donc plus de place à un sens construit et réfléchi par l'auteur. Ainsi, même si l'idéal recherché par les surréalistes est de couper court à tout système et donc au langage, l'écriture est une nouvelle fois mise à l'honneur.

Hors du champ littéraire, la linguistique a également contribué à mettre à mal la figure de l'auteur. Elle démontre que l'énonciation dans son entièreté est un simple mécanisme car le langage *connait un 'sujet' et non une 'personne'*. L'énonciation fonctionne sans qu'il y ait d'interlocuteur·rices. De la même façon que le « je » n'est autre que celui qui dit « je » ou qui énonce, l'auteur n'est que la personne qui écrit. Son texte existe sans lui : le fait même d'écrire, et donc de performer le langage, suffit à faire vivre le sujet ou le texte.

De par son approche structuraliste (dont il est l'un des précurseurs en critique et théorie littéraires), Barthes met en avant l'étude du texte pour et par le texte. On s'éloigne ainsi de la lecture psychologisante, qui aurait notamment comme dérive d'attribuer les opinions développées par le ou la narrateur·rice à l'auteur·rice du texte. Par exemple, lorsque Jonathan Littell écrit *Les bienveillantes*, on présume que ses valeurs ne se reflètent pas dans les pensées qu'il attribue à Maximilien Aue, l'officier SS qu'il a créé.⁵ Mais comme le dit Barthes, on ne sait pas réellement qui parle, l'auteur ou le narrateur. Car une fois qu'il y a écriture, il y a *destruction de toute voix, de toute origine*.⁶ Par l'écriture, on met en place un *neutre* qui est rendu possible par la *perte de toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit*.⁷ L'interprétation et la compréhension d'une œuvre sont alors multiples et non intrinsèquement liées à la voix de l'auteur. Il n'y a plus la nécessité de *déchiffrer* un sens unique car l'auteur a perdu le pouvoir d'imposer un ultime signifié. Les critiques perdent alors cette nécessité de trouver l'auteur à travers l'œuvre.

Maintenant qu'il n'y a plus d'auteur à trouver ni de texte à expliquer, on peut substituer le *démêlage* au *déchiffrage* : le texte n'est plus une structure que l'on doit suivre comme un fil d'Ariane pour aboutir à une interprétation véridique et unique, il est au contraire comme un tissu dont on tirerait l'un ou l'autre fil. Dans cette optique, un texte a un nombre incalculable de sens, on n'atteint jamais un but prédéterminé. Le texte est maintenant à

⁵ Littell, Jonathan. *Les bienveillantes*, Gallimard (Folio), 2018.

⁶ Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 63.

⁷ *Idem*.

parcourir et non plus à percer. On peut évidemment continuer à trouver du sens, mais celui-ci s'évapore, se transforme, se multiplie. Cette multiplicité de sens est inhérente au texte. Comme le souligne Barthes, parfois, chez Racine par exemple, les multiples sens peuvent permettre le tragique d'une œuvre lorsque différents personnages sont reliés à différentes interprétations. Ils peuvent aussi être un outil de parodie, de dialogue ou de contestation. Mais pour que les différents sens d'un texte se fassent écho et créent ces impressions, il faut qu'ils se rencontrent. Et cet « endroit » où les différentes cultures, les différentes interprétations d'un texte peuvent faire sens dans leur ambiguïté (*dans leur duplicité*), est celui de la lecture.

Avec l'abandon du sens caché unique, l'auteur et la critique perdent leur pouvoir. Le texte prend désormais sens à travers le ou la lecteur·rice. *Le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.*⁸ Contrairement à l'auteur, le lectorat permet cette multitude d'interprétations, ne serait-ce que parce qu'il est divers de par son évolution culturelle et qu'il est multiple.

Retenons encore de l'analyse de Barthes que la multiplicité de sens et l'abandon de l'interprétation unique conduisent à considérer le texte comme un *tissu de citations* provenant de différentes sources culturelles. Un·e écrivain·e, dans son travail, ne fait qu'imiter des œuvres antérieures. Le pouvoir unique de l'écrivain·e est de mélanger les écritures, de les opposer les unes aux autres. Même s'il ou elle désire exprimer sa propre « chose » intérieure, il ou elle est condamné·e à utiliser des textes déjà existants : *les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment.*⁹

b) Roger Chartier

Dans un article de 1992, l'historien Roger Chartier s'oppose aux structuralistes et à leur vision du texte¹⁰. Selon lui, le texte ne peut pas exister en tant que tel mais uniquement dans sa matérialité, à savoir le livre dans nombre de cas. Cette perception de la littérature diffère de la vision défendue par Barthes pour qui le texte est à interpréter dans sa nature propre. D'un autre côté, la matérialité de la littérature défendue par Chartier renforce l'importance du lecteur, de son rôle et de sa relation au texte.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ Chartier, Roger. « Labourers and voyagers: from the text to the reader ». McCleery, Alistair et Finkelstein, David, *The Book History Reader*, Routledge, 2006, p. 87-98.

De ce point de vue, le lecteur s'oppose à l'écrivain. Ce dernier aurait pour but de construire, de créer quelque chose de durable et stable, alors que le ou la lecteur·rice serait plus comme un *voyageur* ou un *braconnier*¹¹ : il ou elle saisit ce qui est sur son chemin et en jouit de manière plus éphémère. La lecture - comme interprétation du texte - n'existe que parce que le ou la lecteur·rice est là. En effet, elle n'est pas inscrite dans le texte avec un sens prédéfini, figé, qui lui serait attribué par l'auteur ou la critique. C'est le public qui doit lui donner une signification. Celle-ci varie donc en fonction du lectorat et ce, qu'il s'agisse de l'article d'un quotidien ou de l'œuvre de Proust. Mais pour que cette interprétation soit possible, il faut la conjonction de deux facteurs. Premièrement, il doit y avoir une mise en place d'une *littéralité* (litterality), qui se traduit par un espace lisible. Et deuxièmement, il faut qu'il y ait *actualisation* de cette œuvre à travers la procédure nécessaire qui n'est autre que la lecture elle-même.¹²

En d'autres mots, le lecteur et la lectrice ne se confrontent pas au texte de manière abstraite : le sens d'un texte, son interprétation s'ancre dans sa perception matérielle. Celle-ci influencera directement la compréhension et l'appropriation que chaque lecteur·rice en aura. Par exemple, un texte sera pris plus ou moins au sérieux en fonction de son support. De ce fait, les supports sont manipulés (travaillés) en fonction des messages que l'on souhaite faire passer. C'est en cela que la théorie de Chartier s'oppose au structuralisme. La forme produit un sens, ou au moins elle le modifie. Même si le texte a été « fixé » à un moment donné, il pourra être investi d'un nouveau sens et d'un nouveau statut. La lecture est une pratique intégrée dans des espaces, des gestes et des habitudes réels. Il s'agit d'un acte culturel. Tous les lecteurs et lectrices sont différent·es. On est loin de la phénoménologie de la lecture qui la pense comme une réalité universelle.

Les lecteur·rices se distinguent les uns des autres par leur relation à l'écrit en général et plus spécialement : par leur degré de connaissance de la langue, leur facilité de lecture ou tout simplement leurs passions ou les attentes qu'ils ont vis-à-vis d'un texte. Globalement, le lectorat se distingue par son background socio-culturel, qui lui transmet une relation à l'écriture et à la lecture. En simplifiant, il y a d'un côté une élite et de l'autre le peuple, d'un côté un dominant culturel et de l'autre un dominé. Ce clivage est évidemment fortement lié à la condition économique du lectorat : à travers toutes les époques, il y a corrélation entre la relation d'un individu à la lecture et la possession de livres.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² *Idem.*

Mais cette dimension socio-économique n'est pas le seul facteur socioculturel qui influence le comportement d'un·e lecteur·rice face à la lecture. Chartier note aussi l'importance d'autres critères sociaux comme : le genre, la génération, la croyance religieuse, le groupe académique...¹³ En fonction de sa catégorie sociale, chaque lecteur·rice aura sa propre vision d'un même texte, il l'abordera d'une manière spécifique.

De plus, des groupes sociaux différents n'ont pas en main les mêmes textes, car leur support matériel diffère. À un groupe donné, on peut, par exemple, décider de donner des informations supplémentaires sur la façon dont une pièce de théâtre « doit » être jouée : on multiplie les didascalies, on retravaille la mise en page, on ajoute une liste descriptive des personnages au début de la pièce... On peut aussi décider d'aérer un texte, de l'illustrer ou même de le couper. Ce sont des modifications qui facilitent la focalisation vers un public cible ou un autre. Le but est souvent d'élargir l'accès à une œuvre, à l'intention d'un lectorat moins averti. Le travail dans la matérialité d'un texte est nécessaire pour améliorer l'accessibilité – pour des groupes ayant moins l'habitude de lire, des personnes neurodivergentes ...

Cette démarche est en apparence positive. Néanmoins, on réalise que souvent ces modifications, et principalement le fait de couper le texte, reposent sur des aprioris vis-à-vis du type de lectorat visé et de son niveau. Et de ce fait, on risque, d'une part, de créer des stéréotypes négatifs et, d'autre part, d'enliser les textes dans des formes fortement codées, de créer une répétition de motifs et d'images similaires, probablement assez simples. On risque dès lors de mobiliser une connaissance antérieure, préconstruite (reposant sur les formes et répétitions) et des textes déjà connus plutôt que d'essayer de faire découvrir du neuf au lectorat ciblé.

Lorsque, pour diversifier le public d'une œuvre, on choisit de mélanger cette œuvre à un autre type d'art, de combiner les genres littéraires et les styles, on aboutit à un problème similaire. Dans un sens, le procédé fonctionne : le public varie, s'élargit. Un·e lecteur·rice qui, initialement n'est pas concerné·e par cette œuvre, y a accès plus facilement. Mais, on constate que cette recherche de rapprochement des cultures textuelles va finalement amener à une nouvelle différenciation. Une élite consommera l'œuvre dans son statut original et un public plus large y accédera via sa réécriture populaire.¹⁴ Ce constat concerne également les remaniements des textes. Une scène du film *Freedom Writers*, tourné en 2007 par Richard LaGravenese évoque ce phénomène. On y voit la professeure principale expliquer à sa

¹³ *Ibid.*, pp. 89-90.

¹⁴ Populaire est utilisé dans les deux sens du terme : « qui a du succès » et/ou « se référant au peuple ».

collègue que si leurs élèves – jeunes de banlieue et racisé·es dans les États-Unis de la fin des années 90 – refusent de lire les livres qu'on leur donne à lire, c'est notamment parce qu'ils et elles savent pertinemment que l'on ne leur en donne qu'une version simplifiée, qu'on ne les prend pas au sérieux. Toutes ces modifications de la matérialité influencent directement l'*anticipation* qu'lectorat a vis-à-vis d'un texte et, corollairement, son *horizon d'attente*.

Dans le processus d'interprétation de l'œuvre, il arrive qu'un groupe ou un·e individu·e lise une œuvre qui ne lui est a priori pas destinée, n'appartenant pas au public cible. Il en découle parfois une interprétation neuve de l'œuvre. Par exemple, si le texte passe d'un groupe élitiste à un groupe populaire (ou vice versa), cette transgression peut aboutir à une nouvelle vision du texte.

La théorie « matérielle » de Chartier s'oppose a priori à celle de Barthes car elle ne considère pas le texte comme indépendant (et abstrait). Mais on se rend compte que, chez lui aussi, c'est le ou la lecteur·rice qui donne sens à l'œuvre par sa rencontre avec le texte dans le réel. La matérialité n'est en réalité qu'un premier signal d'interprétation que le texte offre au lectorat. On reste en accord avec Barthes dans le sens où, une fois écrit, le texte ne dépend plus de l'interprétation de l'auteur ou d'un critique. Le sens ne provient que de la rencontre du lectorat et du texte, dans sa forme tangible et signifiante. Si, à l'instar de Barthes, on se raccroche à la linguistique, on pourrait dire que le texte n'est autre qu'un *signe* doté de son *signifiant* – perceptible – et de son *signifié* – interprétable.

c) *Anne Chevalier*

L'étude de la professeure de lettres Anne Chevalier (1935-2015) part de l'idée qu'un·e auteur·rice, au contraire d'un·e peintre ou d'un·e musicien·ne, n'est pas seulement la personne qui écrit, l'écrivain·e.¹⁵ Pour elle, le terme d'auteur·rice rassemble à la fois le concept d'écrivain – celui qui écrit –, les textes écrits (ou l'œuvre) et la personne – le nom. Mais cet·te auteur·rice n'existe pas vraiment, c'est une double fiction, pour elle-même ou lui-même et pour le lectorat qui, en traversant l'œuvre en peu de temps, essaie de retrouver dans une œuvre un auteur qui l'aurait écrite spontanément. Il recherche cet auteur, qu'on a pu appeler *muse* ou génie, dans l'auteur·rice – la personne.

Ce génie est un mystère que l'on a voulu percer à jour tout au long du 19^e siècle, avant d'en rejeter le principe au 20^e. Le surréalisme abandonne l'idée même d'auteur ou

¹⁵ Chevalier, Anne. « L'ascèse de l'auteur ». *L'Auteur*, édité par Gabriel Chamarat et Alain Goulet, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 97-107. *OpenEdition Books*, <https://doi.org/10.4000/books.puc.9896>.

d'œuvre. Quant aux formalistes, il se concentrent sur les seuls effets produits par le texte : si l'on veut vraiment s'accrocher à la notion d'auteur, celle-ci est alors entièrement dans le texte. C'est sur les formalistes qu'Anne Chevalier concentre son étude, ou plus particulièrement sur la personne qu'on considère de manière erronée et un peu mythique leur père fondateur : Marcel Proust.

Celui-ci est perçu comme la première figure qui dénonce la fusion *Vie-œuvre*, de la même façon que Sainte-Beuve est associé tout aussi mythiquement à la volonté de relier les deux pour fournir du sens. Proust est ainsi catalogué principalement parce qu'il semble s'opposer à la thèse la communément admise à son époque dans la presse et à l'Université (et présente encore aujourd'hui dans notre culture scolaire), à savoir que plus on connaît la vie d'un auteur ou d'une autrice, mieux on peut comprendre son œuvre.

Mais ce n'est pas si simple. En réalité, Proust s'intéresse à la figure de l'auteur. Même, il admet que la littérature est reliée à la vie de l'auteur·rice, mais pas comme l'entendait Sainte-Beuve. Selon Proust, le *livre qui vaut la peine d'être écrit* doit être la traduction de *cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue* (sic), *et qui est simplement notre vie*¹⁶. À en croire Proust, il y aurait deux vies : celle à laquelle se raccroche Sainte-Beuve – la vie mondaine – et la vie supérieure, celle qui doit être écrite, qui est plus réelle.

À travers sa lecture des œuvres de Sainte-Beuve, Proust s'oppose délibérément, méthodiquement à lui. Sans doute un peu parce qu'il se reconnaît en l'historien et en sa mondanité. Proust refuse que l'auteur·rice puisse être traduit et décortiqué sur base des témoignages ou appréciations de sa famille, de ses amis. Il refuse que l'auteur·rice soit ainsi déterminé sous prétexte que ces gens soient les mieux placés pour comprendre, pour critiquer l'auteur·rice du fait qu'ils l'ont connu durant sa vie. À la lecture de ses écrits, notamment son *Carnet de 1908*, on comprend que Proust estime que ce n'est pas dans cette mondanité, où l'on porte presque un masque ou en tout cas un *Sur Moi*, que l'auteur·rice puise son ouvrage. Ce n'est ni dans le mondain, ni d'ailleurs dans l'évènementiel ou dans le visible. L'auteur·rice s'inspire et crée à partir *d'impressions ou d'incidents qui échappent à son entourage, qui sont souvent ténus et imperceptibles, mais qui ont fixé et imprégné sa sensibilité...*¹⁷ On ne peut donc retrouver ce qui fait l'essence d'un· auteur·rice en cherchant ce qui le relie à ses contemporains, à ses semblables. L'expérience personnelle de Proust le pousse davantage à

¹⁶ *Ibid.* § 4.

¹⁷ *Ibid.*, § 11.

penser que même les conversations et les amitiés intelligentes peuvent empêcher l'auteur·rice d'écrire.

Initialement, Proust veut faire de cette idée un essai, une thèse démontant le point de vue de Sainte-Beuve. Cependant, il en fera plutôt une conviction sur laquelle baser sa pensée en tant qu'auteur. Et par ailleurs, il décrètera aussi que la vision de Sainte-Beuve est due à son incompréhension de la littérature et à son incapacité à écrire : *Pour bien lire un poète ou un prosateur, il faut être soi-même, non pas un érudit, mais un poète ou un prosateur.*¹⁸ Le *Carnet de 1908* laisse transparaître que pour Proust, il faut certes écrire pour être auteur·rice mais que le désir d'être auteur·rice n'est pas l'envie de raconter une histoire ou même une théorie, il s'agit d'un *besoin urgent de donner une forme à ce qui est dans sa pensée et qui n'existe que là.*¹⁹ Prenant le contrepied de Sainte-Beuve, il s'offusque par exemple à l'idée que la création de Musset puisse dépendre de son succès ou de son insuccès dans la vie. Proust, lui, voit la vie de cet auteur comme *orientée vers sa seule réalité, l'écriture, [...] sauvée de la mort et de l'oubli.*²⁰

C'est suite à sa lecture de Sainte-Beuve et sur la suggestion de son ami Georges de Lauris, qui lui permet de trouver un concept associant le roman et l'étude critique, que Marcel Proust se lance dans *À la recherche du temps perdu*. Il crée ce *héros insomniaque*, ce *narrateur intermédiaire.*²¹ Depuis la chambre de ce « je » un peu flou²², l'histoire et le roman se réalisent, parfois autour d'un souvenir ou de rêves de voyage. Pour marquer une rupture vis-à-vis de la conception critiquable que Sainte-Beuve a de la littérature, Proust veut créer, ou en tout cas développer un autre *moi*, qui s'oppose au *moi social.*²³ Pour y arriver, il faut favoriser le silence et la solitude.

Paradoxalement, les points de vue opposés de Sainte-Beuve et de Proust sur la question de l'auteur s'ancrent tous deux dans *la perspective d'une estimation sociale*²⁴. Leurs réflexions sont centrées sur l'image de l'auteur. Il y a donc quelque chose d'un peu fictif chez chacun d'eux. Chez Proust, la fiction de l'auteur se présente sous les traits non pas de celui qui a écrit, mais de celui qui va écrire son œuvre. Elle montre *l'acte de courage, névrotique*

¹⁸ *Ibid.*, § 21.

¹⁹ *Ibid.*, § 13.

²⁰ *Ibid.*, § 34.

²¹ *Ibid.*, § 11.

²² Ni le jeune homme du récit, ni l'homme devenu sage à la fin de l'histoire.

²³ *Ibid.*, § 28.

²⁴ *Ibid.*, § 31.

sans doute, mais réel qui est de rompre avec la vie pour s'enfermer dans une chambre²⁵. C'est là le découpage, la trame de ce qui va devenir *À la recherche du temps perdu* : il y a d'abord les histoires d'amour et d'amitié d'un héros qui a trahi sa vocation d'enfance et ensuite, son retrait du monde, une rupture qui donne naissance à l'écrivain et à l'essai. Cette coupure permet à Proust de séparer la vie de l'œuvre, bien que cette distinction n'ait jamais été totale dans sa propre vie et que, dans son livre, il l'utilise davantage comme une démonstration de sa théorie. Celle-ci consiste à dire que l'écriture a pour unique but de traduire la vie de l'auteur·rice, vue depuis un dedans méconnu. Et c'est de cette inaccessibilité que proviendra la valeur des événements décrits.

d) *Wolfgang Iser*

À en croire le théoricien de la littérature Wolfgang Iser dans son article *Interaction between text and reader*²⁶, l'auteur n'est pas mort. Quoique... Iser décrit la lecture comme une rencontre intime entre le ou la lecteur·rice et le texte, similaire à la rencontre de deux personnes. Le rôle que l'auteur·rice tiendrait serait donc dans la construction du texte, en amont de la lecture. Et c'est ce texte délibérément construit qui dialoguerait avec le lectorat. Mais si deux personnes peuvent entrer en contact et converser, c'est grâce au fait qu'elles se répondent et se « canalisent » mutuellement. Ceci est à l'évidence impossible entre un·e lecteur·rice et un texte, car ce n'est pas un réel face à face : le texte ne sait pas interagir. Le dialogue ne se construira que par la volonté et l'interprétation du lectorat.

Mais alors, comment ce dialogue avec le texte ne se termine-t-il pas systématiquement après quelques pages ? Si les lecteur·rices doivent créer seul·es ce dialogue et ce sens, pourquoi ne pas fermer rapidement le livre comme l'on quitterait une « conversation » où l'on est seul·e ? C'est parce que le texte joue avec nos attentes, alimente notre réflexion et nous fait créer ou recréer du sens. Et c'est là que l'auteur·rice joue son rôle, d'après Iser : il ou elle construit sa narration autour de *blancs*. Ces blancs, ce sont des informations qu'on attend, des non-dits, des suggestions, des interprétations plus ou moins éphémères basées sur nos connaissances.

C'est à travers ce système de *blancs* que le lectorat va pouvoir agir et créer du sens. Il est amené à forger une interprétation pour combler les vides, en identifiant les différents *thèmes* – c'est-à-dire les sujets et informations à interpréter amenés par le texte – puis en les

²⁵ *Ibid.*, § 31.

²⁶ Iser, Wolfgang. « Interaction between text and reader ». McCleery, Alistair et Finkelstein, David, *The Book History Reader*, Routledge, 2006, p.391-396.

reliant dans ce qui formera dorénavant son *background* du texte. Ce *background* est donc construit sur base des *thèmes* avérés et consolidés. Il se confrontera aux nouveaux *thèmes* abordés au fur et à mesure afin de créer un « cycle » et de constituer un nouveau *background*. Le ou la lecteur·rice tisse ainsi le sens du récit. Il ou elle remplit les blancs, adapte ses interprétations face aux nouvelles informations et arrive à une compréhension finale et personnelle de l'œuvre. En effet, lors de la lecture d'un texte, comme l'admettent Iser et nos auteurs précédents, les lecteur·rices se trouvent seul·es face au texte. L'auteur·rice a construit le texte et les *blancs* mais il n'est pas là pour aiguiller le lectorat s'il « se trompe ». Les *blancs*, même s'ils sont introduits à dessein, ne peuvent en réalité qu'orienter un·e lecteur·rice qui travaille uniquement, on l'a dit plus haut, avec sa déduction et ses connaissances propres.

Ces connaissances ne sont pas identiques d'un·e lecteur·rice à l'autre. Iser cite Jane Austen comme autrice maîtresse de la pose de ces *blancs*. Mais, on n'interprétera pas *Emma* de la même façon si on a déjà lu *Northanger Abbey*. De même, l'impact de la fugue de Lydia dans *Orgueil et Préjugés* ne résonnera pas aux oreilles du lectorat de manière identique suivant son degré de connaissance du risque social qu'un tel événement pouvait représenter à l'époque de Jane Austen.

e) *Dominique Samson : Le spectre de la mort de l'auteur (2003)*

Dans cet article²⁷ tiré de sa thèse sur les rapports de force dans l'acte d'écrire, Dominique Samson constate que depuis les années 1970, nombre d'auteur·rices (des écrivain·es comme Barthes Michel Foucault, Claire Parnet et Antoine Compagnon, mais aussi des journalistes, intellectuel·les, chercheur·euses, étudiant·es ou critiques) – ont prophétisé la mort de l'auteur mais aussi annoncé/constaté son retour.

Elle demande si cet échec de la prophétie ne serait pas un signe du processus d'institutionnalisation de la figure de l'auteur. En analyse institutionnelle, en effet, lorsqu'une institution apparaît (dans notre cas, l'Auteur avec un grand A), elle porte déjà en elle-même les germes de sa décomposition, de sa « contradiction » (ce qui peut éroder cette entité). Celle-ci peut être causée par son extension, sa généralisation, sa banalisation. Mais la relation symbolique de l'écriture sera recréée en périphérie, elle donnera une force symbolique à différents genres d'*écrivants* (journalistes, critiques, etc.). Cela favorisera leur institutionnalisation. Cette ré-institutionnalisation par la périphérie redonnera une nouvelle légitimité à la fonction-auteur.

²⁷ Samson, Dominique. « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme & la Société*, vol. 147, n° 1, 2003, pp. 115-132.

Autre constatation de Dominique Samson, également tirée de sa méthode d'analyse institutionnelle : la prophétie de la disparition de la figure de l'auteur est faite par les auteur·rices de leur propre chef et rendue possible par la visibilité qu'ils et elles ont grâce à leur statut. Ceci est paradoxal et c'est sur cette base que Samson utilise une théorie sociologique du « manifeste métaphorique d'auto-dissolution » généralement utilisé pour comprendre les mouvements politiques. L'idée est que les avant-gardistes ont tendance à saborder leur mouvement avant qu'il ne s'institutionnalise, ou avant que de nouveaux avant-gardistes ne prennent leur place. Cela peut s'appliquer à la sphère de l'écriture, où les auteur·ices peuvent être avant-gardistes par rapport à d'autres écrivain·es car ils et elles expérimentent avec la forme et le contenu.

f) En conclusion : de la mort de l'auteur à la naissance des lecteurs

Parmi les théoricien·nes dont nous avons résumé les points de vue, il n'y a pas de réelle unanimité sur la place de l'auteur. Tous et toutes n'affirment pas de la même manière son absence du texte. Proust veut se tenir à l'écart de la vie mondaine, alors que Roland Barthes efface tout à fait l'auteur du texte et que Samson en fait une institution qui s'efface pour réapparaître. Il y a divergence aussi en ce qui concerne l'importance du texte à proprement parler : en tant que structuraliste, Barthes considère que l'étude du texte se fait par et pour le texte alors que Chartier insiste sur l'importance que la matérialité peut avoir dans la réception d'une œuvre. Le seul point sur lequel il y a accord, c'est la place du lecteur. Mais n'allons pas trop vite.

En 1968, on l'a dit, Barthes a pour politique d'étudier les textes pour et par les textes. Il considère que la compréhension et l'interprétation d'un texte ne peuvent pas dépendre d'une analyse extérieure, même si elle provient de son auteur·rice. Toute interprétation, tant qu'elle est basée sur le texte, est valide. Cela entraîne une multiplication des interprétations possibles : une fois abandonné le plein pouvoir de l'auteur ou de la critique sur le texte, tout·e lecteur·rice peut apporter sa pierre à l'édifice. Un entrelacs de sens se développe, où chacun·e tire un fil de sa propre laine, de son propre background culturel. Chez Barthes, il suffit donc qu'il y ait rencontre entre le texte et son lectorat.

Cependant, si Barthes est le seul de nos théoricien·nes qui a une position radicale sur la nécessité de l'effacement de l'auteur (au bénéfice du rôle du lecteur), d'autres le rejoignent pour souligner l'importance de la rencontre entre les lecteur·rices et le texte. Chez Iser aussi, le principe même de lecture se concentre sur cette rencontre : même s'il donne encore une place en amont à l'auteur, il considère également que le sens se crée grâce aux lecteur·rices et

à leur compréhension du texte. C'est le lectorat qui, face aux *blancs* rencontrés dans le texte, doit combler les vides, créer un cycle de *thèmes* et de *background*.²⁸ Et pour tisser cette interprétation, il sera seul face au texte et ne pourra se référer qu'à ses connaissances, ses propres déductions. Par conséquent – on le devine – son origine sociale et les habitudes littéraires qui en découlent jouent un rôle capital.

À propos de l'article d'Iser, je voudrais souligner deux points qui trouvent des échos chez certain·es de ses collègues.

D'une part, si l'on en croit Chevalier, Proust aussi accorde de l'importance au travail de recomposition de sens. Même si dans ses écrits, il n'est jamais explicitement question de la figure de l'auteur, celui-ci reste présent en permanence, mais en se focalisant sur son intériorité et non sur sa vie (mondaine).²⁹

Elle explique que l'intérêt, la particularité de cette vie que l'auteur·rice met par écrit réside dans son inaccessibilité. L'écriture, et donc la lecture, gagnent en intérêt car elles offrent une place aux réflexions de l'auteur·rice, confinées jusque là dans ses pensées. Les condisciples et ami·es de Proust n'ont pas accès à ses pensées, mais ses lecteur·rices ont la capacité de les frôler, de se les approprier. Ils et elles sont aussi appelé·es à remplir ces blancs que l'auteur laisse entre ses voyages rêvés et autres souvenirs.

D'autre part, Iser n'est pas le seul à aborder le background social du lectorat comme point pivot de la compréhension d'un texte. En effet, c'est l'un des points marquants de la matérialité du texte développée par Roger Chartier. Dans un premier temps, celui-ci semble s'opposer à Barthes parce qu'il refuse l'idée structuraliste de l'étude du texte par le texte (et uniquement le texte). Il ajoute au débat l'importance que le support a pour l'interprétation d'un texte. Ce support va non seulement déterminer le lectorat mais aussi avoir un impact sur *l'horizon de lecture* et l'interprétation d'un texte. Et c'est là qu'il rencontre le point de vue de Barthes. Chez Chartier (et chez Iser), le lecteur n'est pas un être abstrait et idéal. C'est celui qui rencontre le texte dans le réel : il a sa propre relation à la lecture qui dépend de ses origines sociales et culturelles. La réception du texte est donc un moment culturel. La matérialité d'un texte est le lieu où se rencontrent pour la première fois la culture d'un·e lecteur·rice et les interprétations qui lui sont ouvertes. À travers le temps, chaque lecteur·rice y répondra différemment selon son background. C'est ce qui permet une nouvelle fois la

²⁸ Dans le sens de « compréhension avérée et servant à la construction de l'histoire ».

²⁹ C'est ainsi qu'il s'oppose à Sainte-Beuve

multiplication d'interprétations mais aussi la possibilité d'actualisation d'une œuvre, d'appropriation.

En somme, même si presque chacun·e des théoricien·nes abordé·es prend brièvement position sur le sujet, on peut avoir l'impression que la mort de l'auteur n'est plus tout à fait au centre de notre discussion, si ce n'est que cette mort est étroitement liée au fait que le lecteur est l'acteur principal de la compréhension d'un texte. Ce sera pour nous un point de départ. Et c'est pour cette raison que je voulais aborder Samson en dernier lieu.

Il y a eu de nombreuses annonces de la mort de l'auteur depuis celle faite par Barthes à la fin des années 1960. Mais, on l'a dit, ces morts de l'auteur n'ont jamais été de longue durée. Samson explique cela entre autres par le fait que la figure de l'auteur étant institutionnalisée, elle possède en elle les germes de sa « décomposition » (par banalisation, généralisation, extension). Mais, et c'est là que c'est intéressant, on assiste ensuite à une recréation symbolique de l'auteur en périphérie. Une force symbolique est en effet donnée à différents genres de rédacteur·rices. On pense par exemple aux critiques, aux journalistes. Il va y avoir alors une institutionnalisation de ces rédacteur·rices au détriment de l'auteur.

Actualisons le processus décrit par Samson. Aujourd'hui, bien que l'on conserve une habitude plus scolaire de valoriser un canon littéraire construit par une forme d'élite culturelle, on constate aussi l'émergence d'un nouveau rédacteur, périphérique au texte : le lecteur. Il a un énorme impact sur l'institution du livre. On pense notamment aux nombreuses publications de récits préalablement écrits sur Internet (notamment les fanfictions) – sans trop grand risque pour les maisons d'édition, vu leur succès déjà avéré. On pense aussi au rôle du libraire-lecteur et de ses coups de cœur ; ou aux applications permettant d'évaluer les livres et les films que l'on a découverts. Ce lectorat réel, de par sa diversité et sa multiplicité, est plus difficilement institutionnalisable. Et donc, on est en droit de se demander si la prophétie de mort perpétuelle de la figure de l'auteur, ou du moins de la figure donnant un sens à l'œuvre, peut se réaliser si le lecteur est en même temps celui qui donne un sens multiple et celui qui a autorité pour donner un sens unique ?

Aujourd'hui, les différences de statuts entre auteur, critique et lecteur, s'estompent au bénéfice de ce dernier. L'auteur monstre sacré n'existe plus : chacun·e se met à écrire, en dehors même des circuits consacrés. Et par ailleurs, tous les avis, toutes les critiques sur ce qui est publié sont légitimes, que ce soit sur les supports traditionnels ou sur les supports électroniques. Sauf à considérer que des influenceur·euses pourraient émerger au sein du

lectorat comme une force institutionnalisée en tant que nouvelle critique, on peut se demander si le processus d'institutionnalisation envisagé par Samson se réalisera.

À ce stade, nous retiendrons donc de la mort de l'auteur que l'interprétation est le propre d'un lectorat multiple et diversifié qui découvre une œuvre dans un acte culturel. Elle est dès lors intrinsèquement liée au background social et aux habitudes de lecture de chacun et chacune. Cette interprétation est le produit d'un dialogue réalisé entre le ou la lecteur·rice et le texte, seule ombre de l'auteur et de sa volonté. Et l'on remettra en question le processus d'institutionnalisation décrit par Samson, battu en brèche selon moi par le pouvoir (politique) d'interprétation des lecteurs et lectrices.

2. *Le refus du canon, source des réécritures*

a) *Alexandra Ivanovitch*

Bien que l'on essaye souvent de s'en débarrasser lorsqu'on parle de réécriture, il est inévitable de faire face à ce concept : le canon. C'est un terme récurrent du champ littéraire mais on en a généralement une compréhension assez floue. Essayons de le préciser, d'abord à travers ce qui pourrait s'apparenter à son origine, et dans un second temps en essayant de percevoir comment l'appréhender actuellement.

Le canon littéraire n'est pas sans parenté avec le canon biblique. On peut dresser un parallèle entre les deux sur différents plans. Déjà, ils doivent leur existence à un phénomène similaire. Alexandra Ivanovitch³⁰, commentant des propos de Ricoeur, explique que, de la même façon que le canon biblique et l'Église se sont construits en parallèle, le canon littéraire et les institutions de l'enseignement (écoles, universités...) ont des trajectoires liées. Les canons sont véritablement les prolongements textuels de ces institutions. La Bible, comme recueil de textes, est construite pour et par l'Église : *la communauté déciderait de façon arbitraire et souveraine de ce qui la fonde.*³¹ En littérature, cette relation à l'institutionnel est également très forte. L'institution scolaire et académique et le canon littéraire se définissent mutuellement : les écoles et l'université légitiment un canon en lui conférant une valeur, et ce canon légitime à son tour l'enseignement.³²

³⁰ Ivanovitch, Alexandra. « Bible et littérature : d'un canon à l'autre ». (*Dé*)construire le canon « Comparatismes en Sorbonne », 4-2013, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php. Consulté le 4 février 2024.

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² *Idem.*

Le processus de formation des canons biblique et littéraire est aussi similaire pour ce qui est du temps qu'il a nécessité. La validation d'un corpus biblique autour duquel l'Église chrétienne s'est fédérée a pris un temps considérable, ne serait-ce que parce que l'écriture des Évangiles qui en font partie a duré quelque deux cents ans. En effet, après l'Ascension du Christ, on croit à une fin du monde prochaine et à son retour.³³ Mais celui-ci ne revient pas. Les témoins de sa vie disparaissent petit à petit et il devient nécessaire de passer du témoignage oral des premiers disciples aux textes écrits. Au 2^e siècle, l'Église primitive est amenée à procéder à un tri entre d'une part, ces récits dont la provenance est connue mais dont la transcription a tardé et qui ont pu être altérés suite à leur transmission orale, et d'autre part, des fragments écrits dont on n'est pas certain de l'origine mais qui présentent l'avantage d'être figés par l'écriture.

Si le corpus s'est figé, c'est aussi à cause des persécutions de Dioclétien (vers 303). Poursuivis pour leur foi, les chrétiens ont été amenés à définir davantage les textes sur lesquels celle-ci était fondée. Comme l'explique Paul Ricoeur, *l'on ne se définit jamais aussi bien que lorsqu'on est attaqué*. Il faut choisir et connaître les textes dont on se revendique afin de ne pas blasphémer et d'avoir une base solide à laquelle adhérer, avoir des textes pour lesquels on est prêt à subir le martyr. *Dis-moi qui tu lis, je te dirai qui tu es*.³⁴

Pour Harold Bloom, il en va de même du canon littéraire : y adhérer est une question de vie ou de mort (culturelle), même aujourd'hui. Ivanovitch se refuse à aller aussi loin mais il n'empêche que dans notre culture, le canon littéraire reste de façon sous-jacente ce que l'on doit avoir lu avant de mourir, au risque de commettre un « sacrilège ».

Dans l'élaboration des canons (biblique et littéraire), le format joue un rôle essentiel. Le succès du christianisme est lié à celui d'un nouveau format, celui du *codex*, volume relié qui supplantera le *volumen* ou rouleau.³⁵ Le codex permet de traduire l'idée que Jésus est venu accomplir les Écritures et qu'il est donc légitime de regrouper en un seul volume Ancien et Nouveau Testaments. La Bible est ainsi présentée *comme un tout*. La stratégie est la même pour ce qui regarde le canon littéraire : une des façons de « canoniser » une œuvre, de l'intégrer au tout du canon, c'est de la regrouper avec d'autres dans une collection chère (forcément en papier bible !).

³³ Ivanovitch parle de « sentiment millénariste », une expression plutôt liée à des dates symboliques comme l'An 1000 ou l'An 2000, mais qui traduit bien pour les lecteurs d'aujourd'hui le type de crainte ressentie.

³⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

Malgré son caractère « sacré », le canon est loin d'être parfaitement homogène et intangible. Absence d'homogénéité tout d'abord. Malgré le caractère dogmatique du canon – un texte en fait partie ou non – il existe une échelle, un degré de canonicité. Ivanovitch s'amuse à ce propos à comparer les choix exercés par Eusèbe de Césarée lors de sa rédaction de l'*Histoire ecclésiastique* (un corpus de textes fondateurs de l'Église catholique) avec les principes développés par Georges Perec dans son livre *Penser/Classer*. Ce dernier explique que l'on trouve différents types de livres et que tous les livres ne se trient ou ne se rangent pas avec la même facilité. Certains trouvent facilement leur place, pour d'autres c'est plus dur, voire vraiment difficile. Il en va de même pour la formation d'un canon : il y a les textes qui y rentrent naturellement... et les autres. Le processus de canonisation s'accompagne en fait d'une sorte de classement, d'une forme d'hierarchisation. Dans le cas du canon biblique, ce processus repose sur quatre critères : l'*orthodoxie* – le document se construit autour de l'annonce de Jésus comme le Christ –, l'*apostolicité* – il est centré sur le témoignage des apôtres –, la *catholicité* – le texte est accepté de façon continue et utilisée culturellement par l'Église – et l'*antiquité*.³⁶ Si on voulait rendre le canon littéraire aussi orthodoxe que le canon biblique, il faudrait qu'on fasse des choix drastiques, en écartant des œuvres. Même sans payer ce prix, on retrouve plus ou moins les mêmes critères de sélection dans les deux canons. Par exemple, l'*antiquité* prônée par le canon biblique trouve son pendant dans la notion d'*ancienneté* dont Pascale Casanova considérait qu'elle pourvoyait sa *noblesse* à une œuvre.³⁷ De même, la *catholicité* trouve un pendant dans le *crédit* de l'œuvre dont parlait Paul Valéry : la valeur du texte dépend de l'opinion du monde.

Si le canon n'est pas homogène, il n'est pas non plus intangible : qu'il soit littéraire ou biblique, il varie à travers le temps et faute d'être reconnu par tous de la même manière, il est adapté. Ceci se vérifie de chaque côté du miroir canonique. Par exemple, le canon biblique est multiple dès l'origine. Il existe diverses versions des Évangiles apparues successivement. Il existe aussi des traditions chrétiennes différentes, chacune avec son propre canon. Il suffit de regarder ce qui est considéré vrai par les différentes Églises chrétiennes, notamment le canon catholique et celui des protestants. Du reste, dès le départ, la tradition chrétienne a été multiple : l'Église s'est formée autour de quatre Évangiles, de quatre têtes.³⁸ On aurait pu désigner l'un de ces Évangiles comme référence unique et dogmatique. Or, il y eut d'emblée

³⁶ *Ibid.*, pp. 10-11.

³⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁸ *Ibid.*, p. 9.

une diversité de versions, une discordance entre les textes. Cela interroge le lectorat, le pousse à l'interprétation. L'interprétation fait partie intégrante du canon et ce, de diverses manières.

Tout d'abord, du fait que le canon s'est construit progressivement et que les textes qui le constituent sont notamment cautionnés par leur *ancienneté* et par le fait qu'ils ont subi l'épreuve du temps, on doit en déduire qu'ils ont été sujets à des interprétations diverses, à des actualisations successives : ils sont dans une *antiquité qui peut être dans le moderne et le contemporain*.³⁹ Les lecteur·rices de toute époque doivent pouvoir s'approprier le canon.

Ensuite, l'interprétation des textes est possible parce que le canon est fermé : si l'on ne peut plus rien ajouter « horizontalement », alors les lecteur·rices vont chercher en profondeur.

Troisièmement, il ne faut pas oublier que le canon se conçoit de manière organique : le tout est davantage que la somme de ses parties.⁴⁰ La construction elle-même du canon invite à interpréter les textes qui le composent dans tel ou tel sens. Ainsi, un texte sera interprété différemment selon le fait qu'il appartient ou non au canon.

Enfin, l'interprétation d'un texte est influencée par le fait qu'il appartienne au canon, ce qui en fait un texte inspiré. C'est au point que quand le lectorat se heurte à une incohérence ou une énigme, celle-ci doit être interprétée de façon à cadrer avec le canon. Le texte doit faire sens, notamment parce que le canon dont il fait partie doit lui-même faire sens. Le ou la lecteur·rice, l'herméneute, va trouver ce sens, le construire, même dans des endroits qui en sont parfois dépourvus. Par exemple, et ceci est valable pour les deux types de canons, avec Saint-Marc d'un côté et *Ulysses* de James Joyce de l'autre. Chez chacun, un personnage qui apparaît de façon fugace, est interprété à partir d'autres textes de leur canon respectif. Chez l'Évangéliste, un garçon habillé de lin au mont des Oliviers disparaît brusquement après avoir tenu tête aux gardes qui veulent arrêter le Christ ; il renvoie selon certains exégètes aux textes des prophètes Isaïe et Osée. Et chez Joyce, un homme portant un imperméable sera interprété en puisant dans l'*Odyssée* d'Homère ou dans une autre nouvelle de l'auteur.

³⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

b) *Roberto Salazar Morales*

Dans cet article de 2013⁴¹, Roberto Salazar Morales, démonte les théories développées par Harold Bloom dans *The Western Canon*. Cet ouvrage paru en 1994 a suscité un conflit d'envergure entre deux partis : d'un côté, Bloom et les théoriciens que Salazar Morales surnomme les *Dead White Europeans Males* ; de l'autre, les auteurs issus de minorités (racisé·es, femmes, LGBTQUIAP+...), les théoricien·nes de la *French Theory* et les théoricien·nes anglo-saxons issu·es du de la faculté des *Cultural Studies*.

Nous sommes dans l'Amérique des années 1970. Dans le contexte de la décolonisation, un débat s'ouvre sur le canon littéraire occidental dont l'hégémonie (plus que) contestable est violemment remise en cause par différents partis. D'un côté, des écrivain·es de différentes minorités (religieuses, politiques, « raciales », ethniques...) sont à la recherche de leurs voix singulières. D'un autre côté, des universitaires majoritairement anglo-saxons problématissent la situation du monde après *l'hégémonie de l'Occident*. Ce mouvement se nourrit de la *French Theory*, un mouvement *antirationaliste* qui a pour objectif de *déconstruire les grands récits qui constituent et consolident l'identité*⁴² et la puissance de l'Occident pour en montrer les faiblesses et la relativité axiologique.⁴³ À la fin des années 1970, ces différents groupes veulent recentrer le discours politique et le mettre au cœur de l'interprétation de la littérature et des arts. Les auteur·rices concerné·es (LGBTQUIAP+, racisés, femmes...) dénoncent l'absence de représentation des minorités dans les études ou sur le marché littéraire. Cette problématique est d'autant plus importante que la littérature se mondialise et qu'elle ne peut plus se concentrer uniquement sur le public des puissances impérialistes occidentales.

Cette volonté va radicalement à l'encontre de la vision de la littérature de Bloom. Pour faire entendre son point de vue, il publie *The Western Canon*. Il affirme que le but de la littérature est de s'ouvrir à une altérité, mais que cette altérité n'est ni culturelle, ni linguistique. La littérature n'a rien à faire avec l'historique, le social ou le politique. La littérature ne s'interprète que par l'expérience esthétique. Il valorise le lecteur « solitaire » qui ne serait qu'une situation abstraite et transcendante. Le ou la lecteur·rice ne devrait avoir

⁴¹ Salazar Morales, Roberto. « Harold Bloom, the Western canon : retour sur le canon ». *(Dé)construire le canon* « Comparatismes en Sorbonne », 4-2013, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php . Consulté le 4 février 2024.

⁴² On retrouve cette notion fondatrice que l'on avait déjà chez Alexandra Ivanovitch.

⁴³ Salazar Morales, Roberto. « Harold Bloom, the Western canon : retour sur le canon ». *(Dé)construire le canon* « Comparatismes en Sorbonne », 4-2013, p. 4., http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php . Consulté le 4 février 2024.

aucun ancrage dû à son genre, son affiliation politique ou religieuse, aucune origine sociale. Bloom centre son analyse littéraire sur cette base exclusivement esthétique provenant d'un canon occidental qui valorise quasi exclusivement les classiques. Il va donc discréditer ces groupes et caricaturer leurs discours en leur reprochant leurs ressentiments envers la culture. Il ne conçoit pas que ces groupes puissent gagner davantage à la lecture « d'un·e des leurs » qu'en lisant Shakespeare (auteur canonique par excellence selon lui). Selon Bloom, le canon – comprenez le canon occidental – n'est régi que par ses règles internes (principalement l'esthétique), conditionnées par le combat entre *les génies littéraires par-delà le temps*.⁴⁴ Et ce, sans idéologie sous-jacente (évidemment !).

Dans *Western Canon*, ouvrage « grand public », Bloom reste fidèle aux théories qu'il a développées dès 1973 dans *A Theory of Poetry*. Ce livre avait aussi fait polémique à l'époque. Il énonçait déjà le concept de *filiation agonistique*: le principe régulateur de la création poétique se fait sur base de la relation (conflictuelle) entre un·e auteur·rice et ses prédécesseur·es. *C'est à travers, grâce et malgré l'influence d'une grande figure littéraire du passé qu'un poète contemporain accède, après mainte épreuve (sic), aux lauriers de la grande poésie et, par là même, à cet ersatz mélancolique d'éternité qu'est la survie au sein du canon*.⁴⁵ Cette théorie, qui ne peut que se construire que sur le canevas du canon, est pour Bloom un outil suffisamment puissant que pour assiéger les positions de ce qu'il appelle l'*École du Ressentiment*. Le canon fait partie intégrante de la littérature. Il n'est pour Bloom qu'un système esthétique, dépourvu de toute implication politique ou sociale. Le canon ne se réfère à la culture que de manière rétrospective, négative : elle a été, elle n'est plus. Bloom pense que l'on ne peut penser, enseigner ou écrire autrement qu'en imitant ses prédécesseur·es, en se référant à la *tradition* dans la sens de transmission, de transfert. On ne peut qu'imiter. L'homme arrive dans un monde déjà accompli, dans une tradition finie et parfaite : même si un·e auteur·rice essaye de lutter et de s'imposer comme source, comme origine, il ou elle fera nécessairement face à la tragédie de n'être qu'un·e imitateur·rice.

Depuis les années 1970, Bloom proclame donc qu'à cause de la hiérarchie du canon et de la dynamique qu'elle crée, toute œuvre n'est en réalité qu'une *mélecture*⁴⁶ de la production littéraire qui la précède. Celle-ci est générée par l'angoisse et l'anxiété transmise au jeune écrivain d'être à la hauteur. La construction du canon se définit donc comme *angoisse accomplie* ou comme *angoisse informée*. La légitimité du canon, et même sa réalité,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 8.

ne se forment que de manière tautologique assumée : *il n'y a pas d'écriture moderne sans un lourd passé qui la détermine, il n'y a pas d'originalité sans modèle et sans imitation puisque pour être original, il faut l'être vis-à-vis de quelque chose*⁴⁷. La littérature se limite donc à la transmission, à la correction et enfin à la *mélecture*. Et c'est là que se forme l'altérité (ni sociale, ni politique, rappelons-le) à laquelle le lecteur bloomien doit faire face : la valeur esthétique prend le nom d'*étrangeté* car la subjectivité du lecteur est confrontée à quelque chose d'irréductible, à savoir le canon. Ainsi, lecteur·rices et écrivain·es sont également écrasé·es par le canon (occidental), qui amasse le poids du passé.

Cette théorie bloomienne est néanmoins fort fragile. Tout d'abord, comme l'explique Morales (qui reprend ici Michael Böhler), le débat autour du canon est en soi un signe que le rapport à la littérature est en crise. La critique elle-même n'arrive pas à la représenter, à la limiter, à la définir. Bloom se montre dès lors agressif, accusant un « barbare », un ennemi extérieur d'être à l'origine de cette crise. L'ennemi qu'il choisit, c'est cette « École du Ressentiment », qui met en rapport pouvoir politique, puissance littéraire et culture. Bloom refuse que le canon joue un rôle pivot dans ce rapport.

La deuxième faiblesse de sa pensée c'est que ce canon soi-disant occidental est en fait anglo-américain. Comment expliquer à un Français ou à un Allemand que Shakespeare est le pivot de la littérature ? On ne peut nier que les canons se sont développés à l'échelle nationale avec l'émergence des nationalismes, à travers l'utilisation politique d'œuvres. Les canons nationaux ont été définis pour présenter des valeurs politiques et identitaires.

Enfin, n'en déplaise à Bloom et consorts, la crise de la littérature s'accompagne d'une remise en question du « sujet » (et donc du lecteur), « transcendantal et universel » développé par Descartes et Kant que l'on retrouve au cœur de la théorie du canon. Ce sujet-lecteur transcendantal est sujet à caution : ne s'agit-il pas en fait d'un sujet masculin, colonialiste et hégémoniste ? Morales défend une position claire : le lectorat est réel, divers et se doit d'être acteur de la définition du canon.

Le débat ouvert par Harold Bloom n'est pas une simple querelle de chapelles. L'argument principal, qu'il développe méthodiquement dans *Western Canon*, est qu'une approche socioculturelle ne prend pas en compte ce qui fait d'un texte une œuvre littéraire. Cette approche risque d'effacer ce qui touche au texte en tant que tel, qu'importe sa langue et son origine : sa littérarité, sa valeur esthétique. Mais les arguments de Bloom ne sont pas

⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

satisfaisants, sa rhétorique tourne en rond, son argumentation est lacunaire... On est obligé d'aller chercher des solutions ailleurs. Et c'est sans doute là que réside l'importance du texte de Bloom : en mettant le canon sous les feux de la rampe, il fournit *depuis sa publication une vaste matière à débattre*.⁴⁸

c) *Gérard Genette*

À en croire Gérard Genette⁴⁹, l'objet de la poétique n'est autre que la *transtextualité*, c'est-à-dire tout ce qui permet à un texte de rentrer en relation avec un autre, de façon notoire ou de façon secrète. Il y a cinq familles de *transtextualité*, que l'on va présenter à peu près par ordre d'abstraction et d'implicité.⁵⁰

Il y a d'abord l'*intertextualité*, ou relation de coprésence entre deux textes (ou plus). Très souvent, il s'agit d'un texte enchâssé dans un autre. Cette insertion se fait de trois différentes façons. La *citation* intègre le deuxième texte au premier de manière littérale et explicite. On recourt souvent aux guillemets, on cite le nom de l'auteur... Le *plagiat*, quant à lui, reste littéral mais n'est pas déclaré : on retranscrit à l'identique un texte dans un second sans citer l'origine. Enfin, l'*allusion* n'est plus ni littérale, ni explicite (ou en tout cas, dans une moindre mesure). Sa compréhension nécessite une connaissance du premier texte.⁵¹

Enchaînons avec la deuxième forme de *transtextualité* : le *paratexte*. C'est tout ce qu'il y a « à côté » du texte et qu'on lui associe nécessairement, depuis les titre et sous-titres jusqu'à la postface, en passant par l'avant-propos, les illustrations ou les commentaires... Le *paratexte* suscite de multiples questions. Est-il lisible et interprétable de la même façon par tous les lecteurs, plus ou moins avertis ? Si les lecteur·rices ou les critiques ont eu accès à un type de *paratexte* avant qu'il disparaisse de la version finale, faut-il en tenir compte, existe-t-il toujours ? Dans son *Ulysses*, James Joyce a enlevé des intertitres qui jouaient pourtant d'après certains critiques un « rôle capital » dans la compréhension de l'œuvre. Est-ce que les avant-textes ou les brouillons font partie du *paratexte* ? Et doit-on en tenir compte dans la compréhension du récit et des personnages ?

On peut du reste considérer comme *paratexte* toute œuvre préexistante qui s'ancre dans la même narration, dans le même univers que le texte lu car elle aura forcément un

⁴⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹ Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 7-11.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

impact sur l'interprétation du lecteur.⁵² Ainsi, lors du visionnage de *Rogue one*, spin-off de *Star Wars*, la fin ne surprendra pas celui qui a vu *Star Wars épisode IV : Un nouvel espoir* car il sait déjà que les plans de l'*Etoile Noire* ont été remis à la princesse Leia.

Parmi les formes de *transtextualité*, citons pour mémoire, la *métatextualité*. Un métatexte est un « commentaire », une critique, une analyse d'un autre texte.⁵³

L'*architextualité* est pour Genette le type de *transtextualité* la plus implicite et la plus abstraite. Il s'agit d'une relation « muette » qui se matérialise tout au plus sous la forme d'un titre ou d'un infratitre. Son but est de préciser à quel genre le texte auquel il se réfère appartient. Ce genre peut être de différente importance : *roman, poèmes, essai, prose, vers...* Lorsque l'*architextualité* est totalement muette, que l'on n'explique pas à quel genre le texte appartient, c'est parfois pour refuser délibérément de cataloguer un texte dans un genre donné. Son éventuelle présence joue donc sur l'*horizon d'attente* du lecteur, sur sa réception de l'œuvre.⁵⁴

Enfin, nous arrivons au type de *transtextualité* qui nous intéresse le plus, celui qui s'apparente le plus au principe de réécriture : l'*hypertextualité*. Pour reprendre les mots de Gérard Genette, elle désigne *toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai évidemment hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire*.⁵⁵ Point important, Genette se concentre sur les textes de fiction. L'*hypertexte* est tiré d'une œuvre de fiction et reste de la fiction. Contrairement au *métatexte*, il est habituellement considéré comme *proprement littéraire*.

Quand la transformation est simple et directe, l'*hypertextualité* sera appelée tout bonnement *transformation*. L'*Ulysses* de Joyce, par exemple, ne fait que transposer l'histoire de l'*Odyssée* d'Homère dans un Dublin contemporain. Mais l'*hypertextualité* peut aussi se réaliser à travers une transformation plus complexe et indirecte, l'*imitation*. Pour rester sur un *hypertexte* inspiré de l'*Odyssée*, on peut parler de l'*Énéide* de Virgile. Ce dernier « imite » Homère. Il *extraite un certain style qu'il applique à une autre action* alors que Joyce *extraite un schéma d'action et de relation entre personnages, qu'il traite dans un tout autre style*.⁵⁶

Deux remarques générales sur la *transtextualité*. Primo, ses différents types ne forment pas des catégories étanches. Leurs relations sont nombreuses et décisives. Par

⁵² *Ibid.*, p. 10.

⁵³ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

exemple, l'*architextualité* est souvent explicitée par la voie de la *paratextualité*. Ou alors, l'*hypertexte* est utilisé pour construire un *commentaire*, etc. D'ailleurs, l'*hypertextualité* et l'*architextualité* sont *génériques* ou plutôt *transgénériques* : elles forment une classe de textes qui rassemble différents genres canoniques – quoique mineurs. Il peut s'agir de parodies, de travestissements... ou de tragédies, de comédies... L'*hypertextualité* prend souvent la forme d'indices paratextuels qui ont une valeur contractuelle.

Secundo, si la *transtextualité* n'est pas considérée comme un groupe de textes mais bien comme un aspect de la textualité, de la *littérarité*, alors ses expressions (*intertextualité*, *paratextualité*...) sont elles-mêmes des *aspects de la textualité* et non pas des textes à part entière.⁵⁷ Dès lors, l'*hypertextualité*, mode de *transtextualité*, est un *aspect universel de la littérarité*. Peut-on d'ailleurs envisager une œuvre qui ne fasse pas miroir d'une façon ou d'une autre avec un autre texte ? De sorte que toute œuvre serait hypertextuelle. Mais, Genette souligne que certaines le sont plus que d'autres ou du moins plus massivement, plus clairement. Moins l'*hypertextualité* est explicite, plus son analyse (et son existence en tant qu'*hypertexte*) dépend de la *décision interprétative du lecteur*⁵⁸. Genette s'est donc concentré sur les œuvres dont le texte B dérive intégralement du texte A.⁵⁹ Et en ce qui nous concerne, nous allons être plus sélectif encore en laissant de côté les *imitations* et en nous concentrant uniquement sur les *transformations* et plus particulièrement sur les *transpositions*.

La *transposition* est la plus significative de toutes les pratiques hypertextuelles, que ce soit à travers son importance historique ou son accomplissement esthétique. Mais elle se distingue surtout par la diversité et l'amplitude des procédés mis en œuvre. Contrairement à beaucoup des transformations citées précédemment qui ne peuvent s'appliquer qu'à une échelle limitée, la *transposition* peut aussi investir des œuvres d'une dimension plus vaste. Au point que son amplitude textuelle / idéologique / esthétique peut faire oublier son caractère hypertextuel. L'œuvre existe par elle-même.

La variété des *transpositions* est intrinsèquement liée à la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en place. Nous résumons en annexe la nomenclature qu'en donne Genette, en les classant par *ordre croissant de caractère manifeste et assumé de cette intervention*.⁶⁰ Nous trouvons à une extrémité d'un large spectre les *transpositions* purement formelles – où le sens n'a été modifié que par accident ; et à l'autre bout, les *transpositions*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 238.

délibérément thématiques – où l’altération du sens fait partie du propos. Entre ces deux extrêmes, les variantes sont nombreuses.

d) *Brigitte Louichon*

Au fil de son parcours académique, Brigitte Louichon s’est penchée initialement sur une notion voisine du canon : le patrimoine. Elle le définit comme *ce qui nous constitue et qui risque de disparaître*. Sa préservation se justifie de par sa valeur collective supposée. La littérature y a une place similaire aux autres objets culturels. Elle est composée d’objets patrimoniaux, de « lieux de mémoire ». Cette vision de la littérature va à l’encontre de celle qu’on a pu développer jusqu’ici car elle s’oppose à la perception de la littérature comme construction sociale ou historique, à celle qui se centre sur les lecteur·rices ou encore celle qui est fondamentalement intertextuelle. En effet, la littérature en tant que patrimoine se veut déconnectée de l’histoire littéraire et de la critique.

Assez rapidement, Louichon s’est rendu compte du caractère obsolète et réactionnaire de cette perception de « littérature patrimoine ». La théoricienne tente alors de *redéfinir la littérature patrimoniale pour ce qu’elle est, par l’observation*.⁶¹ Cette littérature se forme des œuvres qui ont traversé le passé. Le patrimoine est le passé dans le présent. Du coup, l’œuvre littéraire patrimoniale est un texte qui a été rédigé dans le passé mais dont la réception est au présent, actuelle. *La patrimonialité effective d’une œuvre consiste à observer et décrire les modalités de sa présence, de son actualité, c’est-à-dire l’ensemble des textes, des discours, des objets contemporains qu’elle génère, directement ou indirectement, lesquels constituent les preuves de son actualité et de sa patrimonialité*.⁶²

C’est dans cette perspective que Louichon développe la notion qui nous intéresse sur le plan de la réécriture : les *OSS* ou *objets sémiotiques secondaires*. Ceux-ci se regroupent en quatre catégories, à savoir : les adaptations, les hypertextes et transfictions, les métatextes et les allusions.

Le concept d’adaptation sera admis dans son sens le plus large, qu’elle concerne un public donné, un genre distinct ou encore un support spécifique. L’adaptation couvre aussi bien les éditions qui s’adressent à un public déterminé – notamment par le renouvellement du paratexte – que les traductions (même intralinguistiques) réalisées afin de toucher un nouveau public. Mais l’adaptation, selon Louichon, comprend aussi la *traduction intersémiotique*,

⁶¹ Louichon, Brigitte. « Définir la littérature patrimoniale ». de Peretti L. et Ferrier B., *Enseigner les « classiques » aujourd’hui : approches critiques et dialectiques*, Peter Lang, 2012.

⁶² *Ibid.*, p. 3.

la transmutation, la transécriture et la transposition, qui mettent respectivement en exergue le langage, le média, l'activité ou le genre. On pourrait citer le passage à l'écran de *Sherlock Holmes* avec la série de la *Granada Television* ou de la BBC.

*La littérature se souvient d'elle-même et se réécrit toujours*⁶³ : on réactualise des œuvres patrimoniales afin qu'elles deviennent contemporaines via la transfiction et l'hypertexte. La pratique de l'hypertexte touche à la *transformation* et à l'*imitation*, conformément à ce qu'on trouve chez Genette. La *fiction-transfuge*, quant à elle, développée principalement par Saint-Gelais, est une histoire qui fait migrer un unique élément fictionnel et qui raconte de nouvelles choses à son propos. Cette migration concerne souvent les personnages. Par exemple, dans le corpus développé au prochain chapitre, nous verrons que le roman *Sherlock, Lupin et moi*⁶⁴ met en scène simultanément les personnages d'Arsène Lupin, Sherlock Holmes et Irène Adler lors de vacances de leur adolescence, leur inventant de nouvelles origines et de nouvelles aventures censées précéder celles rapportées dans leurs canons. Ces éléments fictionnels, on peut s'en douter, sont régulièrement modifiés suite à leur « migration ». Ce principe de la transfiction met en jeu des phénomènes tels que celui de l'autonomisation du personnage face aux œuvres qui l'a fait naître. Louichon et Saint-Gelais ne sont pas les seuls à percevoir cette autonomisation : Marc Lits aussi explique la naissance de *figures*⁶⁵ reconnaissables hors de leurs récits initiaux.

Les métatextes intéressent moins le principe de réécriture, si ce n'est que plus un texte est commenté, plus il sera perçu comme faisant partie du patrimoine, permettant ainsi un foisonnement d'OSS en tous genres.

Quant aux allusions, elles concernent comme chez Genette toutes les occurrences où un texte n'est pas explicitement cité mais où il est présent de manière certaine. C'est l'absence même de citation qui assure l'actualité du texte : le « lecteur modèle » comprend car il connaît la référence. L'allusion nous intéresse parce qu'elle tisse des liens entre les textes en jouant sur la mémoire des lecteur·rices, qui jouent donc un rôle actif. Et en fonction de la profondeur de leur connaissance de l'œuvre « absente », ils et elles interpréteront peut-être l'œuvre différemment.

⁶³ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁴ Adler, I. *Sherlock, Lupin & moi : le mystère de la dame en noir*, Vanves, Hachettes (Le livre de Poche), 2022.

⁶⁵ Lits, M. « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiatique ». *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, PULIM, 2000.

Tous ces *objets sémiotiques secondaires* ou *OSS* sont les produits d'une lecture et de l'interprétation de l'œuvre d'origine. Ils sont les *textes de lecteur*. Les œuvres première et seconde peuvent alors entrer en dialogue, à travers le lectorat et sa lecture. On rejoint ici la vision des lecteur·rices réel·les développée par Barthes et consorts.

En fonction des médias utilisés, le mode de lecture s'adapte, réutilisant certains outils mais créant aussi ses propres langages. Prenons par exemple la lecture cinématographique : les adaptations au cinéma sont intrinsèquement des actualisations. Elles permettent à l'œuvre d'origine de conserver son statut de patrimoine. Elles invitent aussi le public à revenir éventuellement à la lecture de l'œuvre littéraire originale.

Les adaptations multimodales, dans toutes leurs diversités, valorisent la dimension subjective et interprétative de la lecture : le lectorat crée le sens, il n'est pas dépendant d'une expertise herméneutique. Les *OSS* permettent de relier la littérature et le multimodal – qu'il soit sémiotique ou médiatique : l'œuvre seconde peut être abordée pour elle-même en tant que production multimodale (comme adaptation à un autre langage) mais aussi comme interprétation de l'œuvre première. Cette notion sera illustrée par exemple lors de notre interprétation du roman illustré *Arsène Lupin : Gentleman Cambrioleur*.

Les *OSS* ou *objets sémiotiques secondaires* des œuvres patrimoniales sont d'autant plus aisés que ces sources sont souvent libres de droit. Cette liberté facilite la réédition, la parodie, l'adaptation et la réécriture car les risques juridiques et les coûts financiers sont nettement moindres. Les *OSS* fleurissent donc plus facilement, et notamment sur Internet.

Le Web donne accès à des archives d'anciens *OSS* (films, métatextes, illustrations, traductions...) et permet de comparer les lectures et les perspectives, de créer des nouveaux supports avec leurs spécificités. Il est surtout un lieu de création, de partage de nouveaux *OSS*. Internet permet à des lecteur·rices de se rassembler et de former de véritables communautés, à l'instar des fanzines il y a quelques décennies.⁶⁶ Louichon cite par exemple le site *fanfiction.net*, une des premières pages francophones à fédérer un grand nombre de personnes pour discuter, témoigner en tant que fandoms⁶⁷ et mettre en ligne des réécritures (ou fanfictions) y compris d'œuvres classiques – spécialement quand le cinéma ou la TV s'en sont récemment emparés.

⁶⁶ Jenkins, H. I. (1988). Star Trek Rerun, Reread, Rewritten Fan Writing as Textual Poaching. In *Critical Studies in Mass Communication* (Speech Communication Association).

⁶⁷ Fandom : mot valise formé à partir de *fans* et de *domain* et qui fait référence à un groupe de fans et à sa culture.

e) *Conclusion : la mort du canon ou l'avènement de l'hypertexte*

Le principe de réécriture s'oppose évidemment à celui de canon. Celui-ci est relié aux institutions littéraires et d'enseignement. Il crée une échelle de valeurs dans la littérature et, par le fait qu'il est considéré comme la littérature fondamentale, celle qu'il faut avoir lue dans notre société⁶⁸, il hiérarchise également les lecteur·rices. Ce qui n'entre pas dans le canon est d'office catalogué comme sous-littérature, ceux qui ne le lisent pas sont des sous-lecteur·rices.

Mais ce principe présente pour le moins des faiblesses. Le canon tire en effet ses lettres de noblesse du fait qu'il a traversé le temps. Toute la littérature contemporaine en est donc exclue ! En outre, comme l'explique Salazar Morales, l'universalité du canon est un leurre puisqu'il se limite aux œuvres ayant pour auteurs des *Dead White European Men*. Cette pseudo-universalité est d'ailleurs partout dans notre culture et nos politiques, comme le souligne l'historienne Sophie Bassis.⁶⁹ Elle s'étend d'ailleurs à la perception du lectorat, présenté comme une entité unique et homogène. Or, ce public est bel et bien multiple, embrassant une panoplie de peuples et de communautés. Ceux-ci désirent être représentés dans la littérature et faire entendre leurs voix singulières.

Il est donc nécessaire de déconstruire le canon, ce qui est possible notamment en réécrivant des œuvres connues – comme lorsqu' Aimé Césaire s'approprie Shakespeare. On utilise le mythe et l'aura d'une œuvre pour permettre la représentation d'un groupe. On en fait une nouvelle œuvre, orientée vers un nouveau public. Le cloisonnement du canon force habituellement le lectorat à analyser l'œuvre en profondeur pour créer la multiplicité de sens. Aujourd'hui, de plus en plus, cet apprentissage permet au public d'utiliser les constituants d'une œuvre pour abandonner cet *universel clos*.⁷⁰

L'hypertextualité a toujours été omniprésente dans notre littérature. Comme le dit Barthes dans *Préparation du roman*, il n'est pas une œuvre qui n'a pour naissance une envie d'écrire suite à la lecture d'un autre texte. Gérard Genette va un peu plus loin en affirmant que toute œuvre fait (plus ou moins directement) référence à un texte précédent ; et que c'est même là un des traits de la littérarité. Comme lui, nous allons nous concentrer uniquement sur des fictions ostensiblement inspirées d'une œuvre antérieure, d'un hypotexte. Des

⁶⁸ Les gens ne lisent presque jamais les classiques, ils les relisent...

⁶⁹ *Qu'appelle-t-on l'Occident ? Épisode 1/5 du podcast L'Occident défié*. (s. d.). France Culture. Consulté 25 juillet 2024, à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-rencontres-de-petrarque/qu-appelle-t-on-l-occident-4037867>.

⁷⁰ *Idem*.

lecteur·rices s'en sont emparé·es, sont devenu agent·es de leur interprétation avant d'être celles et ceux d'une (ré)écriture.

Même s'ils partagent des éléments avec l'œuvre originale (comme par exemple les personnages), ces hypertextes en sont indépendants. Toujours. Ils sont interprétables en eux-mêmes, on n'a aucunement besoin d'avoir eu accès à l'œuvre « originale » pour les comprendre. Leur valeur littéraire ne dépend pas d'une lecture intertextuelle ou intermodale. Ils permettent néanmoins aux œuvres originales d'avoir une place dans la littérature actuelle.

3. *La dimension politique de la fiction*

a) *Sabine Chalvon-Demersay*

Dans un article publié en 2000, Sabine Chalvon-Demersay s'est intéressée à une approche sociologique des œuvres de fiction télévisée.⁷¹ Elle y soutient que la fiction opère un véritable travail de mise en lisibilité de la réalité sociale. Par la répétition d'un schéma dans plusieurs œuvres, il est possible de tirer une signification sociale analysable et donc fiable à des problématiques sociologiques plus globales. La fiction n'est pas perçue par le public comme un reflet d'une société mais bien comme une réalité configurée mise à sa disposition. Ainsi, le but du projet de Chalvon-Demersay est de faire émerger cette configuration.

Pour démontrer cette hypothèse, elle a analysé les synopsis présentés lors d'un concours de scénarios d'auteur·rices amateur·rices organisé en 1991. Parmi les participant·es, 70% étaient des hommes, 60% avaient moins de 35 ans, une majorité venait de Paris et de ses alentours. Il est possible de les classer en trois catégories professionnelles. Il y avait celles et ceux qui exerçaient des métiers liés de façon plus ou moins périphérique à la TV ou au cinéma (réalisateurs, métiers techniques...), celles et ceux qui faisaient carrière dans les métiers d'écriture et les *outsiders* dont les activités ne touchaient en rien au cinéma ou à l'écriture. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'appartenance à l'une de ces trois catégories n'a eu que très peu d'influence sur le contenu des scénarios, qui constituaient un corpus relativement homogène. Chalvon-Demersay a dressé une liste de 20 thèmes principaux qui y étaient abordés et regroupé les 1000 scénarios présentés en trois veines en fonction de leur atmosphère. Il y avait d'abord ceux qui traitaient de problèmes de société – avec souvent un monde social au fonctionnement caricatural. Il y avait ensuite ceux qui se concentraient sur la sphère relationnelle. Ici, les personnages étaient identifiés essentiellement par un prénom,

⁷¹ Chalvon-Demersay, Sabine. « Pour une approche sociologique des œuvres de fiction ». *De l'écrit à l'écran*, PULIM, 2000.

non par une fonction. Enfin, il y avait les scénarios qui étaient des textes littéraires mettant très régulièrement en scène un·e individu·e solitaire, à la dérive. En dépit de leurs caractères propres, ces trois types d'atmosphère étaient traversés par des schèmes similaires ce qui confère à l'ensemble une impression d'homogénéité globale.

Chalvon-Demersay avance la théorie que cette homogénéité est due à un climat de crise. Dans l'univers des synopsis, on retrouve (systématiquement) en filigrane une crise des institutions qui entraîne celle de toute forme de liens – qu'ils soient sociaux, familiaux ou intrapersonnels. Selon l'autrice, cela tient dans un premier temps à ce que l'imagination, plutôt que de se définir de manière idiosyncratique, personnalisée, est traversée par des logiques sociales lourdes qui sont davantage visibles quand les scénarios n'ont pas encore été travaillés par la chaîne TV. Le corpus met *en évidence un climat d'opinion sombre et désespéré*.⁷² Les synopsis présentent un monde de désengagement, dépouillé d'appuis normatifs et caractéristique d'un individualisme négatif. Si l'on en croit ces différentes fictions, la crise institutionnelle induit tous les autres niveaux de crise.

Après s'être penchée sur cet ensemble de scénarios encore à l'état de synopsis, l'autrice analyse différentes fictions réalisées et diffusées à l'antenne. En comparant les deux corpus, elle constate que les fictions portées à l'écran ont davantage de chair, notamment parce qu'elles sont le fruit d'un travail collectif et sont adaptées en fonction des anticipations (de la hiérarchie) vis-à-vis du public. Le scénario final préserve différents aspects de l'écriture du synopsis mais la modifie sur d'autres. Ces modifications sont dues notamment à la difficulté de faire circuler une idée précise, entre différent·es intervenant·es et à travers différents niveaux hiérarchiques (reproduisant les effets du jeu du téléphone sans fil). D'autre part, la production a son mot à dire, elle désire souvent garder une recette qui fonctionne, une fois qu'un schéma scénaristique a plu au public. C'est aussi la production qui va imposer des restrictions budgétaires qui peuvent impacter le scénario.

De manière générale, si l'on compare les synopsis aux œuvres diffusées, on remarque des changements récurrents. Les atmosphères sont moins sombres, même si l'on garde les mêmes thématiques et personnages. Aussi, les scénarios réalisés, plus détaillés, permettent une compréhension plus fine des mécanismes générateurs de la crise évoquée dans la fiction.

L'autrice se focalise ensuite sur le thème des liens familiaux et des représentations de problématiques liées à la sociologie de la famille.

⁷² *Ibid.*, p. 855.

En fonction du genre (feuilletons ou téléfilms), il y a des différences de formes, d'ambiance, de composition familiale (*familles élargies, recomposées voire surcomposées*⁷³ dans le cas des feuilletons, noyaux familiaux plus restreints dans le cadre des téléfilms). Les téléfilms ont davantage une inspiration réaliste. On cherche à y mettre en scène « des problèmes de société », on passe la société au scanner afin d'examiner les problèmes relationnels.

Pourtant les deux genres ont en commun un trait important : une remise en cause de la viabilité des nouveaux modèles relationnels, ce que l'autrice appelle le modèle électif. Dans les téléfilms en particulier, on rêve d'un nouveau modèle, celui d'une société totalement élective où les liens ne seraient plus institutionnels, où tout serait le résultat de choix personnels et où chaque relation reposerait sur un choix libre et délibéré des différents partis. Il n'y pas de prise en considération du système. Ce modèle n'est-il pas en réalité utopique ? Les téléfilms mettent en lumière la torsion nécessaire pour arriver à le faire fonctionner. Il nécessiterait des réajustements sociaux afin d'arriver à une parfaite réciprocité des relations. Pour ce faire, il faudrait entre autres abolir les différences et la hiérarchie que l'on peut trouver dans toute relations, que ce soit entre les différents genres ou les différentes générations.

La fiction, on le voit dans cette problématique des relations familiales, est utilisée pour exprimer une question qui n'est pas encore formulée par la société. La TV s'empare des transformations familiales (et des interrogations qu'elles entraînent) bien avant qu'elles alimentent les débats de la société.⁷⁴ Il en va ainsi, par exemple, de l'émancipation de la femme abordée à travers des films qui évoquent l'augmentation des divorces, le travail des femmes ou la contraception avant même que ces sujets ne s'inscrivent dans le débat public. Chalvon-Demersay explique cela par le fait que l'on n'aurait pas encore le lexique et l'argumentaire nécessaire pour aborder ces thématiques mais que la fiction, se concentrant sur l'émotion, permettrait d'anticiper certaines problématiques. J'ajouterais que la fiction permet de se concentrer sur des ressentis individuels avant/afin de se rendre compte que ces thématiques sont en réalité des questions à aborder dans un débat de société.

Sabine Chalvon-Demersay conclut donc que *la fiction ne s'oppose pas à la réalité, elle la modélise*.⁷⁵ Elle simule (et stimule ?) le réel. Elle explore les possibilités en suivant le

⁷³ *Ibid.*, p. 859.

⁷⁴ Propos associés à l'historienne des pratiques et cultures politiques, Marie-Françoise Levy.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 864.

principe du *Voilà ce qu'il se passerait si...*, conservant néanmoins une base de paramètres qu'elle garde stables selon le genre littéraire dans lequel elle s'inscrit.

b) *Iris Brey*

Iris Brey⁷⁶, autrice, critique de cinéma spécialisée dans la représentation du genre et des sexualités à l'écran, démontre à travers sa définition et son développement du *female gaze*⁷⁷, l'importance que l'esthétique a sur la relation que le public va développer avec l'œuvre. Cette esthétique n'est pas neutre, elle symbolise une pensée.

L'autrice n'oppose pas vraiment le *female gaze* au *male gaze*. Il ne s'agit pas du pendant d'un miroir mais bien d'une nouvelle appréhension de l'image. Le *male gaze* est cette habitude de représenter les corps (souvent féminins mais également masculins) comme *objets* de désir, et généralement via la pratique du zoom, d'un morcellement du corps. Alors que le regard féminin représente les corps comme *sujets* de désir.⁷⁸

Comme son nom l'indique, le *female gaze* consiste à observer le récit par le biais du personnage féminin. Attention, on parle bien du personnage. Le *female gaze* n'est ni un film « destiné aux femmes », ni nécessairement réalisé/écrit par une femme, pas plus qu'un « portrait de femme ». Il existe pour permettre d'adopter le point de vue du personnage féminin sur sa propre expérience : il faut *tordre le corps de la caméra, inventer et réinventer une forme filmique afin de s'approcher au plus près de l'expérience des femmes*.⁷⁹ Il est intéressant d'aligner les sujets choisis par Iris Brey lors du développement de son idée : le désir, le viol, la jouissance ou encore les femmes « déchainées », celles qui ne rentrent pas dans les cases narratives. Tant de sujets que les récits ne développent habituellement pas – sauf à le faire du point de vue de de l'homme. Si ces sujets sont importants, ils ne doivent pas nécessairement être traités de manière dramatique : Iris Brey souligne à plusieurs reprises que la caméra ne juge pas. La sororité prime souvent, conférant un aspect de partage, de compréhension, de tendresse ou même d'amusement à des sujets souvent considérés comme graves dans notre société tel que l'avortement.

Comme déjà dit, le *female gaze* n'est pas l'opposé du *male gaze* à proprement parler. Il ne consiste pas à opposer le regard de l'homme et celui de la femme sur ce qui se passe dans leur vie. Le *male gaze* consiste en une esthétique que l'on a développée (dans le cinéma

⁷⁶ Brey, Iris. *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Points, 2021.

⁷⁷ Que l'on traduit sans changement de sens par « regard féminin ».

⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 9.

mais pas uniquement) au fil du temps. Ce regard est tout d'abord inspiré du principe du *panoptisme* : il y a une relation de pouvoir entre la personne qui regarde et celle ou celui qui est regardé·e. Les femmes intègrent alors la pression du regard qu'elles subissent dans la fiction et dans la réalité. Le regard masculin est aussi influencé par l'idée lacanienne du regard : celui-ci glisse de haut en bas et, comme un enfant qui découvre son reflet, il y a création d'un triangle entre observateur, objet du regard et le spectateur. Ce principe est similaire au cinéma lorsque le public s'identifie au personnage principal à l'écran. Brey reprend ici l'idée de l'essayiste Laura Mulvey (synthétisée par Teresa Castro).

Le plaisir de regarder propre au cinéma, scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant « qu'être-pour-le-regard » s'appuie sur des ressorts formels et narratifs : globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur de récit et relais pour le regard du spectateur, tandis que le regard féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert au spectacle, à la fois des autres personnages et de l'ensemble des spectateurs. L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champ/contre-champ entretenant voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, consiste, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal. C'est ce qu'on appelle le male gaze.⁸⁰

Le *female gaze*, quant à lui, se conscientise – la caméra est libérée du regard de l'inconscient patriarcal. Il a comme objectif de se concentrer sur la subjectivité du personnage féminin. Sans pour autant s'identifier à la femme, les spectateurs et spectatrices vont ainsi pouvoir ressentir son expérience : ils et elles sont à ses côtés. Et ce, à travers son vécu de minorité sociale et tout ce que cela peut représenter. Le regard féminin a également comme caractéristique qu'il laisse tomber la distance que l'écran / le support creuserait entre le public et le récit. Les spectateurs et spectatrices sont désormais invités à devenir acteurs et actrices de cette expérience : le film est désormais un dialogue entre le regardé et le regardant.⁸¹ On peut désormais se concentrer sur la façon dont le personnage féminin et son vécu sont mis en scène et la manière dont le public a ressenti l'expérience spécifiquement féminine. L'identité et le genre des spectateur·rices n'ont alors plus d'importance. La subjectivité est construite sur base sociale et historique, permettant de voir en dehors du modèle dominant.

Pour pouvoir considérer qu'une œuvre fait appel au *female gaze*, Iris Brey dresse une liste de six critères. Narrativement, il faut que le personnage principal s'identifie comme une femme, que l'histoire soit racontée de son point de vue et que cette histoire interroge le patriarcat. Quant à la forme, le public doit ressentir l'expérience féminine grâce à la mise en

⁸⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

scène ; le plaisir des spectateur·rices ne peut être dû au fait d'objectifier une personne tel·le un·e voyeur·euse (pulsion scopique) ; et enfin, l'éventuelle sexualisation des corps doit être consciente (afin de ne pas tomber dans l'inconscient patriarcal).

Si l'esthétique permet comme on le voit de transmettre un message, Iris Brey souligne aussi que la relation est réciproque : s'intéresser au genre⁸², ainsi qu'aux stéréotypes que l'on y raccroche, permet d'innover la forme filmique et par là, de créer des œuvres majeures. En se concentrant sur le regard féminin et sur l'écriture féminine, les réalisatrices et réalisateurs montrent par leurs films qu'ils et elles ont compris l'importance de la question du genre et que la considération de celui-ci leur permet de réinventer un imaginaire dépourvu des schémas patriarcaux et de cette tradition inconsciente. Cela est rendu possible par le biais de nouvelles mises en scène et d'un nouveau style qu'ils doivent mettre en place.⁸³

Brey va encore un peu plus loin en reliant sa théorie à celle de la militante américaine bell hooks (sic). S'étant interrogée sur l'existence d'un *black female gaze*, celle-ci a inventé le concept d'*oppositional gaze*. Ce regard n'est plus celui intrinsèque au film mais celui des spectatrices noires qui refusent de *s'associer au regard phallogentré de désir et de possession et qui ne s'identifient ni avec la femme blanche victime de ce regard, ni avec celui qui le perpétue*.⁸⁴ Les femmes noires ont ce point de vue commun en raison des oppressions qu'elles subissent suite à leur genre et à leur race (dans le sens social du terme). Attention : de la même façon que la politisation n'est pas inhérente aux minorités, l'*oppositional gaze*, ainsi que le *female gaze*, ne découlent pas automatiquement du fait de subir une ou des oppressions. Ils nécessitent une démarche consciente et le désir d'un autre regard. Ces *gazes* sont des regards de résistance et sollicitent notre capacité à agir. Le plaisir (du cinéma) vient alors des mises en scènes choisies où nos modèles de représentation sont remis en question. De ce fait le *female gaze* peut être perçu comme un *oppositional gaze* : alors que le *male gaze* avait pour plaisir que la femme soit regardée à son insu, le regard féminin, lui, développe un plaisir rendu possible par un sentiment d'égalité entre la caméra, le personnage féminin et le regard du public.

⁸² Dans le sens social (*gender*), et non dans le sens littéraire ou cinématographique.

⁸³ *Ibid.*, p. 203.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 205.

c) *Lucas Hamilton Bartlett Evans*

Dans la thèse qu'il a publiée en 2022 sous le titre *Imagined Queerness : The Role of Affect and Emotion in Queer Spectating*⁸⁵, Lucas Hamilton Bartlett Evans propose une exploration approfondie des émotions ressenties par les spectateurs et spectatrices queer lorsqu'ils interagissent avec des récits de fiction centrés sur des personnages et des intrigues queer. Bien qu'il se concentre sur le théâtre, son analyse est facilement transposable à la littérature, au cinéma, aux séries. Evans s'appuie sur différentes théories : la théorie des affects, la théorie queer et les études de la performance. À travers tout son travail, il a comme objectif déclaré de critiquer les approches dominantes qui privilégient souvent les réactions des spectateur·rices cis-hétérosexuel·les.⁸⁶ Ainsi, la lumière est portée spécifiquement sur les dynamiques spécifiques et les enjeux émotionnels caractéristiques auxquels sont confrontés les spectateur·rices queer.

Evans engage son travail avec la notion de *faim queer*⁸⁷ : ce désir aigu que les personnes queer ont d'entrer en relation des histoires reflétant leurs propres expériences et identités. Cette envie dépasse la simple consommation de contenus, il y a une réelle volonté d'appropriation et de réinterprétation des récits. Cette faim est facilement reflétée par le biais du *slash shipping* dans les fandoms.⁸⁸ Cette pratique consiste à imaginer des relations romantiques ou sexuelles entre deux personnages de même genre qui ne sont pas explicitement liés de cette manière dans le récit original.⁸⁹

Pour illustrer son propos, Evans se concentre sur la série *Merlin*⁹⁰ (qui s'inspire librement de nombreux textes des légendes arthuriennes). De nombreux fans de cette série ont interprété les interactions entre les personnages principaux, Arthur et Merlin, comme une romance implicite. Par exemple, leur rencontre dans l'épisode pilote est souvent lue comme ne relevant pas uniquement d'une tension antagoniste, mais aussi d'une tension sexuelle grâce à des répliques telles que *I could take you apart in one blow*⁹¹ qui en anglais fait référence

⁸⁵ Evans, Lucas H. B. *Imagined Queerness: The Role of Affect and Emotion in Queer Spectating*. 2022. University of Houston.

⁸⁶ Facilité linguistique qu'il exploite souvent, et que l'on reprendra, pour désigner en réalité toute personnes non queer, toute personne rentrant dans la norme de genre (cis), de sexualité (allosexuel et hétérosexuel) ainsi que tout ce qui les concerne.

⁸⁷ Traduit littéralement de *queer hunger*.

⁸⁸ Communautés de fans propres à une œuvre ou un·e artiste.

⁸⁹ Que cela soit via des fanarts, des fanfictions ou même juste dans leur croyance personnelle sans mise en œuvre.

⁹⁰ BBC, 2008-2012.

⁹¹ Réplique dite par Arthur à Merlin lors de leur second combat, le premier ayant d'autres allusions sexuelles.

autant à un souffle qu'à du sexe oral. Selon lui, ces interprétations sont l'une des premières façons de répondre au désir profond du public queer de se voir représenter, en tout cas de voir une histoire qui peut entrer en résonance avec leurs propres expériences. Cette lecture à travers une lentille queer révèle l'importance des émotions dans la réception des récits et souligne que pour les spectateur·rices queer, l'identité et les étiquettes explicites ne sont pas toujours nécessaires. En réécrivant des récits à travers une perspective queer, les fans créent des espaces autonomes, qui résistent aux normes hétéronormatives.

Pour évoquer un cas analysé dans le présent travail, c'est une pratique fort répandue dans le fandom de Sherlock Holmes, et plus spécifiquement parmi les fans de la série BBC *Sherlock* (2010). À l'été 2023, le *slash shipping* Sherlock Holmes/John Watson conservait la deuxième place du couple sur lequel on avait le plus écrit sur le site de fanfiction *Archives of Our Own* (site dédié à la conservation de fanfictions, par et pour les fans).⁹²

Evans enchaîne ensuite avec une nouvelle émotion clef : la *rage queer*.⁹³ Souvent née de l'expérience de marginalisation et d'oppression, cette rage est vue comme un moyen pour les personnes queer de s'exprimer, de s'affirmer. Plutôt que de l'intérioriser, la rage queer est utilisée à l'encontre des structures et des représentations menaçantes, néfastes à l'identité queer. Cette fois-ci, l'auteur utilise l'exemple de la comédie musicale *Hedwig and the Angry Inch* pour illustrer comment la performance de la rage peut transformer cette émotion en une force dynamisante. Ce spectacle raconte l'histoire d'Hedwig, une chanteuse rock transgenre en quête d'identité et de reconnaissance. La rage qu'Hedwig exprime à travers sa musique et ses performances devient un moyen pour le public queer de ressentir et de canaliser ses propres frustrations. Evans soutient également que cette rage, nourrie par la représentation de la souffrance queer, perturbe les orientations hétéronormatives et redirige les sentiments négatifs vers un public hétérosexuel imaginaire/absolu. Cette réappropriation de leurs émotions via la rage est un nouveau pas pour ce public vers leur résistance et leur revendication pour leur place dans la société.

Après la rage, l'auteur d'*Imagined Queerness* aborde la solitude des personnes queer, qui souffrent souvent d'isolement social et de marginalisation. De ce fait, les récits de personnages solitaires sont pour eux particulièrement évocateurs. En extrapolant ses propres réactions à la pièce *Significant Other*, Evans explique comment les spectateurs entrent en

⁹² AO3 Ship Stats 2023—Chapter 2—Centreoftheselights—No Fandom [Archive of Our Own]. (s. d.). Consulté 8 juin 2024, à l'adresse

<https://archiveofourown.org/works/49183780/chapters/124100074#workskin>.

⁹³ Une nouvelle fois une traduction littérale du concept de *queer rage*.

conversation avec l'œuvre et sont alors renvoyés à leur propre solitude. *Significant Other* raconte l'histoire de Jordan, un homme gay luttant contre le sentiment d'abandon, pendant que ses amis proches se marient et fondent leurs familles. Cette solitude, le désir de nouer des liens reflètent les expériences queer. Evans souligne également la possibilité d'intersectionnalité entre différentes minorités en abordant entre autres les expériences queer et autistes : ces identités peuvent se croiser et influencer les réponses émotionnelles, notamment chez les différent·es spectateur·rices concerné·es. La reconnaissance de ces émotions marginalisées permet une compréhension plus profonde des défis spécifiques auxquels les personnes queers font face.

Quatrième concept analysé par Evans : celui de *déplacement queer*.⁹⁴ Il s'agit des sentiments d'isolement et de désorientation ressentis par les personnes queer, nés du malaise à habiter des espaces dominés par des normes hétérosexuelles. Evans analyse comment les représentations de la communauté queer dans les différents récits peuvent atténuer ces sentiments en offrant des visions d'espaces et de communautés où les identités queer sont légitimées, célébrées et soutenues. Tel ou tel récit permettent d'imaginer une réclamation queer de l'espace. La pièce *The Inheritance*, par exemple, parle de la vie des hommes gays à New York et explore les thèmes de patrimoine et de communauté queer. En présentant des futurs possibles où les personnes queer peuvent trouver un sens de chez-soi et de connexion, ces récits offrent un antidote puissant aux sentiments de déplacement et d'isolement.

Tout l'ouvrage d'Evans est traversé par l'*utopie queer*⁹⁵, une notion qui ne se limite pas à des représentations de personnages queer, à des récits queer ; mais qui imagine des futurs possibles où les identités queer ne sont pas seulement acceptées, mais célébrées et intégrées dans la société. Evans soutient qu'une vision utopique est cruciale pour inspirer et motiver les individu·es queer à lutter pour un monde plus inclusif et équitable. Diverses œuvres de fiction présentent des éléments d'utopie queer et peuvent offrir des modèles d'espoir et de transformation. Elles ne se limitent pas à la représentation de personnes queer dans des contextes existants, mais réinventent complètement des sociétés où les normes hétérosexuelles et cisnormatives ont été déconstruites. Ces utopies jouent un rôle déterminant en montrant un avenir où les personnes queer peuvent prospérer sans la peur et les contraintes de préjugés et de la discrimination.

⁹⁴ Traduction de *queer displacement*.

⁹⁵ Traduction littérale, théorie inspirée de celle semblable d'Estéban Muñoz ainsi que de la théorie féministe de Jill Dolan.

Evans met également l'accent sur la complexité des réponses émotionnelles des spectateur·rices queer. Il est simpliste de cataloguer ces émotions de manière binaire, en opposant les positives aux négatives. Elles sont souvent ambivalentes et multidimensionnelles. La joie ressentie en voyant une représentation queer (émotion positive) peut être teintée de tristesse en raison du manque de telles représentations dans le passé. De même, tristesse et colère peuvent cohabiter avec un sentiment de catharsis et de soulagement. Les réponses émotionnelles complexes comprennent aussi l'appréhension (dans le sens de réception) d'émotions métissées (nostalgie, amertume, surprise...) et celle de contradictions internes qui caractérisent souvent les réactions à des récits queer. Cette reconnaissance est essentielle pour développer des approches plus inclusives et empathiques dans les études de réception et pour mieux soutenir les besoins émotionnels des spectateur·rices queer.

En d'autres termes, les thèses d'Evans soulignent l'importance de considérer les émotions du public queer comme des objets d'étude complexes et recevables. En s'éloignant des approches simplistes qui réduisent les expériences queer à des catégories fixes, Evans propose un modèle qui met les émotions queer au centre de l'analyse des récits. Cette perspective permet une compréhension nuancée des dynamiques émotionnelles en jeu et met en lumière les moyens par lesquels les récits peuvent permettre au public queer de prendre son envol.

En mettant en avant les expériences des personnes queer, cette recherche ouvre des voies nouvelles pour comprendre comment les récits peuvent jouer un rôle crucial dans la formation et le soutien des identités queer. Ce qui touche directement à notre sujet : la représentation est importante et politique – non pas « juste parce que », mais par l'impact direct qu'elle peut avoir sur les individu·es queer et sur la communauté queer dans son ensemble. On retrouve là un concept récurrent chez Evans : les récits peuvent influencer un mouvement. Cette représentation implique non seulement de créer davantage de représentations queer, mais évidemment d'également considérer comment ces représentations sont reçues et vécues par le public queer.

d) *Charlotte Beyer*

Dans son étude intitulée *Centring Women of Colour* et consacrée à la décolonisation⁹⁶, Charlotte Beyer, spécialiste en littérature contemporaine, rejoint

⁹⁶ Beyer, Charlotte. « Centring Women of Colour: Decolonising the Literature Curriculum with Kamila Shamsie's *Home Fire* and Blou Babalola's *Love in Colour* ». *Decolonising the Literature Curriculum. Teaching the New English*, Palgrave, 2022, p. 45-64.

L.H.B. Evans de deux manières. D'une part, elle souligne l'importance de l'approche intersectionnelle : les femmes de couleur sont appelées à jouer un rôle considérable dans la décolonisation de la littérature. D'autre part, elle est persuadée de l'importance du rôle de la représentation sur la perception que les lecteur·rices peuvent avoir du monde ou d'elles et eux-mêmes. *Centring Women of Colour* se concentre sur la représentation du racisme et de l'islamophobie. Non seulement ces deux modes de discrimination se reflètent dans la littérature mais celle-ci joue également un rôle dans leur perpétuation. Beyer se penche sur la décolonisation de la littérature – et spécialement des mythes – à travers la place que la femme noire/musulmane y occupe.

L'étude qui nous occupe est inspirée des cours de littérature donnés par Beyer à l'université de Cheltenham. À partir des interprétations, réactions et identifications de ses étudiants à deux ouvrages récents écrits par des femmes racisées, elle met en œuvre une grille d'analyse postcoloniale et féministe pour interroger à la fois le canon littéraire, la littérarité et la critique littéraire ainsi que les conditions de cette littérarité et la place d'une œuvre dans la production culturelle. Non seulement ces impressions interrogent directement le champ du livre, mais elles permettent aussi de discuter de sujets actuels. La littérature interroge donc les perspectives politiques et celles-ci l'interrogent en retour.

Soucieuse de remettre en question le canon blanc occidental, Beyer met en avant les œuvres qui permettent de s'en éloigner, en commençant par étudier la littérature contemporaine britannique qu'elle considère comme partie intégrante de la littérature légitime, et non pas comme un sous-genre. Elle souligne aussi que la reconnaissance de l'exclusion et de la marginalisation au sein de la littérature est une étape importante de la décolonisation du corpus littéraire.

Pour entamer cette remise en question, Charlotte Beyer choisit la voie des mythes et de leurs réappropriations modernes. Ces textes fondamentaux de la culture occidentale sont intéressants à analyser car ils abordent les thèmes universels que sont la famille, la nation, les cultures ainsi que les valeurs que l'on raccroche à ces thématiques. Condensés de culture occidentale, ces récits ne mettent pas en lumière les différentes minorités. Celles-ci doivent donc les remettre en question en même temps que le canon littéraire. Donnons un exemple. L'un des problèmes rencontrés dans notre présentation actuelle de la mythologie gréco-latine n'est autre que le *whitewashing* de cette culture : tous les personnages sont présentés (à tort), comme blancs, que ce soit dans les arts ou dans les mythes. La décolonisation des représentations et des perceptions de nos récits est donc nécessaire, entre autres sur ce point.

Beyer se concentre sur des œuvres écrites par des femmes racisées afin de battre en brèche l'exclusivité blanche occidentale sur la perception littéraire et de mettre en avant l'inclusion et la diversité. Pour réinventer les genres littéraires – en donnant du poids au genre, à la sexualité, à la race⁹⁷ et à l'intersectionnalité – ces écrivaines ont recentré les récits autour de personnages féminins racisés : elles ont réécrit les intrigues et réinventé les structures narratives des récits fondamentaux et mythes à travers des idées contemporaines auxquelles les diversités et minorités contemporaines peuvent s'identifier.

Charlotte Beyer analyse tout d'abord le roman *Home Fire* de Kamila Shamsie, écrivaine anglo-pakistanaise qui publie en anglais. Ce texte lui permet d'aborder la sexualité des femmes musulmanes dans notre société, une démarche devenue encore plus importante après les attentats du 11 septembre 2001 car ceux-ci ont renforcé les stéréotypes racistes, religieux, culturels et de genres. Il devient plus urgent que jamais d'interroger l'orientalisme⁹⁸ présent dans notre société. Et dans ce débat d'idées, les universités ont un rôle essentiel à jouer : sensibiliser les nouvelles générations à travers le curriculum littéraire. C'est notamment leur rôle d'exposer les stéréotypes de la culture occidentale qui structurent tant la société que le canon littéraire. Il faut élargir le paysage littéraire à des modes de représentation multiculturelle.

Home Fire replace un drame grec (Antigone) dans un monde post-11 septembre et post-Brexit. C'est une évocation très actuelle de la communauté d'origine pakistanaise en Grande-Bretagne, des difficultés des musulmans qui luttent pour maintenir leur identité culturelle tout en défendant leur loyauté envers l'État, en dépit de certains hommes politiques qui souhaitent les ostraciser et qui font le lit de l'islamophobie. Le roman remet aussi en question l'image des femmes musulmanes : au lieu du stéréotype qui en fait des personnes craintives, on découvre des femmes revendiquant leurs droits et leur individualité. La réappropriation que Shamsie fait du mythe antique participe de la volonté des femmes de raconter leur histoire, de présenter leur version de l'Histoire pour donner leur point de vue et réécrire pourquoi et comment elles ont été exclues par des régimes oppressifs.

La révision du mythe, sa réécriture, s'inscrit dans une stratégie de décolonisation. Tout d'abord, elle permet une révision stratégique de l'imaginaire du genre (*gender*). Elle est

⁹⁷ Toujours dans le sens social du terme.

⁹⁸ L'orientalisme est une vision du monde qui donne une représentation fallacieuse des personnes arabes et de leurs cultures en les opposant à celles de l'Occident. Le colonialisme conquérant s'est dissimulé derrière la soi-disant nécessité de venir en aide à des populations sous-développées et l'une des caractéristiques de l'orientalisme est de perpétuer cette idée que les Arabes ont besoin d'être secourus.

un moyen d'explorer et de tenter de transformer le soi ainsi que la culture par le fait de résister aux stéréotypes et à la binarité des représentations dans le canon. On réimagine ces moyens de représentation afin de subvertir et de transformer la littérature. *Home Fire* est une critique postcoloniale de l'orientalisme par le biais des techniques et perspectives narratives. Shamsie transforme le mythe classique en contestant la politique de représentation de la sexualité de la femme musulmane dans les médias britanniques et la culture populaire : ses deux personnages féminins remettent en cause l'idée occidentale que les femmes musulmanes soient opprimées (par le voile, l'Islam...) et ont besoin d'être sauvées. Son roman interroge les figures présentes dans les textes classiques occidentaux qui perpétuent l'orientalisme et l'altérité des femmes musulmanes.

Cette réécriture des mythes globaux s'illustre aussi dans le deuxième livre présenté par Charlotte Beyer, mettant cette fois le racisme au centre de sa réflexion. Bolu Babalola, journaliste britannique d'origine nigériane et autrice de *Love in colour*, illustre la décolonisation littéraire à travers la lentille complexe du genre et de la race. Elle place les femmes noires au centre de leurs histoires d'amour : elles ne sont plus objectifiées ou banalisées comme dans les romances blanches. Pour Babalola, le thème de l'amour est vital, politique. Il permet de lutter contre la culture patriarcale (et le colonialisme) qui donne moins d'importance à l'art des femmes (noires).

Analysant ce recueil de Bolu Babalola, Charlotte Beyer et ses étudiant·es soulignent le manque de représentation des femmes de couleur et plus généralement des écrivain·es noir·es dans les médias mainstream – ce, en raison de préjugés profondément ancrés dans l'industrie du livre. Appartenance et identité sont intrinsèquement liées aux questions d'inclusion dans le genre littéraire romanesque. Et Beyer aspire à une diversification des récits d'expériences des Britanniques d'origine africaine de façon à répondre aux attentes d'un public aux appartenances culturelles très diverses.

Beyer insiste sur l'importance de la présence des femmes noires dans les genres dominés par les personnes blanches, et plus particulièrement la fiction romanesque. Elle constate, à la suite de la professeure Dalia Gebrial, que dans la littérature, l'éradication des femmes noires par les auteur·rices blanc·ches est la conséquence du fait que ce sont ceux-ci qui ont fixé la grammaire raciale du désir, en déterminant qui peut être aimé, qui ne peut l'être et ceux et celles dont les amours qui importent. Il est dès lors nécessaire de se concentrer spécifiquement sur les personnages de femmes racisées, sur leur mise au centre des récits et sur la signification de ce mouvement pour la décolonisation de la fiction romanesque et de la

mythologie. Lorsque Babalola réécrit une légende gréco-romaine en mettant en scène une Thisbé noire, étudiante, qui se prépare à chercher sa place dans le monde moderne, elle la montre indépendante et lui confère l'empouvoirement des femmes racisées. C'est l'occasion pour Babalola d'évoquer d'autres figures importantes de femmes noires, susceptibles d'être des modèles pour les femmes noires. Elle rend une identification possible auprès des étudiants de Beyer, des lectrices et lecteurs.

La revisite des mythes par les autrices noires s'appuie sur des thèmes, des idées et des débats contemporains, soulignant ainsi la pertinence sociale et culturelle continue de ces textes fondateurs revisités. Ceci vaut pour les récits de Babalola, qui montrent le changement d'orientation qui se produit au cours du processus de décolonisation et l'implication de ce changement dans l'engagement des nouvelles générations vis-à-vis de la littérature.

Mais jusqu'à présent, ce genre d'ouvrage reste trop rare. Le monde littéraire souffre d'un grave déficit de représentation : de nombreux textes sont écartés parce que leurs perspectives culturelles ne sont pas comprises ou ne sont pas jugées dignes d'intérêt ou tout simplement parce qu'ils sont considérés comme invendables. Ces décisions biaisées excluent de nombreux récits diversifiés (et les écrivaines noires publiées dans le genre romanesque sont donc rares).

La décolonisation et le féminisme, on l'a dit, sont intersectionnels. Ils permettent de montrer les inégalités de genres et de races et les influences qu'elles peuvent avoir les unes sur les autres. Une fois qu'ils sont appliqués aux mythes, il est intéressant de comparer (thèmes, personnages, stratégies narratives, utilisation de la langue et du symbolisme) avec l'original afin de réaliser à quel point la réécriture contemporaine reflète les changements de perspectives et notamment la différence d'impact sur le sentiment d'inclusivité chez le ou la lecteur·rice.

e) Conclusion

La fiction a une dimension politique, perceptible à de multiples degrés. Déjà, comme le souligne Chalvon-Demersay, elle est une modélisation de la société, permettant via les émotions de mettre en avant des sujets de société qui n'ont pas encore pris place dans le débat public. Ces émotions ont un impact sur notre conception du monde, l'influençant et élargissant nos perspectives en y distillant des projets de société. La politisation d'une œuvre n'existe donc pas qu'à travers le genre de la littérature « engagée », il n'est pas nécessaire qu'une œuvre soit pensée comme une revendication ou une dénonciation pour qu'elle soit

politique. Même allégé pour satisfaire aux exigences « de l'audimat », le propos d'un récit reste toujours politique.

Et, comme nous l'apprend Beyer, l'une des façons dont les œuvres sont toujours politiques n'est autre que la question de la représentation et de l'identification. En effet, la représentation d'une minorité a une importance cruciale sur la perception que le lectorat va en avoir et, plus précisément, sur celle que le public issu de cette minorité auront de lui-même : une vision plus ou moins positive en fonction de la reconnaissance que lui accordent les différents genres littéraires (dont le cinéma). L'autrice constate que ce sont des auteur·rices blanc·ches qui ont fixé les représentations fallacieuses des personnes racisées et ce, à tout point de vue : leur sexualité, leurs convictions religieuses, leur situation politique, les relations homme-femme, la grammaire du désir...

Evans ou Iser font la même constatation. Mais ils utilisent chacun un biais différent pour analyser les stéréotypes culturels et montrer comment il est possible de les démonter, de s'y opposer.

Iser se concentre sur la dimension esthétique des œuvres cinématographiques : c'est par le biais de la caméra (et du regard qu'elle apporte) qu'on politise l'œuvre. Le *male gaze* permet une ascendance et une pression – par le principe du panoptisme, déconstruisant chaque parcelle du corps comme un objet. Cette pression contamine ensuite la vie réelle. Le *female gaze*, quant à lui, rejette cette objectification. La femme est montrée comme agente (dans le sens d'agissante). Bien qu'il nécessite une démarche volontaire, cet autre regard permet aux femmes d'inviter le public à partager leur vécu social, de découvrir une nouvelle subjectivité hors de la perception des dominants. On découvre le monde et les événements qui le constituent à travers un regard imprégné du réel des personnages féminins.

Evans, quant à lui, rejoint Chalvon-Demersay sur l'importance des émotions mais en s'attachant à analyser les attentes de la communauté queer et les sentiments qu'ils éprouvent vis-à-vis de la littérature (ici le théâtre et les séries). Les œuvres littéraires privilégient trop souvent une approche cis-hétérocentrée qui laisse le public queer sur sa faim. Celui-ci accumule les manques : frustrations devant la rareté des récits reflétant leur identité, souffrances, solitude, sentiments de marginalisation, désorientation, désir de nouer des liens... Mais il ne s'agit pas de sentiments passifs. Les personnes LGBTQUIAP+ réagissent ! Tous d'abord, elles s'approprient les œuvres et à travers celles-ci développent un sentiment de communauté : elles se rassemblent autour de ces histoires, elles s'identifient à des personnages qu'elles baptisent comme queer même si cela ne correspond pas au canon

scénaristique puis réécrivent éventuellement les récits. Par ailleurs, la rage queer peut déboucher sur l'utopie queer : la réinvention d'une société où l'on déconstruirait ces normes cis-hétéronormatives. Par conséquent, le spectacle dramatique peut avoir un impact politique : faire émerger un futur où l'identité queer est intégrée à la société. Les récits et les émotions influencent un mouvement politique, qui peut avoir une réalisation en dehors du monde littéraire.

Enfin, comme le souligne chacun·e de nos autrices et auteur, le rapport que la fiction entretient avec le réel concerne chaque minorité et se travaille de manière intersectionnelle.

III. La sélection des œuvres et sa justification

1. Les œuvres originales

a) *Sherlock Holmes* (Arthur Conan Doyle)

Les nouvelles de *Sherlock Holmes* constituent un vaste corpus publié entre 1887 et 1927. Datant d'un siècle ou davantage, elles font depuis longtemps partie du canon littéraire. Surtout, elles ont mis en place un univers qui a intéressé un large public et que nombre de lecteur·rices se sont largement approprié. L'œuvre de Conan Doyle a été abondamment adaptée et réécrite : riche en intrigues complexes et personnages mémorables, caractérisée par son atmosphère victorienne, elle offre un terrain fertile pour des réécritures. Chaque nouvelle interprétation ou adaptation peut être vue comme une couche supplémentaire sur le texte original, un palimpseste littéraire.

Le héros de Conan Doyle est très reconnaissable et figé, on peut le reconnaître grâce à certains traits caractéristiques, tant physiques (pipe, chapeau *deerstalker*, cape...) que psychologiques (sociopathie, addiction, amour des enquêtes) ou relationnels (ses liens avec Watson, Irène Adler ou le professeur Moriarty).⁹⁹ C'est au point que les personnages de Sherlock et celui de son fidèle ami Watson sont devenus des archétypes littéraires. Leur dynamique, leurs caractères bien distincts et leurs rôles dans les enquêtes vont se décliner dans une multitude de variations.

La construction du récit et des enquêtes est aussi aisément reconnaissable et donc facile à manipuler / retravailler. Leur structure narrative rigoureuse permet aux auteurs contemporains d'explorer divers thèmes et contextes tout en conservant l'essence des récits originaux. Que ce soit en changeant l'époque, en modifiant les personnages, ou en introduisant des éléments surnaturels, les réécritures s'approprient les éléments iconiques tout en les réinventant. Attention néanmoins que la construction de la narration d'une enquête a fortement impacté la littérature policière en général et n'est donc parfois pas un hommage volontaire, mais juste une habitude littéraire.

Les aventures de Sherlock Holmes, avec à la fois leurs nombreuses ambiguïtés (les *blancs* théorisés par Wolfgang Iser) et leurs détails suggestifs, encouragent les lecteurs et les auteurs à initier une relation active avec le texte, en ajoutant leurs propres interprétations et

⁹⁹ Lits, M. « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiatique ». *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, PULIM, 2000.

développements. Que ce soit par sa figure archétypale ou par son style de narration (policrière), *Sherlock Holmes* est donc une œuvre qu'on peut reprendre facilement et décliner dans les différents médias narratifs : nouvelle, roman, BD, jeu vidéo, film, jeu de société, manga, série télé...

On n'a donc que l'embarras du choix. J'ai essayé de privilégier des réécritures exploitant différents supports, tout en écartant celles où le lecteur est acteur de l'histoire (comme dans un jeu vidéo ou de société).

b) Arsène Lupin (Maurice Leblanc, 1905-1941)

Avec son charme irrésistible, son intelligence hors du commun et son éthique ambiguë, Lupin, le « gentleman cambrioleur », incarne un paradoxe séduisant : un criminel au grand cœur, un hors-la-loi qui défie les conventions sociales pour des causes souvent nobles. Ce contraste offre une richesse narrative qui peut être explorée sous divers angles, que ce soit pour critiquer les inégalités sociales, questionner les notions de justice, ou simplement pour célébrer l'esprit d'aventure et de rébellion.

Ce personnage a lui aussi rapidement glissé vers l'archétype littéraire qui invite à des variations infinies. Ces variations et réécritures jouent parfois d'un croisement avec d'autres figures littéraires emblématiques : si on prend le *Lupin* de Netflix, le personnage central, Assane, évoque évidemment Arsène Lupin mais peut faire penser également à Edmond Dantès pour son besoin de justice à travers une vengeance. Et cela marche car on a deux figures à l'éthique ambiguë qui gardent une position noble dans le récit.

Comme pour *Sherlock Holmes*, les récits originaux, par leur structure et leurs intrigues inventives, fournissent une base narrative solide avec laquelle d'autres auteurs peuvent s'amuser en se la réappropriant. Ces récits se situent dans la Belle Époque et offrent une richesse contextuelle et historique que les réécritures vont exploiter sans fin. En transposant les aventures de Lupin dans des époques différentes, en modifiant le cadre géographique et/ou temporel, en explorant des thèmes contemporains (comme l'identité sur Internet ou les enjeux sociopolitiques actuels), les auteur·rices de réécritures peuvent s'approprier les éléments phares des récits originaux tout en les réinventant pour un nouveau public.

Les histoires d'Arsène Lupin, par leurs nombreux rebondissements, leur humour subtil et leurs personnages hauts en couleur, invitent le lectorat à devenir co-écrivain. Cette ouverture narrative, où tout n'est pas expliqué et où les lecteur·rices sont encouragé·es à

combler les vides, fait des récits de Lupin des textes idéaux pour la réinterprétation et la réécriture : on peut ajouter de nouvelles dimensions, interpréter les non-dits et proposer des lectures originales tout en restant plus ou moins fidèle à l'esprit de l'œuvre de Leblanc.

Petite anecdote : on retrouve ici l'un des premiers pastiches du détective Sherlock Homes (mis en scène sous le pseudonyme d'Herlock Sholmes). La même œuvre intègre donc deux degrés d'écriture. Nos personnages se rencontrent déjà avant toute réécriture d'Arsène Lupin.

2. *Les réécritures et leur intérêt*

a) *Sherlock Holmes*

Sherlock Homes (films de Guy Ritchie, 2009 et 2011)

L'intérêt des films de Guy Ritchie vient de la théâtralisation et de la « blockbustérisation » d'enquêtes qui a priori se présentaient davantage sous forme de combats intellectuels que sous forme de rixes et d'assauts dramatiques (dans le sens théâtral et plein d'emphases). Il est intéressant de remarquer que Ritchie utilise cette dynamique et ces effets spéciaux également pour mettre en scène la réflexion et la déduction d'Holmes. On peut entre autres penser au combat de boxe auquel Holmes participe et théorise lors de l'apparition d'Irène Adler ou à sa lutte contre Moriarty en haut de Reichenbach : la mise en scène mélange les connaissances physiques et médicales de Holmes en voix off à des ralentis prenants.

Ritchie offre aussi au public une réappropriation des relations de Sherlock Holmes, que ce soit par une orientation de lecture ou par une réécriture complète. Il fait par exemple le choix de mettre en évidence la codépendance qui lie les deux personnages principaux. Celle de Holmes vis-à-vis de Watson est particulièrement prononcée et s'illustre notamment lors des scènes où ils discutent du futur mariage de Watson ; ou lorsque Sherlock rencontre la fiancée de Watson, Mary, et se montre carrément grossier, utilisant ses capacités déductives pour montrer la jeune femme sous un mauvais jour (à tort d'ailleurs). Puis, comme Conan Doyle, Ritchie met Mary de côté, et ce de manière flagrante. Il justifie néanmoins cette disparition dans son récit : elle se fait jeter à l'eau et récupérer par Mycroft, le frère aîné de Holmes.

Ritchie intègre également le personnage d'Irène Adler à son récit. Il la présente comme une femme intelligente et « presque » l'égale de Sherlock. Toutefois, comme dans beaucoup de réécritures, le personnage d'Irène Adler sera entre autres une opportunité pour donner une touche romantique au personnage de Sherlock Holmes. Ritchie écarte ainsi d'autres options : une histoire ne contenant aucune romance ou un Holmes qui, à l'instar de

celui de Doyle, n'aurait aucune attirance pour les femmes (homosexualité ou asexualité). Le personnage d'Adler permet en fait d'écarter du public l'idée d'une romance possible entre Holmes et Watson – en dépit du lien mutuel de dépendance qui les unit.

Les films de Ritchie présentent encore l'intérêt de s'inspirer des aventures écrites par Conan Doyle sans être à proprement parler la réécriture de l'une ou l'autre de ses nouvelles. Ritchie développe plutôt sa narration autour de personnages et caractéristiques typiques de l'univers holmésien (des costumes inspirés des gravures du journal *The Strand*, une ville de Londres au début de son industrialisation, des clivages sociaux marqués propres à l'époque victorienne, un art du déguisement parfaitement maîtrisé par le détective...). Il est aussi l'un des seuls chez qui tienne compte et mette en valeur la dimension humoristique des aventures de Holmes – une dimension négligée par nombre d'adaptations qui, contrairement à Doyle, font du détective un être sombre et misanthrope.

Sherlock (série BBC, 2010-2017)

J'ai choisi de travailler sur la série *Sherlock* (BBC 2010-2017) car, au-delà du fait qu'elle a déclenché mon intérêt pour le principe de réécriture, elle est un excellent exemple de transmodalisation intermodale mais surtout de transposition diégétique : les réalisateurs, Steven Moffat et Mark Gatiss, placent l'œuvre de Conan Doyle au 21^e siècle. Les personnages et leur dynamique sont modernisés et approfondis. On reconnaît en effet la figure de Sherlock Holmes notamment à son hyper-intelligence, à ses addictions ou à sa misanthropie... Mais la série abandonne l'opium pour les patchs de nicotine ; la démonstration des déductions logiques du détective ne se limite plus aux explications données à Watson et à des recherches de traces sur le terrain, elle passe aussi par le développement d'un palais mental (technique de mémorisation surexploitée dans la série) et des recherches sur la toile ; et sa misanthropie s'explique par une sociopathie prétextée qui cache divers traumas explicités lors du dernier épisode (*The Final Problem*) plutôt que par l'ennui mortel que Sherlock Holmes éprouve en compagnie de ses contemporain·es.

Contrairement aux films de Ritchie, chaque épisode de *Sherlock* se raccroche davantage à l'une des nouvelles d'Arthur Conan Doyle. La réécriture passe davantage par la transposition à notre époque des enjeux et des techniques de la fin du 19^e siècle. Les pépins d'orange (de la nouvelle *The Five Orange Pips*) deviennent des sonneries d'une messagerie téléphonique, Watson revient d'une autre guerre en Afghanistan, les lieux publics et les transports en commun gardent leur importance mais avec leurs caractéristiques actuelles (métro, taxi, etc.)

En faisant de Watson un blogueur, les réalisateurs conservent l'idée qu'il est le narrateur de ces histoires – un narrateur potentiellement subjectif/non fiable. Ce choix permet à Gatiss et Moffat de jouer avec certaines incohérences des récits de Conan Doyle. Fans de l'univers et des personnages holmésien, ils rendent aussi hommage à l'écriture de Conan Doyle, avec ses forces et ses faiblesses. Cela s'illustre entre autres par leur choix de ne pas expliquer clairement comment Sherlock a survécu après la *chute de Reichenbach* : c'est un clin d'œil au fait que Conan Doyle ait dû ressusciter son personnage suite aux plaintes des lecteur·rices et pour des raisons financières, alors même qu'il l'avait tué pour s'en débarrasser. Ils s'amuse aussi avec les inadvertances d'écriture de Doyle, par exemple lorsqu'ils font de la douleur à la jambe de Watson une douleur psychosomatique : dans les œuvres de Conan Doyle, le Dr. Watson a été blessé à la guerre tantôt à l'épaule, tantôt à la jambe.¹⁰⁰

La série de la BBC m'intéresse également parce qu'elle a remis sous les feux de la rampe l'œuvre de Sherlock Holmes, devenu du coup un phénomène télévisuel et provoquant un engouement exceptionnel des fandoms sur Internet.

Au départ, l'enthousiasme est sans mélange. Mais très vite, la série devient l'exemple type du *queerbaiting* dans l'univers télévisuel. D'ailleurs, si l'on recherche la définition de ce terme sur Internet, l'un des exemples donnés sur Wikipédia¹⁰¹ pour l'illustrer n'est autre que la série *Sherlock*. Et en effet, cette série semblait ouvrir la porte à une officialisation d'une relation amoureuse entre Sherlock Holmes et John Watson, tout du long de son « sous-texte ». Les deux personnages sont tellement proches que leur amie et logeuse Mrs Hudson, laisse à plusieurs reprises entendre qu'ils sont un couple (notamment lorsqu'ils emménagent ensemble ou quand Watson parle de lui présenter sa future épouse, Mary Morstan, deux ans après la mort supposée de Sherlock). Des personnages secondaires abondent dans ce sens : dans *The Hounds of Baskerville*, les deux tenanciers de l'auberge (eux-mêmes en couple) demandent à John si *le sien aussi est un ronfleur*. Sherlock et John eux-mêmes restent ambigus sur la question. Dès *A Study in Pink*, les fans pointent leur souper en tête-à-tête au restaurant comme une des premières tentatives de flirt de la part de Watson : John, après avoir demandé à Sherlock s'il avait une copine (*not really my area*) ou un petit-ami (*which is fine*), enchaîne sur le fait qu'il est *unattached*, comme lui. La raison première pour laquelle les fans pensent au flirt (au-delà du jeu d'acteur choisi) est que Sherlock Holmes, roi de la déduction, le pense

¹⁰⁰ Dans *A Study in Scarlet* dans le premier cas et dans *The Sign of Four* pour le second.

¹⁰¹ Queerbaiting.(2023). In Wikipédia.
<https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Queerbaiting&oldid=207644394>.

aussi (en témoigne sa réaction pleine de réserve).¹⁰² Mais Sherlock aussi laisse échapper des indices qui pourraient laisser croire la possibilité d'une relation. C'est entre autres le cas lorsque dans *The Blind Banker* : John lui dit qu'il a un rendez-vous et lui en donne la définition, Sherlock lui répond immédiatement que c'est ce qu'il entendait lui proposer lui-même.¹⁰³ Et ceci sans compter toutes les fois où Watson fait allusion au fait que les gens pourraient jaser s'ils les voyaient.

Qu'en est-il de la représentation de la femme dans la série ? Comme souvent, Irène Adler est l'intérêt romantique de Sherlock (alors même qu'elle se définit comme lesbienne). Elle incarne aussi la femme fatale poussée à son paroxysme. Le fait qu'elle batte Holmes dans un premier temps redore un peu l'image des femmes dans l'univers holmésien. Mais la représentation des femmes profite surtout du développement que prennent deux personnages féminins récurrents.

Le premier est une création de la série. Il s'agit de Molly Hooper, médecin légiste et amie de Sherlock Holmes. Bien qu'elle soit souvent réduite à son amour à sens unique pour le détective, elle est aussi l'incarnation de la femme que le monde sous-estime et de l'amie fidèle. C'est pourtant grâce à elle (et au fait que Moriarty ne la considère pas, quand bien même il passe par elle pour rencontrer Sherlock), que ce dernier peut mettre en place une mise en scène pour survivre à sa chute depuis le haut de l'hôpital Saint-Barthélemy (*The Reichenbach Fall*). L'une des caractéristiques de Molly est d'être médecin légiste, ce qui lui permet de multiples interventions pour venir en aide au détective. Elle est d'ailleurs (avec Watson) le seul personnage dont Sherlock Holmes ne remet pas en compte les capacités professionnelles. Néanmoins, il aurait sans doute été possible d'approfondir davantage le personnage.

La série de la BBC développe un autre personnage féminin, celui de Mary Morstan qui gagne en temps d'écran et n'est plus seulement l'épouse de John Watson mais devient une espionne et a un impact considérable sur le fil de la narration. Alors que généralement Watson est perçu comme un homme brillant (bien qu'il ait l'air d'un imbécile à côté de Holmes), il est ici dépassé par sa femme. Sherlock et Mary sont dépeints comme ayant systématiquement une longueur d'avance sur lui. Ils le lui font d'ailleurs parfois remarquer.

¹⁰² notabiaswrecker (Réalisateur). (2017, janvier 21). *Girlfriend? No, not really my area.* https://www.youtube.com/watch?v=yZ9_djAHWaQ.

¹⁰³ Meli v (Réalisateur). (2012, octobre 18). *That's what I was suggesting ;)... Sherlock/John (BBC TV Series).* <https://www.youtube.com/watch?v=tjO-kNwxjoo>.

Moffat et Gatiss profitent aussi de la série pour développer une facette progressiste de la masculinité en attribuant au personnage de John Watson, la charge du *care* et la « fonction » émotionnelle. Si Sherlock Holmes est l'intellect, le Dr. Watson (lorsqu'il n'est pas cantonné à son rôle de témoin et de narrateur) personnifie habituellement la rationalité, il est l'homme terre à terre. Mais dans cette série, il est aussi le personnage qui représente les émotions et le cœur : il laisse parler ses sentiments, tant la colère ou l'émerveillement que le chagrin (on le voit pleurer à plusieurs reprises dans la série), il essaye d'influencer Sherlock sur le plan moral et de manière plus symbolique, il est montré tout du long de la série comme le conducteur du cœur de Sherlock. Il devient du coup une faiblesse pour celui-ci et ses ennemis vont en profiter : Moriarty en fait une cible dès qu'il se rend compte qu'Holmes tient à lui tandis que Magnussen en fait son *point de pression* et l'utilise pour manipuler Sherlock.

Moriarty the Patriot (manga, 2016)

J'ai pris un certain temps avant de me décider à choisir cette réécriture pour mon travail mais le format de manga – et plus particulièrement de *shonen* – permet de voir que l'intérêt pour la réécriture d'œuvres « classiques » ne se limite pas à la culture occidentale. Je me suis demandé comment l'œuvre de Conan Doyle pouvait inspirer le mangaka et comment la culture japonaise actuelle pouvait s'approprier cette œuvre victorienne britannique. En effet, les mangas sont réputés pour travailler des sujets graves et/ou importants sous des dehors de divertissements. Il peut s'agir d'écologie, d'identité, de la nécessité de rêver... La saga *Moriarty the Patriot* parle ouvertement de la lutte des classes sociales. Son auteur Ryōsuke Takeuchi met en évidence dès les premières pages l'inégalité plus que flagrante entre la *classe supérieure*, la *classe moyenne (supérieure, moyenne, inférieure)*, le *prolétariat* et le *sous-prolétariat*.¹⁰⁴ Il aborde donc d'emblée deux sujets clés : la remise en question de ce qui a permis cet ordre établi, à savoir l'impérialisme (britannique) ; et l'immuabilité de cet ordre. Chacun·e est destiné·e à vivre et à mourir dans la classe où il ou elle est né·e. Le premier sujet n'est pas développé outre mesure mais le second est dès le début au centre du récit. Le personnage d'Albert Moriarty, noble dégouté de l'entre-soi et de l'égoïsme que sa classe symbolise, convainc ses parents d'adopter deux frères issus de la classe la plus basse, après qu'il a entendu l'ainé déclarer qu'il faut tuer les *mauvais* nobles. Cette thématique des classes sociales reste actuelle et omniprésente, notamment au Japon où les clivages sont plus marqués.

¹⁰⁴ Il va jusqu'à tracer une pyramide dans le premier chapitre.

Mon intérêt s'est initialement porté sur ce manga parce qu'il donne le premier rôle à l'antagoniste de Sherlock Holmes. Moriarty a en effet pour spécificité d'être l'un des méchants que l'on connaît presque aussi bien que le héros dont il est la némésis. Si Batman a le Joker, si Harry Potter a Voldemort et Peter Pan, le Capitaine Crochet, James Moriarty est le méchant que l'on associe inévitablement à Sherlock Holmes. Du choix de Ryōsuke Takeuchi d'en faire le héros – dans le sens narratif et moral car on lui donne ici une quête noble –, découle une nouvelle vague de réinterprétations et de réécritures. Par exemple, si Moriarty a un projet noble derrière les crimes dont il se fait le consultant, qu'en est-il de la morale ? Ses actes en deviennent-ils justes ou Moriarty reste-t-il un criminel ? Comment le mangaka puis le lectorat vont-t-ils positionner Sherlock dans cette nouvelle version ?

[Electric Pink Hand Grenade \(fanfiction\)](#)

Évoquer une fanfiction comme exemple de réécriture me semble essentiel dans le cadre de ce travail. Elle est sans doute la forme d'écriture la plus spontanée et ce, depuis la nuit des temps : après avoir lu ou vu une œuvre, chacun·e peut s'interroger, rêver, prendre son ordinateur ou un crayon et écrire une nouvelle histoire d'après celle qu'il ou elle vient de terminer.

La différence avec les formes de réécriture présentées jusqu'ici est que la fanfiction, pour un faisceau de raisons, n'est pas publiée ou mise en scène. Elle reste une œuvre non-lucrative écrite par un·e fan pour son plaisir et éventuellement, pour celui d'autres fans. Voilà l'intérêt. Son but unique est de partager l'amour de l'œuvre, les questionnements et remises en question que l'on peut avoir pour elle.

Comme signalé dans le premier chapitre, il est évident qu'Internet a répandu le genre et vulgarisé l'accès aux fanfictions grâce à des plateformes dédiées (*Wattpad*¹⁰⁵, *fanfiction.net* et *Archive Of Our Own*¹⁰⁶ pour ne citer que les plus connues). Néanmoins, cette pratique de partage entre fans remonte à bien avant la création de la toile. On en retrouvait aussi dans les fanzines qui tournaient dans les années 1970-1980. Henry Jenkins III les présente comme point central de la culture des fandoms.

Ce n'est pas un phénomène neuf mais, bien que les textes soient diffusés plus largement grâce à Internet, ils continuent à faire partie d'une « sous-culture ». Il est rarement

¹⁰⁵ Cette plateforme abrite aussi des histoires originales.

¹⁰⁶ Dit « AO3 ».

bien vu de déclarer aimer, ou même lire, des fanfictions. Ce genre est souvent réduit caricaturalement à la pratique du *self-insert*¹⁰⁷ ou à des « romances » gay.

C'est faire fi de la variété des textes que l'on peut retrouver sous l'appellation générique de fanfictions. Pour se limiter à Sherlock Holmes, il est fréquent de trouver des enquêtes originales, des scènes à but humoristique, des croisements avec d'autres univers (Harry Potter, Lupin évidemment, James Bond...), un déplacement de l'œuvre au 21^{ème} siècle ou encore des inventions sur l'enfance et l'adolescence de Sherlock ou Watson.¹⁰⁸ En fait, la fanfiction est un genre à part entière, avec ses propres codes et sous-genres. Citons-en quelques-uns. Il y a les *dribbles*, qui sont des fanfictions d'une centaine de mots. On peut évoquer aussi les fanfictions « 5 + 1 », où l'histoire se déroule en six étapes distinctes : les cinq premières ont une trame similaire qui est mise à mal dans la sixième (souvent pour un mieux). Le fandom des *Sherlockians* a développé un sous-genre original : le « 221B »¹⁰⁹, une histoire qui doit contenir 221 mots et dont le premier doit commencer par la lettre B.

D'ailleurs, le fait de dénigrer le *selfinsert* et la romance gay au sein de la fanfiction apparait une nouvelle fois comme une tentative d'invisibiliser la réalité sociale de l'écriture : comme l'explique Henry Jenkins III, les « *fandoms* » sont un véhicule pour les groupes sous-culturels marginalisés (femmes, jeunes, gays, etc.) pour ouvrir l'espace à leurs préoccupations culturelles au sein des représentations dominantes ; c'est une manière de s'approprier des textes médiatiques et de les relire dans une mode qui sert différents intérêts, une façon de transformer la culture de masse en une culture populaire.¹¹⁰ L'écriture de fanfiction peut être un moyen de trouver sa place, de créer du lien (avec une communauté), de développer des compétences ou simplement d'avoir un endroit où s'exprimer.¹¹¹ Mais pour les auteurs et autrices de fanfictions, c'est surtout une façon d'écrire ce qu'ils et elles aimeraient voir dans les médias : il y a une volonté d'explorer des questions que les *networks* n'osent pas voire refusent de mettre en avant. Il s'agit aussi de se réapproprier les personnages issus de ces minorités, auxquels les œuvres originales ne rendent pas justice ou de les approfondir.¹¹² Comme le disent de nombreux fans sur Internet : *well, I will do it myself* – on est ainsi sûr de

¹⁰⁷ Pratique selon laquelle un ou une fan met en scène un personnage qui le ou la représente dans son récit. Le stéréotype veut que le *self-insert* soit l'apanage des adolescentes enamourées...

¹⁰⁸ Si cela vous intéresse, je vous propose d'aller sur AO3 et de suivre les tags adéquats : case fic, retirement, crackfic, teenlock, unilock, humor, crossover, alternate universe- modern setting...

¹⁰⁹ Référence à la célèbre adresse du détective.

¹¹⁰ Jenkins, H. I. (1988). Star Trek Rerun, Reread, Rewritten Fan Writing as Textual Poaching. In *Critical Studies in Mass Communication* (Speech Communication Association), p. 472.

¹¹¹ *Ibid.* p. 474.

¹¹² *Ibid.* p. 480.

retrouver ce que l'on juge nécessaire, que ce soit parce qu'il semble manquer quelque chose à l'histoire¹¹³ ou que l'on désire trouver une représentation d'une partie de notre identité (pensons au principe de la *faim queer* développée par Evans précédemment).

C'est donc en pensant à ces principes que j'ai décidé de travailler sur *Electric Pink Hand Grenade*, un bon exemple selon moi de fanfic.

Inspirée de la série télévisée *Sherlock*, elle est donc réécriture au deuxième degré. Il ne s'agit plus d'interpréter un canon clair. La figure de Sherlock Holmes et les spécificités du récit de Conan Doyle sont encore plus ou moins perceptibles, mais à travers ce qu'en a d'abord fait la série. Ainsi, Sherlock est un addict mais il est clair qu'il a consommé davantage de morphine ou de cocaïne que d'opium. Autre exemple : son intelligence reste omniprésente et l'un des points centraux du développement de l'histoire mais elle est mise en œuvre pour valoriser le côté humain et relationnel de Sherlock. Ces deux développements – et beaucoup d'autres – ont été créés d'abord dans la série. Sans compter que l'histoire se passe de nos jours et non à la fin du 19^{ème} siècle.

Partant de ces éléments, l'auteurice de *Electric Pink Hand Grenade* crée son propre Sherlock, son propre John... Par exemple, cette fanfiction-ci se construit sur le principe que l'intellect extraordinaire de Sherlock n'est pas seulement un don mais aussi une malédiction. Il y a un revers à cette médaille brillante : pour des raisons que la médecine ne peut maîtriser, le détective est condamné à subir régulièrement de violentes migraines, très douloureuses. Grâce à des recherches ou en partant de son propre vécu, l'auteurice donne une description crédible de cette douleur récurrente et l'explique en évoquant la décomposition d'un médicament et l'accumulation dans l'organisme de Sherlock de la molécule produite par celle-ci.¹¹⁴ Une référence aussi documentée à l'univers médical pourrait d'ailleurs être un point narratif qui comble, pour certains membres du lectorat, une carence de la série ou du livre.

Mais ce n'est pas seulement comme fanfiction réinterprétant une adaptation du canon, qu'*Electric Pink Hand Grenade* m'intéresse. Elle est aussi pertinente car elle est basée

¹¹³ Notons que la lecture comme activité et ce qu'on en garde est notamment relatif à l'éducation genrée que l'on a. Les femmes se penchent plus sur les personnages ou les atmosphères alors que les hommes payeront plus attention au déroulement narratif. Les femmes sont notamment donc souvent plus promptes à se laisser imaginer ce qu'il pourrait se passer après le récit ou lors de scènes non-relatées lors de celui-ci (p. 476).

¹¹⁴ *Electric Pink Hand Grenade—Chapter 11—BeautifulFiction—Sherlock (TV) [Archive of Our Own]*. (s. d.). Consulté 25 juillet 2024, à l'adresse <https://archiveofourown.org/works/442317/chapters/884257>

sur un des plus célèbres *slash shippings* du monde des fandoms : *Johnlock*. L'autrice part d'une multitude d'informations, images et dialogues qu'elle a relevés dans la série et qui lui ont fait pensé au développement d'une histoire d'amour entre Sherlock Holmes et John Watson. Elle exploite la relation développée dans la série pour la pousser là où elle aurait dû selon elle aboutir en exploitant les traits connus des personnages, en nous montrant le cheminement de leur pensée qui les amène à concevoir leur amour. On n'a pas l'impression que ce couple vient de nulle part. L'autrice donne ainsi l'opportunité à une partie de la communauté LGBTQUIAP+ d'avoir une représentation hors des cadres du *queerbaiting*.

b) *Arsène Lupin*

Arsène Lupin. L'aiguille creuse (tome d'une série de bande dessinée adaptée par A.P. Duchâteau et J. Geron, 1994)

Mon choix s'est porté sur cette BD car je pensais intéressant de travailler une adaptation un peu plus ancienne pour voir si le temps avait un impact sur les libertés que les réécritures prennent vis-à-vis de l'œuvre originale (étant donné que c'est la seule réécriture antérieure aux années 2000, il faut se montrer prudent sur les conclusions qu'on en tire). D'autre part, il est intéressant d'étudier ce que la mise en images peut traduire. Par exemple, comment le dessinateur allait-il rendre les déguisements de Lupin ?

Cette adaptation est fort fidèle à la nouvelle initiale (sans qu'au total du reste le produit ne soit très convaincant). Elle apporte pourtant quelques variantes, dont certaines simplifications, par exemple dans la relation entre Arsène Lupin et mademoiselle Raymonde (de Saint-Véran) ; dans la tentative de Beautrelet de se faire passer pour un journaliste. La BD souligne davantage l'opposition entre Lupin et le jeune Beautrelet par des choix narratifs, la mise en cases et l'absence de discours indirect. Cette opposition plus franche souligne le risque que le jeune homme peut représenter pour Arsène Lupin, bien qu'il tombe (assez subitement) sous le charme du cambrioleur, lui sauvant d'ailleurs la mise. Elle met aussi plus en lumière le peu de sérieux avec lequel Lupin prend la menace qu'Herlock Sholmes et Ganimard pourraient représenter. La BD prend d'ailleurs le pli de faire découvrir l'aventure par une focalisation davantage subjective : le lectorat analyse et déduit du point de vue et en même temps que Beautrelet.

Le format BD permet d'accéder à un nouveau public, que soit un lectorat un peu plus jeune ou simplement celles et ceux qui ne sont pas attiré·es par les supports « classiques » de la littérature. Nous renvoyons ici à Chartier : la forme produit un sens, ou au moins elle le modifie. Ce média contribue aussi à une meilleure appropriation de la Belle Époque en

permettant de visualiser les décors qui servent de cadre à ses cambriolages et les tenues – on songe évidemment aux déguisements du gentleman cambrioleur. Ceux-ci sont chaque fois une surprise pour le lectorat : comme il partage le point de vue de Beautrelet, chaque fois que Lupin apparaît sous un nouveau grimage, il est pris au dépourvu. Ce choix accentue, d'une part, l'impression de maîtrise du déguisement et de l'illusion, apanage d'Arsène Lupin ; et d'autre part la focalisation subjective.

Lupin (série Netflix)

De prime abord, cette série Netflix m'intéresse à deux égards.

Déjà, la narration ne se présente pas exactement comme une réécriture de l'œuvre de Lupin. Elle est plutôt l'inspiration du personnage principal de la série qui, si on simplifie, cherche à s'identifier à Lupin.

Il est facile de percevoir qu'on a affaire à une recomposition de la figure de Lupin car les personnages y font souvent référence, que ce soit le personnage principal, Assane Diop ; Youssef Guedira, le policier fan de Lupin qui grâce à sa connaissance des livres de Maurice Leblanc, fait avancer l'enquête ; ou encore le fils de Diop, sa femme ou les autres policiers. Bien sûr, les personnages savent (et énoncent à plusieurs reprises) que le malfrat recherché (Diop) ne porte pas la cape, le chapeau haut de forme et le monocle qu'on associe au personnage d'Arsène Lupin. Mais on s'aperçoit vite que le « gentleman cambrioleur » a adopté une tenue tout aussi typique : la cape est devenue un long manteau battant, le haut-de-forme une casquette plate. Et les clins d'œil à l'œuvre originale sont nombreux. Le nombre 813, par exemple, qui est le titre d'un des romans lupiniens écrits par Leblanc, devient dans la série Netflix un numéro de chambre et un mot de passe. Les références à l'œuvre originale servent le récit de différentes façons. Diop s'inspire du Lupin de Leblanc pour la réalisation de ses « casses » et d'autre part, la connaissance que Guedira a des romans lui permet de faire avancer l'enquête : il y retrouve les pseudonymes de Diop, ses codes... Il arrive aussi à comprendre qu'il y a un tiers mêlé à l'enquête, car il « sait » qu'il est impossible que Diop ait commis un meurtre étant donné que Lupin ne tue pas. À chaque fois, le policier cite ses sources, en explicitant son raisonnement et guidant ainsi les spectateur·rices. Un exemple ? Même si on a pas lu *L'écharpe de soie rouge* de Leblanc, on sait que Lupin va trahir Guedira car celui-ci, en se basant sur les déboires du policier Ganimard dans cette nouvelle de Leblanc, émet dès le début des doutes sur la solidité de sa propre collaboration avec Diop, qui le sollicite pour contribuer à une récupération d'œuvres d'art. Guedira, que ce soit par son rôle de policier et d'admirateur de Lupin(-Diop), se rapproche ainsi du personnage phare de

l'œuvre de Maurice Leblanc, l'Inspecteur Ganimard. Il en a d'ailleurs conscience. Nous retrouvons alors les deux forces nécessaires pour (ré)écrire les aventures de Lupin : un cambrioleur gentleman et un policier honnête qui veut attraper Lupin mais se montre ébloui par le malfrat... On est donc face à une réécriture explicite des aventures d'Arsène Lupin.

L'autre point important à souligner, c'est le fait que la réécriture est porteuse d'un message politisé : *Vous m'avez vu, mais vous ne m'avez pas regardé* pourrait être la devise de ce Lupin « nouvelle époque ». Le personnage d'Assane explique à de nombreuses reprises dans la série qu'on ne regarde pas ceux d'en bas (les immigré·es, les gens de couleur, les petites gens), on ne veut pas les voir. Il va se servir de cet aspect du système. Au musée du Louvres, par exemple, il y a une porte réservée au personnel, pour qu'il puisse disparaître sans croiser les touristes ; et il n'y a pas de caméra dans les vestiaires de ce même personnel car il n'y a, veut-on croire, rien de valeur à surveiller. Selon Diop, la seule personne plus invisible qu'un homme noir d'une quarantaine d'années, c'est une femme noire d'un certain âge explique-t-il à sa mère lorsqu'elle lui propose de l'aider pour s'infiltrer à l'ambassade... Le message est limpide : les cambriolages d'Arsène Lupin sont possibles à cause des habitudes, des attentes et des biais de la société.

L'Arsène Lupin de Maurice Leblanc joue aussi sur les préjugés de ceux qu'il veut berner, quand il élabore un nouveau déguisement ou quand il doit se tirer d'un mauvais pas. C'est très facilement, par exemple, qu'il fait croire à Ganimard qu'il a acheté sa bonne car c'est ce que ce dernier attend de Lupin ; du coup, le policier n'essaie même pas d'utiliser son revolver qu'il croit saboté.

Mais dans le cas de la série Netflix, le focus se fait immédiatement sur les préjugés basés sur les différences sociales et sur le racisme. Dès le départ, Assane Diop ne devient Lupin que parce que son père a été accusé injustement d'un vol, son employeur ayant profité de ce qu'il était noir, pauvre, intègre et isolé pour l'accuser plus facilement. La majorité des délits que Diop commet sont l'expression d'une volonté de rétablir un tant soit peu la justice, un essai pour un monde plus équilibré, plus juste. Et c'est peut-être là que s'arrête sa ressemblance avec le Lupin de Leblanc car si ce dernier est un gentleman, ses vols ont souvent pour but l'enrichissement personnel – ou la simple forfanterie.

c) *Les rencontres : le roman jeunesse Sherlock, Lupin & moi. Le mystère de la dame en noir*

Dès la couverture, titre et illustration permettent de se rendre compte de trois choses : les personnages principaux proviennent d'œuvres différentes (même s'ils ont déjà cohabité précédemment dans l'histoire littéraire) ; ce sont des enfants ; et le narrateur est une narratrice : Irène Adler.

Ce dernier point m'intéresse particulièrement et justifie la sélection de cet ouvrage.

D'une part, on comprend que l'un des seuls personnages féminins connus des lecteurs de *Sherlock Holmes* va prendre davantage d'espace. Cela permettra d'avoir davantage de représentation féminine alors que l'œuvre originale lui laisse peu de place. Et plus particulièrement de voir une nouvelle fois comment Irène Adler peut être représentée. Celle-ci est la seule femme et même la seule personne qui ait réussi à battre Holmes (dans *A Scandal in Bohemia*). Elle a néanmoins été souvent réduite à un intellect tout juste inférieur à celui de Sherlock Holmes et/ou à un intérêt romantique. En témoigne le film de Ritchie dont nous avons parlé plus haut. Je m'interroge alors : s'adressant à un public jeunesse et donnant la première place à Irène, le roman *Sherlock, Lupin & moi*, va-t-il éviter ces écueils ? Après lecture, je dirais que ce roman retombe jusqu'à un certain point dans ces vieux travers : Irène semble manifester un intérêt romantique pour chacun de ses deux comparses alternativement, elle est aussi un peu moins vive d'esprit et plus faible physiquement que ceux-ci qui deviendront *le plus grand voleur et le meilleur détective de tous les temps*.¹¹⁵ Néanmoins, ces impressions sont tempérées par le fait qu'Irène a aussi ses moments d'illumination, elle a ses propres aventures solitaires et elle bouscule vivement ses amis et leurs idées lorsqu'ils essaient de l'empêcher de faire quoi que ce soit sous prétexte qu'elle est une fille. Elle doit parfois être protégée, mais cela peut s'expliquer par son manque d'entraînement à la bagarre et à sa condition privilégiée. Du choix d'en faire la narratrice découle aussi le fait que son personnage est plus profond que « la fille de la bande, sommet du triangle amoureux » : elle a ses propres idées, ses propres opinions et ses propres centres d'intérêt – même si ceux-ci sont parfois un brin stéréotypés.

D'autre part, il m'intéresse aussi d'analyser comment, à la seule vue de la couverture, on comprend qu'Irène Adler est la narratrice du récit. Certes le *& moi* du titre évoque un troisième personnage que l'on suppose être la jeune fille de l'illustration. Mais on

¹¹⁵ Adler, Irène. *Sherlock, Lupin et Moi: le Mystère de la dame en noir*. Albin Michel Jeunesse, 2017, p. 203.

sait immédiatement qu'il s'agira d'Irène Adler puisqu'elle est présentée comme l'autrice officielle du roman. Il s'agit en fait d'un pseudonyme derrière lequel se cachent deux auteurs italiens (Alessandro Gatti et Pierdromenico Baccalario). Ce choix m'interpelle car il souligne le rôle actif du personnage, lui donne plus d'importance et plus de tangibilité. Mais surtout, ce choix brouille le rapport entre la fiction et le réel. Si l'on est familier avec l'œuvre de Conan Doyle, on y verra immédiatement un clin d'œil. Mais un·e enfant dont ce roman serait le premier contact avec les univers d'Holmes et Lupin, se posera des questions : Irène Adler a-t-elle existé ? Y a-t-il du vrai dans ces aventures ? Le public phare étant les enfants d'un peu plus de 10 ans, il est peu probable qu'ils et elles y croient vraiment. Néanmoins, l'identification de l'autrice à Irène Adler est une brèche entre la littérature et notre monde. Si les escapades sur les toits ne sont pas vraies, peut-être que la volonté d'une enfant d'être traitée de la même façon que ses semblables masculins et ses interrogations concernant le fait que le seul homme noir qu'elle fréquente est son fidèle majordome le sont davantage.

Petite parenthèse sur ce choix de rassembler Lupin et Sherlock enfants dans une même œuvre. On l'a vu précédemment, Holmes a déjà rendu visite à Lupin dans les œuvres de Maurice Leblanc sous les traits de Herlock Sholmès. Mais ils sont alors rivaux et ce dernier est une caricature du détective anglais. On gagne donc avec ce roman jeunesse un double intérêt : voir comment ces personnages de Conan Doyle et celui de Leblanc peuvent cohabiter dans la même œuvre alors que chacun est un personnage riche ; et imaginer la relation que, dans l'esprit des lecteurs, cette œuvre peut entretenir avec celles qui l'ont inspirée. Cette amitié d'enfants existe-t-elle dans un même univers que les péripéties que l'on connaît des deux personnages ? C'est en tout cas ce que voudrait nous faire croire Adler en faisant des allusions à leur avenir que l'on est sensé connaître. Mais en ce cas, comment sont-ils passés d'amis inséparables à rivaux ? Pour des raisons d'éducation ? de valeurs ? En tout cas, les lecteur·rices ont une dizaine d'années de la vie de nos héros à écrire...

IV. La dynamique auteur/lecteur/réécriture : un enjeu politique

En partant des théories développées dans le premier chapitre et des réécritures analysées dans le deuxième, nous avons notamment constaté que la mort de l'auteur, la valorisation du lecteur et la multiplication des réécritures sont des phénomènes qui se renforcent mutuellement. Deux faits sont à souligner : d'une part, le rôle crucial que le lectorat joue dans cette dynamique ; et d'autre part, le fait que ce renforcement mutuel va aboutir à l'interruption du processus de ré-institutionnalisation de la figure de l'Auteur (théorisé par Samson) et à l'émergence de l'appropriation des œuvres par la communauté. C'est ce que je vais tâcher de détailler maintenant à travers une boucle en trois étapes, une dynamique dont le moteur est la dimension politiques des œuvres.

1. *Le point zéro : la théorie de la mort de l'auteur*

La théorie de la mort de l'auteur, comme dit dans le premier chapitre, a comme conséquence de mettre en avant le rôle du lectorat. Ce dernier devient l'agent premier et (quasiment) unique de l'interprétation d'une œuvre. Il n'est plus un concept abstrait et universel, mais une réalité concrète et multiple, avec un ancrage social et culturel propre. En outre, on s'en rend compte de plus en plus au fil du temps, le canon littéraire se disloque. Il ne repose sur rien de positif. De nombreux théoricien·nes et universitaires s'y sont opposés, s'y opposent en mettant en avant une littérature hors des carcans qu'il cherche à imposer. Il s'agit (notamment) de valoriser une littérature plus proche des différents groupes qui constituent la réalité sociale et culturelle globale, là où le canon se limite à une littérature occidentale (et même anglo-saxonne), blanche et masculine. On est donc confronté dès le point de départ à la dimension politique intrinsèque à la littérature : les *gender studies* qui s'opposent à Bloom le font par nécessité de représentation culturelle mais aussi sociale. Il est nécessaire d'abandonner le canon, littérature destinée à une minorité « d'élite », et de renoncer à l'employer à des fins éducatives comme produit d'excellence culturelle. Le canon est à délaissé car il est un outil de hiérarchisation des cultures (géographiques et sociales) et donc des lecteurs et lectrices. Et c'est à ce moment-là que la pratique des réécritures rentre en ligne de compte. C'est la première étape de notre boucle.

2. *La première étape : les réécritures pour transformer l'imaginaire commun*

Le détricotage du canon, la mise en avant des lecteur·rices et les innombrables interprétations des œuvres qu'elle initie élargissent le champ des réalités que la littérature doit couvrir. On y retrouvera évidemment une représentation plus pertinente des différentes minorités jusque là oubliées par le canon (femmes, personnes de revenus modestes, personnes racisées, LGBTQUIAP+, neurodivergentes, handicapées,...). Ainsi renouvelée, la littérature va créer un nouvel imaginaire commun.

Pour transformer notre imaginaire, les réécritures sont un biais pertinent. Il met en œuvre différents procédés. Ce peut être, par exemple le principe d'actualisation. Il permet la réappropriation (dans le temps) de sujets de société. Même en abordant des thématiques identiques, il offre la possibilité de mettre en avant une autre perception de la société.

Prenons par exemple, le sujet de la prise de drogue dans les œuvres de Conan Doyle et dans la série *Sherlock*. Chez Doyle, l'addiction de Holmes aux drogues (principalement la cocaïne) est d'abord le reflet de l'entrain et de la curiosité de la société victorienne pour les psychotropes, dont on découvre alors certaines utilités ; dans un second temps, quand on s'aperçoit des effets pervers de la drogue, le rapport qu'Holmes entretient avec elles devient plus sombre. Tout change un siècle plus tard chez Moffat et Gatiss. Quand ceux-ci s'emparent de l'addiction de Sherlock, la lutte permanente que le détective mène contre ses démons nous montre d'abord la réelle maladie qu'une addiction représente, mais aussi la relation que celle-ci entretient (de façon flagrante dans la série) aux émotions fortes. C'est d'ailleurs un trope que les deux réalisateurs utilisent régulièrement pour nous montrer que Sherlock va mal. Ses *soirées à risque* sont liées au « décès » d'Irène Adler, à son départ forcé pour une mission suicide ou à la mort de Mary (même si dans ce cas, Sherlock utilise lui-même son addiction comme stratégie, pour forcer Watson à venir le sauver)... Le sujet de la drogue est aussi élargi aux drogues légales : à travers toute la série, John présente en filigrane un problème d'alcoolisme. C'est flagrant dans le petit épisode *Many happy returns*¹¹⁶ qui dépeint John après la mort supposée de Sherlock. La série BBC a donc un regard plus aiguisé et plus délibéré sur la problématique de la drogue.

¹¹⁶ Sherlock *Mini-Episode: Many Happy Returns - Sherlock Series 3 Prequel - BBC One*. Réalisé par BBC, 2013. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=JwntNANJCOE>.

L'actualisation présente d'autres formes, par exemple en utilisant les figures connues d'une œuvre pour mettre en avant une problématique sociétale absente de l'œuvre d'origine. *Lupin*, la série Netflix, en est un parfait exemple. L'une des caractéristiques d'Arsène Lupin à travers toutes ses aventures est que, même quand il est là, on ne le voit pas car il est noyé dans le décor, parfaitement intégré dans la société. Dans la nouvelle *Herlock Sholmes arrive trop tard*, l'hôte de Lupin, un riche propriétaire du nom de Devanne, déclare au gentleman cambrioleur, qui est son convive sous les traits d'un peintre : *C'est étrange ce que vous ressemblez à Arsène Lupin, Vermont !*¹¹⁷ Partant du principe que tout le monde voit Lupin mais que personne ne le reconnaît, faute de le regarder réellement, la série dont le rôle-titre est joué par Omar Sy va mettre ce non-regard en corrélation avec celui que subissent les personnes racisées et/ou de milieu populaire. Le slogan de *Lupin* était d'ailleurs : *Vous m'avez vu, mais vous ne m'avez pas regardé*. À des fins de communication, des affiches annonçant la série ont été collées sur un quai de métro par Omar Sy lui-même (acteur parmi les plus connus et appréciés en France actuellement).¹¹⁸ Bien sûr, covid oblige, l'acteur portait un masque. Il n'empêche : malgré sa notoriété, personne ne l'a reconnu.¹¹⁹ Le message de la série est donc passé avant même qu'elle n'ait été diffusée. Chaque épisode l'a ensuite répété. Ça a été particulièrement flagrant lors de l'épisode du vol du collier de Marie-Antoinette. Assane réalise le vol en se glissant parmi les personnes que l'on ne regarde pas, qui font partie du décor, en l'occurrence le personnel d'entretien. Un peu plus tard, rien ne ressemble plus à un livreur *Deli+Eat* (service de livraison qui n'est pas sans rappeler *Deliveroo* ou *Uber Eats*) à vélo qu'un autre livreur *Deli+Eat*. Et c'est en partie parce que le public sait, comme Assane/Lupin, qu'il y a des chances d'avoir d'autres hommes noirs sur ces nombreux vélos que la scène fonctionne. Un nouveau sujet de société peut donc apparaître dans une réécriture en utilisant les codes déjà travaillés dans l'original et en utilisant les figures que celui-ci a développées.

Toujours afin de transformer notre imaginaire, les réécritures peuvent utiliser ce qu'on appellerait une relocalisation, une réappropriation dans l'espace. Ce principe est mis en œuvre dans le cadre de la décolonisation de la littérature, comme en témoigne l'article de Charlotte Beyer : Bolu Babalola reprend l'histoire de Thisbé et la situe désormais au Niger,

¹¹⁷ Leblanc, Maurice, et Vincent Mallié. *Arsène Lupin gentleman cambrioleur*. Margot, 2021, p. 133.

¹¹⁸ « Le Top 50 des personnalités ». *IFOP*, <https://www.ifop.com/publication/le-top-50-des-personnalites-13/>. Consulté le 1^{er} août 2024.

¹¹⁹ *Quand Omar Sy colle les affiches de Lupin incognito | Netflix France*. Réalisé par Netflix France, 2021. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=AHSTUI4D58I>.

attaquant ainsi l'occidentalisme et le *whitewashing*. Cela lui permet d'utiliser la force du mythe pour *empouvoïrer* les femmes noires. De même, bien que d'une toute autre façon, *Moriarty the Patriot* utilise aussi l'aura d'une œuvre mythique pour déconstruire une réalité japonaise : Ryōsuke Takeuchi met en scène la société anglaise (du 19^{ème} siècle) pour dénoncer les problèmes de classes sociales japonaises. Ainsi, en évitant une attaque frontale du système, l'auteur est suffisamment clair pour faire passer son message.

On peut également modifier l'imaginaire collectif en se focalisant sur les personnages, leur personnalité et leur histoire, qu'il s'agisse d'éléments explicitement évoqués dans le récit ou susceptibles d'être extrapolés en fonction du contexte narratif. On pourrait parler d'une « re-scénarisation ». Ces recentrages, ces focus ne sont pas gratuits. Il s'agit par exemple de mettre en lumière une minorité, comme dans *Electric Pink Hand Grenade* dont l'auteurice use de sa réécriture pour visibiliser une histoire d'amour homosexuelle. Elle parle de ce sujet à travers des personnages et un univers que l'on connaît déjà, un procédé similaire à celui utilisé dans *Sherlock, Lupin & moi*.

Dans cette histoire adressée aux enfants, on aborde différents thèmes sociaux, plus ou moins en profondeur. Ainsi, le récit évoque les différences de classes sociales : l'héroïne, Irène, analyse les habitudes vestimentaires, familiales ou simplement les lieux de vies de ses deux amis pour constater que Lupin est de classe modeste et que Sherlock, bien que bien plus aisé, reste de famille moins fortunée qu'elle-même. En témoignent l'absence de personnel ou la taille de sa maison. Le livre développe d'autres thèmes (quoique parfois de manière fugace) : la place de la femme (à travers ce qu'elle peut ou ne peut pas faire, ce qu'elle doit faire en tant que jeune fille, mère ou épouse) et le racisme (à travers le personnage du majordome)... Cela est facilité par les questionnements qu'Irène peut se poser en tant que jeune adolescente qui tente avec ses deux compagnons de s'appropriier le monde et de le comprendre.

Un imaginaire ne peut devenir un bien commun, collectif, que si on le rend accessible à un large public, à de nouveaux publics. Comme l'a souligné Roger Chartier, cela comporte des risques (comme celui de former de nouvelles différenciations dans le public). Mais cela est possible notamment en adaptant ou remplaçant le support. Ce principe se vérifie dans nombre de nos adaptations. Voyez par exemple la BD consacrée à l'aventure de *l'Aiguille Creuse*, aventure la plus célèbre de Lupin. Le changement de support entraîne quelques simplifications, notamment grâce au discours direct qui prévaut dans les bandes

dessinées, et puis évidemment on retrouve les dessins qui ancrent davantage les personnages dans notre mémoire.

Les changements de médias peuvent aussi faire naître de nouveaux sentiments, de nouveaux idéaux. Ainsi, les deux films de Ritchie sur les aventures de Sherlock Holmes en ont une bonne illustration. Avec son côté grande aventure propre à séduire un large public, ils soulignent des valeurs comme le besoin de justice (à travers l'histoire de la famille de Madame Simza ou l'envie d'aider Irène Adler) et d'amitié (Watson met jusqu'à son mariage de côté pour aider Holmes, quant à ce dernier il va jusqu'à « mourir » notamment pour son ami).

3. L'auteur mis à mal par l'efflorescence des réécritures

À travers toutes les modalités décrites au point précédent et pour répondre aux attentes de plus en plus diverses d'un lectorat de plus en plus hétérogène, les réécritures se multiplient : les lecteur·rices et leurs attentes ont un impact. Les réécritures prennent place dans la littérature par nécessité politique. C'était déjà visible dans la mise à mal du canon mais cela prend de plus en plus de place, ce qui favorise les réécritures en tout genre. Par emballement de causes à effets, cette multiplication des réécritures, une nouvelle fois par le biais d'une politisation, va renforcer l'idée que le lectorat est l'agent principal et que la notion d'auteur perd encore de son importance.

En présence d'un nombre accru de réécritures, une nouvelle vague de lectures (dans le sens d'interprétations) et d'éventuelles remises en question apparaît, notamment concernant l'auteur qui est de moins en moins central.

Cette figure n'a désormais pratiquement plus aucun pouvoir sur l'interprétation d'une œuvre. Je me permets à ce propos une parenthèse pour souligner que les auteur·rices n'ont d'ailleurs pas nécessairement la prétention d'être le point central de l'interprétation de leurs œuvres. Certain·es signalent d'ailleurs explicitement qu'une fois l'œuvre achevée, elle appartient au lectorat (Neil Gaiman, auteur de fiction mondialement reconnu, déclare dans des interviews ou sur son blog personnel que ses personnages ne lui appartiennent plus). Ce n'est évidemment pas le cas de tous, certain·es désirent garder la main sur leurs personnages et univers. Ainsi, J.K. Rowling a fait à posteriori de nombreux ajouts d'informations au *lore* développé dans ses livres (cela va de l'orientation sexuelle de Dumbledore au système d'évacuation des excréments au sein de Poudlard avant l'invention des toilettes). Ces ajouts ont suscité de nombreuses réactions, souvent critiques, au sein de la génération Harry Potter.

Ce cas Rowling me permet, tout en fermant la parenthèse, de souligner une utilisation récente de la réécriture : s'éloigner volontairement d'un auteur ou d'une autrice pour des raisons politiques et éthiques. Depuis quelques années, l'autrice est connue comme étant ouvertement transphobe, ce qui révolte une large frange du fandom d'*Harry Potter* qui compte un grand nombre de personnes trans ou queer. La saga préconise pourtant l'acceptation des différences en tout genre ! Le fandom s'est alors saisi des personnages et de l'histoire, interprétant à leur gré certaines informations données dans le canon et comblant chacun des *blancs* ou presque. Ce phénomène a eu une telle ampleur qu'il a abouti à la création d'un nouveau fandom, celui des réécritures qui se concentre autour d'un *head canon*, c'est-à-dire un canon admis par l'ensemble des fans sans que cela soit présent d'une quelconque façon dans l'œuvre d'origine.

En ce qui concerne *Harry Potter*, le phénomène va d'ailleurs très loin avec l'apparition de sous-fandoms. Le plus connu est celui consacré aux *Maraudeurs* (expression qui désigne la génération des parents de Harry). Sur base de quelques lignes des livres originaux, le lectorat a créé un nombre incalculable de fanfictions. L'une d'entre elles est incontournable, qui est plus longue que les livres Harry Potter : *All The Young Dudes*.¹²⁰ Rencontre entre les années 60 et du monde des sorciers de cette époque, l'œuvre offre une représentation des personnes racisées (noires, métisses et sud-asiatique), queer (bi, lesbiennes, gays, trans...) ainsi que handicapées (physiques et/ou trouble mental). Point intéressant, personne ne s'en est revendiqué comme l'auteur·ice alors que c'est la fanfiction la plus lue d'*Archive of our own*.

Le fandom de Sherlock a eu une réaction similaire, quoique nettement moins virulente, face au *queerbaiting* qu'il estimait subir de la part de Moffat et Gatiss. On le voit, l'auteur n'a aucune importance pour comprendre l'œuvre et la nécessité qu'elle peut représenter pour les personnes concernées.

De plus, chaque réécriture – notamment lorsqu'elle s'éloigne du canon – permet de valoriser les multiples interprétations possibles d'une œuvre initiale. Les réécritures sont la concrétisation de cet approfondissement et de la multiplication des sens que l'élargissement du lectorat rend possible. De ce fait, on continue aussi à s'éloigner des carcans institutionnels soutenus entre autres par l'école. Le lecteur est indépendant.

¹²⁰ *All the Young Dudes - MsKingBean89 - Harry Potter - J. K. Rowling [Archive of Our Own]*. https://archiveofourown.org/works/10057010?view_full_work=true. Consulté le 3 août 2024.

4. *Le pouvoir de la communauté des lecteurs à travers les fanfictions*

Maintenant que ce cycle de réécritures et de mise à mal de l'auteur s'est emballé, nous arrivons à un nouveau point. Bien que jusqu'à présent, notre théorie pouvait coexister avec celle de Samson – pour laquelle, rappelons-le, la mort de l'auteur est un cycle sans fin car il auto-détermine sa fin avant d'être remplacé par une autre figure de pouvoir interprétatif écrivant, une nouvelle forme d'auteur.

Il semble qu'en fait, le modèle de Samson ait atteint sa limite parce qu'un nouvel acteur interprète a pris le contrôle : le lectorat. Celui-ci diffère des autres acteur·rices du domaine littéraire (auteurs, critiques, journalistes, éditeurs...) de deux façons principales. Tout d'abord, il n'a pas de réel intérêt à avoir ce pouvoir, ni du point de vue financier, ni de celui de la popularité. Ensuite, le lecteur, on l'a dit a de nombreuses reprises, n'est plus unique ou universel. Le lectorat est divers. Ses interprétations, et donc ses volontés de réécritures, n'iront donc pas dans un sens unique bien qu'elles ne seront pas, ou rarement, en réelles oppositions. Il n'y a donc plus un sens unique à découvrir. Le cycle décrit par Samson est donc brisé. Et le lectorat ne peut donc pas annoncer sa mort de la même manière, ni rendre ce pouvoir à un autre acteur du champ littéraire. Il n'aura pas de successeur. Et pour toutes les raisons politiques déjà citées, il n'en a pas vraiment d'intérêt.

C'est d'ailleurs cette rupture qui, à mon sens, favorise la création de communautés autour des fanfictions, forme de réécriture permettant un contact direct avec le lectorat. On y retrouve un principe de co-écriture qui n'est pas sans rappeler les surréalistes, évoqués plus haut en parlant de la théorie de Roland Barthes : le récit est écrit avec une multitude de voix, on ne sait plus qui a écrit quoi et cela n'a pas réellement d'importance. La différence majeure avec ce mouvement se trouve dans le fait que le récit multiple relié aux fanfictions ne se construit pas à travers un texte unique, mais bien à travers un imaginaire partagé, qui s'exprime par une multitude de textes et autres formes d'art.

Revenons une nouvelle fois au fandom de la série *Sherlock*. Une multitude de faits (précisions et réécritures) ont été greffés aux personnages par les fans sans que l'on sache qui en est à l'origine, ni où ce fait est apparu. Si on se concentre sur John Watson, les *head canon* peuvent aller du fait que ce personnage adore la confiture à sa bisexualité (plus ou moins assumée), en passant par le fait qu'il a des troubles alimentaires ou qu'il possède un slip rouge. L'influence mutuelle entre œuvres est permanente et effervescente. La question d'auteur devient alors abstraite, d'autant plus que contrairement à la littérature traditionnelle,

on ne se préoccupe pas de droits d'auteurs pécuniaires, ce qui facilite la transmission d'idées. Attention, nous parlons bien des idées : la propriété intellectuelle d'une fanfiction n'est quant à elle pas mise en cause.

Il n'empêche : les contaminations entre différentes œuvres se font beaucoup plus rapidement et plus facilement. De nombreuses traductions sont proposées. Les fanarts (dessins réalisés par les fans) inspirés des fanfictions sont très récurrents, et vice-versa. C'est un cercle vertueux de création. Il y a aussi des pages dédiées à la proposition de synopsis plus ou moins détaillés (ou *prompts*) que les fans aimeraient voir être écrits par quelqu'un d'autre. Il est courant d'avoir des échanges de fanfictions-cadeaux, notamment à l'occasion des fêtes. En bref, les fans écrivent pour elles et eux-mêmes les histoires qu'ils et elles aimeraient pouvoir lire et offrent cette lecture aux autres membres du fandom ou écrivent directement pour le fandom. L'écriture est donc davantage perçue comme un échange, où personne ne doit rien à personne. C'est d'ailleurs l'un des combats des fandoms en général de lutter contre cette vision de la littérature où l'auteur·rice doit quoi que ce soit à son lectorat : si il ou elle n'en a pas envie, il ou elle n'a aucune obligation de terminer la fanfiction. En outre et surtout, la critique n'a pas sa place dans la littérature en communauté. C'est un cadeau. S'il ne plait pas au lectorat, celui-ci n'a qu'à s'abstenir de le lire. Mais de par son origine (volonté d'écrire pour soi ou pour faire plaisir), l'auteur·rice n'a pas non plus à recevoir de critique négative. Le fandom essaie de déployer un champ littéraire libre, tant pour le lectorat que pour les auteur·rices.

Cette grande liberté n'empêche ni que cette littérature puisse développer des codes et des sous-genres – on en a parlé lors de la présentation de la fanfiction *Electric Pink Hand Grenade* – ni que certains principes de l'édition ne s'appliquent, tout en gardant cette volonté de liberté et d'échange. On retrouve par exemple des relecteur·rices ou *beta lecteur* qui soit vérifient l'orthographe ou une traduction, soit sont sollicité·es pour donner un avis sur l'histoire, quitte à faire des suggestions.

Cet esprit collectif qui préside au fandom va très loin. À travers les échanges et cette vision de la littérature, il y a une volonté délibérée de créer une communauté¹²¹ et, à travers elle, la volonté de représenter et d'être représentés, comme en parlait Evans. L'acceptation des *head canon* permet de généraliser des représentations, mais la liberté des fans (et d'Internet)

¹²¹ Qui n'est pas pour autant une volonté d'entre-soi, bien au contraire.

permet aussi de les décliner avec d'infinies variations. Ainsi, si Sherlock est souvent (d)écrit comme un homme gay, on retrouve aussi des fanfictions où il est sur le spectre asexuel.¹²²

La culture des fandoms (ou d'en tout cas une large majorité d'entre eux) se construit autour de la volonté de représenter les minorités, sans doute parce qu'elle est apparue majoritairement grâce à celles-ci. Et l'on retrouve ici cette idée développée par Henry Jenkins III (qui se concentre sur les femmes) que ce sont les minorités qui construisent des cultures alternatives, cherchant à s'approprier des œuvres et à les rendre plus tangibles à leur réalité.

Ce qui m'amène à une minorité dont nous avons peu parlé jusqu'ici, les personnes neurodivergentes (autisme, TDA/H et certains troubles dys...) qui, au-delà d'être un moteur pour les fandoms à travers leurs hyperfixations/intérêts spécifiques, permettent de souligner une autre propriété de la réécriture au sein d'une communauté : l'identification préalable de lecture. On l'a dit, les fanfictions réutilisent, comme le reste des réécritures, des personnages, des situations, voir des tropes ou des morceaux de scénarios. Et cela permet alors aux personnes neurodivergentes de se plonger plus facilement dans une histoire, car elles ne doivent pas recréer les personnages et l'univers. Comme s'il s'agissait d'un sequel. Cette théorie est largement discutée par les concerné·es sur Internet. Cela expliquerait pourquoi d'ancien·nes lecteur·rices acharné·es de livres, de récits « originaux », se replient sur les fanfictions, suite à un épuisement symptomatique de leur neurodivergence.¹²³ Ce souhait de trouver quelque chose que l'on connaît ou en tout cas qui cadre avec nos besoins, cette identification préalable, n'est du reste pas l'apanage des personnes neurodivergentes dans les communautés qui se sont créées à travers les fanfictions.

Cette volonté de communauté et de créer un espace pour tous et toutes a fait naître un procédé qui permet de trouver ce que l'on souhaite lire : les *tags*. Présents sur tous les sites de fanfictions (et particulièrement sur *AO3*), ils permettent aux lecteur·rices de choisir par filtres

¹²² Sherlock (TV) - Works / Archive of Our Own. https://archiveofourown.org/works?work_search%5Bsort_column%5D=revised_at&work_search%5Bother_tag_names%5D=Asexual+Sherlock+Holmes&work_search%5Bexcluded_tag_names%5D=&work_search%5Bcrossover%5D=&work_search%5Bcomplete%5D=&work_search%5Bwords_from%5D=&work_search%5Bwords_to%5D=&work_search%5Bdate_from%5D=&work_search%5Bdate_to%5D=&work_search%5Bquery%5D=&work_search%5Blanguage_id%5D=&commit=Sort+and+Filter&tag_id=Sherlock+%28TV%29. Consulté le 5 août 2024.

¹²³ GlobalIncident. « why fanfic attracts neurodivergent people ». *r/CuratedTumblr*, 7 mars 2023, www.reddit.com/r/CuratedTumblr/comments/11lcy3b/why_fanfic_attracts_neurodivergent_people/.

combinés les fanfictions existantes qui répondent à leur désidérata du moment. Ces tags peuvent aider à retrouver la représentation que l'on cherche (quand je parlais d'un Sherlock asexuel, c'est à travers ce procédé que je peux identifier les fanfictions qui y correspondent), à trouver des fanfics dans une ambiance déterminée (*hurt/comfort* si l'on veut qu'une histoire difficile se finisse bien, *smut* si l'on cherche une forme d'érotisme...) ou à éviter des sujets trop sensibles avec les *Trigger Warning* qui sont un produit d'Internet, bien qu'on commence à en trouver dans la littérature publiée. Tout est mis en place pour faire vivre et développer une communauté. On ne cherche plus (ou très rarement) une œuvre pour son auteur·rice, on cherche une histoire. Le lectorat veut rencontrer un texte.

Ces multiples attentions aux minorités et au lectorat en général ne sont possibles que par le développement d'une littérature propre et commune. Cela passe par une appropriation collective de l'œuvre. Le lectorat et ses besoins sont la priorité. Le lectorat est émancipé. Seuls les textes et la création de sens, souvent en communauté, peuvent avoir le pas sur lui.

V. Conclusion

Tout au long de ce travail, nous avons tenté d'établir les raisons pour lesquelles le principe de réécriture est un acte politique, la manière dont cet acte est profondément lié à *La mort de l'auteur* ; et nous nous sommes efforcés de comprendre comment réciproquement cette mise à mal de l'auteur affecte la politisation et l'emballlement des réécritures. À travers nos différents textes de référence, nous avons pu établir les influences que ces différents facteurs – mort de l'auteur, réécritures et politisation – ont exercées les uns sur les autres.

La mort de l'auteur et les autres théories touchant l'interprétation d'une œuvre se rejoignent sur un thème central : la lecture est une rencontre entre le texte (fond et support) et le lectorat. De cet accord, découlent deux points capitaux. D'une part, le lectorat est l'acteur premier de la lecture et du travail d'interprétation. Et, d'autre part la lecture – cette rencontre – et l'interprétation qu'on en donne sont un acte culturel : elles sont influencées par les connaissances et le background socioculturel du lecteur ou de la lectrice. Le lectorat est réel et concret. Il est inévitablement multiple et divers, les interprétations le seront donc aussi. Cette multitude et cette variété font suggérer déjà une remise en cause éventuelle de la cyclicité permanente de la mort de l'auteur. D'autant plus que l'éclatement du canon et le principe de réécritures vont donner davantage encore de pouvoir au lectorat.

Le canon, système institutionnel hiérarchisant de la littérature, exclut tout ce qui n'est pas écrit par des hommes blancs, européens et décédés. Il n'y a donc pas de place pour la littérature contemporaine et d'autant moins si on sort de l'occidentalité « universelle ». Dans cette hypothèse, le lectorat doit être unique et homogène : pour les partisans du canon, il n'est concevable que différentes communautés et minorités puissent trouver nécessaire d'écrire et de lire une littérature leur ressemblant davantage. Les réécritures sont donc insupportables aux zéloteurs du canon : elles recherchent un nouveau public en élargissant ses horizons de lectorat, elles se construisent sur le principe de multiplicité d'interprétations et s'approprient ensuite les œuvres interprétées et, *last but not least*, elles ont souvent comme origine une volonté de représenter ou d'être représenté(e). En un mot, ce sont de nouvelles œuvres indépendantes ayant leur propre valeur littéraire. Et ce sont des textes du lectorat ! La lutte contre une pseudo-universalité, la recherche de représentation et l'abandon de la hiérarchie littéraire (tant au niveau des genres que des acteurs) marquent dès lors une volonté politique.

Il est vrai que la fiction est toujours politique, même si on n'en a pas l'impression immédiate. En effet, toute œuvre va impacter notre vision du monde et modéliser la société, amenant des sujets de société par le biais de l'émotion avant que ceux-ci ne soient discutés dans le débat social.

L'œuvre est aussi politique à travers son esthétique. Celle-ci travaille le regard, en ayant entre autres comme objectif d'abandonner l'objectification des individus et de la remplacer par la mise en place de personnages-agents, dont on suit le point de vue à travers le récit.

La politisation de l'œuvre se fait tout autant par la représentation et l'identification. Ce principe double a un réel impact sur la vision du monde du lectorat, plus particulièrement s'il est concerné par cette représentation. Le fait que les communautés puissent écrire leurs propres œuvres leur permet d'abolir la représentation insidieuse imposée par les modèles dominants (élaborés par des hommes, blancs, cis-hétéro).

Tout en travaillant de manière intersectionnelle, les œuvres permettent aussi de créer un sentiment de communauté par identification avec les personnages ou retrouvailles entre lecteurs et lectrices. Ce sentiment, associé aux émotions que peuvent faire naître les œuvres, permet d'imaginer et de créer un futur où minorités et diversités feront partie intégrante de la société.

En résumé, la dimension politique des œuvres, bien qu'intrinsèque à la littérature, est plus affirmée dans les réécritures, qui sont un tremplin à la représentation. Ce qui nous mène au centre de notre théorie.

La dynamique entre la mise à mal de l'auteur, la croissance de l'importance du lectorat et la volonté/nécessité de réécriture fait que ces trois réalités se renforcent mutuellement : la figure du lecteur devient capitale, notamment en tant qu'écrivain. À en croire Samson, il est donc appelé à être la nouvelle figure écrivaine institutionnelle. Mais notre lectorat est maintenant perçu pour ce qu'il est : varié et multiple. Il n'est donc pas possible de trouver une interprétation unique et de l'imposer. Le cycle de ré-institutionnalisation de l'auteur est donc brisé... Et cet emballement qui met au centre le lectorat est bel et bien réel, en témoigne la « boucle » décrite dans le troisième chapitre.

La mort de l'auteur met en avant le rôle du lectorat « réel et acteur », abandonnant le canon dans le même élan. Cela favorise une littérature plus proche des réalités sociales et culturelles.

Cela entraîne une multiplication des interprétations personnelles et donc des réécritures. Le lectorat recherche des représentations pertinentes et désire changer l'imaginaire commun : lors de ses réécritures, il va mettre en œuvre des procédés tels que l'actualisation, la relocalisation ou la re-scénarisation. Afin que cet imaginaire soit commun, le lectorat, et donc ses réécritures, vont trouver des nouveaux publics, jouant entre autres sur les supports, les renouvelant afin de toucher tant le public des romans que celui des séries ou des mangas. Les œuvres qui en résultent introduisent de nouveaux idéaux.

Plus le lectorat est hétérogène, plus les attentes se diversifient. Le nombre de réécritures augmente sans cesse avec à chaque fois une soif politique plus ou moins délibérée que l'on tente d'étancher. Ce mouvement s'emballé : la position de l'auteur est de moins en moins prise en compte, la figure des lectrices et lecteurs devient de plus en plus centrale, le nombre des réécritures et la variété de leurs formats augmentent encore...

Le cycle de Samson ne peut plus tenir.

Cette rupture et cette cascade de réécritures qui se nourrissent les unes des autres permettent de mettre en lumière un autre phénomène : la littérature en communauté. À force de s'inspirer mutuellement et de rechercher une représentation absente de la majorité des œuvres hypotextes, les lectrices et lecteurs ont une tendance naturelle à se regrouper en communautés. Notamment en fandoms. Émerge alors l'écriture d'un imaginaire partagé par une communauté (de fans) à travers les *head canon*. Elle développe un cercle vertueux d'inspirations mutuelles. L'écriture est un acte de passion : le lectorat écrit ce qu'il aimerait lire, pour lui ou pour sa communauté. Il demande seulement en retour qu'on lui fasse part de commentaires enthousiastes : la culture du fandom veut en effet que l'on évite d'interagir avec les créations qu'on n'apprécie pas, on peut donner des conseils s'ils sont sollicités mais pas critiquer. Ces commentaires positifs sont propres à renforcer le sentiment d'appartenance de l'auteur·rice à la communauté. Un genre littéraire à part entière a émergé avec ses codes et sous-genres. Sa dimension communautaire va influencer l'ensemble de la littérature par le développement de l'identification « préalable à la lecture » : il est possible aussi bien de retrouver des œuvres riches de la représentation que l'on cherche que de trouver un texte qui convient à une humeur ou d'éviter la littérature qui pourrait réveiller des traumatismes.

En conclusion, les réécritures sont un acte politique : elles représentent une lecture dont on a aboli la hiérarchisation au sein du lectorat mais surtout elles sont par excellence la littérature guidée par le besoin d'être représenté·e et de mettre en place une mise en scène subjective fidèle à la réalité. Par le rôle prépondérant que le lectorat y joue – rôle mis en

lumière à chaque niveau de notre analyse – les réécritures deviennent une forme incontournable de littérature.

Et même si le champ littéraire comme on le connaît aujourd'hui a encore de beaux jours devant lui, la rupture de la ré-institutionnalisation de l'écrivain-auteur est inévitable quand on voit l'influence que l'écriture communautaire a déjà dans l'édition (fanfictions publiées, utilisation des trigger warning pour certains romans...) et l'omniprésence des réécritures aujourd'hui, notamment sur les grosses plateformes de streaming. Pour s'en tenir à Sherlock Holmes, *Netflix* accumule les séries dérivées de réécritures du détective (*Enola Holmes*, *Les irréguliers de Baker Street...*). *Amazon Prime* n'est pas en reste : on attend par exemple sous peu une série dédiée à la jeunesse de Holmes dirigé par Guy Ritchie, lequel promet par ailleurs un troisième long métrage avec Robert Downey Jr. et Jude Law dans les rôles titres. Internet accentue l'omniprésence des réécritures. Les fandoms n'ont jamais eu aussi facile d'interagir et d'écrire ensemble. La fanfiction va donc conserver une implication importante dans cette généralisation de la réécriture et de son rôle politique. Ceci mériterait d'ailleurs une étude approfondie, menée à travers les fandoms eux-mêmes. En effet, ce sont ces cultures alternatives qui font et continueront à faire avancer la littérature.

VI. Bibliographie

Corpus

- Conan Doyle, Arthur. *The Complete Sherlock Holmes*. Race Point Publishing, 2013.
- Leblanc, Maurice, et Vincent Mallié. *Arsène Lupin gentleman cambrioleur*. Margot, 2021.
- Leblanc, Maurice. *Arsène Lupin*. Archipoche, 2022.
- *Electric Pink Hand Grenade - BeautifulFiction - Sherlock (TV) [Archive of Our Own]*. <https://archiveofourown.org/works/442317/chapters/884257>. Consulté le 25 juillet 2024.
- *Sherlock Holmes Jeu d'ombres*. Réalisé par Guy Ritchie, Warner Bros. Pictures, 2011.
- *Sherlock Holmes*. Réalisé par Guy Ritchie et Dexter Fletcher, Warner Bros. Pictures, 2009.
- *Sherlock*. Réalisé par Steven Moffat et Mark Gatiss, BBC One, 2017 2010.
- Takeuchi, Ryosuke, et Hikaru Miyoshi. *Moriarty*. Kana, 2018.
- Leblanc, Maurice, et al. *Arsène Lupin l'aiguille creuse*. Claude Lefranc, 1994.
- *Lupin*. Réalisé par Marcela Said et al., Netflix, 2021.
- Adler, Irène. *Sherlock, Lupin et Moi: le Mystère de la dame en noir*. Albin Michel Jeunesse, 2017.

Théoricien·nes

- Barthes, Roland. « La mort de l'auteur ». *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 61-68.
- Beyer, Charlotte. « Centring Women of Colour: Decolonising the Literature Curriculum with Kamila Shamsie's Home Fire and Blou Babalola's Love in Colour ». *Decolonising the Literature Curriculum. Teaching the New English*, Palgrave, 2022, p. 45-64.
- Brey, Iris. *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Points, 2021.
- Chalvon-Demersay, Sabine. « Pour une approche sociologique des œuvres de fiction ». *De l'écrit à l'écran*, PULIM, 2000.
- Chartier, Roger. « Labourers and voyagers: from the text to the reader ». McCleery, Alistair et Finkelstein, David, *The Book History Reader*, Routledge, 2006, p. 87-98.
- Chevalier, Anne. « L'ascèse de l'auteur ». *L'Auteur*, édité par Gabriel Chamarat et Alain Goulet, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 97-107. *OpenEdition Books*, <https://doi.org/10.4000/books.puc.9896>.
- Evans, Lucas H. B. *Imagined Queerness: The Role of Affect and Emotion in Queer Spectating*. 2022. University of Houston.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Seuil, 1982.
- Iser, Wolfgang. « Interaction between text and reader ». McCleery, Alistair et Finkelstein, David, *The Book History Reader*, Routledge, 2006, p. 391-396.
- Ivanovitch, Alexandra. « Bible et littérature : d'un canon à l'autre ». *(Dé)construire le canon « Comparatismes en Sorbonne »*, 4-2013, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php . Consulté le 4 février 2024.
- Jenkins, Henry III. « Star Trek Rerun, Reread, Rewritten Fan Writing as Textual Poaching ». *Critical Studies in Mass Communication, Speech Communication Association*, 1988.

- Lits, M. « Arsène Lupin ou la diffraction transmédiatiques ». *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, PULIM, 2000.
- Louichon, Brigitte. « Définir la littérature patrimoniale ». de Peretti L. et Ferrier B., *Enseigner les « classiques » aujourd'hui : approches critiques et dialectiques*, Peter Lang, 2012.
- Salazar Morales, Roberto. « Harold Bloom, the Western canon : retour sur le canon ». *(Dé)construire le canon « Comparatismes en Sorbonne »*, 4-2013, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/FR/Page_revue_comparatisme.php . Consulté le 4 février 2024.
- Samson, Dominique. « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme & la Société*, vol. 147, n° 1, 2003, p. 115-132.

Autres :

- « Qu'appelle-t-on l'Occident ? : épisode • 1/5 du podcast L'Occident défié ». *France Culture*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-rencontres-de-petrarque/qu-appelle-t-on-l-occident-4037867>. Consulté le 25 juillet 2024.
- « Queerbaiting ». *Wikipédia*, 6 septembre 2023. *Wikipedia*, <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Queerbaiting&oldid=207644394>.
- *All the Young Dudes - MsKingBean89 - Harry Potter - J. K. Rowling [Archive of Our Own]*. https://archiveofourown.org/works/10057010?view_full_work=true. Consulté le 10 août 2024.
- *AO3 Ship Stats 2023 - Chapter 2 - centreoftheselights - No Fandom [Archive of Our Own]*. <https://archiveofourown.org/works/49183780/chapters/124100074#workskin>. Consulté le 8 juin 2024.
- Barthes, Roland. « Séance du 9 décembre 1978 ». *Préparation du roman., Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Seuil, 2015.
- *Electric Pink Hand Grenade - Chapter 11 - BeautifulFiction - Sherlock (TV) [Archive of Our Own]*. <https://archiveofourown.org/works/442317/chapters/884257>. Consulté le 25 juillet 2024.
- *Girlfriend? No, not really my area*. Réalisé par notabiaswrecker, 2017. *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=yZ9_djAHWaQ.
- *Quand Omar Sy colle les affiches de Lupin incognito | Netflix France*. Réalisé par Netflix France, 2021. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=AHSTUI4D58I>.
- *Sherlock Mini-Episode: Many Happy Returns - Sherlock Series 3 Prequel - BBC One*. Réalisé par BBC, 2013. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=JwntNANJCOE>.
- *That's what I was suggesting ;)... Sherlock/John (BBC Tv Series)*. Réalisé par Meli v, 2012. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=tjO-kNwxjoo>.

TABLE DES MATIERES

<i>I. Introduction</i>	5
<i>II. Le cadre théorique</i>	9
1. La mort de l'auteur	9
a) La théorie de Barthes	9
b) Roger Chartier	11
c) Anne Chevalier.....	14
d) Wolfgang Iser.....	17
e) Dominique Samson : Le spectre de la mort de l'auteur (2003).....	18
f) En conclusion : de la mort de l'auteur à la naissance des lecteurs	19
2. Le refus du canon, source des réécritures.....	22
a) Alexandra Ivanovitch	22
b) Roberto Salazar Morales	26
c) Gérard Genette.....	29
d) Brigitte Louichon	32
e) Conclusion : la mort du canon ou l'avènement de l'hypertexte	35
3. La dimension politique de la fiction	36
a) Sabine Chalvon-Demersay.....	36
b) Iris Brey.....	39
c) Lucas Hamilton Bartlett Evans.....	42
d) Charlotte Beyer.....	45
e) Conclusion	49
<i>III. La sélection des œuvres et sa justification</i>	53
1. Les œuvres originales.....	53
a) Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle).....	53
b) Arsène Lupin (Maurice Leblanc, 1905-1941).....	54
2. Les réécritures et leur intérêt.....	55
a) Sherlock Holmes.....	55
<i>Sherlock Homes</i> (films de Guy Ritchie, 2009 et 2011)	55

<i>Sherlock</i> (série BBC, 2010-2017)	56
Moriarty the Patriot (manga, 2016).....	59
Electric Pink Hand Grenade (fanfiction).....	60
b) Arsène Lupin	63
<i>Arsène Lupin. L'aiguille creuse</i> (tome d'une série de bande dessinée adaptée par A.P. Duchâteau et J. Geron, 1994).....	63
<i>Lupin</i> (série Netflix).....	64
c) Les rencontres : le roman jeunesse <i>Sherlock, Lupin & moi. Le mystère de la dame en noir</i>	66
IV. <i>La dynamique auteur/lecteur/réécriture : un enjeu politique</i>	69
1. Le point zéro : la théorie de la mort de l'auteur.....	69
2. La première étape : les réécritures pour transformer l'imaginaire commun.....	70
3. L'auteur mis à mal par l'efflorescence des réécritures.....	73
4. Le pouvoir de la communauté des lecteurs à travers les fanfictions	75
V. <i>Conclusion</i>	79
VI. <i>Bibliographie</i>	83
Corpus	83
Théoriciens.....	83
Autres :.....	84