



HAL
open science

Fan culture : résistance et mémétique sur les médias sociaux

Morgane Brucelle

► **To cite this version:**

Morgane Brucelle. Fan culture : résistance et mémétique sur les médias sociaux. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30021 . tel-02001831

HAL Id: tel-02001831

<https://theses.hal.science/tel-02001831>

Submitted on 31 Jan 2019

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

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



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Montpellier III - Paul Valéry

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EMMA,
Études Montpelliéraines du Monde Anglophone

Spécialité : Études du Monde Anglophone

Présentée par Morgane Brucelle

FAN CULTURE : RÉSISTANCE ET MÉMÉTIQUE SUR LES MÉDIAS SOCIAUX

Soutenue le 24 novembre 2018 devant le jury composé
de

Mme Delphine Letort, Professeure, Université du Mans
M. Xavier Lemoine, Maître de Conférences, Université
Paris-Est Marne-la-Vallée

Rapporteur
Rapporteur

Mme Monica Michlin, Professeure, Université Paul-Valéry
Montpellier 3
M. Claude Chastagner, Professeur, Université Paul-Valéry
Montpellier 3

Présidente
du jury
Directeur



Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier chaleureusement mon directeur de recherche, monsieur Claude Chastagner, pour sa disponibilité, sa patience et sa bienveillance, et tout particulièrement pour avoir continuellement légitimé mes choix théoriques et méthodologiques par son enthousiasme et ses encouragements.

Je tiens également à remercier les membres de l'équipe EMMA pour leurs précieux conseils et leur assistance, notamment pour garder le cap sur la houle administrative.

Ma gratitude va également à toutes celles et ceux qui, sciemment ou à leur insu, et à travers leurs conversations, m'ont apporté de nouvelles perspectives et m'ont permis de mettre en ordre mes idées ainsi que d'enrichir mon raisonnement.

Je n'oublie bien sûr pas les fans internautes, qui représentent bien plus qu'un sujet d'étude. Je les remercie pour leur passion, leur créativité et leur humour, ainsi que pour leur détermination à contester les contenus culturels et à améliorer les représentations.

Mes remerciements ne vont pas à *Netflix*, *Tumblr* et *Twitter*, qui m'ont fait perdre beaucoup de temps, pas plus qu'ils ne vont à mes proches, sources intarissables de divertissement et générateurs d'improductivité.

Tables des matières

Introduction	9
Fans et <i>subcultures</i>	11
Fandoms : communautarisme et politisation	13
La culture de convergence	17
Polysémie des textes et résistances sémantiques	20
L'ancrage américain et ses limites	24
L'apport mémorique	27
Chapitre 1 Médias sociaux : quels espaces pour les fans	33
1) Écrire la fiction légalement : le cas de la fanfiction	36
2) Le « <i>hashtag</i> », clé de voûte des médias sociaux	49
3) Écrire SwanQueen à coups de <i>hashtags</i>	52
4) Interagir avec Hollywood	56
5) Le rôle du visuel dans le <i>fan art</i>	64
6) Les codes visuels de la production télévisuelle américaine	69
7) Vers une interaction créative entre fans et producteurs ?	74
Chapitre 2 « LGBT Fans Deserve Better » : la contre-offensive des fans	83
1) La singularité narrative de <i>The 100</i>	83
2) « <i>Bury Your Gays</i> » : une convention narrative toxique	85
3) La blogosphère face à ses antagonistes : scepticisme, méfiance et suffisance	93
4) De la <i>community</i> au <i>fanbase</i> : le cas d'une synchronisation socio-politique	103
5) Le « <i>queerbaiting</i> » dans les démarches promotionnelles	114
6) Émotions fictives ou réalité de la fiction : fans illégitimes ou lecteurs sensibles ?	120
7) <i>LGBT Fans Deserve Better</i> : les fans passent à l'action	134
8) « <i>The fans don't get to steer the ship</i> »	143
Chapitre 3 De l'intersectionnalité dans la <i>fan culture</i>	147
1) Conceptualiser l'identité	152
2) Stéréotypes et pouvoir	158
3) Conceptualiser la « <i>race</i> »	165
4) Les producteurs de sens et la pratique du « <i>whitewashing</i> »	170

5) Le « blanchissement » de la communauté latina-américaine	180
6) De la nécessité d'un cadre intersectionnel	187
Chapitre 4 Un regard mémique sur la production culturelle	199
1) La théorie mémique	202
a) Le mème, « répliqueur » et unité de sélection de l'évolution culturelle	202
b) Le « répliqueur » égoïste	205
c) L'algorithme universel de Dennett	207
d) La transmission mémique : deux modèles	209
e) Problème de définition de la taille du mème	213
2) Blackmore et l'imitation	214
3) Aunger et le mentalisme	218
4) Le super-organisme selon Bloom	224
5) Adaptations narratives et mémiques	230
6) Subvertir un trope narratif par une adaptation mémique	233
7) Un super-organisme défavorable à l'amélioration des représentations	241
Chapitre 5 Changer le code pour changer l'histoire	251
1) Le code mémique	255
2) Le super-organisme du <i>fandom</i> : le cas des « <i>ship</i> » « <i>slash</i> » fanoniques	267
3) La mémétique sort du laboratoire	274
4) Le « mème Internet » : quelle(s) qualité(s) dans une (dé)programmation mémique ?	281
5) « <i>It Gets Better</i> » : succès de programmation mémique	283
6) Déprogrammer pour résister : l'art de rallier par le mème	289
Conclusion	293
Vers une évolution culturelle dirigée	297
Bibliographie	303
Index	355

Introduction

I think Mr. Edgar Allan Poe has a lot to say to us because he invented simultaneously two new techniques of communication that were previously unknown in literature, or almost unknown—the symbolist poem and the detective story. Now, the very peculiar property of these two forms is that the audience is expected to be co-author, co-creator. You are not given a completely processed package, you are not given an object ready for a quick and easy consumption. You are given a series of clues, and a series of parts with instructions, hints, and suggestions and the general over-all instruction, « Do it yourself. » (...)The electronic revolution means « do it yourself »—« you are the poet ».¹

McLuhan rédige l'article dont est extraite cette citation en 1958, soit une dizaine d'années avant l'établissement du premier réseau informatique ancêtre d'Internet. La révolution électronique qu'il mentionne ici réfère aux répercussions de l'évolution technique et technologique des moyens d'impression tant sur la production que sur la réception de la littérature. Sa désormais célèbre formule « the medium is the message »² traduit l'ampleur du pouvoir qu'il confère au médium, qu'il s'agisse d'un moyen de communication conventionnel (la machine à écrire dans la citation ci-dessus) ou de tout autre artefact susceptible de permettre une instance de communication. McLuhan prendra notamment l'exemple de l'ampoule et des systèmes d'éclairage qui, selon lui, sont à tort exclus des écrits théoriques autour des médias et de la communication sous prétexte qu'ils ne renferment aucun « message » (McLuhan, *Understanding Media*, 11). Selon McLuhan, non seulement le médium est le message mais le contenu d'un médium donné est toujours lui-même un autre médium : « The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph. » (McLuhan, *Understanding Media*, 10).

L'électricité serait le médium ultime, celui sans lequel la révolution technologique n'aurait pu s'amorcer, celui qui, en s'infiltrant dans l'usage alors millénaire de la technologie mécanique, a bouleversé des sociétés entières de façon irréversible. Grâce au développement de la lumière électrique et à l'automatisation des modes de production, puis avec l'avènement de la technologie

¹McLuhan, Marshall, « Speed of Cultural Change », *College Composition and Communication*, Vol. 9, N° 1, février 1958, pp. 16-20, 17, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/354088>. Accès 4 mai 2018.

²McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man* [document PDF], 1964, 23, http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf.

électrique dans la vie quotidienne, de l'électroménager à la télévision, l'électricité en tant que médium (c'est-à-dire, prise indépendamment de ce qu'elle permet de produire) aurait suscité le passage d'un monde fragmenté où chacun évolue à l'intérieur de limites spatio-temporelles définies à ce que McLuhan appelle le « village planétaire » :

These new media of ours (...) have made our world into a single unit. The world is now like a continually sounding drum, where everybody gets the message all the time. A princess gets married in England and boom, boom, boom go the drums and we all hear about it. An earthquake in North Africa, a Hollywood star gets drunk, away go the drums again.³

Le village planétaire est un monde interconnecté, « tribal » parce que répondant à des règles, des codes et des traditions communs. L'interconnexion dont il s'agit ici ne désigne toutefois pas encore tout à fait celle que l'on connaît aujourd'hui : le tambour mcluhannesque retentit et rassemble des individus pourtant disséminés sur la surface du globe, mais à ce stade de l'évolution technologique, la simultanéité dans la réception d'une même information est tout ce dont l'électricité peut être le médium. La tribu nouvellement formée devra attendre l'avènement du numérique pour faire de la possibilité d'interaction instantanée un système de partage et de production collectif.

Les prédictions de McLuhan quant à la place de la technologie dans le développement des pratiques d'amateurisme s'avèrent continuellement justes. Aujourd'hui, non seulement est-il possible pour les membres du « village planétaire » de synchroniser leur visionnage d'un programme audiovisuel, mais ils sont également en mesure, grâce aux dispositifs numériques et au soin mis dans l'élaboration de machines mobiles individuelles, d'y réagir de manière immédiate, publique et conjointe. Le mariage d'un membre de la famille royale britannique retient toujours l'attention des téléspectateurs : dernièrement, celui du prince Harry avec l'actrice américaine Meghan Markle en a rassemblé presque deux milliards dans le monde entier⁴. Mais, outre les taux d'audience calculés pour un programme donné, ce qui de nos jours assoit encore davantage la popularité d'un événement, d'une information ou d'un contenu, c'est sa présence dans les conversations en ligne. En l'espace d'une journée (du 19 au 20 mai 2018), le mariage du prince Harry a, par exemple, généré plus de 6 millions de *tweets*⁵, ce qui représente, à titre comparatif, trois fois plus que le nombre de

³Healthcarefuture, « Marshall McLuhan – The World is a Global Village (CBC TV) », *YouTube*, 24 mars 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=HeDnPP6ntic>. Accès 6 juillet 2018.

⁴« 1.9 Billion People Watched Royal Wedding: Report », *The Economic Times*, 20 mai 2018, <https://economictimes.indiatimes.com/magazines/panache/1-9-billion-people-watched-royal-wedding-report/articleshow/64243728.cms>. Accès 10 juillet 2018.

⁵« More Than Six Millions Tweets Shared On Royal Wedding: Monitor », *Hurriyet Daily News*, 20 mai 2018, <http://www.hurriyetdailynews.com/more-than-six-million-tweets-shared-on-royal-wedding-monitor-132055>. Accès 10 juillet 2018.

tweets recensés pour le mariage de son frère aîné, six ans plus tôt⁶.

On pourrait lire, dans ces chiffres, un intérêt globalement plus vif pour la vie du prince Harry plutôt que celle du prince William ; nous y voyons, pour notre part, l'expression de la popularité toujours croissante de la plate-forme *Twitter*. Se réunir sur les médias sociaux pour s'informer sur un fait divers, discuter un événement politique ou sportif, un concert, une pièce de théâtre ou la sortie d'un film est devenu un automatisme ; et parmi les multiples fonctionnalités qu'offrent les outils numériques, ce sont celles que les fans de contenus audiovisuels prêtent à ces plate-formes dans leurs démarches de lecture et de réécriture que nous allons problématiser dans ce travail.

Fans et *subcultures*

Le terme « fan », bien que de moins en moins synonyme de l'adolescent socialement inapte, solitaire par défaut, au mental fragile et prompt à la violence, suscite encore la dérision et le dédain d'un côté et l'embarras de l'autre. Un préjugé usé mais tenace, faussé ainsi que l'atteste le panorama grandissant des médias sociaux disponibles sur Internet dédiés aux ouvrages de culture populaire que les internautes alimentent quotidiennement. Loin du personnage inadapté et antipathique, et parallèlement à la popularité croissante de la figure *geek*, le fan se caractérise par sa passion autant que par son instruction, sa réflexion et sa soif de partager, et apparaît jouer un rôle majeur dans les transformations qui s'opèrent au sein de la production culturelle actuelle.

Cette particularité du fan moderne, le fait que la majorité de ses pratiques s'effectuent par le biais du numérique, exige la prise en considération de nouveaux paramètres dans l'observation de son activité. La première remise en cause résultant de l'utilisation du numérique concerne le statut du *fandom*, très souvent assimilé à celui de la *subculture* dans le métatexte de la *fan culture*.

Les dictionnaires proposent les définitions suivantes quant à ce que l'on devrait comprendre par *subculture* : « An ethnic, regional, economic, or social group exhibiting characteristic patterns of behavior sufficient to distinguish it from others within an embracing culture or society »⁷. Le sens avancé ici semble omettre un affinage sémantique décisif du terme. Si le radical « *culture* » transcrit une généralité, le sens littéral du préfixe « *sub* » dénote « un degré inférieur de la qualité

⁶Richmond, Shane, « Royal Wedding Swamps Twitter, Facebook », 29 avril 2011, *Telegraph*, <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/royal-wedding/8483430/Royal-wedding-swamps-Twitter-Facebook.html>. Accès 10 juillet 2018.

⁷« subculture », Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/subculture>.

exprimée »⁸, un placement de la notion définie non pas seulement en tant qu' « autre », mais verbatim en tant que « moins qu'autre », en tant que « sous la culture ». Ainsi, « *subculture* » ne déterminerait pas un groupe particulier dans une société en comparaison à d'autres groupes particuliers mais une structure qui fonctionne en marge d'une culture dominante donnée et qui se caractérise par sa distanciation avec les codes de la norme souveraine.

La norme ne désigne pas l'acte de se conformer à un ensemble de règles socioculturelles transcendantes et performatives : aucun groupuscule ne se réunit dans le but de décider, dans un élan d'unanimité toute puissante et irréfutable, de la place de chaque rouage de la gigantesque machine sociale. La norme désigne plutôt un procédé, inatteignable en soi : celui de l'aspiration à la conformité, de la démarche pour la conformité. Elle implique de construire et de déconstruire la conformité par des ambitions et des projets, en jugeant, en estimant, en comparant et en transmettant des preuves matérielles témoins d'une tranche spatio-temporelle donnée : les objets mythiques de Roland Barthes.

Avoir des standards normatifs signifient alors être capable d'impressionner, de choquer, d'embarrasser et d'effrayer par une simple altération dans l'algorithme social : un langage familier dans un article universitaire, des baskets sur un tapis rouge, un homme en robe, une femme à la tête d'une entreprise multinationale, le refus de s'approprier une identité sexuelle et genrée fixe. La norme n'existe qu'en confrontation avec un scandale acceptable, elle n'est que blasphème pondéré, « harmonie grinçante »⁹. Au-delà se trouve l'antichambre de la norme, l'intervalle où les *punks*, les *teds* et certains individus *queer* choisissent ou sont forcés de prospérer : la *subculture*.

Dick Hebdige définit la *subculture* ainsi :

(...) subcultures are not privileged forms; they do not stand outside the reflexive circuitry of production and reproduction which links together, at least on a symbolic level, the separate and fragmented pieces of the social totality. Subcultures are, at least in part, representations of these representations, and elements taken from the "picture" of working-class life (and of the social whole in general) are bound to find some echo in the signifying practices of the various subcultures.¹⁰

Hebdige insiste ici sur la dépendance qui lie une *subculture* à la société en marge de laquelle elle se développe. Sans l'abondance de règles, officielles ou officieuses, constitutives d'un environnement social normatif, pas de marge. Inversement, c'est l'épanouissement de cette vie

⁸« sub », *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, Hachette, 1912.

⁹Althusser, Louis, *Sur la reproduction*, Paris, Presse Universitaire de France, 1995, 170.

¹⁰Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, 1979, New York, Routledge, 2001, 86.

adventive qui permet l'établissement d'une délimitation du normatif. Normes et *subcultures* coexistent et subsistent alors au moyen d'un contre-encodage réciproque.

Le concept de *fandom* partage certaines caractéristiques avec celui de *subculture*, notamment la volonté de rendre flexible la fonction pré-établie d'un objet. La *subculture* récupère les canons éthiques, moraux, esthétiques et comportementaux normatifs, et à partir du sens qu'elle déduit de ces canons, programme un code dérivé. De la même manière, les fans modifient la forme et le fond des textes qu'ils consomment. Ces textes seront assimilés puis disséqués, segmentés, pour finir ré-assemblés sous divers supports et formats, porteurs d'une signification autre que celle initialement prévue. Voilà ici ce en quoi consiste l'activité des fans et compte tenu des outils numériques de dessin, d'assemblage et d'édition dorénavant disponibles à quiconque est mû par un intérêt créatif, le *fanart* abonde.

La comparaison entre ces deux notions s'arrête néanmoins ici. En effet, on ne retrouve pas l'impossibilité de réconciliation significative de la relation qu'entretiennent normes et *subcultures* dans l'interaction entre les *fandoms* et la sphère de production professionnelle. Les fans s'adonnent à l'exploration d'un univers tout entier pour chaque objet culturel qui les captive et c'est au gré de leurs découvertes, de leurs interactions et de leurs productions que s'organisent ces micro-communautés. Se distancier de la culture majoritaire, de la norme, ne constitue donc pas la motivation première à l'initiative d'un *fandom*. L'inclusion, en revanche, s'impose rapidement comme un avantage collatéral d'une consommation textuelle pratiquée en collectif ; l'inclusion dans un microcosme culturel donné, dans un *fandom* spécifique, dans une communauté, et enfin l'inclusion dans la structure sociale globale.

Fandoms : communautarisme et politisation

Nous indiquions plus tôt que les fans internautes constituaient notre sujet d'étude ; plus exactement, nos observations porteront sur la faction *queer* de *fandoms* dédiés majoritairement à des séries télévisées américaines (telles que nous les définirons plus loin). Le terme « *fandom* » accepte une variabilité sémantique large et sera, par conséquent, utilisé pour désigner tout regroupement de fans autour d'une thématique commune ; ainsi, nous dirons des fans de séries télévisées qu'ils forment un *fandom*, des fans d'une série donnée qu'ils composent un autre *fandom*, des fans d'un personnage de cette même série qu'ils forment à eux seuls encore un autre *fandom*, et ainsi de suite.

Être fan d'une série télévisée implique très rarement d'approuver et de se passionner de tout ce qui la compose. Un fan peut apprécier la série de façon générale, tout comme il peut y être tout à fait indifférent, voire hostile ; cela importe peu. Les fans trouveront « quelque chose », une caractéristique pour laquelle ils sont prêts à investir du temps, de la créativité et de l'argent, une singularité qui a du sens pour eux sur un plan personnel. Il peut s'agir d'un trait de caractère ou physique d'un personnage auquel les fans s'identifient, d'un thème exploité dans la narration, d'une manière originale d'aborder ce thème, d'une relation amicale, familiale, amoureuse ; n'importe quel « objet », visuel ou conceptuel, sur lequel il est possible de (se) projeter.

La profusion des productions de fans sur les médias sociaux illustre la propension des fans à passer outre ce qu'on leur propose, à creuser une problématique, à faire d'un critère en apparence bénin le sujet d'une discussion riche de sens. *Tumblr*, une plate-forme de microblogage qui permet aux utilisateurs de publier différents types de multimédia, génère quotidiennement plusieurs centaines de ces productions sur le seul paradigme des séries télévisées. Une publication basique (entendons celle qui demande un moindre travail de remaniement) consiste en captures d'écran d'un épisode, en *gifs* d'une scène spécifique ou en texte. Les publications suscitant le plus de travail préalable à la publication varient sous les formes de *gifsets*, de *fanvideo*, de *fanfiction*, de dessins ou de bandes dessinées. *Tumblr* permet également de rebloguer les productions d'autres utilisateurs, toujours en spécifiant la source, ou simplement de publier un lien direct vers ces productions sur leur site d'hébergement original.

Afin de faciliter la compréhension du lecteur pour la suite de l'analyse, entendons-nous maintenant sur cette terminologie qui demeure largement anglophone.

Un *gif* (*Graphics Interchange Format*) est un format d'image numérique permettant aux fans l'isolation d'un mouvement d'une scène. Il est silencieux, dure à peine quelques secondes et se répète à l'infini.

Un *gifset* est l'assemblage de plusieurs *gifs* dont le but consiste à fragmenter une scène dans son intégralité ou à mettre en parallèle des éléments à l'intérieur d'une même scène, d'un même épisode, d'une même série ou encore, d'établir un jeu d'échos intertextuels entre les composants d'une série et ceux d'un objet culturel externe.

Une *fanvideo* (ou *fanvid*) désigne une vidéo amateur d'extraits de scènes (modifiés ou conservés tels quels) d'une ou plusieurs séries, montée sur de la musique.

Enfin, *fanfiction* définit l'écriture littéraire de fiction à partir de personnages et d'univers déjà existants.

Le *fanwork* (ce que nous appellerons « productions de fans » tout au long de ce travail) se compose donc du *fanart*, à savoir les productions numériques que nous venons de mentionner et les arts plastiques, visuels et musicaux nécessitant un travail préparatoire non technologique, et de ce que nous pourrions établir comme la critique en marge du *fanart*. Comprenons par « critique » les essais sur les retombées politiques, sociales et culturelles d'une production officielle, les commentaires laissés sur les différents médias sociaux à propos du *fanart* ou de la production officielle dont il est dérivé et enfin, les *hashtags*, incarnés par le symbole dièse et censés faciliter la classification de milliers de travaux de fans qui existent dans le monde numérique (dont nous verrons la fonction le plus souvent détournée au profit de commentaires personnels).

Bien que les détournements culturels ne représentent pas systématiquement le besoin de corriger le texte officiel, ils constituent une démarche de réécriture. Tout *fandom* passe automatiquement de « *canon* », qui définit la « réalité » du monde fictif dépeint par l'équipe engagée dans la production originale (écrivains, acteurs, techniciens, etc.), à « *fanon* » qui réfère à la narration de fans, aux différents récits qu'ils construisent afin de donner un sens à un personnage, une situation ou simplement pour mettre en scène les personnages qu'ils affectionnent dans des situations inédites.

Ces réécritures illustrent la tendance des *fandoms* à se politiser même s'ils ne sont pas intrinsèquement politiques. Les fans d'une série, par exemple, se réunissent avant tout autour d'un intérêt commun et décident ou non de participer aux discussions, à partager leurs productions, à commenter les productions d'autres fans et à organiser des rencontres ; en somme, de contribuer au maintien d'un *fandom*. Ce qui déclenche une politisation à l'intérieur d'un *fandom* va généralement de paire avec les valeurs injectées dans l'objet d'attention (autrement dit, l'ouvrage culturel dont il est question) et les attentes que ces valeurs génèrent. Dans notre cas, un *fandom queer* n'est ni politisé par nature, ni même exclusivement composé d'individus auto-définis *queer*. Au sens littéral, *queer* signifie : « differing in some odd way from what is usual or normal »¹¹, soit l'expression du différent, de l'étrange, de l'anormal ou du malfamé. Le dictionnaire stipule qu'au sens familier le terme prend une dimension offensive pour désigner un individu homosexuel ; la réalité de son emploi dans cette acception est toutefois plus complexe.

Étymologiquement le terme, apparu sous sa forme « *queer* » dans la langue anglaise au XV^e siècle, a toujours véhiculé la notion de courbe, d'arc, d'incurvation, soit l'état d'un objet non-rectiligne, non-aligné, non-droit¹². Notons que cette acception précède de plusieurs siècles

¹¹« queer », *Merriam-Webster*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/queer>.

¹²Cara, « More Than Words: Queer, Part 1 (The Early Years) », *Autostraddle*, 9 Janvier 2013, <https://www.autostraddle.com/more-than-words-queer-part-1-the-early-years-153356/>. Accès 10 mai 2018.

l'utilisation du terme « *straight* » (« droit » en français) pour qualifier une identité sexuelle¹³. La première utilisation recensée de « *queer* » en tant que terme dérogatoire remonte au début du XX^e siècle. On la doit à John Sholto Douglas, 9^e marquis de Queensberry, dont les deux fils furent tour à tour suspectés d'entretenir des relations homosexuelles : le premier, Francis, avec Archibald Primrose, aussi connu sous le titre de Lord Rosebery et plus tard, de Premier ministre britannique ; le second, Alfred, avec le non moins célèbre Oscar Wilde. Après le décès de Francis, Douglas adresse une lettre au père de sa première épouse dans laquelle il qualifie Rosebery de « *snob queer* » avant d'accuser le reste desdits « *snob queer* » londoniens d'avoir corrompu ses deux fils¹⁴. « *Queer* » restera dérogatoire jusque dans les années 1980 au cours desquelles s'amorça un mouvement de récupération du terme pour contrer la recrudescence d'une idéologie homophobe favorisée par la crise du SIDA alors en cours aux États-Unis¹⁵.

Queer est aujourd'hui encore un concept qui divise à l'intérieur de la communauté LGBTQ, avec d'un côté, ceux qui considèrent l'historique sémantique du terme ainsi que le flou identitaire dont il est porteur comme une entrave à l'établissement d'une dialectique socio-politique égalitaire solide, et de l'autre, ceux qui apprécient les délimitations identitaires flottantes qu'il permet. Car « *queer* » couvre le spectre entier de comportements non-hétéronormatifs, de l'homosexualité « simple » à une anatomie genrée non-conformiste, en passant par l'asexualité et le refus de se définir. On l'utilise le plus souvent pour communiquer avec le monde « extérieur », le monde *mainstream*, non pas à cause d'un manque dans l'élaboration de la taxonomie *queer*, mais au contraire pour clarifier les discours adressés au grand public et éviter la confusion que pourrait occasionner un lexique *queer* à la sophistication exponentielle. Lesbienne, gay, bisexuel, transgenre, transexuel, *genderbending*, *genderqueer*, pansexuel, asexuel, etc. : autant de substantifs qui peinent à trouver leur acception au-delà de la marge LGBT.

Un *fandom queer* désigne la base de fans d'un personnage ou d'une relation *queer* dans le texte canonique ou dans l'imaginaire « fanonique ». Ce qui signifie qu'il peut arriver qu'un fan hétérosexuel et cisgenre soit actif dans le *fandom queer* d'un personnage pourtant lui-même hétérosexuel et cisgenre dans le texte original. Les bases de fans *queer* comptent toutefois une majorité d'individus *queer* pour des raisons socioculturelles et politiques évidentes : ils manquent de représentation, que ce soit sur les panneaux d'affichage, sur les posters aux arrêts de bus, dans les brochures immobilières, les publicités pour le café ou dans les catalogues de prêts-à-porter. Pis

¹³« straight », Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/straight>.

¹⁴Dellamora, Richard, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aesthetics*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, 212.

¹⁵Marusic, Kristina, « So What's Up With The Word "Queer" ? », *MTV News*, 6 juillet 2015, <http://www.mtv.com/news/2200271/so-whats-up-with-the-word-queer/>. Accès 10 mai 2018.

encore, ils regrettent de ne pouvoir se reconnaître davantage dans les personnages fictionnels des narrations qu'on leur propose. Le *fandom* tel qu'il nous concerne, c'est-à-dire le *fandom* construit autour d'une série nord-américaine et plus particulièrement autour d'un personnage ou d'une relation entre deux ou plusieurs personnages *queer*, se positionne donc à la croisée du normatif et de la *subculture*. Il incarne un paradoxe, celui de suivre les codes d'un fonctionnement communautaire avec la marge sociale comme seul refuge et seule promesse d'un potentiel épanouissement, tout en s'inscrivant de par les techniques et la technologie en œuvre pour construire et maintenir ce *fandom*, dans les pratiques culturelles majoritaires.

La culture de convergence

Bien que la multifonctionnalité de *Tumblr*, ajoutée à sa facilité de navigation et de publication, en font le média social en vogue, la moindre plate-forme de (micro)blogage, la moindre base de données de partage d'images ou de vidéos, le moindre site web constitue un point de convergence. Pour Henry Jenkins, ce procédé par lequel la moitié de la population mondiale¹⁶ crée et partage du contenu culturel constitue l'un des trois aspects de ce qu'il appelle la « culture de convergence »¹⁷.

Le *fanart* compose en partie le premier aspect, à savoir la culture de participation. Jenkins entend par là un bouleversement dans ce que représentait le schéma producteur-consommateur dans la production de culture à l'ère pré-cybernétique, c'est-à-dire un schéma simple composé, d'un côté, d'une société de production (cinématographique, télévisuelle, musicale, etc.) chargée du financement et de la promotion d'un produit (film, série TV, album, etc.), et de l'autre, un public. Cette structure subirait donc des transformations notables en raison d'une technologie nouvellement abordable tant sur un plan financier que fonctionnel et de l'interaction transnationale et transculturelle qu'elle rend possible.

Cela ne signifie pas, selon Jenkins, que les deux « groupes » n'existent plus. Ainsi qu'il le remarque : « Not all participants are created equal. Corporations – and even individuals within corporate media – still exert greater power than any individual consumer or even the aggregate of consumers » (Jenkins, 3). Il existe bien sûr toujours des sociétés de production qui produisent et des

¹⁶« Internet Usage Statistics. The Internet Big Picture. World Internet Users and 2015 Population Stats », *Internet World Stats*, mis à jour le 31 décembre 2017, tableau 1, <https://www.internetworldstats.com/stats.htm>. Accès 11 mai 2018.

¹⁷Jenkins, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

consommateurs qui consomment. Simplement, les termes se redéfinissent : « consommer » ne signifie plus uniquement lire un texte (visionner un film, une série TV, écouter un album) en échange d'argent. Pour de nombreux consommateurs, « consommer » implique de plus en plus de se connecter, chercher la réaction d'autres internautes et participer à la conversation en apportant ses propres commentaires, le tout sur différents espaces de communication en ligne et notamment les médias sociaux.

Ce que la facilité d'accès et d'utilisation des moyens techniques et technologiques permet, lorsqu'elle est associée à l'engouement pour les textes culturels, c'est la création d'un environnement propice à la créativité et la production amatrices et collectives. Un fan internaute devient donc à même de consommer, de produire et de promouvoir dans un microcosme numérique dont les règles diffèrent inévitablement de celles du commerce et de l'*entertainment* en vigueur dans le monde matériel. Et pour cause, si les internautes sont désormais capables de proposer des créations amatrices, originales ou dérivées d'une production officielle, le monde corporatif peut lui utiliser ces mêmes plate-formes de communication.

En s'éloignant du domaine de la *fan culture*, auquel la culture de participation ne se limite pas, on saisit l'étendue du rôle que jouent les médias sociaux dans les campagnes de marketing menées par les entreprises. A titre d'exemple, les cartes de fidélité ont évolué en ligne où « se fidéliser » signifie maintenant « être ami » avec son supermarché et son fast-food de prédilection sur *Facebook*, les « suivre » sur *Twitter* et les « tagger » sur les photos postées sur son compte *Instagram* ; une entreprise optimise ainsi sa communication en transmettant une information rapidement au plus grand nombre.

Les règles de ce nouveau paysage médiatique, qui forcent les petites entreprises comme les sociétés multinationales à user de diplomatie et à privilégier le relationnel, restent difficiles à établir. Producteurs et consommateurs deviennent des rôles que quiconque, amateur ou professionnel, peut endosser le temps d'un projet ou d'une collaboration. En ce qui concerne l'industrie audiovisuelle, Hollywood maintient le monopole des bénéfices générés proportionnellement à ses productions ; malgré tout, la compétition née de l'accès du grand public au numérique n'a de cesse de croître. *YouTube*, par exemple, est devenu en l'espace de dix ans le plus gros générateur de vidéos d'amateurs et professionnelles : « YouTube claims that twenty hours of video are uploaded to its servers every minute – which suggests that 365, 512 videos are uploaded every day. This is the equivalent of Hollywood releasing 114, 400 new full-length movies into theatres each week ».

Selon Strangelove, l'absence de règles dans cette structure émergente représenterait en somme l'opportunité pour le public de s'accaparer des outils technologiques et de les utiliser à des

fins différentes que celles lucratives qui caractérisent ordinairement la production culturelle officielle. A défaut de « démocratisation » du système de production culturelle, qui selon lui impliquerait un impératif d'imputabilité morale pour le bénéfice du groupe, il parle d'utilisation « anarchique » du numérique ; une manière de permettre à l'individu de se distancier et se déresponsabiliser de l'opinion du groupe : « No one votes for what I point my camera at, laws and market forces are very weak regulatory controls over my amateur media practices » (Strangelove, 191-192). L'objet d'étude de Strangelove est ici celui de *YouTube* et de la production de vidéos amatrices mais son raisonnement s'applique aux autres pratiques de production culturelle qui prennent forme en marge de l'industrie audio-visuelle.

Ce qui ressort des recherches traitant les problématiques autour de l'impact de l'utilisation grandissante du numérique sur la production culturelle traditionnelle, c'est la dimension aporétique d'Internet, un espace composé en partie d'interfaces destinées à un usage populaire derrière lesquelles se cachent les sociétés multinationales qui en dictent l'usage. *Google, YouTube, Facebook, Twitter, Tumblr, Instagram, Snapchat, Flickr* : autant de marques qui génèrent annuellement des milliards de dollars (US) pour leur propre bénéfice et qui deviennent pourtant les porte-paroles de l'ordinaire, totems de polyphonie et d'inclusion.

C'est de ce pouvoir émergent dont il est question dans la deuxième composante de la culture de convergence jenkinsienne. Il s'agit de l'intelligence collective, telle qu'elle est définie par Pierre Lévy, c'est-à-dire en tant que pouvoir communautaire construit par l'apport individuel de connaissances personnelles et/ou professionnelles. Grâce au numérique, tout individu se voit offrir la possibilité de transmettre les informations qu'il puise dans le champ de ses compétences et d'apprendre du savoir-faire des autres, et contribue par là au perfectionnement du processus de résolution pour un problème donné.

Selon Lévy, le *World Wide Web* pourrait en théorie devenir l'outil suprême de l'homme moderne, la mécanique qui lui permettrait de générer une amélioration du monde effective. Optimiser la cognition, les perceptions et l'intellect humains serait l'objectif vers lequel tend l'intelligence collective. Pour atteindre cet objectif, Lévy propose tout d'abord l'assimilation de la notion d'« hypercortex » qui suggère la somme de toutes les interactions humaines, soient-elles celles définies par la communication entre individus, celles suscitées par l'interdépendance des individus et de leur environnement ou celles opérant sur le seul paradigme de l'individu (corps/cortex). Afin de rendre la manipulation numérique de cet hypercortex davantage performante, Lévy travaille encore à ce jour à l'élaboration d'un métalangage qui représenterait, selon lui, le déclencheur idéal de l'intelligence collective à son niveau le plus optimal.

Lévy explore en profondeur les technicités théoriques du métalangage dans plusieurs de ses travaux et particulièrement par le biais de son blog qu'il consacre à l'intelligence collective. Pour résumer simplement, il envisage un langage artificiel numérique, régi par une modélisation algébrique et algorithmique, qui transcenderait l'intégralité des langues naturelles par sa capacité à assimiler et à exprimer des sémantiques complexes. L'*IEML (Information Economy Meta Language)* rendrait donc possible l'interaction entre l'abstraction sémasiologique et le concret mathématique et par là, la mise en relation d'idées et de textes, dans une même langue ou dans des langues différentes ; à terme, l'*IEML* encouragerait une approche pluridisciplinaire dans toute démarche de recherche cognitive et scientifique. C'est par une telle approche, et par l'enrichissement des méthodes de réflexion et des connaissances scientifiques et métaculturelles qu'elle générerait, que l'homme pourrait prétendre améliorer son intellect et entamer un nouveau stade dans son évolution.

La convergence médiatique compose le dernier tiers de la culture de convergence, le tiers le moins abstrait, le moins théorique puisqu'il réfère à la technologie matérielle nécessaire à cette convergence et notamment le panel de plate-formes médiatiques interconnectées à travers lequel se transmet du contenu culturel sous différents formats numériques. Jenkins mentionne que le facteur ultime créateur d'une véritable convergence n'est pas tant cette technologie sophistiquée que le besoin humain de créer, de partager et de communiquer sans lequel elle ne pourrait proliférer.

La convergence médiatique traduit un usage technologique nomade des appareils technologiques conçus pour être facilement manipulables et utilisables partout, à tout moment. Cela signifie pouvoir accéder aux applications de bureautique simples telles que le calendrier, l'agenda ou le traitement de texte mais aussi de plus en plus, de naviguer sur le web et par là de consulter ses mails, de faire son shopping en ligne, de lire le journal, de regarder la télévision et d'alimenter ses réseaux sociaux depuis son canapé aussi bien que cramponné à la rambarde du métro le temps d'un trajet.

Polysémie des textes et résistances sémantiques

On retrouve, dans la culture participative, l'influence de nombreux théoriciens de la narration, des médias, de la communication, de la culture populaire et de la sémiologie : Barthes, tout d'abord, et son incitation à envisager le lecteur comme un agent créateur de la littérature par la reconnaissance de sa liberté d'imprégner les signifiants d'un texte de charges sémantiques autres que

celles initialement proposées par l'auteur¹⁸, Eco et ses travaux sur la réception de programmes télévisés, notamment sa compréhension en tant que « décodage aberrant » de la diversité des lectures pour un message donné, en dépit du cadre sémiotique pourtant posé par le destinataire¹⁹ ; Hall, qui consacre lui aussi ses recherches à une approche sémiologique des rapports entre un contenu télévisé et ses différents modes de lecture, et fait le lien entre le téléspectateur, sa position dans la structure sociale et sa manière de négocier le sens d'un contenu²⁰. On discerne également les apports de Morley²¹ et de Fiske²², tous deux instigateurs d'une méthodologie davantage sociologique et ethnographique et dont les démarches leur permirent d'établir plus distinctement la place des expériences sociales, et plus encore, des caractéristiques identitaires en proie à une dominance idéologique, dans la variabilité interprétative d'un signifiant.

Les travaux de de Certeau sur le braconnage culturel constituent une autre source influente majeure²³. Sa figure de l'homme ordinaire arpentant les terres culturelles en quête de diverses sémiologies a été bâtie sur l'unique paradigme de la littérature qui, bien que significatif dans l'étude que nous menons, ne suggère pas les mêmes paramètres de réflexion. L'époque à laquelle se rattache de Certeau ajoute également à la distance entre sa conception de la réception de la littérature par le public et la manière dont l'internaute appréhende les ouvrages culturels.

Aucun des travaux de de Certeau n'aborde la *fan culture* en tant que telle ; et pour ceux qui touchent à la télévision, l'hostilité dont ils sont empreints révèle un auteur aux prises avec la crainte d'une récupération de la technologie émergente, et notamment de la télévision, dans une manœuvre de manipulation de masse. Malgré tout, lorsqu'il confronte les représentations à leurs modèles par une prise en compte de l'homme non-artiste, non-producteur en tant que pièce essentielle du processus artistique ; lorsqu'il perçoit, dans les manières dont l'homme ordinaire reçoit un contenu, des pratiques qui dépassent la simple lecture ; lorsqu'il constate la formation de groupes sociaux au gré des préférences sémantiques ; lorsqu'il parle d'appropriation des contenus culturels, de Certeau dresse les motivations du fan et modélise ainsi, de façon involontaire mais intelligible, la structure de la *fan activity*. En faisant des férus de littérature l'un des sujets de ses travaux, en exposant le maraudage sémiotique qu'ils entreprennent, de Certeau leur offre d'abord la légitimité de leur activité. Il fait du lecteur un « héros commun » et lui donne la possibilité de remplir sa fonction

¹⁸Barthes, Roland, « La Mort de l'auteur » (1967), *Le Bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 63-69.

¹⁹Eco, Umberto, « Toward a Semiotic Inquiry Into the Television Message », *Working Papers in Cultural Studies*, Vol. 3, 1972, pp. 103-121.

²⁰Hall, Stuart, « Decoding, Encoding », *The Cultural Studies Reader*, édité par Simon During, Londres, Routledge, 1999, pp. 128-137.

²¹Morley, David, *The 'Nationwide' Audience*, Londres, British Film Institute, 1980.

²²Fiske, John, *Television Culture*, New York, Methuen, 1987.

²³Certeau, Michel (de), *La Culture au pluriel*, 1974, Paris, Seuil, 2003.

pleinement, avec les digressions que le processus engendre du fait d'une accessibilité aux textes toujours plus patente.

Outre le héros certauin et l'intelligence collective de Lévy, Fiske et sa notion de « démocratie sémiotique » semblent jouer un rôle fondateur à l'élaboration jenkinsienne de la culture participative. Fiske fut pionnier dans la recherche autour de la télévision en tant que médium émergent et l'un des premiers universitaires à opérer un glissement des perspectives dans les démarches d'observation de la réception de contenus culturels, en faisant de l'objet à observer, non plus le texte lui-même mais le moment de la lecture du texte. Jenkins s'emploie néanmoins régulièrement à souligner le point essentiel par lequel il s'éloigne de la logique de Fiske, celui d'un optimisme, selon Jenkins, trop prononcé quant au pouvoir de la résistance sémiotique des lecteurs et téléspectateurs. Bien que le paysage culturel et médiatique étudié par Fiske fut celui des années 1980, Jenkins signale que les nouveaux modes de communication et de création numériques permettent certes une production en amateur et en collectif, mais ne résolvent en aucun cas les problématiques autour de la distribution du pouvoir dans la dynamique commerciale caractéristique de l'activité culturelle.

Malgré les précautions dialectiques de Jenkins, sa culture de convergence fait encore l'objet de débat. James Hay et Nick Couldry²⁴ reprochent aux spécialistes des *cultural studies*, et a fortiori à Jenkins, leur incapacité à resituer le rôle des médias dans les problématiques à teneur culturelle. Ils s'alignent sur les observations de Lawrence Grossberg quant à la tournure que prirent les *cultural studies* dans l'Amérique d'après-guerre et parlent de « déplacement »²⁵ du champ d'étude culturel dans d'autres domaines tel que celui de la communication.

Parallèlement à l'assimilation des domaines culturels avec ceux médiatiques et de la communication, Jenkins reproduirait une autre maladresse caractéristique des *cultural studies*, celle de ne pas prendre en compte l'étendue du paysage médiatique dans des recherches qui concernent pourtant la place et le rôle potentiel de l'utilisateur-consommateur de médias dans une mécanique de convergence médiatique. L'étroitesse du champ d'observation de Jenkins le mènerait à minimiser l'importance de la variable entrepreneuriale dans l'élaboration des outils médiatiques, particulièrement dans le paramétrage de leur accès et de leur utilisation par les internautes. Il céderait ainsi aux utilisateurs des différents médias numériques un champ d'action et d'influence bien trop large au vu de la véritable emprise qu'exercent les entreprises sur les processus de

²⁴Couldry, Nick et James Hay, « Rethinking Convergence/Culture: An Introduction », *Cultural Studies*, Vol. 25, N°4-5, 15 septembre 2011, pp. 473-486, <https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/09502386.2011.600527?scroll=top>. Accès 15 juillet 2018.

²⁵Grossberg, Lawrence, « Toward a Genealogy of the State of Cultural Studies », dans *Bringing All Back Home*, Duke UP, Durham, 1997, pp. 272-286.

médiatisation.

C'est donc globalement l'aspect démocratique que Jenkins, Fiske, Lévy etc. prêtent au numérique et à la possibilité d'interaction entre un producteur de sens professionnel et le public, que remettent en cause Couldry et Hay. Banet-Weiser²⁶, Bratich²⁷ et Andrejevik²⁸ poussent le raisonnement dans ce sens et suggèrent une incompatibilité entre un quelconque processus de démocratisation et un concept tel que celui de la convergence médiatique. Tous trois resituent la mécanique participative au sein de la structure capitaliste de laquelle elle est issue et insistent sur l'unilatéralité des intérêts commerciaux en jeu.

De Certeau soulevait déjà la délicatesse de la relation entre producteurs et consommateurs de sens et interrogeait son futur incertain :

L'appropriation de la culture opératoire sera-t-elle toujours décidée selon les règles établies par des groupes propriétaires du pouvoir ? Quel changement structurel de la société permettra une culture qui ne soit pas divisée en passive et active selon des appartenances sociales, ni étrangère à la formation professionnelle comme aux systèmes productifs ? Les groupes qui sortent de la passivité culturelle parviendront-ils à créer des forces politiques ? A modifier la géographie des formations existantes ? Ou bien, au-delà d'un seuil de croissance, devront-ils périr parce que indésirables au système présent ? Comment éviter que la créativité nécessaire à une société s'amenuise sous la forme de « loisirs » éloignés des pouvoirs qui les déterminent, ou sous la forme de marginalismes exclus de l'organisation active du pays ? (*de Certeau, La Culture au pluriel*, 190-191)

Appliquées aux pratiques de fans à l'ère numérique, ces questions ne perdent pas leur pertinence. La complexité des paramètres en vigueur dans la lutte pour la possession de la signification des textes ainsi que dans les dynamiques de pouvoir reste au cœur des discours autour de la « crise culturelle » qui fait rage aujourd'hui : les fans disposent-ils d'un quelconque pouvoir alors que les contenus qu'ils consomment dépendent de la même logique corporative que les dispositifs technologiques et numériques qu'ils utilisent alternativement pour commenter et critiquer ces contenus ? L'amateurisme, le dilettantisme et la gratuité peuvent-ils trouver leur place au sein d'un système conçu dans une optique avant tout lucrative ? Malgré les nombreux espaces de communication et d'expression auxquels les fans ont désormais accès, peut-on dire de leur voix qu'elle est suffisamment puissante pour interagir avec les agents de la production culturelle

²⁶Banet-Weiser, Sarah, « Convergence on the Street: Rethinking the Authentic/ Commercial Binary », *Cultural Studies*, 2011, Vol. 25, N°4-5, pp. 641-658.

²⁷Bratich, Jack, « User-Generated Discontent », *Cultural Studies*, 2011, Vol. 25, N°4-5, pp. 621-640.

²⁸Andrejevik, Mark, « The Work That Affective Economics Does », *Cultural Studies*, 2011, Vol. 25, N°4-5, pp. 604-620.

majoritaire et, à terme, interférer avec leurs narrations ?

Dans sa réponse aux critiques, Jenkins choisit de s'interroger quant à la notion d'inévitabilité commune aux raisonnements de chacun des sociologues des médias et de la communication mentionnés plus tôt :

So, is this [inevitability] an immutable law that negates any possibility of alternative outcomes, or are there moments of vulnerability when one system is giving into another when it makes sense to focus criticism and mobilization in hopes of impacting what happens next? Is the distribution of power necessarily black-and-white, all-or-nothing or might we imagine each new media allows us to gain some ground, even in the face of compromises and losses on other levels? Should we imagine that the domination of new media by 'centralized and centralizing corporations' is already a battle lost and, if so, is resistance futile?²⁹

Jenkins soulève ici un point qui nous semble particulièrement pertinent et qui va se retrouver au cœur de notre problématique : celui de la résistance. Lorsque l'on rétablit la *fan culture* dans le cadre Web 2.0 et que l'on observe les comportements de fans qui s'y établissent, quel visage prend alors un acte de résistance ? Qu'est-ce qu'un fan qui résiste : comment opère-t-il, contre quoi résiste-t-il et à quelles fins ? Un fan internaute qui résiste est-il un internaute qui résiste ; autrement dit, les médias sociaux ne représentent-ils pour lui qu'un moyen ou font-ils, à l'égal des contenus et de leurs processus de production, l'objet de remises en cause ?

L'ancrage américain et ses limites

Comprendre qui sont les fans constitutifs d'un *fandom* donné renseigne généralement sur les structures contre lesquelles on dit qu'ils résistent. Comme nous allons le voir, la résistance chez les fans désigne simultanément les pratiques de fans en elles-mêmes (c'est-à-dire, l'acte de réécriture, le partage de productions dérivées en amateur, les échanges et discussions) et les démarches par lesquelles ils revendiquent, auprès des agents de la production professionnelle, des modifications au sein de la narration, de la réalisation ou de l'exécution d'un contenu télévisuel dans le but d'une amélioration de la représentation des variétés d'identités, de situations et d'expériences sociales.

Les *fandoms* que nous allons observer ont deux points communs majeurs. Premièrement, ils relèvent tous de séries télévisées « américaines ». Les guillemets indiquent ici qu'il faut

²⁹Jenkins, Henry, « Rethinking "Rethinking Convergence/Culture" », *Cultural Studies*, 2014, Vol. 28, N°2, pp. 267-297 : 274, <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2013.801579>. Accès 24 juillet 2018.

comprendre par « américaines » toute série diffusée à la télévision états-unienne, quelque soit son pays d'origine ; bien que la plupart de celles que nous traiterons seront effectivement des productions américaines, nous évoquerons occasionnellement des séries canadiennes. Et deuxièmement, ce sont des *fandoms queer*, c'est-à-dire, formés autour de thématiques *queer* inscrites de façon canonique dans le texte original ou que les fans infusent dans leurs lectures et réécritures.

Bien que de nombreuses séries viendront informer nos différents propos, nous porterons un intérêt particulier à trois d'entre elles. *Once Upon A Time*³⁰ (ou *OUAT* pour ses fans et producteurs) nous permettra, tout d'abord, d'observer les manières dont procède un *fandom* lorsque l'objet de son attention est fanonique. Nous verrons comment, à travers l'écriture de *fanfictions*, le partage d'images, de dessins et de vidéos de fans, le commentaire de *gifs*, les fans parviennent à faire exister la dimension *queer* qu'il leur manque à l'écran.

La deuxième production majeure constitutive de notre corpus est l'épisode « Thirteen »³¹ de la série *The 100*. Nous établirons, à travers la réaction de la faction LGBTQ de son *fandom* suite à la diffusion de « Thirteen » et en observant ses efforts pour faire comprendre son affliction aux producteurs de sens officiels, l'étendue de ce qu'il est donné de faire à un *fandom* dans la mesure de ses moyens et sur son paradigme seul.

Bien que l'étude de la réception de ces deux séries sera également révélatrice des manières de faire de la production télévisuelle professionnelle, nous examinerons l'écriture de la série *Wynonna Earp*³², plus précisément la structuration particulière de sa trame narrative LGBTQ. Nous utiliserons l'analyse narrative de *Wynonna Earp* en tant que contre-exemple, c'est-à-dire en confrontation avec les tendances méthodologiques caractéristiques de la production télévisuelle hollywoodienne.

Nous avons choisi de limiter notre champ de recherche aux États-Unis pour deux raisons. La première concerne la popularité des séries américaines comparativement à celles produites dans les autres pays. Les États-Unis ne sont pas l'unique berceau de la production télévisuelle, mais c'est globalement cette partie du monde, et sa multitude de séries qui afflue quotidiennement sur les écrans internationaux, que l'on se représente à la mention de cette division du 8^e art ; et puisque notre optique est celle d'une observation des forces résistant à un schéma dominant donné, nous trouverons, dans notre recours à Hollywood, l'exploitation de la structure prédominante du domaine de production télévisuelle.

³⁰Horowitz, Adam et Edward Kitsis, créateurs, *Once Upon A Time*, ABC, 2011-2018.

³¹« Thirteen », *The 100*, écrit par Javier Grillo-Marxuach, réalisé par Dean White, The CW, 2016.

³²Andras, Emily, créatrice, *Wynonna Earp*, Seven24 Films, 2016-en production.

La seconde raison relève de la nécessité d'opérer à partir d'un cadre pré-établi sur les plans socio-culturels, politiques et légaux. Puisque les séries diffusées sur les écrans américains sont, mises à part quelques exceptions, comme nous le mentionnions plus haut, des productions américaines, leurs contenus tendent à affecter en premier lieu les téléspectateurs américains. Ils y reconnaissent les codes d'une familiarité américaine dont on suppose qu'ils leur permettent une identification aux personnages et aux situations plus directe. Malgré un ancrage dans le contexte états-unien, la variable numérique de notre problématique va parfois nécessiter un franchissement des frontières américaines ou, en tout cas, va nous contraindre de procéder dans une incertitude quant à la provenance géopolitique des fans actifs dans les *fandoms* objets de nos recherches.

Les médias sociaux peuvent être trompeurs en ce sens qu'il n'existe pas de moyen de s'assurer de la véracité des données personnelles fournies par un utilisateur. En outre, dans le monde numérique, le seul signifiant concret d'une rupture avec l'anonymat est la langue. L'anglais est la langue employée par défaut dans les échanges entre fans, soit de façon spontanée pour faciliter la communication, soit parce que la plate-forme par laquelle ils échangent le requiert (c'est le cas de bon nombre de forums de discussion, qui menacent les utilisateurs qui ne se conformeraient pas à cette règle d'expulsion du site concerné).

Les internautes dont l'expression trahit la non-anglophonie se retrouvent d'ordinaire catalogués par la blogosphère comme « *ESL* », l'acronyme pour « *English as a Second Language* » ; l'usage de ce terme traduit usuellement une intention de désobéissance et sert à établir un ordre hiérarchique dans la valeur portée aux contributions de chacun. Ainsi, bien que la dimension « *ESL* » d'un internaute ne renseigne aucunement sur son environnement géographique ou culturel, le fait qu'on puisse l'exclure du groupe « anglophone » lui ôte une part d'anonymat. A l'inverse, quiconque présentant une bonne maîtrise de l'anglais demeurera « incognito » : si aucune anomalie de langage n'est détectée, on n'interrogera pas la provenance de l'internaute et la légitimité de ses propos demeurera intacte.

La vertu « neutralisante » de la langue anglaise nous empêche donc d'individualiser les fans et de définir un environnement culturel, politique et social pour chacun d'entre eux. Il nous faudra donc considérer l'ensemble des fans internautes de notre corpus, toutes nationalités confondues, comme travaillant à un objectif commun, celui d'exprimer leur frustration face à ce qu'ils jugent être un décalage entre la réalité socio-politique états-unienne et le manque de variété dans la représentation des identités dans les productions télévisuelles américaines.

L'apport d'une approche mémétique

Nous avons choisi d'adopter une perspective mémétique pour mener nos observations de ces assimilations et détournements sémantiques, par les fans internautes, des contenus issus de la production majoritaire. La mémétique demeure, à notre sens, une option trop peu souvent envisagée dans le traitement de phénomènes culturels concrets, et alors qu'elle relève d'évolution culturelle, son exploitation reste distinctement confinée aux domaines des sciences dites dures. Il faut dire que c'est globalement à la biologie que l'on doit la mémétique, et bien que l'on puisse retracer les premiers balbutiements d'une théorisation de la culture en tant que matière évolutive au moins aux travaux de Darwin sur la sélection naturelle³³, ce n'est qu'en 1976 qu'elle trouvera, dans l'argumentaire du zoo-biologiste Richard Dawkins, sa forme actuelle.

Nous aurons tout le loisir, au cours des chapitres à suivre, de rentrer dans le détail historique et historiographique des différents ouvrages, auteurs et points de vue qui ont, depuis la parution de l'ouvrage de Dawkins, contribué à l'étoffement de la théorie mémétique. Nous profitons, en revanche, de l'introduction pour mentionner les quelques travaux qui, plutôt que d'utiliser les formes culturelles à titre illustratif, présentent une véritable étude d'une instance de culture donnée par l'outil mémétique.

L'architecture constitue une discipline qui su tirer profit de l'approche mémétique pour élargir ses thématiques à davantage de questionnements. Nikos Salingaros est le chercheur le plus actif de ce champ d'étude et semble avoir trouvé dans la mémétique le moyen d'interpréter les fluctuations typologiques observables dans les schémas et les styles architecturaux. Adopter le point de vue mémétique lui permet notamment de remettre en cause les aspects fonctionnels et utilitaires des canons architecturaux et de suggérer que ces modèles se propagent selon des modalités de transmission complexes issues des systèmes et des dynamiques sociales et culturelles environnantes³⁴.

Steven Jan a, quant à lui, publié plusieurs articles ainsi qu'un livre³⁵ qui recoupe la totalité de ses travaux consacrés à l'application des principes mémétiques à la musique. Jan s'emploie essentiellement à comprendre la transmission et l'encodage cérébral des patterns musicaux en faisant interagir la mémétique, les sciences cognitives et la théorie de la musique.

³³Notamment son ouvrage, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871), Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

³⁴Salingaros, Nikos, *A Theory of Architecture*, Solingen, Umbau-Verlag, 2006.

³⁵Jan, Steven, *The Memetics of Music: A Neo-Darwinian View of Musical Structure and Culture*, Surrey, Ashgate, 2007.

On trouve également des études de cas concrets dans le domaine de la narratologie, avec notamment une publication traitant l'aspect évolutif des contes de fée pris en tant qu'entités répliquatives mémiques³⁶, et une autre résultant d'une collaboration entre un biologiste et une théoricienne de la littérature, qui utilise le cadre mémique pour étudier les processus de transmission et de variation des structures narratives³⁷. Un dernier domaine qui fait l'objet de recherches corrélatives à la mémétique est la linguistique. On recense toutefois très peu de chercheurs qui déclarent trouver dans la mémétique une façon effective de conceptualiser la langue et le langage. Chomsky n'y voit, par exemple, qu'une métaphore à laquelle il n'attache pas de grande utilité cognitive³⁸.

La bibliographie des productions académiques qui s'appliquent à examiner la culture en termes évolutifs, darwinistes et mémiques est donc mince. Ces concepts constituent pourtant des outils porteurs de ressources théoriques et méthodologiques qui semblent propices à l'exploration de nombreuses disciplines. En ce qui nous concerne, ils nous permettront d'appréhender certaines thématiques majeures de notre recherche, à savoir, la transmission de l'information, la manière dont elle circule et s'adapte aux différents moyens de diffusion, et son rôle dans l'établissement des structures sociales et communautaires.

Notre ambition avec ce travail est de présenter une étude qui s'ancre dans la *fan culture* malgré la pluridisciplinarité en œuvre dans la façon d'aborder notre sujet. La mémétique, et ses domaines de recherche adjacents (les sciences cognitives, la neurobiologie, la psychologie, la philosophie, notamment) seront sollicités précautionneusement de manière à élargir le champ des perspectives et enrichir les modalités d'analyse en même temps que notre problématique, tout en évitant les écarts digressifs. Notre objet d'étude n'est donc pas la mémétique mais bien les *fandoms* construits autour de contenus télévisuels tels qu'ils existent sur, et par, la blogosphère. Malgré tout, nous verrons que les méméticiens peinent à trouver un terrain d'entente sur nombre de paramètres essentiels à la théorie mémique et qu'ainsi, elle souffre d'une instabilité conceptuelle et définitionnelle ; aussi, pouvons-nous espérer que notre utilisation des outils mémiques puisse, à son échelle et dans sa mesure, contribuer à révéler tant le potentiel discursif, expérimental et spéculatif de la mémétique, que la nécessité de l'exploiter de façon plus accrue et plus variée dans l'optique d'en affiner les principes et les représentations.

³⁶Zipes, Jack, « What Makes a Repulsive Frog So Appealing: Memetics and Fairy Tales », *Journal of Folklore Research*, Vol. 45, N°2, 2008, pp. 109-143, <https://www.jstor.org/stable/40206971>. Accès 14 juillet 2018.

³⁷Bortolotti, Gary R. et Linda Hutcheon, « On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success": Biologically », *New Literary History*, Vol. 38, N° 3, Biocultures, 2007, pp. 443-458, <http://www.jstor.org/stable/20058017>. Accès 17 décembre 2017.

³⁸« "False, False, False, and False" Noam Chomsky Interviewed by Ray Suarez », *Talk of the Nation*, 20 janvier 1999, <https://chomsky.info/19990120/>. Accès 30 juillet 2018.

Au cœur de notre problématique se trouve, ainsi que nous l'avons dit, la résistance de fans. La manœuvre pourra paraître itérative en cela que nous interrogerons les thématiques continuellement soulevées par les spécialistes des *Cultural* et *Communication Studies* et qui caractérisent maintenant la recherche autour de la *fan culture*. Nous faisons allusion ici aux questionnements soumis par Fiske et Jenkins autant que par Grossberg, Couldry et Hay quant au rôle du numérique dans les interactions entre les producteurs de sens professionnels et le public, quant à la réalité ou non d'un rapport de force existant entre le système d'échanges gratuits de productions d'amateurs et la structure commerciale au sein de laquelle s'opèrent les transactions lucratives permettant la circulation des contenus professionnels, et enfin, quant aux probabilités pour que les internautes puissent utiliser les nouvelles technologies dans le but de renverser l'ordre établi et de se saisir de leur part de pouvoir.

Notre objectif sera de proposer une lecture différente, autant dire mémique, de la résistance décelable dans les pratiques de fans internautes. Le point de vue mémique va nous permettre d'envisager les acteurs impliqués dans les dynamiques qui s'opèrent au sein de la structure de production et de réception des contenus culturels, non plus selon la fonction qu'ils occupent, mais en s'intéressant à la formation de ces fonctions en amont au gré d'idées qui voyagent et d'informations qui s'encodent.

A cette fin, nous commencerons par déterminer la mesure dans laquelle les fans peuvent s'exprimer sur les espaces numériques. Le premier chapitre sera donc consacré à la définition de ces plate-formes de communication destinées à un usage populaire et à l'établissement de leurs rôles dans les conversations et les réécritures de fans. A travers l'analyse d'exemples illustratifs de l'activité des fans sur les médias sociaux (et notamment, l'échange de *fanfictions*, l'isolement de *gifs* et une utilisation détournée du « *hashtag* »), nous testerons les limites de l'acceptable (aux yeux des producteurs) dans lesquelles les fans peuvent produire du sens ainsi que celles légales régissant la propriété intellectuelle. Nous examinerons également les interactions entre les fans et les producteurs, et interrogerons un éventuel développement vers une collaboration dans la production d'objets culturels.

Au chapitre 2, nous ajouterons à l'aspect créatif des pratiques des fans, la dimension politique que tend à prendre un *fandom* construit autour d'une thématique minoritaire. A partir d'une étude de cas portant sur le soulèvement des fans suite à la décision des producteurs de la série *The 100* de faire mourir leur personnage lesbien, nous établirons tout d'abord, d'une part, le climat sociopolitique américain dans lequel la série a diffusé sa troisième saison, et d'autre part, le contexte télévisuel au sein duquel l'épisode « Thirteen » s'inscrit, et plus particulièrement, la place que ce

récit tient dans la perpétuation d'un stéréotype narratif caractéristique de l'écriture des personnages féminins *queer* à la télévision qui, comme nous le verrons, s'avère nuisible à plusieurs niveaux. Nous sonderons ensuite la réaction des fans, de la tristesse de voir un personnage qu'ils chérissent disparaître irrévocablement de leurs écrans, à la colère face à la constatation que la mort est une récurrence dans le destin de ces personnages queer, puis à la véritable révolte.

Nous profiterons du chapitre 3 pour explorer d'autres échelons sur le spectre de la représentation fautive observable dans les contenus audiovisuels américains ; il s'agira là de caractéristiques identitaires dont la prise en compte nous paraît indispensable à une mise en problématique concrète et aussi authentique que possible de la composante LGBTQ de notre sujet. Une approche intersectionnelle de ces problèmes de visibilité nous fournira un aperçu de la manière dont procède Hollywood pour traiter les expériences sexuelles, genrées, ethniques et raciales existant en marge du statu quo. Cette perspective, bien qu'elle nous éloignera temporairement de l'analyse des pratiques de fans, sera nécessaire pour comprendre la nature conflictuelle des relations que fans et producteurs entretiennent, qui dépasse, à notre sens, la lutte pour la propriété des textes et la légitimité de la plurivocité des lectures.

Le chapitre 4 est celui par lequel nous ferons intervenir la mémétique pour tenter de comprendre cette dynamique. Nous commencerons par exposer les grandes lignes théoriques mémétiques et par poser des limites à la notion de « mème » en veillant à préserver sa malléabilité définitionnelle et conceptuelle. Nous étudierons les modèles de transmission mémétique de l'information (telle que nous l'aurons définie) et établirons tout groupe, toute communauté ou polarité sociopolitique ou religieuse en tant que « super-organisme », soit en tant que complexe social formé d'individus mus par un mème commun. Nous traiterons ainsi le *fandom* et la production culturelle officielle comme constituant deux super-organismes indépendants et nous emploierons, à travers une analyse de la transmission des récits LGBTQ sur le paradigme des séries TV américaines, à conceptualiser la résistance en tant que phénomène mémétique résultant de l'ascendance d'un super-organisme sur un autre.

Le cinquième et dernier chapitre sera dédié à l'étude de l'impact du numérique sur les processus mémétiques et notamment à la manière dont les internautes ont récupéré et transformé la notion de mème. Nous appréhenderons le mème en tant que code, soit en tant que particule d'information mémorisable et répétable, et nous nous interrogerons sur les implications d'une assimilation par le plus grand nombre d'une telle conception sur la circulation des objets culturels, des idées et des valeurs. Nous nous intéresserons tout particulièrement au rôle que pourrait jouer une manipulation mémétique volontaire par les fans dans leurs démarches de résistance et de

revendication pour une représentation plus variée, plus fidèle et plus présente dans les contenus télévisés.

Chapitre premier

Médias sociaux : quels espaces d'expression pour les fans

Internet naquit aux États-Unis dans les années 1960 dans un contexte de guerre froide où rivaliser avec la Russie, notamment avec les prouesses astronautiques dont le pays fit preuve en 1957 lors des missions Sputnik, devenait capital. Le gouvernement américain décida alors de travailler à l'élaboration d'un système de communication alternatif au cas où les forces armées soviétiques viendraient à détruire les réseaux téléphoniques et télégraphiques alors utilisés. Un procédé complexe uniquement manipulable par des techniciens fut mis au point, l'ARPANET permettant l'échange d'informations au sein d'un réseau restreint d'ordinateurs.

Il ne fallut qu'une vingtaine d'années pour que les scientifiques fassent évoluer l'ARPANET en l'Internet que nous connaissons aujourd'hui ; une performance de simplification technologique prodigieuse qui fit entrer l'homme ordinaire sur la scène informatique. Le *World Wide Web* continue de se construire au gré des besoins et des attentes de ses utilisateurs et offre une ample marge de manœuvre dans la fonctionnalité des services qu'il propose, qu'ils soient d'ordres culturels, scientifiques, commerciaux ou ludiques.

L'opportunité que représente Internet dès son entrée sur la scène publique dans les années 1980 en tant que langage universel fonctionnant selon un système de transmission internationale et instantanée a su séduire les fans. L'idée qu'un groupe minoritaire dévoué à l'analyse quasi autopsique d'ouvrages culturels et longtemps considéré comme anecdotique, asocial et presque malsain soit parvenu à coloniser un espace de communication et d'ouverture sur le monde peut paraître surprenant de prime abord. Après réflexion, Internet apparaît cependant comme le terrain le plus propice au développement des *fandoms* et de la *fan activity*. La démocratisation de la

technologie signifia pour les fans l'extension de leurs champs de communication et de diffusion par la simplification des échanges dialogiques jusqu'alors laborieux mais aussi des modifications dans leurs pratiques mêmes avec l'accès à des supports et des outils informatiques de traitement de texte et d'images toujours plus perfectionnés.

On observe donc aujourd'hui, avec l'accaparement des médias sociaux par les fans et l'émergence de leur utilisation par le *Cloud* (figure de la culture de convergence poussée à son paroxysme) une réception de la culture complexifiée. Si l'on dresse un organigramme hiérarchique du schéma traditionnel de production en vigueur dans nos sociétés occidentales, on trouve toujours « en haut » de cette structure l'ouvrage dans son intégralité, c'est-à-dire un contenu culturel planifié, financé et réalisé par un mécanisme de production officielle. Nous entendons par « officielles » les productions générées par les studios professionnalisés qui composent et maintiennent l'industrie de la télévision et du cinéma dont la faction la plus célèbre reste incontestablement Hollywood.

La réception des séries télévisées s'organise principalement de deux manières : une « traditionnelle », c'est-à-dire réduite au simple visionnage au moment de la diffusion ou de la rediffusion officielle sur une chaîne donnée, et une réception qui ne s'arrête pas au générique de fin d'un épisode mais qui se poursuit bien au-delà et à quoi les fans dédient l'essentiel de leur temps libre. En 2006, le magazine *Time* consacrait sa une aux internautes :

Who are these people? Seriously, who actually sits down after a long day at work and says, I'm not going to watch *Lost* tonight. I'm going to turn on my computer and make a movie starring my pet iguana? I'm going to mash up 50 Cent's vocals with Queen's instrumentals? I'm going to blog about my state of mind or the state of the nation or the *steak-frites* at the new bistro down the street? Who has that time and that energy and that passion. The answer is, you do.³⁹

L'internaute fan de série dédie son temps et son énergie à l'élaboration inopinée et passionnée d'une glose intertextuelle et intermédiatique. La *fan activity* constitue aujourd'hui la deuxième composante primordiale, et en tout état de cause, inévitable, de notre organigramme de production. Les téléspectateurs « passifs », ceux qui visionnent un épisode et l'oublie jusqu'à la diffusion du prochain, demeurent essentiels en cela qu'ils représentent la « majorité silencieuse » consommatrice de séries. Ils dominent en nombre par rapport aux fans et il revient donc aux producteurs d'une série de conserver ce segment. Une manœuvre délicate pour deux raisons : ces téléspectateurs sont « silencieux » en cela qu'ils n'expriment pas leurs attentes quant aux personnages, aux valeurs du récit ou à son exécution. Conséquemment, les producteurs tendent à

³⁹Grossman, Lev, « You – Yes, You – Are TIME's Person of the Year », *Time*, 25 décembre 2006, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570810,00.html>. Accès 19 novembre 2015.

opter pour le maintien de leur « recette » de départ (celle qui a d'abord attiré ces téléspectateurs) et sont donc moins enclins à prendre des risques et à conduire leurs séries au-delà des zones de confort narratives télévisuelles. Nous reviendrons sur ces points au chapitre 4 et utiliserons la théorie mémique pour questionner cette apparente volonté de répondre aux attentes d'un public « silencieux » caractéristique des producteurs de contenus professionnels.

Les fans en tant que *fandoms*, en tant que groupes critiques, analystes et producteurs sont en revanche les téléspectateurs qui maintiennent véritablement « l'âme » d'une série, en alimentant sa popularité et en lui permettant d'exister même après la décision de la chaîne responsable de sa diffusion de ne pas la renouveler pour davantage d'épisodes.

Nous avons employé plus haut le terme de « glose » pour désigner la *fan activity* parce qu'il nous semble exprimer une certaine neutralité. Il est généralement utilisé dans le domaine littéraire pour définir la somme des publications analytiques et critiques contribuant à l'intelligence d'un texte. « Exégèse » est un terme qu'il n'est cependant pas rare de rencontrer malgré sa connotation liturgique, aussi bien dans les publications académiques résultant des études de la *fan culture* que dans la terminologie utilisée par les fans eux-mêmes pour définir leur activité. La définition suivante est celle que nous avons retrouvée dans chacun des dictionnaires que nous avons consultés pour le terme « exégèse » : « Science qui consiste à établir, selon les normes de la critique scientifique, le sens d'un texte, particulièrement de la Bible »⁴⁰, suivie de « Interprétation d'un texte se fondant notamment sur des bases philologiques ». Ainsi, bien qu'ils mentionnent son usage particulier lorsque appliqué à un texte sacré et notamment à la Bible, les dictionnaires ne véhiculent pas la notion d'exclusivité biblique que l'opinion publique tend à apposer au terme ; il se rapproche en cela du sens de « glose » en tant que « commentaires, notes servant à la compréhension d'un texte »⁴¹. Ce qui se révèle d'autant moins surprenant si l'on tient compte du fait que certains spécialistes des *reception studies* s'entendent à comparer les caractéristiques de la ferveur religieuse avec l'enthousiasme des fans envers un ouvrage culturel, un événement sportif ou musical. Il y aurait fort à dire de l'analogie entre *fandoms* et religiosité mais notre mention s'arrête ici ; tâchons simplement d'en garder la notion globale en mémoire afin de nous épargner la surprise de l'utilisation d'un vocabulaire avant tout hiératique.

Ainsi les fans ont su tirer profit du web et continuent d'optimiser le potentiel d'utilisation de chaque nouveau média mis à la disposition des internautes. « Optimiser » figure l'acte ultime des fans. Ils détournent les contenus culturels en même temps que les outils de leurs détournements et construisent ainsi l'environnement le plus favorable à la prolifération de leurs créations. Visiter et

⁴⁰« exégèse ». *Le Petit Larousse illustré*. 2009.

⁴¹« glose ». *Le Petit Larousse illustré*. 2009.

revisiter un texte, ressentir le besoin de côtoyer les histoires, rechercher la confrontation de soi-même avec les récits ne sont pas en soi des modalités humaines récentes. Elles ont motivé les fresques rupestres de *l'homo sapiens* il y a plusieurs dizaines de milliers d'années, les ornements des temples des civilisations antiques égyptiennes et mésopotamiennes et des cathédrales médiévales, les peintures et sculptures de la Renaissance ; elles ont suscité le développement et l'affinement du savoir-faire et des techniques mises en œuvre à la réalisation de ces représentations et sont, par-là, à l'instigation d'inventions telles que l'imprimerie, la photographie, le phonogramme et la télévision. Plus encore, elles se manifestent dans les nombreux procédés établis pour permettre à l'homme moderne de saisir ces représentations, dans les musées, à travers les visites de grottes préhistoriques et de châteaux, dans les théâtres, les cinémas, les salles de concert et depuis « peu », dans chaque nouveau dispositif technologique visant à fournir un accès à l'abondance de contenus culturels et artistiques passés ou présents.

Le principe même de représentation et la propension de l'homme à y recourir est millénaire et transcende l'expérience télévisuelle qui nous importe ici. Ce qui est (relativement) inédit, c'est la popularisation du recours à la contestation des représentations proposées. En offrant un espace public au sein duquel discuter la collection d'art étrusque du Louvre, la dernière exposition en vogue au MOMA, le projet de « *Beautifcation* » de la ville de Detroit par le *street art*, le déclin humoristique de la BD *Astérix* ou l'annonce du retour de la série *X-Files*, le Web a fourni une voix à ses usagers. Une voix pour échanger, débattre, critiquer, contredire et tenter de modifier le schéma de représentation du paysage médiatique actuel et officiel. La blogosphère est cacophonique, un brouhaha incessant bouillonnant d'idées, partagées ou non, abouties ou non ; la précision métronomique de l'informatique au service du chaos que représente l'intellect humain. L'internaute, plus particulièrement, le fan internaute, y semble pourtant tout à fait à son aise. Il navigue sur un désordre qu'il contribue à créer à dessein de rejoindre les forteresses de son intérêt, d'y adopter bannières, blasons et chants de guerre et d'y construire une dépendance qui sera sienne ; pour un temps.

1) Écrire la fiction légalement : le cas de la *fanfiction*.

Le fan navigateur peut parfois prendre des allures de pirate. Soit il sillonne les mers de symboles paisiblement et troque du sens en gentilhomme, soit il pille sans vergogne les rations sémantiques des navires environnants. Cela vaut aussi bien pour la réception des productions officielles (dans notre cas, lorsque les fans téléchargent de façon illégale les séries qu'ils consomment) que pour certains pans de l'activité des fans qui, malgré sa place majeure sur le Web

et les nombreuses études dont elle fait l'objet, reste anecdotique sur le plan pénal.

Lorsque l'on aborde la *fan activity* et spécifiquement la branche consacrée au *fanart* et à la réécriture impulsive de contenu culturel populaire avec une personne peu avertie sur le sujet, la première réaction se manifeste toujours sous la forme d'une interrogation concernant le « droit » des fans de faire ce qu'ils font. C'est particulièrement le cas avec une pratique très prisée par les fans, celle qui constitue sans conteste la forme la plus littérale de réécriture : la *fanfiction*.

Très simplement, la *fanfiction* constitue l'activité par laquelle on emprunte les personnages d'un auteur pour leur faire vivre des choses différentes de celles dépeintes dans l'ouvrage duquel ils proviennent. A partir de là, tout est envisageable : on peut choisir de rester fidèle au texte original et par là de conserver les caractéristiques propres à chacun des personnages et à l'univers dans lequel ils évoluent, on peut tisser les pièces manquantes du récit afin de donner un sens plus net aux scènes qu'il nous est donné de voir à l'écran (dans notre cas, mais il peut s'agir des scènes non dépeintes de n'importe quel type d'ouvrage). On peut décider d'étirer la narration et de faire parler plus amplement des personnages secondaires voire tertiaires. On peut également user de prosopopées et laisser les morts et les objets raconter l'histoire de leur point de vue, le tout en tâchant de rester « *canon compliant* », c'est-à-dire de rester suffisamment proche du texte premier et de sa texture de manière à ce que le nouveau texte puisse être lu comme une partie du tout.

Lorsque l'on s'éloigne du « *canon* », on entre dans le registre du *AU* (*alternate universe*) où les contraintes d'écriture sont quasi inexistantes. Une seule règle : faire apparaître au moins un élément reconnaissable de l'univers original dans le nouveau récit. La majorité des *fanfictions* *AU* mettent en scène tout ou partie des personnages de leurs contenus fétiches dans des environnements foncièrement différents de ceux de départ : « Imagine how Harry Potter's story would have played out if on his first day at Hogwarts he'd been sorted into Slytherin instead of Gryffindor. Or if he were a vampire? Or a werewolf? Or for that matter, what if he were black? »⁴² Ou s'il était coincé dans le corps d'une femme pour une journée ? Ou s'il était homosexuel, américain, marié ou dépressif ?

L'*AU* permet une marge de transgression très large quant au texte original ; une transgression intentionnelle puisqu'elle constitue le but, l'intérêt de situer une histoire dans un univers alternatif. Les auteurs s'amusent avec les personnages et les genres narratifs, et si la parodie et le travestissement burlesque sont monnaie courante dans l'*AU*, l'écriture n'est pas moins traitée avec sérieux. C'est spécifiquement à travers cette faction de la *fanfiction*, qui rompt avec le *canon* en même temps qu'avec les codes qui définissent la narration à la télévision, que l'on prend conscience

⁴²Grossman, Lev, « The Boy Who Lived Forever » *Time*, 7 July 2011, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,2081784,00.html>. Accès 1 août 2015.

de la multitude d'identités, de caractères, de sexualités, d'existences non exploités ou dans le meilleur des cas, sous-exploités dans le paysage culturel médiatique actuel. Parmi les définitions de la *fanfiction*, toutes plus abouties les unes que les autres, celle de Lev Grossman semble capturer le chaos généré par une écriture collective et plurielle, pratiquée en amateur et de façon professionnelle, mue par le simple goût du récit et disponible gratuitement : « Fan fiction is what literature might look like if it were reinvented from scratch after a nuclear apocalypse by a band of brilliant pop-culture junkies trapped in a sealed bunker. » (Grossman, *Time*)

De ses débuts timides et controversés sur la scène publique par le biais des fanzines jusqu'à son effervescence dans les milieux de la *fan culture*, la pratique de la *fanfiction* a sans surprise évolué de manière à développer ses propres règles d'écriture, ses propres sous-genres littéraires et sa propre gamme de tropes narratifs. Le classement des millions de *fanfictions*⁴³ sur les bases de données en ligne (notamment *Fanfiction.net* et *Archive of Our Own* pour les plus populaires) atteste ce micro-système. On y trouve un catalogue trié d'abord selon les ouvrages sources, série télévisée, film, bande dessinée, comédie musicale, dessin animé, etc. A l'intérieur de l'onglet « série », le site propose une liste alphabétisée très fournie de séries populaires anciennes ou toujours en cours de production ; chacun des onglets de cette liste constitue enfin un lien vers la liste des *fanfictions* d'une série donnée, classés par ordre chronologique de parution. Mais la navigation sur cette base de données ne s'arrête pas là. Chaque *fanfiction* est répertoriée selon sa notification (établie d'après les normes de *fictionratings.com* et indiquant si le contenu est adapté au jeune public par exemple), selon la langue dans laquelle elle est rédigée, selon son genre (*drama*, *hurt/comfort*, *mystery*, *adventure*, *sci-fi*, *angst*, etc.) et pour finir, selon les personnages qui apparaissent de façon notable dans le texte et bien souvent, selon la nature de la relation entre ces personnages. Apparaissent également le nombre de mots, le nombre et les titres de chapitres s'il y en a, le nombre de commentaires et le nombre de « favs » (l'équivalent du « like » sur *Facebook*). Un tel agencement facilite considérablement la démarche de recherche d'une *fanfiction* en particulier et permet surtout de découvrir d'autres *fanfictions* au gré des lectures, en suivant les suggestions des commentateurs ou en explorant la liste des favoris des auteurs que l'on affectionne.

Les *fanfictions* ne se cantonnent pas à ces bases de données ; elles occupent une place d'honneur sur les blogs et notamment *Tumblr*. De cette manière, les utilisateurs peuvent suivre la publication d'un nouveau chapitre par des notifications directement sur leur blog (plutôt que par e-mails comme c'est le cas avec les utilisateurs de sites tels que *Fanfiction.net*). L'avantage d'avoir accès aux *fanfictions* sur des plateformes telles que *Tumblr* est l'interactivité qu'elles rendent

⁴³Une simple visite sur la base de données *Archive of Our Own* en atteste : toutes catégories confondues, nous en comptons plus de 2 millions.

possible. Les utilisateurs de *Tumblr* et fans d'un même *fandom* sont en mesure de demander directement aux auteurs de leur choix qu'ils rédigent une *fanfiction* dont ils choisissent les paramètres de narration ou tout au moins la trame globale de l'histoire. Le « *prompt* » est la manœuvre la plus populaire pour cette pratique : un utilisateur « *prompt* » un autre utilisateur, c'est-à-dire qu'il lui envoie une requête spécifique, une sorte d'énoncé généralement court de type « AU prompt : Characters go on a roadtrip. Chaos ensues »⁴⁴ et c'est à l'auteur de jouer.

La *fanfiction* est un exercice d'écriture singulièrement riche en ce sens. Une personne A demande une histoire à une personne B. Personne B s'exécute puis fait relire son travail à une personne C (une personne active du *fandom* qui propose ses services en tant que « *beta reader* » le temps d'une lecture) avant de le publier sur son blog ou sur l'une des bases de données. C'est une pratique métonymique d'Internet, solitaire et collective, viscéralement intime bien que destinée à un auditoire ; une manière de rendre concrètes les dizaines d'idées qui nous traversent l'esprit au visionnage d'un épisode. En outre le foisonnement des commentaires et l'anonymat que facilite Internet représentent l'opportunité d'outrepasser l'appréhension et l'embarras auxquels on est confronté lorsque l'on expose une production au public, d'autant plus lorsqu'il s'agit du produit d'une pratique majoritairement considérée comme clandestine voire illégitime par les internautes non concernés par le *fandom*.

Les répercussions qu'ont générées Internet et l'émergence des médias sociaux sur la pratique de la *fanfiction* se ressentent dans la qualité de l'écriture. Les commentaires et critiques sont indispensables parce qu'elles permettent à l'auteur de se remettre en cause et de ne prendre ni sa maîtrise de la syntaxe ni sa compréhension de personnages populaires pour acquises. Les innombrables conseils disponibles sur les forums dédiés aux *fanfictions* mais aussi sur les blogs et autres sites web spécialisés constituent donc un réel atout. Les explications y sont précises, fondées sur des expériences personnelles des *fandoms* et sur différentes motivations d'écriture. L'un des sites web dédiés à l'écriture de la *fanfiction* les plus visités, *Tvtropes.org*, constitue une mine d'or d'informations en tout genre pour quiconque souhaite écrire de la fiction. On y trouve des centaines de médias différents recensés selon leur nature (films, séries, comics, etc.) avec pour chacun des ouvrages répertoriés, un résumé de l'histoire ainsi qu'une liste des tropes qu'elle contient. Par ailleurs, le site fournit son propre espace de discussion sous forme de forums où chacun peut trouver les réponses à ses questions ou le cas échéant, poser ses questions si elles sont inédites. Ainsi à la question « How do you write your fanfiction ? » soumise par un utilisateur de *Tvtropes.org*, les réponses fusent, chacune plus élaborée que la précédente : « Notes in Google docs

⁴⁴Fanfiction Prompts. *Tumblr*, 26 May 2015, <http://fanficy-prompts.tumblr.com/post/119990257955/au-prompt-characters-go-on-a-road-trip-chaos>. Accès 20 août 2015.

that then get turned into actual story in Word. Typed up on an AcerAspire, with a glass of thinkin' drink close at hand⁴⁵ », ou encore :

I write whenever and wherever possible. I don't often have the luxury to set hours aside to get writing done, so I keep the story on Google Docs and use my smartphone to write whenever I get a bit of free time at work. I can't control creativity or inspiration, but by writing as much as possible I can “keep the pump primed”—and a few minutes writing here and there throughout the day, really adds up over time. Then when I get home from work I touch up what I wrote that day on my home computer.⁴⁶

Par souci de place, nous n'ajouterons pas d'autres exemples bien que les réponses soient toutes aussi significatives. Ce qu'il importe de conclure, c'est que les fans s'entraident ; ils partagent les informations qu'ils détiennent avec le parti-pris qu'aussi limitées qu'elles puissent leur paraître, elles profiteront à quelqu'un. Il n'existe pas de méthode pour écrire de la *fanfiction*, de la même manière qu'il n'existe pas de méthode pour écrire tout autre type de littérature. L'art littéraire dépend d'un mode collectif d'écriture qui fonctionne de manière davantage allusive que celui dont dépend la *fanfiction*. Les textes interagissent et s'encodent les uns par rapport aux autres, tissent les genres et leurs normes et suggèrent le filigrane d'un script intertextuel : « c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination (...) »⁴⁷. L'intertextualité est accidentelle, inévitable, déduite à la fois de la pluralité et de la mouvance des textes ainsi que de la capacité du lecteur à appréhender un texte comme une suggestion plutôt que comme une finalité.

Dans le monde de la *fanfiction*, la donne intertextuelle se nuance. Le texte lui-même contient une pluralité tout aussi riche mais autre. Il n'est pas « original », c'est-à-dire que son auteur ne peut pas revendiquer l'exclusivité des personnages qu'il présente puisqu'il utilise les personnages que quelqu'un d'autre a pensé, autant dire un auteur dont la profession est de créer ces personnages. Le texte de *fanfiction* est donc un « tissu » au sens barthésien, construit sur l'imbroglio de signifiants que constitue le texte « original » duquel il s'inspire et auquel viennent se greffer les signifiants du nouveau texte. L'intertextualité y est donc poussée à son paroxysme ; elle révèle les influences de la littérature ancienne et contemporaine tissées avec les fils sémantiques des supports plus récents, mais surtout elle puise dans les productions amatrices, non-officielles au sens que nous avons défini plus haut. Notons qu'il arrive qu'un texte de série emprunte des éléments de la glose de fans et en

⁴⁵LordHerobrine, « How Do You Write Your Fanfiction? », *TVTropes*, 30 May 2014,

<http://tvtropes.org/pmwiki/posts.php?discussion=14014173310A16032100&page=1>. Accès 21 août 2015.

⁴⁶MetaFour, « How Do You Write Your Fanfiction? » *Tvtropes*, 16 March 2015, <http://tvtropes.org/pmwiki/posts.php?discussion=14014173310A16032100&page=1>. Accès 21 août 2015.

⁴⁷Barthes, Roland, « Théorie du texte. » *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>. Accès 24 août 2015.

cela, génère une intertextualité davantage diversifiée. Cela étant dit, il s'agit d'occurrences rares et intentionnelle, une manière d'alimenter la complicité entre les producteurs de la série et les fans.

La Littérature, par quoi il faut entendre la somme des ouvrages diachroniques et synchroniques, leurs auteurs et les amateurs de lecture, entretient une relation antagonique avec la *fanfiction* entre indifférence et agacement, mêlé à la crainte de voir une pratique populaire interférer avec l'élévation de son usage. Une toile reste de la peinture qu'elle ait été peinte par un amateur ou par un peintre. De même, on appellera de la musique les productions de Vivaldi, Led Zeppelin ou d'individus inconnus désireux de partager leurs reprises ou mélodies originales par le biais de Soundcloud. Une web série restera une web série qu'elle soit produite par le toujours plus célèbre Netflix ou filmée caméra au poing par un groupe de lycéens des terres reculées du Manitoba ; un *comics* dessiné par un fan est un *comics*. La littérature, elle, semble porter tellement haut l'étendard de l'Art et sollicite une telle estime de l'orfèvrerie des belles-lettres qu'on ne rencontre que très rarement l'articulation volontaire et assumée d'une inclusion de la *fanfiction* dans la littérature.

Parmi les écrivains les plus frileux face à l'afflux inévitable de *fanfictions*, Anne Rice est sans doute la plus engagée à supprimer l'activité dans son intégralité. En 2000 elle poste sur sa page web le billet suivant : « I do not allow fan fiction. The characters are copyrighted. It upsets me terribly to even think about fan fiction with my characters. I advise my readers to write your own original stories with your own characters. It is absolutely essential that you respect my wishes. »⁴⁸ La clarté du message n'a pourtant pas eu raison de la *fanfiction* qui continua de fleurir sur différents sites web et blogs, jusqu'à ce que Rice décide de faire plus ample pression en faisant appel à ses avocats. Une campagne contre les fans fut lancée, une opération reposant sur des intimidations envers les auteurs de *fanfictions* tirées de ses romans (poussant même jusqu'à utiliser certaines de leurs informations personnelles en guise de menace) ainsi que sur une série de plaintes contre les fans.⁴⁹ L'issue ne fut au final pas si dramatique que l'affaire avait pu le suggérer : les fans, incapables de répondre aux accusations, recoururent au silence et *Fanfiction.net* effaça son stock de *fanfictions* dérivées des ouvrages de Rice avec un avertissement (toujours disponible sur le site) adressé aux auteurs signalant l'impossibilité pour le site d'héberger toute production de fans affiliée à Rice.

Rice doit sa « célébrité » dans le monde du *fandom* tant à sa lutte contre la pratique de la *fanfiction* qu'à son approche possessive des personnages qu'elle crée et des histoires qu'elle narre. Elle semble adhérer à une vision conservatrice de la littérature qu'elle considère comme un art noble

⁴⁸Rice, Anne, « Important Message From Anne On "Fan Fiction". » *Anne Rice. Interrogating the Text of the Book of Life... The Official Site*, 7 avril 2000, <http://annerice.com/ReaderInteraction-MessagesToFans.html>. Accès 25 août 2015.

⁴⁹« Where Has Anne Rice Fanfiction Gone? », *Angelfire*, <http://www.angelfire.com/rant/croatoan/>. Accès on 25 août 2015.

en soi et donc anoblissant pour celui qui en est responsable. Par ailleurs, elle semble refuser l'intertextualité en tant que nourriture stylistique et substantielle de l'acte d'écriture : « For me, novel writing is a virtuoso performance. It is not a collaborative art. »⁵⁰ Ces propos sont extraits d'un essai posté par Rice dans la section réservée aux commentaires du site Amazon en réponse aux critiques émises sur son livre alors tout juste paru *Blood Canticle*. Le paragraphe entier est une ode à ses personnages et à la relation qu'elle entretient avec eux en même temps qu'il est un réquisitoire mordant adressé à quiconque émet des critiques négatives à l'égard de son travail ou des objections quant à la signification de certaines décisions prises par ses personnages. Ce sont ses personnages, son univers, ses mots, son style et il est clair que Rice n'admettra pas que l'on y touche.

Rice n'est pas la seule dans ce cas. Diana Gabaldon et George R. R. Martin sont deux autres grands noms de la littérature contemporaine qui s'opposent fermement à la *fanfiction*. Les ouvrages de littérature aux États-Unis jouissent de mesures légales connues sous le nom de *copyright* ; l'équivalent très large du droit d'auteur français. Les deux systèmes entendent protéger le caractère original d'une œuvre mais présentent des différences notoires, à savoir par exemple, la propension du système français à davantage privilégier l'intégrité d'une œuvre en lien avec son auteur. Selon la section 106 du code américain, le détenteur du *copyright* possède l'exclusivité d'un certain nombre de droits, dont les suivants :

(1) to reproduce the copyrighted work in copies or phonorecords;

(2) to prepare derivative works based upon the copyrighted work;

(3) to distribute copies or phonorecords of the copyrighted work to the public by sale or other transfer of ownership, or by rental, lease, or lending;

(4) in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, and motion pictures and other audiovisual works, to perform the copyrighted work publicly;

(5) in the case of literary, musical, dramatic, and choreographic works, pantomimes, pictorial, graphic, or sculptural works, including the individual images of a motion picture or other individual

⁵⁰« Interrogating the Text From the Wrong Perspective », *Fanlore*, 3 juillet 2015, https://fanlore.org/wiki/Interrogating_the_text_from_the_wrong_perspective. Accès 25 août 2015.

work, to display the copyrighted work publicly; (...)»⁵¹

Sur cette base, aucune des pratiques de fans n'est légale et c'est à cette section 106 que quiconque entendant dénoncer un usage frauduleux d'une œuvre originale se réfère généralement. Cela étant, la section suivante du code américain stipule qu'il est possible de jouir des mêmes droits que le détenteur du copyright d'une œuvre donnée selon certains paramètres dérogatoires qui constituent le « *fair use* » :

(...) the fair use of copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (...), sholarship, or research, is not an infringement of copyright. (...) the factors to be considered shall include — (1) the purpose and character of the use, including whether such use is of a commercial nature or is for nonprofit educational purposes; (...) (2) the nature of the copyrighted work; (3) the amount and substantiality of the portion used in relation to the copyrighted as a whole; and (4) the effect of the use upon the potential market for or value of the copyrighted work.⁵²

Le public peut donc légalement disposer d'un texte à partir du moment où il ne se positionne pas comme en étant le détenteur du copyright et déclare ne pas fomenter d'intention lucrative : être générateur de culture au XXI^e siècle signifie alors devoir concéder une part de propriété au public. C'est, on le comprend, ce qui déplaît avant tout aux auteurs ; la contrainte intrinsèque au processus de production culturelle de perdre le contrôle de leurs textes, de leurs personnages et des significations qu'ils entendent véhiculer. Ils craignent en outre une perte pécuniaire car les fans ne jouissent certes pas du droit à une rémunération mais la gratuité de leurs productions ajoutée à la rapidité de leur productivité pourraient en théorie affecter la consommation des créations commercialisées desquelles ils s'inspirent.

Les auteurs ne disposent que de peu d'éléments de défense pour protéger leurs textes. Le « bon sens » en est un et les opposants à la *fanfiction* n'hésitent pas à y faire appel, tentant, par de multiples figures de style, d'instiller l'empathie chez les fans. Rice aborde ainsi le processus d'écriture de son personnage fétiche par une métaphore de la relation :

(...) the character who tells the tale is my Lestat. I was with him more closely than I have ever been in this novel; his voice was as powerful for me as I've ever heard it. I

⁵¹« 17 U.S. Code § 106 – Exclusive Rights in Copyrighted Works », *Legal Information Institute*, Cornell University Law School, <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/106>.

⁵²« 17 U.S. Code § 107 – Limitations on Exclusive Rights: Fair Use », *Legal Information Institute*, Cornell University Law School, <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/107>.

experienced break through [*sic*] after break through [*sic*] as I walked with him, moved with him, saw through his eyes. What I ask of Lestat, Lestat unfailingly gives. (Rice, « Interrogating the Text From the Wrong Perspective »)

George R.R. Martin, lui, nous apprend que « [his] characters are [his] children »⁵³. Chaque approche s'applique à évoquer une familiarité, une intimité entre les auteurs et les personnages, comme pour mettre au défi quiconque susceptible de se lancer dans l'écriture de la *fanfiction* de briser ce lien fort qui les unit ; comme pour mettre les fans sur la sellette : « Et s'il s'agissait de vos enfants, ne les défendriez-vous pas ? ».

La loi fait également l'objet de débats. Martin, par exemple, explique qu'il est de son devoir de défendre le *copyright* de ses textes s'il veut espérer en garder le contrôle. Il ajoute au sujet de la légalité de la *fan fiction* : « it is NOT fair use, by the way, not as I understand the term, and I have a certain familiarity with what is and isn't fair use thanks to my own experiences with THE ARMAGEDDON RAG⁵⁴ » (Martin, « Someone Is Angry On the Internet »). Il conteste donc l'interprétation que les fans ont fait des lois concernant le *fair use* et se campe sur sa propre compréhension pour asseoir la légitimité de son argumentation. En d'autres termes, il joue sur la flexibilité sémantique d'un texte (ici un texte de loi) pour dénoncer l'emprise du public, par une lecture kaléidoscopique, sur les textes de sa création.

Il n'existe pas de statut législatif spécifique qui poserait des limites précises au cas de la pratique de la *fan activity* en relation avec les ouvrages commercialisés, ce qui donne lieu, de fait, à une double ironie figurée par le recours des fans à la section 106 du code américain sur le *copyright* pour préserver leurs productions et en limiter l'utilisation par des tiers. On recense alors des actions en justice contre des auteurs de *fanfiction* par des écrivains dont la production de contenus est lucrative aussi bien que des poursuites engagées par des fans contre des maisons de production dans les cas où ils jugent que les ressemblances entre leur travail d'écriture et la trame d'une histoire qu'ils voient à l'écran sont trop frappantes pour n'être que de simples coïncidences.

Pour Lawrence Lessig, l'avocat préféré des internautes, ces affrontements sont caractéristiques de notre ère. A l'instar de Lévy, Jenkins et Strangelove, il perçoit dans la démocratisation de la technologie un tremplin pour l'amateurisme et l'appropriation des outils de production numériques comme le signifiant d'un désir de créer et de partager qui transcende l'aspect économique : « These tools of creativity have become tools of speech. It is a literacy for this

⁵³Martin, George R.R., « Someone Is Angry On the Internet », *Not A Blog*, 7 mai 2010, <https://grrm.livejournal.com/151914.html?page=8>. Accès 10 décembre 2015.

⁵⁴Un ouvrage de science-fiction qu'il publia en 1983 et dans lequel on trouve plusieurs pages dédiées à la déclaration des *copyrights* des multiples chansons dont il utilise les paroles tout au long du roman.

generation. This is how our kids speak. It's how our kids think. It's what our kids are (...) We have to recognize they're different from us. (...) We made mixed tapes; they remix music. We watched TV; they make TV. It is this technology that has made them different. »⁵⁵

Lessig met ici l'accent sur un besoin croissant de comprendre la génération qui utilise cette technologie à la lumière des modes d'assemblage, de manipulation, de remix qui dominent les pratiques Internet. Si le fan est le descendant du héros ordinaire certeaien, l'internaute partage certainement une généalogie avec les générateurs de sens lévi-straussiens. Lévi-Strauss en dénombre deux principaux : d'un côté, l'homme de l'art qui utilise des outils conçus pour optimiser sa production et de l'autre, le bricoleur qui explore la fonctionnalité des objets de son entourage au gré de ses besoins et de sa créativité⁵⁶. L'internaute est lui aussi producteur de sens, à la fois artiste et bricoleur, manœuvrant les procédés mis à sa disposition pour le traitement des images, des sons et des textes afin de détourner les signes du paysage médiatique qui l'entoure. Il est, du fait de son arsenal d'outils, débarrassé de l'impératif de l'instrumentalité des matériaux qui caractérise le bricoleur (27) ; à l'inverse, il ne peut profiter, par la nature même de ses créations et puisqu'il a besoin de signes préexistants à partir desquels reconstruire, d'une reconnaissance de son activité comme équivalente à celle de l'artiste confectionneur de signes. C'est ce que figure l'« UGC » (« *user generated content* »), la culture que produit la génération dont fait mention Lessig : « taking the song of the day and the old songs and remixing them to make them something different. » (TED)

Toujours selon Lessig, ce ne sont pas les remaniements de contenus culturels tels qu'ils sont créés et diffusés sur Internet qui freinent la créativité mais la législation sur le *copyright*. Puisque le mode de consommation culturel actuel permet une acquisition illégale des informations digitales, c'est bien la loi qu'il faut changer. Le propos de son discours n'est donc pas d'« excuser » les pratiques Internet au moyen du *fair use* mais plutôt de les légitimer en proposant une ouverture sur l'universalité d'une légalité évolutive proportionnelle aux métamorphoses inévitables des mœurs culturels. Mais les années de luttes de Lessig n'ont toujours pas eu raison du système en vigueur. Au lieu d'un recul du *copyright* sur l'exclusivité d'utilisation des contenus créatifs par leurs auteurs, il observe la progression de ce qu'il définit comme constituant un extrémisme chez les deux partis concernés : d'un côté la loi utilise des programmes technologiques visant à supprimer des contenus générés par les internautes sans interroger la section sur le *fair use* pour un emprunt précis de contenus originaux, de l'autre, les internautes réagissent à la rigidité de la loi par le rejet de la notion

⁵⁵« Larry Lessig affirme que la loi asphyxie la créativité », *YouTube*, vidéo mise en ligne par TED, 15 novembre 2007. Accès 15 décembre 2015.

⁵⁶Lévi-Strauss, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

même et saisissent chaque opportunité qui se présentent à eux pour en défier l'autorité. Et c'est ce qu'on constate à travers les interactions de Martin, Gabaldon et Rice avec les fans de leurs livres, auteurs de *fanfictions*. Au final ce n'est ni l'amour de l'écriture ni le goût du récit qui priment, et bien que les auteurs entendent justifier l'application de la protection par le *copyright* de leurs ouvrages au nom de l'intégrité, les enjeux sont avant tout commerciaux.

Rares sont les créateurs de séries toujours en cours de production qui déclarent publiquement lire des *fanfictions* dérivées de leurs créations précisément pour éviter ce genre de complications. La plupart ne rejette en revanche pas le concept de la *fanfiction* et encourage même les digressions textuelles auxquelles les fans s'adonnent quoi qu'il arrive, tout en tâchant de trouver un biais (*Twitter* ou une autre plate-forme de microblogage) par lequel mentionner qu'ils ne consomment pas de *fanfictions*. L'intérêt est bien sûr de faire savoir que leur abstention n'est due qu'à ces problèmes potentiels de droits d'auteur en guise de décharge au cas où le hasard viendrait créer l'illusion d'un écho narratif avec un récit de fan.

Lorsque certaines rares âmes téméraires confessent s'adonner à la lecture de *fanfictions* effectivement issues de leurs propres créations, l'effet de surprise est garanti et génère chez les fans une sorte de mal-être. En 2013 le compte Tumblr officiel de la série à succès *Orphan Black* publie un album photo de différentes productions de fans accompagné de la légende suivante : « Fact: The walls of the Orphan Black writers' room are covered in OB art and fanfic. Here is the proof. »⁵⁷ Immédiatement (prenons cet immédiat très littéralement puisque sur Internet le temps de réaction est une histoire de secondes), les fans partagent le billet sur les sites de discussion et y réagissent. Une photo attire l'attention des fans, celle d'une feuille comportant le synopsis d'une fanfiction épinglée sur le liège d'un tableau d'affichage d'un des créateurs de la série.

« Are they even allowed to be reading fanfic ? »⁵⁸

« Technically, yeah. But it's unprofessional. » (#4521)

« Fanfiction is no longer sacred. » (#4522)

⁵⁷« Fact: The walls of the Orphan black writers' room are covered in your OB art and fanfic. Here is the proof », *Orphan Black*, 2 octobre 2013, <http://orphanblack.tumblr.com/post/62925408026/fact-the-walls-of-the-orphan-black-writers-room>. Accès 8 septembre 2015.

⁵⁸Anonymous post #4520, « Orphan Black. Tatiana Maslany », *The L Chat*, 2 octobre 2013, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5129613/130/. Accès 8 septembre 2015.

« It's a huge no-no. I'm really, really surprised they did and then posted proof of it. (...) Really, really surprised by that, it's screenwriter gospel. » (#4529)

« (...) It's awesome that they're into fanfic but it's kind of dangerous. » (#4531)

La *fanfiction* est chère aux fans et à ce titre, elle prend des allures de pratique sacrée. C'est en tout cas l'idée qui se dégage de ces commentaires. Elle n'est pas seulement un asile où s'exiler mais un temple réservé à une foule de dévots. Un producteur hollywoodien (ou « hollywoodisant ») qui entre dans ce temple sans invitation transgresse le premier commandement de la charte officieuse de la *fanfiction*. Il est le renard dans le poulailler, un pirate, un tricheur. En réalité, le fan n'a pas tant peur des retombées judiciaires que d'une exposition exacerbée de ses récits. Ce qui, encore une fois, peut paraître étonnant si l'on tient compte du fait que le fan est lui-même responsable de la publication de ses textes sur un espace de lecture public. Paradoxalement, s'il paraît timide lorsqu'il s'agit de sortir de sa bulle *fandom* et réfractaire à une réciprocité dans la consommation des productions originales et dérivées, il n'hésite pas à défendre ce qu'il considère constituer son droit lorsqu'il se sent discrédité. La citation suivante est extraite d'un long billet publié par un fan sur *Tumblr* suite aux propos accusateurs de Diana Gabaldon quant à la *fanfiction* :

(...) the story is not defined by the barriers you place around it. The moment you gave it to us, those walls broke. You may hate the fact people are imagining more to your story than what you put there. But if I were you, I'd be grateful that I got the chance to create a story that *has* a culture around it, a story that people want to keep talking about, reworking, remixing, living in, fantasizing about, thinking about, writing about. (...) Fanfiction becomes an independent collective experience for the people who write it. And it is written by some of the most incredibly talented people on the internet. Fanfic writers are bestselling and acclaimed professional authors. They are agents and editors. They are network television executive producers. They are *New York Times* journalists. They are Supreme Court clerks. They are PhDs and experts in their fields.⁵⁹

C'est là toute l'ambiguïté apportée par le web : la difficulté de balancer la relation producteur-consommateur qui semblait si tranchée auparavant. Il s'agissait d'un jeu aux règles en apparence simples : d'un côté on créait, on produisait, on diffusait ; de l'autre, on payait, on consommait. C'est d'ailleurs ce qui acheva d'affoler les adornistes au milieu du XX^e siècle et qui valut à la portion consommatrice sa réputation de masse servile et docile, et plus tard, télégoberneuse et maniable.

⁵⁹Romano, Aja, « I'm Done Explaining Why Fanfic Is Okay », *Bookshop*, 2010, <http://bookshop.tumblr.com/post/37075331312>. Accès 15 octobre 2015.

Qu'Adorno et Horkheimer aient perçu les progrès technologiques appliqués à l'art et aux productions culturelles et artisanales comme un outil de propagande et les spectateurs comme les victimes de cette équation paraît cohérent en vue du contexte de l'époque à laquelle ils publièrent. Leurs observations concernant la fonction de l'art en termes d'expression de l'oppression, de la souffrance et de la déficience restent significatives dans le contexte actuel : « Style represents a promise in every work of art. That which is expressed is subsumed through style into the dominant forms of generality, into the language of music, painting, or words, in the hope that it will be reconciled thus with the idea of true generality. »⁶⁰

Une œuvre d'art figurerait ainsi le désir irrépressible de l'oubli d'une identité fuyante par la normalisation ; un désir hypocrite pour les auteurs, qui ne jurent que par l'art issu d'un espoir déchu. Adorno et Horkheimer n'auraient pu admettre que le champ d'action de cette expression s'étirait au-delà des confins de l'Art et jusqu'aux territoires de la culture populaire. Seul Benjamin semble percevoir le potentiel des progrès technologiques quant au pouvoir qu'ils pourraient fournir à « la masse ». Il replace le spectateur au centre de sa réflexion et mise sur sa confrontation directe avec le texte (compris encore une fois dans son acception barthésienne) ; avec la plainte, l'accusation, l'éloge et la supplication sous-jacents au coup du pinceau, du burin et de la plume.

Le stade technologique caractéristique de ce XXI^e siècle nous permet de façon rétrospective de positionner la *fan culture* telle que nous la connaissons à mi-chemin entre Adorno et Benjamin, dans une situation précaire où le public est toujours consommateur mais sait où trouver une niche pour créer et un tremplin pour s'exprimer face à une industrie de la culture qui souhaite garder l'hégémonie de la production. Que penseraient ces intellectuels de l'usage qu'on fait aujourd'hui de la technologie ? Comment interpréteraient-ils les *fandoms* ? Quelles seraient leurs conclusions quant au systématisme des modifications textuelles et des réécritures ? Que feraient-ils du fan éduqué, compétent, voire talentueux, en perpétuel dialogue avec l'extérieur, conscient de ses droits et refusant l'ironie d'une coexistence avec les générateurs de culture du monde corporatif définie selon une conception archaïque d'un art pur et vertical présenté à une foule béate ?

Il est amusant de constater, toujours de manière rétrospective, que les *fandoms* émergent autour du sport dans la même décennie que l'école de Francfort. Les inquiétudes d'Adorno quant aux répercussions terribles que pourrait engendrer une technologie de diffusion médiatique à la performance toujours grandissante, ajoutées aux perspectives restreintes sous-jacentes à une étude confinée dans la sphère du « *high art* », l'ont empêché d'assister à la métamorphose d'une masse qu'il pensait asservie en une pluralité de communautés interactives et co-créatives.

⁶⁰Adorno, Theodore and Max Horkheimer, « The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception », *The Cultural Studies Reader*, 1993, New York, Routledge, 1999: 37.

2) Le « *hashtag* », clé de voûte des médias sociaux

Un des vecteurs d'expression du fan, et par là, un acteur essentiel de la *fan culture*, est le *hashtag*. Curieusement, très peu d'études sont menées sur la fonction du *hashtag* dans l'organisation et le développement des médias et réseaux sociaux. On compte tout au mieux des articles qui lui sont dédiés, le plus souvent descriptifs ou historiographiques et orientés vers un but marketing ; en somme des articles destinés à vanter le *hashtag* lorsqu'on entame une démarche commerciale et qu'on cherche un moyen de promouvoir un produit ou un service sur les médias sociaux. Pour les quelques articles qui traitent effectivement de la *fan culture*, on retrouve sensiblement la même intention, à savoir inviter les fans à utiliser le *hashtag* afin de faciliter la communication et de veiller à ce que le plus de fans possible puisse participer à la discussion. Ces travaux reconnaissent donc la valeur du *hashtag* sans cependant jamais la définir. Ils présentent sa fonction d'outil, l'asseyent en tant que pivot du mécanisme de communication Internet mais contre toute attente ne se hasardent pas à en déterminer la signification latente. Il nous semble pourtant capital de saisir l'ampleur de cette signification quant à notre sujet d'étude.

On compte plusieurs façons d'utiliser le *hashtag*. La plus basique permet une classification de l'abondance quotidienne de publications sur les médias sociaux. La navigation est considérablement facilitée, à condition qu'on s'assure d'utiliser le *hashtag* correctement, à savoir que s'il est simple de suivre les discussions qui nous intéressent en cliquant sur les *hashtags* comme autant de fil d'Ariane dans le magma labyrinthique numérique, la moindre coquille peut nous écarter singulièrement de la conversation que nous pensions joindre. Le *hashtag* est à la fois un outil de rangement et un « lieu » de rendez-vous. Qu'il s'agisse de commenter un événement sportif ou musical, la sortie d'un film au cinéma ou une rediffusion sur une chaîne publique, un épisode de série, un fait divers ou un débat politique, le *hashtag* doit être choisi de préférence court et clair de manière à pouvoir être récupéré facilement et permettre ainsi au plus grand nombre d'utilisateurs de se joindre à une conversation.

A titre d'exemple, le meurtre de Michael Brown par un policier à Ferguson dans le Missouri (USA) en août 2014 et trois mois plus tard la décision du grand jury de ne pas inculper le coupable enflammèrent la blogosphère. *Twitter* fut non seulement le premier média social utilisé pour couvrir la mort de Brown mais aussi le premier média tout court, devançant les bulletins d'informations télévisées habituels⁶¹ On compte 3, 5 millions de *tweets* utilisant *#Ferguson* publiés dans les trois

⁶¹Hitlin, Paul and Nancy Vogt, « Cable, Twitter picked Ferguson Story at a Similar Clip », *Pew Research Center*, 20 août 2014, <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/08/20/cable-twitter-picked-up-ferguson-story-at-a-similar-clip/>. Accès 15 septembre 2015.

heures qui suivirent la décision du grand jury, soit environ 50 000 *tweets* à la minute⁶². A titre de comparaison, retenons que *Twitter* recense en moyenne un débit de 350 000 *tweets* à la minute tous *hashtags* confondus⁶³.

L'évolution de ce *hashtag* est intéressante en cela qu'on le retrouva très vite sur les autres médias sociaux avec des nuances dans l'intention de son utilisation. *#Ferguson* sur *Twitter* abordait directement le meurtre de Michael Brown ainsi que la polémique survenant après la décision du grand jury alors que *#Ferguson* sur *Tumblr* et *Instagram* rythmait une approche des événements davantage métacontextuelle en étirant les discours sur un racisme chronique aux États-Unis, en contestant la part de pouvoir cédée à la police américaine et en interrogeant le rôle des professionnels de l'information dans la perpétuation de préjugés raciaux. De nombreux billets apparurent sur *Tumblr* et *Instagram*, composés en grande partie de photographies donnant à voir des blessures sur une multitude de citoyens américains, victimes de brutalité de la part des forces de l'ordre dans d'autres villes que Ferguson.

#Ferguson est donc devenu la figure métonymique de la plaie sociopolitique que représente le racisme aux États-Unis, une plaie mal cicatrisée qui se rouvre épisodiquement. Il est également devenu un symbole de la manière dont on traite maintenant un problème d'envergure locale, nationale ou internationale, c'est-à-dire par un processus qui s'ancre davantage dans une discussion populaire à grande échelle puisqu'elle est maintenant constructible et publique, que dans l'officialisation d'une information lors de sa diffusion par les médias spécialisés. Le *hashtag* permet à l'information de retrouver une pluralité et un mouvement, ce qui ne la rend évidemment pas plus « véridique » ou objective que celle diffusée dans les journaux ou bulletins d'informations. Cependant le systématisme du *tweet*, le fait qu'il s'agisse de partager une information à la seconde où un événement survient sans travail préparatoire, sans temps de réflexion ou de rédaction, le fait également que l'information provienne de sources singulièrement variées, et bien sûr, la possibilité d'échanger et de demander de plus amples détails, donnent au *tweet* un air d'affranchissement à la réception de l'information.

Nous avons pris ici un fait divers à titre d'exemple du fait de ses répercussions à échelle macroscopique, mais le système est exactement le même sur la bien plus modeste échelle de la *fan culture*.

Si *Twitter* et *Tumblr* demeurent les deux médias sociaux les plus en vogue dans les *fandoms*, les fans n'y font pas la même utilisation du *hashtag*. *Tumblr* est une plateforme littéralement

⁶²Doren, Jenny, « Ferguson tweets, hashtags spike as anger rises », *USA Today*, 26 novembre 2014, <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/08/20/cable-twitter-picked-up-ferguson-story-at-a-similar-clip/>. Accès 15 septembre 2015.

⁶³*Internet Live Stats*, <http://www.internetlivestats.com/>. Données valables au 15 septembre 2015.

multimédiaïque en cela qu'elle ne se limite pas à un seul format, à l'inverse de *Twitter* par exemple, qui peut sembler restrictif étant donné qu'il n'y est permis que la publication de textes ou de liens vers d'autres sites, le tout en un maximum de 140 caractères alphanumériques. *Twitter* est le porte-parole de l'instant en quelque sorte ; ce qui compte, c'est de faire passer l'information brute rapidement et efficacement. *Tumblr* est un lieu où l'on peut prendre son temps. Même si son utilisation est quotidienne pour la plupart des internautes fans de séries, elle suit toutefois une cadence spécifique, avec des moments de creux et des pics d'activité, définis par la sortie hebdomadaire d'un nouvel épisode d'une série donnée. Notons que cette cadence est propre à l'intégralité des *fandoms*, toutes séries confondues. Immanquablement, *Tumblr* s'agite quelques heures avant la diffusion inédite d'un épisode, puis durant la diffusion, une poignée de commentaires à chaud surgissent. *Tumblr* atteint véritablement son apogée en termes d'activité dans les heures qui suivent la fin de l'épisode.

Les premières productions que les fans publient alors sont les *gifs* ; c'est ce qui demande le moins de travail préalable même si la manipulation des outils d'édition demande malgré tout des compétences, comme en témoigne le spectre qualitatif très variable des *gifs* que l'on trouve sur Internet. Faire défiler rapidement le tableau de bord de *Tumblr* sous le *hashtag* d'un épisode tout juste diffusé ne permettrait à un œil amateur que de distinguer des dizaines de *gifs* édités des mêmes scènes. Ce qui est intéressant, pour les fans autant que pour nous, c'est ce qui se trouve sous les *gifs*, dans la zone des *hashtags* destinée à « tagger », à étiqueter afin de les classer. Cette zone devient sur *Tumblr* un espace d'expression essentiel par lequel le fan fait part de sa réaction au morceau de scène ainsi isolé.

Le *gif* est le format idéal pour pousser l'analyse d'un épisode à l'extrême : il permet de capturer, ralentir, agrandir, inverser, accélérer n'importe laquelle des secondes des quelques 40 minutes qui composent traditionnellement un épisode de série. Le fan sonde chaque moment et détecte le moindre froncement de sourcil, la moindre surbrillance sur la muqueuse oculaire d'un personnage et par là, l'annonce potentiel d'une larme, le moindre sursaut musculaire, le moindre geste avorté. Et dans cette autopsie visuelle et textuelle, le *hashtag* signale à la fois la légende d'une découpe, l'interprétation critique d'un choix d'écriture et un récit à part entière.

Il peut sembler difficile de saisir l'ampleur du rôle du *hashtag* dans la réécriture, qui caractérise la quintessence même de ce qu'il faut entendre par *fan activity*. La *fanfiction* est beaucoup plus signifiante en ce sens ; le fan réécrit puisqu'il rédige littéralement des récits à partir de personnages préalablement existants. La majorité des autres branches du fan art est en outre suffisamment parlante puisqu'il s'agit d'appliquer un procédé similaire au dessin ou au montage d'une vidéo. Le but est de garder les personnages à condition de les faire exister d'une façon

différente de celle qu'il est donné de voir au téléspectateur. Et c'est ce que fait le fan lorsqu'il applique sa touche personnelle à un *gif* par le *hashtag*. Il segmente une scène qu'il choisit par affinité, soit parce qu'elle lui parle ou parce qu'il s'étonne de lui être hermétique, et donne son interprétation de chaque seconde qu'il isole. Bien sûr, il n'oublie pas le contexte ; le fan doit avant tout son statut à sa connaissance aiguë de tous les fils qui composent le « tissu » qu'il affectionne. Il lit donc chaque nouvel instant à la lumière de ses ressources.

Dans le monde du *fandom*, cette narration assez particulière est la plus encline à susciter des dissensions ; entre fans d'une même série et entre un *fandom* d'une série et ses créateurs. C'est cette faction de la *fan activity* qui semble la plus invasive car la réécriture figure dans un espace conçu pour faciliter la navigation et permettre à un internaute d'accéder directement aux contenus qui l'intéressent.

Il existe des dizaines d'exemples ; nous en retiendrons un en particulier qui nous concerne puisqu'il se range dans le paradigme *queer* d'un *fandom* d'une série donnée.

3) Ecrire SwanQueen à coups de *hashtags*

En octobre 2011, la chaîne américaine *ABC* lance la diffusion d'une nouvelle série intitulée *Once Upon A Time (OUAT)*. L'histoire se situe à Storybrooke, une ville imaginaire située dans le Maine en Nouvelle-Angleterre, créée des conséquences d'un mauvais sort jeté par la Méchante Reine Regina sur sa cour dans un accès de rage contre sa rivale Blanche-Neige. Les personnages des contes de fées les plus populaires se retrouvent donc à Storybrooke, incapables de quitter la ville et condamnés à vivre sous une nouvelle identité (fort inspirée de la précédente, vraisemblablement dans le but de ne pas perdre le téléspectateur en cours de narration).

Les habitants de Storybrooke ignorent tout de leur passé, de la magie et de la boucle temporelle qui les retient. Exception faite de Henry, le fils adoptif de Regina, terrien de naissance et par là, non affecté par le sort de sa mère. Henry est donc le seul à pouvoir sortir et entrer de Storybrooke, le seul à vieillir et le seul conscient du malaise qui touche la ville. Grâce à un livre de contes dont lui a fait cadeau sa maîtresse d'école Mary Margaret Blanchard (qui naturellement n'est autre que Blanche-Neige), Henry parvient à percer le mystère de Storybrooke et part immédiatement à la recherche de la seule personne qui pourra rétablir l'ordre : *The Savior*, selon le livre. Il la trouve à New York et l'informe de son destin en même temps qu'il lui rappelle sa maternité, puisque Henry est incidemment son fils biologique.

Si Emma reste sceptique face aux extravagances d'Henry, elle accepte néanmoins de le ramener chez lui à Storybrooke et rencontre ainsi Regina, mère d'Henry et maire de Storybrooke.

Commence alors entre Emma et Regina une relation antagonique nourrie par des rivalités dont on apprend au fil des épisodes qu'elles vont au-delà de leur lutte pour la maternité. Car Emma est non seulement la génitrice de son fils adoptif mais également la fille de sa rivale Blanche-Neige ainsi que la « Sauveuse ». Elle est l'exact inverse de Regina et cette réciprocité s'étend jusqu'à leur apparence : Regina est une brune aux yeux noirs qui va le menton haut, l'allure souveraine dans ses costumes sur mesure et ses escarpins griffés ; Emma, une jeune femme aux cheveux blonds et aux yeux clairs, en jeans, bottes montantes et veste en cuir, qui ne quitte que rarement le volant de la *New Beetle* jaune banane qu'elle a volée.

Les fans n'ont pu s'empêcher de reconnaître dans la dynamique de ces deux personnages les prémices d'au moins deux tropes⁶⁴ caractéristiques des histoires d'amour telles qu'elles nous ont été transmises et telles qu'elles nous sont narrées. Le premier, et le plus célèbre, repose sur l'impossibilité manifeste d'un rapprochement entre deux personnages de deux familles en affrontement, deux personnages tenus par l'honneur familial et élevés dans le respect des principes mais que rien ne peut tenir à l'écart l'un de l'autre. On retrouve là les incontournables Roméo et Juliette, Tony et Maria de la comédie musicale *West Side Story* jusqu'aux tout récents Edward et Bella de la saga *Twilight*. Bien sûr ce profil ne s'applique qu'en partie à Emma et Regina et ne va donc pas au-delà des vendettas qui tourmentent la relation entre leurs familles. Leur relation semble davantage suivre le patron d'un trope qu'on retrouve le plus souvent dans la littérature dite « féminine » ou dans la narration des téléfilms sentimentaux et qui peut se résumer ainsi : ils se détestent, ils sont forcés de collaborer, ils apprennent à se connaître, ils s'apprécient/s'aiment.

Le lecteur et le téléspectateur savent décoder les intrigues soit parce que les histoires racontées sont en partie toujours les mêmes et que seule leur forme est déclinée, soit parce que les créateurs parsèment volontairement leurs productions d'indices de lecture. La manière dont sont présentés les personnages récurrents d'une série est souvent révélatrice. Le téléspectateur s'attend à témoigner de l'évolution de ces personnages et chaque trait de leur personnalité qu'il découvre devient une source potentielle de développement. Les agents Mulder et Scully de la série *X-Files*⁶⁵ ainsi que le capitaine Kirk et Monsieur Spock⁶⁶ incarnent les personnages archétypiques de la configuration narrative de séries TV : des binômes constitués chacun d'individus qui ne partagent rien si ce n'est un penchant pour la curiosité doublé d'un incontrôlable élan d'altruisme. Dans les deux duos, le premier personnage figure l'impulsion, l'émotion et l'humanité ; le second, la rigueur, le détachement et le contrôle. L'un est le cœur, l'autre le cerveau. Au début, car les personnages, à

⁶⁴Une notion sur laquelle nous reviendrons de nombreuses fois et qui jouera un rôle crucial dans notre approche mémorique de la production culturelle.

⁶⁵ Créateur Chris Carter, *The X-Files*, Fox, diffusion entre le 10 septembre 1993 et le 19 mai 2002.

⁶⁶Créateur Gene Roddenberry, *Star Trek: The Original Series*, diffusion entre le 8 septembre 1966 et le 3 septembre 1969.

force d'aventures et d'influences mutuelles, voient leurs opinions s'épaissir, leurs approches se modérer et leur identité s'affiner. C'est le modèle que les fans de *OUAT* ont cru déceler dans la relation entre Emma et Regina dès la diffusion des premiers épisodes.

Les valeurs qui semblent tenir à cœur aux créateurs de *OUAT* si bien qu'elles font l'objet d'emphases répétées à chaque épisode sont, de surcroît, interprétées par les fans comme autant de présages quant à l'avenir des deux personnages principaux. Ces valeurs sont certes empreintes de féerie et de superstition mais elles résonnent encore largement dans nos sociétés occidentales, notamment la recherche du Grand Amour, l'attente du Prince Charmant, l'importance d'un noyau familial, etc. Toutes les intrigues de la série sans exception reposent sur une idéalisation de la notion d'amour : trouver l'amour, retrouver l'amour, changer par et pour l'amour, mourir ou vivre par amour. Le *True Love's Kiss* devient pratiquement un personnage à part entière. On le retrouve dans les quatre saisons qui composent jusque-là la série, si ce n'est plusieurs fois par saison ; c'est grâce à lui que Charmant réveille Blanche-Neige de son sommeil éternel, qu'Emma ressuscite Henry, qu'elle brise le sortilège de Regina, qu'elle sauve Storybrooke... C'est donc sans grande surprise que les fans ont conclu à l'annonce d'une histoire d'amour ancrée dans un conte moderne : le récit d'une héroïne surmontant les épreuves d'un monde à la croisée du réel et du merveilleux, une princesse qui se sauve elle-même et dont le prince charmant est une reine abusive et amère.

Il fallut quelques mois à *Tumblr* pour succomber à la « *mania* » *SwanQueen*, nom valise en toute logique composé de Swan pour Emma Swan et de Queen en référence à la *Evil Queen* (la Méchante Reine). Voici ici un autre incontournable des *fandoms*, celui de référer à un couple, canonique ou non, par ce genre d'appellations. Pour l'anecdote, la terminologie Internet exacte pour ce type de mot-valises est « *ship name* ». Le terme « *ship* » est la version écourtée de « *relationship* » et son utilisation systématique est telle qu'on lui doit maintenant toute une imagerie du bâtiment naval pour décrire les *fandoms* : les fans sont des « *shippers* » les altercations entre fans de différents « *ships* » sont des « *ship wars* », un acteur favorable à un « *ship* » devient vite un « *captain* », un « *ship* » dont la trame canonique est satisfaisante pour les fans est un « *ship* » qui « *sails* » et à l'inverse, un « *ship* » qui « *sinks* ».

#*SwanQueen* devient donc progressivement un *hashtag* populaire au sein d'une faction des « *Oncers* » (nom donné au *fandom* global de la série) qui devient sa propre communauté, son propre *fandom*. Pas une semaine ne se passe sans que *Tumblr* ne soit utilisé pour la publication de dizaines de *gifs* identiques mettant l'accent sur l'agacement d'Emma face aux frasques de Regina et inversement, sur l'exaspération de cette dernière chaque fois qu'Emma fait preuve de bravoure, qui sont pour les fans *SwanQueen* une mine d'or de réactions sur lesquelles projeter leurs attentes.

Tumblr fonctionne de façon à ce que les utilisateurs voient s'afficher sur leur tableau de bord

personnel les publications des membres auxquels ils se sont abonnés. C'est l'avantage des médias sociaux : ils sont aussi efficaces pour communiquer que pour promouvoir. Un utilisateur décide de s'abonner au compte d'un autre utilisateur parce qu'il lui semble que leurs goûts coïncident, ce qui signifie qu'il est susceptible de découvrir et d'apprécier une autre série, un film ou tout autre objet culturel auquel il n'aurait peut-être jamais été confronté sans cet utilisateur.

Le blog *Tumblr* d'un utilisateur fan de séries est souvent rythmé par un retour constant aux mêmes sortes de genre de contenu culturel : un fan de science-fiction, même s'il « digresse » en publiant des billets portant sur tout autre chose que la science-fiction, fait continuellement un retour aux sources en blogant un *gifset* dédié au *Docteur Who*⁶⁷ ou au prochain film de la saga *Star Wars*⁶⁸. L'arrangement visuel et le nom de l'utilisateur sont en outre généralement parlants et soigneusement choisis pour figurer une quelconque inclination, tout comme le nom du blog qui fait davantage office de titre et qui est de façon presque infaillible une citation d'un personnage de séries d'importance capitale aux yeux du blogueur.

Twitter ne permet pas un large champ de personnalisation de son espace ; on y trouve tout au plus la possibilité de choisir son nom d'utilisateur et sa photo de profil. *Tumblr* en revanche donne la possibilité de choisir les paramètres de la mise en page, de l'allure générale de l'affichage du tableau de bord (format, couleurs, photo ou *gif* d'avatar, etc.) à la possibilité de programmer un lecteur audio à l'ouverture de la page. Les fans de *SwanQueen* n'échappent pas à la tendance et partagent leur *fanart* et leurs *hashtags* au moyen de blogs aux couleurs de leur *fandom*, de leur communauté, pourrions-nous ajouter. Entendons par « couleurs » les emblèmes de la série, les symboles reconnaissables au sein du *fandom*, ainsi que les couleurs figurant la communauté LGBTQ, ou de façon plus nuancée, les couleurs de la lettre correspondant à la faction dans laquelle l'utilisateur se range. On trouve donc celles de l'arc-en-ciel pour un utilisateur gay, des bandes roses, bleues et violettes pour un utilisateur bisexuel et ainsi de suite. Il est intéressant de constater que lorsqu'ils se voient donné l'opportunité de l'anonymat, les internautes choisissent tout de même de se créer une image publique qui semble sincère, tout au moins jusqu'à une certaine mesure. Le fait qu'ils admettent ce genre de détails de leur vie personnelle qui ne concerne pas, en apparence, une série télévisée est significatif du rôle que peuvent prendre les médias sociaux.

Nous reviendrons sur ce point ultérieurement ; concluons simplement pour le moment qu'au-delà d'un outil de classification, au-delà d'une manière de véhiculer des narrations (aussi courtes et brutes soient-elles), le *hashtag* représente une codification de reconnaissance au sein d'un groupe social donné. Un utilisateur qui appose le *hashtag* *#SwanQueen* à un *gif* extrait de la série prend une

⁶⁷Créateurs Sydney Newman et Donald Wilson, *Doctor Who*, BBC One, diffusion à partir du 23 novembre 1963.

⁶⁸*Star Wars (the Sequel Trilogy)*, réalisé par J.J Abrams et al, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015.

position. Il s'encode de telle manière à encourager d'autres utilisateurs à comprendre qu'il connaît ce « *ship* » en même temps qu'il fait un commentaire sur ses valeurs et opinions personnelles. Celui qui rencontre ce *hashtag* au détour d'une page *Tumblr*, qui le reconnaît et qui y adhère se sent automatiquement inclus dans cette faction du *fandom* dont il découvre peut-être l'existence et en réutilisant ce *hashtag*, fait de son blog une nouvelle source de transmission de l'idéal *SwanQueen*.

Retenons ces termes « codification » et « transmission » ; à l'instar de la notion de « trope », ils bénéficieront, dès le chapitre 4, d'un étoffement sémantique qui nous permettra de conduire notre première démarche vers une conceptualisation du fan internaute comme méméticien « naïf », à savoir, une prise en compte de la culture en tant que processus évolutif.

4) Interagir avec Hollywood

Les espaces de discussions et d'expression qu'ont envahis les fans restent malgré tout publics et donc utilisables par tous. Nous avons vu que les créateurs, les chaînes et maisons de production et les acteurs investis dans une série avaient recours aux médias sociaux pour assurer une promotion efficace. Si la plupart des annonces promotionnelles transmises sur *Twitter* sont accueillies avec enthousiasme, que se passe-t-il lorsque les fans s'offusquent d'un commentaire de l'un des membres de l'équipe créative d'un ouvrage culturel ?

A l'heure où nous rédigeons⁶⁹, la chaîne américaine *ABC* entame la diffusion de la cinquième saison de la série *OUAT*. Malgré sa contemporanéité, et malgré la pression exercée par la concurrence écrasante d'autres séries nord-américaines qui, pour la plupart, doivent leur succès à une ouverture des thèmes et des identités représentées dans la narration, la série reste marginalement normative. Ses personnages principaux sont exclusivement blancs ; les quelques personnages de couleur sont secondaires et d'ordinaire, victimes d'un trope supplémentaire, celui de voir un personnage de couleur subir une fin tragique ou une fin dramatique non résolue. Par ailleurs, de tous les personnages qui ont foulé les rues de Storybrooke et les terres de la Forêt Enchantée, un seul se positionne sur le spectre LGBTQ, Mulan, guerrière de la légende chinoise qui n'apparaît que dans une poignée d'épisodes de la saison 3. L'histoire de la naissance de cette particularité chez Mulan n'est en aucun cas anodine en ce qui concerne notre étude ; de la même manière, la réception peu concluante du personnage lui-même et de ce qu'il représente nous fournit un aperçu intéressant de ce que les fans *queer* recherchent lorsqu'ils demandent une plus ample représentation.

Il existe une convention de fans dont la réputation n'est plus à asseoir dans le milieu du *fandom*, le *Comic Con* tenu à San Diego en Californie tous les étés pour quelques jours riches de

⁶⁹Octobre 2015.

rencontres, de discussions et de promotion. Les créateurs des ouvrages populaires les plus en vogue, et notamment les producteurs et acteurs de séries, viennent y tenir des panels afin de s'entretenir avec leurs fans. Le *Comic Con* de juillet 2013 devint un événement décisif pour les fans de *SwanQueen* lorsque l'une d'entre eux décida de poser une question dont la réponse allait modifier la nature des interactions entre l'équipe créative de *Once Upon A Time* et les fans de *SwanQueen*. L'échange entre cette fan et l'un des co-créateurs de la série fut suffisamment court pour que nous en donnions une transcription intégrale ici :

Fan : Hi, I'm a proud member of the SwanQueen Nation. My first question is to Adam, Eddy, Jennifer and Lana: it's in the acting, it's in the writing, it's in the editing, are you guys giving us SwanQueen on purpose? And I'm referring to specifically season 1 and season 2 since, no spoilers.

Edward Kitsis : I think you're referring to – for those that don't know SwanQueen is the pairing of Emma and Regina and I don't think we're doing anything on purpose except for writing two women who both love Henry and want what's best for him. One who's the daughter of Snow White and Prince Charming and the woman who cursed her and made her grow up without parents.⁷⁰

Le message est clair : il n'existe pas de projet d'un jour faire exister officiellement le couple Emma/Regina dans la série. Kitsis sous-entend d'ailleurs que la relation entre les deux personnages est davantage alimentée par l'amertume, la rancune et le reproche qui transpirent des événements de leur passé commun que d'une quelconque affection pouvant un jour mener à une histoire d'amour.

Bien sûr, approcher un *fandom* de cette façon catégorique ne présage ni la sérénité au sein du *fandom*, ni une communication aisée avec les fans. Il ne fallut pas plus de quelques secondes après l'échange pour que l'information circule sur le net et que les fans de *SwanQueen* fassent entendre leur déception dans la blogosphère. Face au remue-ménage, Adam Horowitz (le plus actif des deux créateurs sur les médias sociaux) tenta de calmer les esprits en publiant un *tweet* par lequel il déclara soutenir la communauté LGBT et dévoila l'intention de l'équipe créative de *Once Upon A Time* d'inclure un personnage *queer* dans un futur proche⁷¹. La franchise d'Horowitz lorsqu'il ajouta qu'il ne s'agirait pas de rendre homosexuels les personnages déjà existants eu raison du peu de retenue dont disposait le *fandom* et empira la situation.

⁷⁰« Swan Queen Question – OUAT panel Comic Con 2013 », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Liz Mason, 23 juillet 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=gCH-kOm6AMo>. Accès 8 octobre 2015.

⁷¹@AdamHorowitzLA, « We respect LGBT and do intend to make it a part of #onceuponatime. It may not be with chars u want, but plz stop with the hate #bekind2all », *Twitter*, 20 juillet 2013, 16h01, <https://twitter.com/adamhorowitzla/status/358723456847720449?lang=fr>.

Car ce que les fans *queer* redoutent davantage qu'une absence de représentation, c'est une mauvaise représentation, celle basée non pas sur un désir de contribuer à la figuration de l'homme moderne dans ses diverses formes mais sur un raisonnement de prévenance par un contingent. En d'autres termes, les fans craignent le recours au personnage « *token* », celui censé dissiper les malentendus d'homophobie, de racisme ou d'autres formes de xénophobie par sa simple présence. C'est la conclusion que les fans de *SwanQueen* semblent avoir tirée si l'on en juge par les réactions postées sur différentes plateformes : « Wow. Must be easier to breath [sic] now that it's off their shoulders. They should keep their consolation presentation [sic] to themselves.⁷² », « Adam please don't bother with introducing some random gay couple as a consolation prize. It doesn't even matter anymore whether there is one or not. » (#31318) Le « *feed* » d'Horowitz, c'est-à-dire la zone de la plate-forme *Twitter* où apparaissent les flux des *tweets* correspondant à un *hashtag* ou à une mention (désignée par une arobase, dans notre cas la mention @AdamHorowitzLA), s'est rapidement retrouvé inondé de *tweets* porteurs d'un message similaire.

En définitive, les interrogations sur la noblesse des intentions d'Horowitz et Kitsis importèrent peu en cela que le résultat (l'introduction d'un personnage LGBTQ dans la série) figura précisément ce que les fans redoutaient. En effet, après une saison entière (hors écran, précisons-le) à protéger Aurora et le prince Philippe des dangers rôdant dans la Forêt Enchantée, Mulan décide contre toutes attentes de se rendre à leur château afin de dévoiler ses sentiments à Aurora. Par malchance, cette dernière interrompt Mulan avant qu'elle n'ait le temps de se confier et lui révèle qu'elle porte l'enfant de Philippe. Mulan ravale ses larmes et sa fierté, la félicite puis part rejoindre les rangs des guerriers de Robin des Bois, suite à quoi le téléspectateur ne la reverra plus de la saison (et même de la saison suivante)⁷³. Le tout en l'espace de moins de deux minutes à la fin de l'épisode ; autant dire, loin de l'épopée chevaleresque, romantique et passionnée que les fans de *SwanQueen* espéraient.

Dans le monde du *fandom*, *Twitter* se fait occasionnellement la « rue » des fans. Ils s'y réunissent pour manifester et faire entendre leur mécontentement, leur déception face à une décision prise par les créateurs. Un simple *tweet* de protestation ne suffirait pas ; il se perdrait dans le flot continu de messages qui constitue le « *feed* » d'une personnalité publique telle qu'Horowitz. A l'image des marches et mobilisations physiques, c'est la masse qui importe ; l'affluence de centaines de *tweets* répertoriés par un *hashtag* unique, témoin d'une revendication commune.

Les fans de *SwanQueen* ne sont pas étrangers aux « *Twittergates* », ainsi nommés par les

⁷²Anonymous post #31265, « Once Upon A Time 2.0 », *The L Chat*, 20 juillet 2013, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5121914/894/. Accès 8 octobre 2015.

⁷³« Quite A Common Fairy », *Once Upon A Time*, Writ. Edward Kitsis and Adam Horowitz. Dir. Ralph Hemecker. ABC, 2011. *Digital File*.

fans pour définir ce type d'esclandres sur *Twitter*. Outre le « *Comic Con Gate* », on compte au moins deux autres circonstances au cours desquelles les fans de *SwanQueen* ont haussé le ton.

Le premier, « *Ginnygate* » doit son nom à l'actrice Ginnifer Goodwin qui incarne Blanche Neige dans la série et à son *tweet* dorénavant légendaire au sein du *fandom*. Lorsqu'un fan lui demande quelques jours avant la diffusion de la saison 2 aux États-Unis si les prochains épisodes donneraient à voir Emma et Regina s'embrasser, Goodwin répond : « Unfortunately ABC did not pick up the pilot of *Once Upon A Time In My Pants*. Check cable?⁷⁴ ». Difficile de déterminer quel est le message derrière ce *tweet*. On peut supposer qu'il s'agit d'un trait d'humour anodin, une plaisanterie insignifiante, tout au plus amusante pour certains, médiocre pour les autres. Telle était probablement l'intention du *tweet* mais c'était encore une fois sans compter sur la sensibilité des fans qui, bien sûr, n'ont pas manqué de se faire entendre.

Car que décèle-t-on derrière la désinvolture de Goodwin ? Les fans de *SwanQueen* y ont lu de la condescendance, un sarcasme qui encourage à rire d'une inégalité : celle de ne pas s'attendre à voir autre chose que de l'hétérosexualité sur une chaîne de télévision publique. Goodwin avait pourtant le choix dans les réponses qu'elle aurait pu donner, à commencer par le fait que rien dans le texte canonique n'indique une quelconque affection entre Emma et Regina. Elle aurait pu plaisanter en publiant du point de vue de son personnage pour condamner une idylle entre sa fille et son ennemie jurée de longue date. Elle aurait pu simplement ne pas répondre. Malgré tout elle choisit d'insinuer que la raison pour laquelle *SwanQueen* ne se produirait pas est d'ordre éthique. Par sa formulation, elle sous-entend qu'il est convenu de ne pas s'attendre à ce genre de représentation dans une production telle que *Once Upon A Time* (une production Disney destinée au grand public), que l'espace pour la non-hétéronormativité est conventionnellement limité aux chaînes du câble et enfin, que la non-hétéronormativité s'apparente automatiquement à la pornographie. C'est ce que semble en tout cas suggérer la tournure « *Once Upon A Time In My Pants* ». Soudainement le trait d'humour censé donner sa légèreté au message révèle un commentaire social terrible.

Face au tapage sur les médias sociaux généré par son *tweet*, l'actrice tenta de rectifier ses propos par de nouveaux *tweets* :

Goodwin, Ginnifer (ginnygoodwin). “’Twas an uproar over my response to a ? about “Emma” & “Regina” making out on OUAT. I fully support homosexuality. It's doubtful Emma (...)”

⁷⁴*Tweet* dorénavant indisponible sur le compte Twitter de l'actrice, disponible sous forme de capture d'écran sur le forum de discussion suivant : Anonymous #46985, « *Once Upon a Time 6.0* », *The L Chat*, 17 juillet 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5760493/1343/. Accès 29 avril 2018.

Goodwin, Ginnifer (ginnygoodwin). “<contd> will be “making out” with her stepGRANDMOTHER. Now Snow and Charming on the other hand...”⁷⁵

Ainsi il y aurait eu une mauvaise lecture de son premier message ; ce que Goodwin condamnait n'était pas une relation entre deux femmes mais une relation incestueuse... Même en laissant à l'actrice le bénéfice du doute quant à la véracité de sa déclaration, le mal était fait. Son *tweet* a embrasé un *fandom* important de la série à laquelle elle appartient et tout ce qu'elle a pu dire après coup n'a été considéré que comme une tentative pour limiter les dégâts. Et quand bien même, l'argument de l'inceste s'applique peu puisque Regina ne partage aucun lien de sang avec Blanche-Neige. Elle est sa belle-mère par un remariage forcé avec son père, ne l'a pas même élevée et n'a connu Emma qu'à son arrivée à Storybrooke.

L'effervescence que ce genre d'événements crée chez les fans finit toujours par se dissiper, ce qui ne signifie évidemment pas qu'ils oublient. Au contraire, ils suivent ces « affaires » avec autant de soin que celui employé à l'analyse d'un épisode de série et ne manquent jamais de les remettre sur la table à chaque nouvelle anicroche.

Un an après le « *Ginny Gate* » et quelques mois seulement après le « *Comic Con Gate* », les fans de *SwanQueen* ont dû essayer un coup de la part d'un des membres de l'équipe créative. Michael Coleman, l'interprète du nain Joyeux dans la série, publia une série de *tweets* assassins envers ce *fandom* en réponse à un fan lui demandant son opinion sur *SwanQueen*. La source originale de ses *tweets* ne nous est plus accessible puisque Coleman décida par la suite d'effacer cette conversation. Fort heureusement, Internet permettant la reproduction fidèle et rapide de l'information, certains internautes ont sauvegardé des copies des *tweets* de l'acteur.

Coleman commence par répondre au fan en exprimant son scepticisme quant à une éventuelle canonisation de *SwanQueen* (« I think it's not gonna happen »⁷⁶). Plus tard dans la conversation, il ajoute : « You guys are welcome to ship what you like... but it's not gonna happen nor do cast and creators want it to happen » (*Fanpop*) ; lorsque le fan lui répond : « yes and we'll keep shipping swan queen, hope never dies, is that what fairytales are about, aren't they? » (*Fanpop*), Coleman déclare : « It's funny how rude the #SnowQueen [*sic*] fans have become. It's noticed by all cast. Jen & Lana included. Doesn't look good on you » (*Fanpop*).

Coleman commet ici deux faux pas majeurs : outre l'évidente offense directement dirigée

⁷⁵*Tweet* dorénavant indisponible sur le compte *Twitter* de l'actrice, mentionné dans l'article suivant : Friedman, Molly, « Once Upon a Time's Ginnifer Goodwin Has a Message for Emma/Regina Shippers », *Wetpaint*, 7 septembre 2012, <http://www.wetpaint.com/once-upon-a-times-ginnifer-goodwin-has-a-message-for-emmaregina-shippers-728325/>. Accès 29 avril 2018.

⁷⁶BellaLovett, « A Defence to Jmo, Lana, Adam H. and SQ Shippers and Why Michael C. Did a Big Mistake », *Fanpop*, 2013, <http://www.fanpop.com/clubs/once-upon-a-time/articles/226362/title/defence-jmo-lana-adam-h-sq-shippers-why-michael-c-did-big-mistake>. Accès 10 octobre 2015.

envers le *fandom*. Le premier, s'exprimer au nom de ses collègues et principales intéressées (« Jen & Lana ») ; le second, « *blowing holes in a ship* » par quoi les fans entendent toute déclaration négative de la part des créateurs ou des acteurs envers leur « *ship* ». Et Coleman ne s'arrêta pas là. Au lieu d'apaiser les humeurs et de mettre fin à l'échange en voyant les fans bouillonner à la lecture de ses déclarations, l'acteur continua d'attiser leur colère via une série d'une dizaine de *tweets* supplémentaires dont les suivants : « Keep watching the show. See what you want to see. I didn't kill your ship as it never had life. »⁷⁷ et « Follow a different show. Please. The show you "think" you love is actually something quite different » (*The L Chat*).

Non seulement Coleman prend l'initiative de mener une sorte d'anti-promotion publique de la production de laquelle il dépend mais il essaie en outre d'imposer la règle du triomphe de l'officiel sur l'officieux, ou plus précisément du « *canon* » sur le « *fanon* » qui, comme nous l'avons vu, ne véhicule aucune autorité dans le monde du *fandom*. Le « *Colegate* », comme les fans finirent par l'appeler, généra davantage de réactions, publications et essais en tout genre que les deux précédents, du fait d'une part de l'accumulation de ces accrocs avec différents membres de l'équipe créative de la série et d'autre part, de l'effronterie jusqu'alors inédite employée pour s'adresser à eux.

Contre toute attente, la suite des événements prit une tournure inhabituelle. Bien loin du silence que les fans de *SwanQueen* reçoivent d'ordinaire durant les quelques jours qui suivent une altercation, ils ont eu la surprise de voir les *tweets* suivants apparaître sur leur fil d'actualité (l'équivalent *Twitter* du tableau de bord *Tumblr*) :

Horowitz, Adam (AdamHorowitzLA). To be clear, @1MichaelColeman DOES NOT speak for me, Eddy, the cast or anyone at ONCE. We sincerely apologize for any misunderstanding.⁷⁸

Parrilla, Lana (LanaParrilla). TBC, @1MichaelColeman doesn't speak 4 me. I love all of our fans & appreciate ur love for our characters! #SwanQueen #EvilRegals #ABC #OUAT.⁷⁹

Morrison, Jennifer (jenmorrisonline). I just woke up to find out someone has in

⁷⁷*Tweet* désormais indisponible sur le compte *Twitter* de l'acteur, disponible sur le forum de discussion suivant: Anonymous Post #24561, « Once Upon A Time 3.0 », *The L Chat*, 20 décembre 2013, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5271234/702/. Accès 10 octobre 2015.

⁷⁸@AdamHorowitzLA, « To be clear, @1MichaelColeman DOES NOT speak for me, Eddy, the cast or anyone at ONCE. We sincerely apologize for any misunderstanding », *Twitter*, 20 décembre 2013, 17h05, <https://twitter.com/adamhorowitzla/status/414064091963998208>.

⁷⁹@LanaParilla, « TBC, @1MichaelColeman doesn't speak 4 me. I love all of our fans & appreciate ur love for our characters! #SwanQueen #EvilRegals #ABC #OUAT », *Twitter*, 20 décembre 2013, 18h04, <https://twitter.com/lanaparrilla/status/414078895067901952?lang=fr>.

appropriately [*sic*] spoken about swan queen. No one should speak on my behalf about this ever!⁸⁰

Morrison, Jennifer (jenmorrisonlive). @1MichaelColeman your comments were totally out of line and I resent that I spent my day dealing with repercussions for your actions. (*JustJared*)

C'est par ces quelques *tweets* que le *fandom* dédié à Emma et Regina a vu pour la première fois les individus pour et à cause de qui il consacre sans relâche tant de temps et d'énergie prendre sa défense et qui plus est, prendre sa défense face à « l'un des leurs ». Après deux années de silence, de laisser-faire et de maladresse dans les propos des producteurs, cette preuve de soutien a été reçue comme un soulagement et à défaut d'une promesse de canonisation, comme une légitimation, l'acceptation des fans d'un « *crackship* » (un « *ship* » qui n'existe que dans le « *fanon* ») en tant que partie intégrante du *fandom* général de la série au même titre que les fans de « *ships* » canoniques.

Alors que les membres de la *SwanQueen Nation* se réjouissaient, un internaute extérieur au *fandom*, qui suivit malgré tout l'affaire à travers les *tweets* et publications sur *Tumblr* de ses abonnements, remarqua un détail qui le désola :

It unfolded as I watched: the angry tweets to a very polite fan, the rude remarks about a pairing, the ignorant comments about a fandom as a whole, and – most importantly – the several claims that the cast and crew shared his stance. I confess that I was both horrified and fascinated by this train wreck he [Coleman] created for himself, and while I felt bad for the shippers who got treated disrespectfully and unfairly, I left assuming the errant extra would be reprimanded and apologies and defensive statements would emerge from associated parties. And indeed they did (...). Exactly as I expected. But it was here that I saw something I did not expect. The Swan Queen shippers were surprised by this defense. Surprised. They were surprised.⁸¹

Il ne s'agit pas ici d'un cas isolé. Il ne s'agit d'ailleurs même plus exactement de *fandom* et de *fan culture* si ce n'est pour le simple fait que le « *Colgate* » et la décision à l'évidence surprenante de l'équipe créative de prendre la défense de la faction *queer* de son *fandom* est synecdotique d'un problème politico-social qui dépasse, cela s'entend, les limites géographiques de notre champ d'étude. On peut résumer ce problème très simplement : la communauté LGBTQ+⁸² est confrontée à

⁸⁰*Tweet* désormais indisponible sur le compte *Twitter* de l'actrice, disponible dans l'article suivant : « Jennifer Morrison Fires Back Over Swan Queen Twitter Drama », *JustJared*, 23 décembre 2013, <http://www.justjared.com/2013/12/23/jennifer-morrison-fires-back-over-swan-queen-twitter-drama/>. Accès 30 avril 2018.

⁸¹Cammién Ray, « The Colgate Scandal: An Outsider's POV », *Cammién Ray*, 23 décembre 2013, <http://cammiénray.tumblr.com/post/70872471719/the-colgate-scandal-an-outsiders-pov>. Accès 11 octobre 2015.

⁸²Nous entendons dans cette phrase tout individu *queer*; peu importe son origine et son environnement sociopolitique. Il

une discrimination latente ou manifeste constante à laquelle elle s'est tout au mieux accoutumée si bien qu'il lui semble littéralement exceptionnel qu'on puisse élever la voix pour défendre ses intérêts. Elle n'est pas le seul groupe social à souffrir à la fois d'un manque de visibilité dans les ouvrages culturels de la société à laquelle il appartient et d'une ségrégation déguisée. Les communautés afro-américaine, asio-américaine, amérindienne, juive, musulmane sont entre autres concernées ; et aussi surprenante que l'idée puisse paraître, le groupe « femme », dont les membres représentent pourtant l'équivalent quantitatif approximatif de ceux appartenant au groupe « homme »⁸³ et malgré les nombreuses et diverses batailles menées afin de permettre aux femmes d'exister de la même façon que les hommes en tout point, reste toujours soumis, certes à différents degrés, à une hégémonie masculine.

Aux États-Unis, plus une remise de récompenses de types Oscars ou Golden Globes ne se produit sans que l'un des intervenants ne fassent de digressions féministes pointant du doigt le sexisme qui dirige, insidieux, l'industrie Hollywoodienne, des appels à casting exigeant un physique féminin spécifique à la limitation dans la variété des personnalités féminines représentées à l'écran. Les archétypes cinématographiques et télévisuels sont assurément en passe de changer ; on s'aperçoit d'une ouverture qui reste timide sur une diversification des personnages et des histoires que l'on consomme ordinairement. Inutile de mentionner néanmoins qu'il faudra encore patienter avant d'obtenir, ne serait-ce que pour un groupe donné, l'éventail riche de finesse, de subtilité et de complexité qui figure actuellement la représentation culturelle de l'homme blanc hétéronormatif et cisgenre.

Une question que l'on peut tout de même se poser concerne le manque de compréhension du fonctionnement d'un *fandom* de la part d'une large majorité des générateurs de contenu culturel. Le but en ce qui les concerne est de trouver le bon compromis entre produire un récit qui leur parle sur un plan personnel et le rendre suffisamment accessible pour qu'il touche d'autres individus et par la suite, entre réussir à maintenir les fans intéressés tout en gardant leur intégrité de producteurs. Pour quelles raisons alors une industrie si dépendante du public et donc si scrupuleuse dans la confection de ses campagnes de promotion destinées à le séduire, ne cherche-t-elle pas davantage à appréhender le comportement de ce qui compose le noyau dur de son audimat ? La promotion d'une

nous est difficile de définir généralement qui inclure dans cette communauté LGBTQ+, pas tant à cause du qualificatif qui semble traduire « tout individu non-hétéronormatif » mais plutôt à cause du nom. La « communauté » est un concept à connotation largement anglophone qui n'évoque pas l'étendue de sa signification dans la plupart des autres systèmes linguistiques et culturels et il n'est donc pas automatique que les individus *queer* fonctionnant selon ces systèmes se reconnaissent dans la communauté LGBTQ+. Aussi nous limiterons-nous – en dehors de cette phrase – à l'utilisation du terme pour désigner les individus *queer* d'Amérique du Nord.

⁸³102 hommes pour 100 femmes en 2010, si l'on en croit l'INED, « Y-a-t-il plus d'hommes ou de femmes sur Terre ? », *Institut national d'études démographiques*, <https://www.ined.fr/fr/tout-savoir-population/memos-demo/faq/plus-d-hommes-ou-de-femmes-sur-terre/>. Accès 12 octobre 2015.

série télévisée se fait, nous l'avons vu, presque exclusivement sur Internet par les médias sociaux ; les chaînes et maisons de production concernées se sont adaptées comme le suggèrent les différents comptes *Twitter* et *Tumblr* officiels. S'ils ont acquis la forme du moyen de communication d'aujourd'hui, ils ne semblent pas avoir intégralement saisi la complexité qu'elle prend dans le domaine qui les concerne. C'est en tout cas ce que semblent indiquer les altercations répétées telles que celles que nous avons mentionnées plus haut. L'image des séries et des chaînes qui les diffusent paraît toujours si lisse, si neutre, pourquoi prendre le risque de la ternir en prenant à la légère la communication avec le *fandom* ? Une communication qui est désormais publique, sauvegardée et archivée, souvenons-nous, mais surtout une communication qui reste difficile à naviguer de par sa relative nouveauté et de sa perpétuelle évolution.

5) Le rôle du visuel dans le *fan art*

Maintenant que nous avons établi le rôle fondamental du numérique dans l'accélération de la *fan activity*, dans le partage du *fan art* et dans la sortie des ouvrages de culture populaire, on peut se demander s'il existe une corrélation entre la diversité identitaire donnée à voir dans une série et le flux de modifications du texte de départ par les fans. En somme, observe-t-on une prolifération davantage abondante du *fanart* dérivé d'une série dont les personnages se situent à différents échelons du spectre de la sexualité ? Ou au contraire, une série n'offrant que peu ou pas de représentation *queer* est-elle plus disposée à stimuler la créativité des fans ? S'agit-il pour les fans de réécrire et de se regrouper dans le simple but de cultiver une passion ? Ou cherchent-ils par le *fanart* à compenser ce manque de visibilité par et pour eux-mêmes ?

Nous avons convenu jusque-là de l'usage des médias sociaux en tant qu'outils de communication facilitant l'interaction entre fans et entre fans et producteurs. Nous avons convenu également de l'usage de ces médias sociaux en tant qu'outils de partage des réécritures de fans sous la forme de *fanfictions* ou d'interprétations du texte canonique par le biais des *hashtag* ; deux façons de réécrire et donc de manipuler le texte premier. Ce dont nous allons traiter dans un instant, ce sont les détournements visuels du texte premier, à la croisée de la *fanfiction* et du commentaire de scènes par lesquels les fans donnent à voir, et parfois à entendre, les personnages vivre des situations inédites dans le texte premier. Nous allons voir que ce type de réécriture témoigne à la fois de l'étendue réelle de la créativité des fans, de leur maîtrise des logiciels d'édition, de retouche et de traitement de texte ou de dessin sur ordinateur et du temps investi dans l'élaboration de leurs productions. Au-delà, nous verrons que les fans utilisent la représentation visuelle à titre de résistance volontaire face au refus délibéré ou mécanique des auteurs de série de ne pas faire exister

d'autres sexualités que l'hétérosexualité dans le panorama télévisuel.

Les réécritures que nous avons abordées jusque-là jouent un rôle significatif dans la dimension politique qu'ont tendance à endosser les *fandoms*. Les *fanfictions*, l'isolation et l'analyse méticuleuse de moments d'une scène, les discussions sur les « *headcanons* » (théories de fans) de chacun sur les médias sociaux et sur les forums de discussion figurent le désir des fans de voir les personnages qu'ils admirent et auxquels ils s'identifient leur ressembler davantage que par projection. L'agilité avec laquelle les fans transgressent, involontairement et volontairement, les codes de narration ainsi que les normes identitaires telles qu'elles sont habituellement présentées à l'œil du public est évocatrice d'une chose : il est possible de le faire. Elle prouve que les auteurs de séries ont en théorie les compétences requises pour proposer des personnages différents, inspirés d'identités et de caractères existants, et de les mettre sur le devant de la scène à travers toutes sortes de récits. Il ne s'agirait pas de toute façon de faire exister un personnage simplement par sa sexualité mais au contraire de présenter des personnages multidimensionnels, complexes ; de représenter, à proprement parler, la pluralité de l'état humain.

Si le *fanart* suggère une invitation à déroger aux automatismes d'écriture et d'interprétation traditionnels, il est important cependant d'asseoir cette division de la *fan activity* comme du divertissement avant tout. Les fans utiliseront davantage le *tweet* ou un billet *Tumblr* sous forme d'essai pour émettre un commentaire direct et faire passer un message clair dans la blogosphère au-delà des limites familières de leur *fandom*. Cela étant dit, le *fan art* constitue en soi, par l'abondance de son fleurissement, par l'application mis en œuvre dans l'exécution de chacune de ses productions, par l'engouement des fans dans sa réception mais surtout pour les raisons de son existence, un acte de résistance contre une représentation culturelle et médiatique étriquée. C'est une subversion fortuite, causale qui ne devient intentionnelle qu'à la lumière de la glose métatextuelle qui met le *fanart* en confrontation avec le contenu culturel dont il s'inspire et que les fans entendent ainsi dénoncer.

C'est donc le visuel, plus précisément la manière dont les fans répondent à des représentations visuelles par des productions visuelles, qui nous intéresse ici. Que représente l'utilisation de ce visuel dans la démarche d'expression du fan ?

Pour répondre à cette question, il nous faut définir ce « visuel ». La *fan activity* lui prête de nombreuses formes. La plus populaire reste indéniablement l'image, qu'il s'agisse de l'image dans son aspect le plus primaire de représentation artistique par lequel son auteur entend reproduire ce qu'il perçoit par le dessin, la peinture ou tout autre procédé manuel ou de l'image technique, générée par le simple jeu d'une machine et de la lumière ; en somme, les productions des figures benjaminienes du peintre et du photographe, définie selon leur appréhension chiasmique de la

réalité : le premier maintient une distance avec elle du fait d'une exécution centrée sur le rendu global d'une représentation, le second propose une vérité illusoire construite sur l'amoncellement de tranches de réalité. « (...) for contemporary man the representation of reality by the film is incomparably more significant than that of the painter, since it offers, precisely because of the thoroughgoing permeation of reality with mechanical equipment, an aspect of reality which is free of all equipment. »⁸⁴ C'est une subtilité de l'image que le *fanart* met en évidence à travers une divergence dans les utilisations du dessin et de l'image photographique et filmique.

Le dessin qui prolifère au sein d'un *fandom queer* se veut suffisamment évocateur afin d'assurer une lecture univoque. Pour un *fandom* construit autour d'une situation non canonique comme c'est le cas pour *SwanQueen*, la distance avec la réalité est bien présente. Qu'il s'agisse d'une seule vignette ou d'une planche de bande-dessinée, les représentations que les fans choisissent de créer sont *toutes* analogues : peu importe le contexte du récit, il est impératif de dépeindre le *ship SwanQueen* en tant que tel.

Considérons les dessins suivants :



Illustration 1 : @MaryneeLahaye, "Someone had a little too much wine.. #SwanQueen #OUAT #MyArt (a lil bonus in the actual post)", *Twitter*, 3 septembre 2014.



Illustration 2 : Lidia, "Good Morning, Swanshine", *Don't Drink and Draw*, 2014, <http://napfreak.tumblr.com/post/91087487225/good-morning-swanshine>.

⁸⁴Benjamin, Walter, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », disponible au lien suivant www.marxists.org. Accès 22 décembre 2015.

La distance avec la « réalité » que mentionne Benjamin est caractéristique de ce type d'images. Une distance d'abord entre la réalité d'un visuel (tout ce que l'œil perçoit dans le monde matériel) et sa représentation schématisée ; les personnages, par exemple, ne deviennent reconnaissables que par un jeu de codes (la couleur des cheveux, des vêtements spécifiques). S'ajoute à cette première distance, une distance entre la réalité de la série et celle du dessin, autrement dit entre le *canon* et le *fanon*, si bien qu'un fan de *Once Upon A Time* engagé dans un autre *fandom* que celui dédié à Emma et Regina et donc étranger à la notion de *SwanQueen* pourrait ne pas identifier au premier regard ces personnages pourtant familiers. C'est le *hashtag* (dans les deux cas ci-dessus, *#SwanQueen*) qui définit les paramètres de lecture de l'image.

Pour un visuel plus fort, davantage susceptible d'attirer l'attention du fan, y compris le fan non engagé dans le *fandom* concerné, c'est vers la manipulation photographique qu'il faut se tourner. Le *ship* qui nous concerne n'existe que dans l'imaginaire des fans ; ils ne disposent ainsi que des représentations iconographiques et textuelles qu'ils produisent. La *fanfiction* et le dessin restent certes prisés au sein des *fandoms* mais ils ne rendent pas la proximité avec le « réel » que le film apporte et que les fans recherchent.

La manipulation d'images photographiques est l'une des plus récentes adaptations du fan aux limites des contenus culturels du paysage médiatique actuel. Le procédé est simple en théorie : prétendre le « réel » en utilisant les images déjà existantes. Ce qui signifie qu'à l'inverse des autres branches du *fanart*, la manipulation photographique (ou « *manip* » pour les internautes) ne requiert pas de travail préalable manuel et matériel ; tout se fait numériquement grâce à différents logiciels de traitement de l'image et de création graphique. Le travail demande beaucoup de temps et de patience pour passer en revue les diverses poses que prennent les personnages dans le texte original et analyser les attitudes et expressions faciales qui semblent les plus propices au récit que l'on projette d'agencer. Une fois les différents éléments sélectionnés, on passe à l'étape de l'assemblage, qui requiert des compétences pointues et de la finesse dans la maîtrise technique et technologique des outils d'édition, tout particulièrement en ce qui concerne la réalisation d'un montage d'images en mouvement comme c'est le cas avec la vidéo et le *gif*.



Illustration 3 : @khaleegis, « "Emma I know it's too late but I love you" "Regina, no..." "I'm so sorry" », *Twitter*, 21 avril 2017, 09:20, <https://twitter.com/khaleegis/status/855456324271951872>. Accès 26 juin 2018.



Illustration 4 : « "Dance with me." "But everyone is looking..." "Let them stare." », *Emma & Tilda*, 2 mars 2017, <https://et-sq.tumblr.com/post/157899940584/dance-with-me-but-everyone-is-looking-let>. Accès 26 juin 2018.

Les illustrations 3 et 4 témoignent d'un cas de manipulation « simple », par quoi nous comprendrons le montage d'images à partir de captures d'écran ici exclusivement extraites de différentes scènes de la série *Once Upon A Time*. Les manipulations de ce type brossent le même portrait que les dessins que nous mentionnions plus haut et l'aisance relative dans leur exécution permet leur prolifération. Les sources primaires pour construire les nouvelles images ne proviennent pas nécessairement de l'univers de départ dans lequel les fans préfèrent pour la plupart laisser les personnage ; ils piochent dans les différents ouvrages audiovisuels à leur portée, qu'il s'agisse d'autres séries ou films auxquels les acteurs qui prêtent leurs apparences aux personnages concernés auraient participé ou de productions pourtant non pertinentes au vue du projet à réaliser, à savoir une représentation inédite crédible, visuellement analogue à la série de départ. Toute image photographique et filmique est envisageable à partir du moment où les acteurs de la nouvelle source partagent suffisamment de caractéristiques physiques avec ceux de la source de départ pour être confondus. C'est ainsi que l'on peut retrouver dans une « *manip* » des bribes familières, comme la silhouette ou le corps sans tête (ou à défaut, dont le visage est dissimulé) de personnages d'autres productions.

Dans les cas où un fan prend l'initiative d'orienter le récit de sa création vers une dimension qu'il est sûr de ne jamais voir représentée à l'écran, c'est-à-dire toute situation ayant trait à la nudité ou au sexe, il arrive qu'il recoure à l'emprunt de films érotiques ou pornographiques. Ici encore, le fan doit s'armer de patience pour sélectionner les fragments les plus à même de garantir l'illusion. On constate que le résultat de ces images ainsi manipulées ne conserve que rarement le caractère pornographique des productions exploitées ; au contraire, le fan concepteur isole des morceaux de

visuel flou de manière à construire un rendu davantage sexuellement suggestif plutôt qu'expressément explicite. Il produit ce qu'il souhaiterait voir à l'écran et force est de constater que ce qu'il souhaite voir à l'écran n'est vraisemblablement pas de la pornographie. Ce qu'il aspire à trouver dans les représentations des diverses orientations sexuelles, c'est le même soin que celui appliqué dans le dressage du portrait de l'hétéronormativité. Pour comprendre ce que le fan recherche véritablement et ce que nous entendons par une représentation « non réaliste », il nous faut faire un aparté sur ce que les États-Unis nous donnent déjà à voir à la télévision en termes de représentation normative.

6) Les codes visuels de la production télévisuelle américaine

La télévision américaine forme un système complexe composé de trois modes de diffusion dominants : d'un côté, la télévision hertzienne à laquelle chaque foyer disposant d'un poste de télévision peut accéder gratuitement et de l'autre, la télévision câblée et par satellite qui nécessitent un abonnement payant. Une structure globale contraignante puisque le mode hertzien américain fonctionne au niveau local et ne permet donc pas un alignement dans la diffusion d'un programme sur le plan national, à quoi s'ajoute la contrainte pécuniaire des modes par câble et satellite qui, de fait, perturbe l'accès aux programmes les plus populaires du pays. A ces modes d'émission correspondent différentes chaînes, elles-mêmes aujourd'hui tributaires de la réputation qu'elles se sont forgées. En somme, une chaîne de télévision donnée se doit de proposer des programmes qu'elle suppose appropriés à son audience. Des chaînes comme *ABC*, *Fox* ou *CBS* sont des références « familiales », c'est-à-dire que l'on sait qu'en visionnant ces chaînes, on ne rencontrera globalement que des « *family shows* », notion américaine, tout au moins « américanisante », qui renvoie à un accord vraisemblablement tacite entre les chaînes de télévision, les producteurs d'une série ou émission et les spectateurs quant aux valeurs socioculturelles à véhiculer.

Le politiquement correct est d'usage dans les productions télévisuelles américaines ; c'est un non-dit auquel les téléspectateurs sont habitués, un encodage des représentations conforme au modèle social d'une nation qui, au lieu d'admettre des seuils de digression discordants dans la sémasiologie d'un texte (l'« instabilité tonale »⁸⁵ barthésienne) assoit une structuration de référence des signifiants et par là, stigmatise la dissonance des signifiés. Du fil rouge intertextuel assurant la communication entre les objets mythiques est né un modèle de structuration propre à chaque support narratif. Pour Barthes, les codes correspondants à ces supports ne sont pas nuisibles si on les laisse exister dans leur confrontation : « le concours des voix (des codes) devient l'écriture (...) »

⁸⁵Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

(S/Z, 25). En revanche, un code qui parvient, à l'issue de ce concours, à récupérer l'emprise sur un énoncé et à établir un système type vers une idéologie de la narration ankylose la créativité :

Comme le langage didactique, comme le langage politique, qui, eux non plus, ne suspectent jamais la répétition de leurs énoncés (leur essence stéréotypique), le proverbe culturel écœure, provoque l'intolérance de lecture ; le texte balzacien en est tout empoissé : c'est par ses codes culturels qu'il pourrit, se démode, s'exclut de l'écriture (qui est un travail toujours contemporain) : il est la quintessence, le condensé résiduel de ce qui ne peut être réécrit. (95-96)

C'est cette monochromie, cette « vertu vomitive » (S/Z, 133), que l'on retrouve dans les codes de référence des récits télévisuels américains les plus populaires. Les thématiques se heurtent à l'idéologie d'une morale modelée selon les paramètres de la mesure et de la sobriété ; une interaction qui infailliblement se traduit par la formation d'un tout assagi et conformiste. La voix dominante de ces récits impose une expression de la sexualité, ici hétéronormative, sanglée dans une convention d'extrême modération, tandis que la violence est pleinement exposée et soigneusement mise en scène.

Pour une série comme *Les Experts*⁸⁶ où l'on observe une poignée d'agents de la police scientifique mener leurs enquêtes dans la ville du péché américaine, la violence est omniprésente. Le soin apporté aux effets spéciaux rend le visuel saisissant et permet aux téléspectateurs d'expérimenter cette violence d'une manière inédite en les emmenant, par exemple, dans le corps de victimes pour suivre la trajectoire d'une balle et constater les dégâts ainsi causés. Le visuel de la mort et du corps humain à différents stades de décomposition est donc monnaie courante dans ce type de série et pourtant, lorsqu'un épisode nécessite un recours ou une allusion au sexe ou à la nudité (comme ce peut être le cas pour une trame concernant un crime passionnel) alors le visuel si détaillé, si audacieux dans l'illustration de la violence se rétracte et se trouble. La capture d'écran ci-dessous (illustration 5) est extraite de la série *Les Experts*⁸⁷ ; le cadavre en arrière-plan est celui d'un transsexuel victime d'une opération chirurgicale de réattribution sexuelle clandestine et bâclée. La vulnérabilité dans la position du corps, les draps et le lit souillés de sang, ajoutés à la présence du détective et de son appareil photo, comme un voile sinistre jeté sur un décor lugubre, contribuent à une mise en scène poignante à la hauteur de l'horreur qu'elle entend dénoncer, celle de la faille sociale responsable de la barbarie qu'il nous est donné de voir sur cette photographie.

⁸⁶Créateur Anthony E. Zuiker, *Les Experts (CSI: Crime Scene Investigation)*, CBS, diffusion depuis le 6 octobre 2000.

⁸⁷« Ch-Ch-Changes », *Les Experts (CSI: Crime Scene Investigation)*, écrit par Jerry Stahl, réalisé par Richard J. Lewis, CBS, 2004.

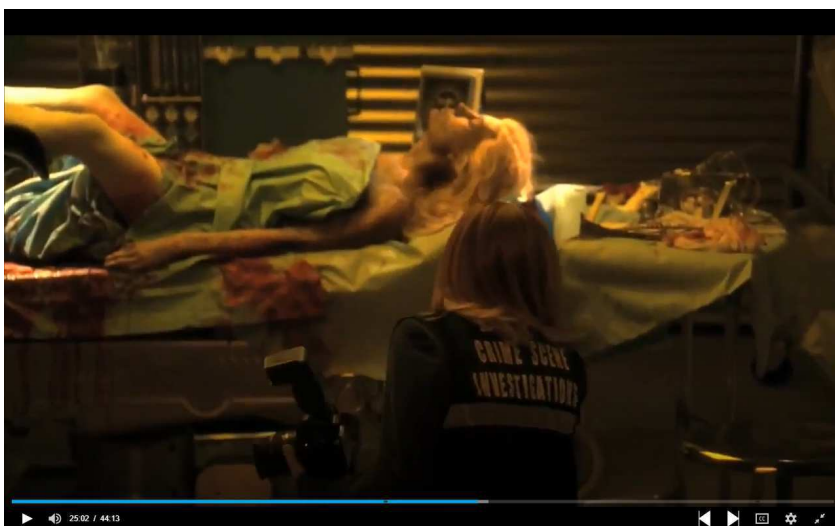


Illustration 5 : Capture d'écran de l'épisode « Ch-ch-changes » de la série *Les Experts*, référencé en note 49.

Ce que l'on constate une fois le choc du tableau amorti, c'est une distribution inégale de la densité visuelle des deux caractéristiques majeures de la scénographie du cadavre : la mort et la nudité. On voit la première ; on présume la seconde par la conjecture des codes spécifiques à la narration télévisée. L'érotisation de la nudité, l'aura de mystère dont on la dote au nom de la décence, restreint le possible de ses représentations. La nudité est désormais synecdotique du sexe dans l'imaginaire collectif américain et ne doit apparaître que par insinuation. Hollywood, l'inégalable colosse qui fait jaillir des volcans en plein Los Angeles, détourne des astéroïdes, sauve la planète toute entière des toxines mortelles de sa végétation, envoie des hommes dans d'autres galaxies, dans d'autres espace-temps et crée des univers alternatifs, reste incapable de présenter une nudité asexuée et encore davantage, d'assumer l'expression visuelle de la sexualité.

Bien sûr, la télévision américaine propose des programmes qui dérogent à cette règle implicite, mais on ne les trouve que sur des chaînes câblées payantes. *HBO* et *Showtime*, par exemple, sont deux chaînes câblées réputées pour leur programmation de séries ou d'émissions à caractère politiquement incorrect ; ce qui signifie des programmes qui offrent une diversification à la fois dans les thèmes abordés, dans l'approche de ces thèmes et dans la réalisation filmique. A titre d'exemple, les séries *The L Word* et *Queer As Folk*, toutes deux diffusées sur *Showtime*. La première relate les histoires entrecroisées de femmes lesbiennes, bisexuelles et transgenres dans le quartier de West Hollywood, la seconde suit la vie d'un groupe d'hommes homosexuels à Pittsburgh en Pennsylvanie ; aucune n'hésite à présenter un visuel sexuel non conforme aux codes en vigueur dans les productions familiales, ce qui leur a valu de ne pouvoir profiter des bénéfices promotionnels et

pécuniaires qu'une diffusion davantage accessible et popularisée aurait générés.

Nous retombons ici sur le *tweet* de Ginnifer Goodwin par lequel l'actrice suggérait aux fans de *SwanQueen* de solliciter de préférence les programmes du câble s'ils souhaitent voir une représentation homosexuelle. Que Goodwin n'établisse pas de lien entre la cause homosexuelle qu'elle dit soutenir et le besoin de visibilité de l'homosexualité dans les médias de la culture, et au-delà de ça, que lui échappe la dimension causale du fait de devoir soutenir l'homosexualité en raison en partie de son manque de visibilité culturelle, importent peu ; le problème de fond repose sur cette codification qui agit comme une véritable censure et dont la rigidité contribue à instiller des notions aujourd'hui erronées de ce que doit représenter un couple ou une famille dans la société, suggérant par là un cantonnement traditionnel d'un épanouissement non-hétéronormatif à la marge.

Le contrôle des sémantiques sur le petit écran ne s'arrête pas à l'élaboration et la réalisation des séries. Il se poursuit avec le *TV Parental Guidelines*, un système de classement des programmes télévisés établi en 1996 par le Congrès américain en réponse à une inquiétude croissante du public quant à l'exposition des plus jeunes et des plus sensibles au sexe, à la violence et aux injures. Chaque épisode de série est donc soumis à un examen à la suite duquel il se voit attribué un grade visant à informer les téléspectateurs de la nature de son contenu, l'équivalent de la régulation des médias audiovisuels par notre CSA français. Toutefois les États-Unis, convaincus d'optimiser l'éducation de ses jeunes générations, poussent la vigilance à l'extrême. Des programmes qui semblent anodins à des yeux ouest-européens sont estimés non-appropriés aux enfants et jeunes adolescents de l'autre côté de l'Atlantique. C'est ce qui créa la stupéfaction des Français lorsqu'ils découvrirent que la *Motion Picture Association of America*, qui s'occupe de la régulation des contenus cinématographiques, avait classé PG-13 le film *Les Choristes*⁸⁸, l'histoire pourtant édulcorée d'un surveillant scolaire qui redonne le sourire à ses élèves en leur faisant découvrir le chant, en raison de références sexuelles et de violence⁸⁹.

Si la notation fournie par le *TV Parental Guidelines* paraît insuffisante, les Américains ont également à leur disposition le *Parents Television Council*, une organisation américaine influente engagée dans une chasse aux contenus « non familiaux » qui pourraient représenter une nuisance pour les enfants. Le site du *PTC* publie régulièrement des résumés des programmes télévisés et s'emploie à classer chacun de ses programmes selon un système de notation élaboré :

- un point vert : « Family-friendly show promoting responsible themes and traditional values.⁹⁰ »

⁸⁸*Les Choristes*, dirigé par Christophe Barratier, Pathé Films, 2004.

⁸⁹Mulard, Claudine, « Les États-Unis jugent "Les Choristes" trop crus pour les enfants », *Le Monde*, 12 mars 2005, http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/12/les-etats-unis-jugent-les-choristes-trop-crus-pour-les-enfants_401419_3246.html. Accès 30 décembre 2015.

⁹⁰« Family Guide to Prime Time Television », *Parents Television Council*, 30 avril 2018,

- un point jaune : « The show contains adult-oriented themes and dialogue that may be inappropriate for youngsters. »

- un point rouge : « Show may include gratuitous sex, explicit dialogue, violent content, or obscene language, and is unsuitable for children. »

Ici encore, ce n'est pas l'inquiétude des parents concernant l'exposition de leurs enfants à des contenus culturels violents qui retient l'attention ; tout n'est pas approprié à un jeune public et c'est effectivement le travail des adultes de leur entourage de les en protéger. La surprise est due à la rigidité du *PTC* à la lumière de la notation qu'il établit et des contenus qu'il censure ; le fait, par exemple, que toute mention de sexualité, y compris celle codée et pratiquement invisible que nous décrivions plus haut, est à proscrire des discours destinés aux enfants et adolescents. Le groupe déplore toute déviance du référent « familial » établi, à savoir la drogue, la prostitution, l'adultère, l'inceste, le sexe chez les adolescents. Le *PTC* passe chaque minute du petit écran au crible et n'accepte aucune infraction au sens moral tel qu'il le conçoit.

La citation suivante est extraite d'un communiqué émis par Dan Isett, le chargé de communication du *PTC* : « This is just another in a long, sad string of similar instances where all of the major network morning shows have permitted this inappropriate and offensive content. These cannot and must not be dismissed as 'mistakes,' and it's time for the networks to step up, take responsibility for what they broadcast, and ensure that this never happens again »⁹¹.

Au vu de l'affliction et de l'animosité de ces propos, on imagine aisément une réaction à un scandale, à un événement obscène à outrance. Il s'agit pourtant en réalité d'une réponse à un incident mineur, un « gros mot » énoncé en direct par l'acteur Tom Hanks, invité à la matinale *Good Morning America* pour faire la promotion du film *Cloud Atlas*⁹². La réaction d'à la fois l'acteur et la présentatrice dans la seconde qui suit l'anicroche semble démesurée : la surprise et le choc, puis les excuses. La chaîne *ABC* qui produit l'émission s'est elle-même hâtée de présenter ses propres excuses aux téléspectateurs et d'annoncer que l'émission allait être « corrigée » pour toute diffusion ultérieure⁹³, ce qui s'est traduit par la substitution de l'explétive par un « bip ». Le *PTC* s'indigna malgré tout contre Hanks, ainsi que contre l'émission, pour avoir autorisée l'utilisation d'une grossièreté.

<http://www.parentstv.org/ptc/familyguide/monday.asp>. Accès 30 décembre 2015.

⁹¹Serpe, Gina, « Tom Hank Drops Accidental F-Bomb on Good Morning America, Issues Immediate Apology », *E News*, 19 octobre 2012, <https://www.eonline.com/fr/news/355507/tom-hanks-drops-accidental-f-bomb-on-good-morning-america-issues-immediate-apology>. Accès 30 décembre 2015.

⁹²« Tom Hanks F-Bomb », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Bustedcoverage, 19 octobre 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=-C2h6JSnM-E>. Accès 30 décembre 2015.

⁹³Chaney, Jane, « Tom Hanks Dropped an F-bomb on 'Good Morning America' », *The Washington Post*, 19 octobre 2012, https://www.washingtonpost.com/blogs/celebrityology/post/tom-hanks-dropped-an-f-bomb-on-good-morning-america/2012/10/19/d0fb6e3e-19f2-11e2-aa6f-3b636fecb829_blog.html?utm_term=.4cc47d1d987d. Accès 30 décembre 2015.

Voici donc le type de restrictions qui sculptent le paysage télévisuel américain et qui forgent l'encodage visuel si typique des productions du pays. Ce sont ces codes que les fans recherchent dans une représentation *queer* et ce sont donc ces mêmes codes qu'ils s'emploient à appliquer dans la réalisation de leurs manipulations photographiques, soit parce qu'ils sont eux-mêmes victimes de la prise de position sociale américaine favorisant une pudeur soutenue, soit parce qu'ils pensent optimiser leurs chances de faire valoir leur point de vue en utilisant un encodage conventionnel. Qu'il s'agisse d'une manœuvre intentionnelle ou non, le résultat d'une sémantique marginale infusée dans un scripte visuel normatif étonne ; il fait osciller l'appréciation du spectateur entre le malaise de l'inédit et l'indifférence de la familiarité, un procédé qui l'encourage à adapter sa zone de confort à l'élargissement des représentations de son quotidien « en douceur ».

Nous parlons ici d'adaptation « douce » en cela que l'inconfort que le visuel génère n'est pas handicapant pour le spectateur et agit au contraire comme l'impulsion nécessaire à la remise en cause de l'établi. Un visuel davantage licencieux, rompant en tout point avec le protocole télévisé en vigueur, tel que les fans pourraient en théorie produire s'ils exploitaient la nature explicite des sources pornographiques dans la création de leurs « *manips* », risquerait de provoquer un choc trop invalidant pour aboutir à une réflexion favorable.

Ce que nous essayons de dire ici, c'est qu'à l'instar de la *fanfiction*, l'acte de réécriture par la conception et la consommation d'images photographiques manipulées représente plus qu'un simple divertissement. Au-delà du commentaire critique de la monosémie des discours narratifs du petit écran, ces manipulations témoignent de la faisabilité d'incorporer des situations singulières dans le panorama télévisuel par l'utilisation de l'encodage classique des programmes « familiaux ». Qu'il s'agisse d'un acte intentionnel ou non, l'imaginaire que les fans bâtissent n'est pas de nature utopiste ; du fait de sa conformité aux standards visuels, leur fiction devient réalisable. C'est d'ailleurs le remède que Barthes préconise aux écrivains pour balancer le « vertige stéréotypique », « y entrer sans guillemets, en opérant un texte, non une parodie. » (*S/Z*, 96). En d'autres termes, se débarrasser des marques de citations en même temps que de la propriété d'un texte, éviter de tomber dans le métatexte en ouvrant un langage équivoque sans contrainte d'énonciation ; écrire.

7) Vers une interaction créative entre fans et producteurs ?

L'imaginaire visuel diverge de celui provenant de la *fanfiction* dans l'effet qu'il crée sur celui qui le confronte. Les deux modes de réécritures permettent une résistance contre les représentations fuyantes qu'on leur impose mais le média visuel privilégie une livraison directe du message par sa confrontation, imposée, presque brutale, avec le spectateur. On lit dans cette approche comme une

muséographie d'Internet :

Aller au musée c'est adopter un prisme d'organisation du réel, une grille de lecture de la complexité du monde d'hier et d'aujourd'hui qui ne sont pas nécessairement familiers. C'est aussi l'occasion de se perdre et de se retrouver dans un miroir de nos identités multiples. C'est enfin partager une expérience avec ses proches mais aussi avec des centaines de milliers d'inconnus, c'est parler, poser un jugement, échanger et communiquer.⁹⁴

De la même manière, se connecter sur les médias sociaux, c'est entrer dans l'imaginaire, pénétrer directement dans la moelle des mœurs culturelles, consulter le registre des productions passées et présentes, artistiques et commerciales, célèbres et oubliées, religieuses et profanes. C'est aussi voyager dans l'imagination des spectateurs, interroger leurs perceptions, ausculter leurs fantasmes et leurs interjections confrontés à leurs réalités. C'est en partie dans la galerie Internet que les productions prennent leurs diverses significations. On s'y promène et on jauge les ouvrages, les objets et le lieu, on observe la jauge de l'autre, on s'expose au « dévisagement » de l'autre. Internet est un musée dans lequel le spectateur peut se retourner, faire face au reste du public pour présenter ses réactions, ses interrogations et ses commentaires sous forme matérielle et l'inviter à lui répondre de la même manière. Le dialogue s'ouvre et s'élabore devant l'ouvrage ; la salle devient un cosmos de productions, étirable à l'infini.

Dans ce musée on utilise en conséquence la terminologie artistique. Dans le milieu du *fandom* particulièrement, on parle volontiers d'« *artists* » pour désigner les auteurs de *fanfiction* et les dessinateurs mais aussi les créateurs de *gifs*, les éditeurs de photographies et de vidéos ; en somme, tout générateur de contenu culturel. A noter que les interrogations quant à l'état, la place et la légitimité de l'art sont soulevées dans le discours autour du *fanart* et les termes ne sont pas employés à la légère. On réévalue les critères qu'une production doit réunir pour pouvoir jouir du label artistique, on interroge le créateur, son intention, ses méthodes, ses influences, son éducation. On s'interroge sur la signification de la popularisation d'une forme d'expression jusqu'alors élitiste, sur l'accès à la création tant dans son exécution que dans sa réception, sur la portée que l'on suppose réduite d'une production dérivée d'une autre, dont on assume pleinement la nature. Car il existe une hiérarchie qualitative régissant la popularité et la considération d'une création d'un internaute qui fonctionne précisément selon les paramètres propres au débat de l'Art. Les productions les plus populaires, c'est-à-dire les plus partagées sur les médias sociaux, celles qui sont les plus sujettes aux commentaires, critiques et analyses, ne correspondent pas nécessairement aux canons du beau, du bon ou de l'agréable. Elles ne prennent pas toutes une dimension politisée et ne fondent pas toutes

⁹⁴Labourdette, Marie-Christine, *Les Musée de France*, Paris, Puf, 2015, 4.

leur finalité dans la transmission d'un message. Ce qui permet à une production de basculer du statut de simple construction à œuvre d'art, c'est ce que le récepteur (le lecteur, l'auditeur, le spectateur, le visiteur, le téléspectateur) en fait. Sa manière d'intercepter un ouvrage, dans son intégralité ou par fragments. L'art apparaît dans les transports spontanés ou cérébralisés qu'un objet éveille chez celui qui s'y mesure. Il est davantage un contact qu'un état propre.

Internet est en train d'influencer la manière dont on aborde l'art, qu'il s'agisse de la récente précarité des rôles du créateur et du spectateur ou de la cassure dans le procédé d'exposition des œuvres d'art. Les musées et lieux de partage de la culture doivent s'adapter à l'intrusion des médias sociaux sur la scène publique et la demande du public pour toujours plus d'informations et de participation. On observe déjà certains établissements de renom de la sphère de la culture et du patrimoine américains opérer des ajustements et chercher la contribution du spectateur : « It's less about technology and more about what the visitor can bring to the equation (...) we want people to feel ownership of this museum. We ask them to tell us what they think. They can give us a bad review; when we make a mistake they come to our rescue. »⁹⁵ Communiquer avec le public, utiliser les médias sociaux pour prolonger l'expérience de la rencontre avec une œuvre ou un contexte culturel et transcender les murs matériels du musée ; exporter les collections chez le spectateur et de plus en plus, introduire ses productions dans le musée.

En 2010, le musée Guggenheim s'est associé à *YouTube* pour organiser le *YouTube Play, A Biennial of Creative Video*, un projet présenté sous forme de concours grâce auquel 25 internautes de différentes nationalités (sur 23 358 participants) ont pu voir leur vidéo projetée dans les musées Guggenheim de New York, Bilbao, Berlin et Venise⁹⁶. Une décision qui a suscité des réactions partagées. Toutes traduisent un désintérêt pour le maintien d'une muséologie surannée en même temps qu'une détermination à rendre ces lieux de représentation culturelle à proprement parler représentatifs. Nancy Spector, conservatrice de la succursale new-yorkaise, invoque une contemporanéité au rythme 2.0, construite selon un désir d'échanges : « It gave us the ability to touch people instantaneously (...) and it was an entrance into a medium that was always thought to be low culture but is emerging an art form. » (*The Spirit of Sharing*). Si le concept a d'abord séduit les médias, le résultat n'a clairement pas été à la hauteur de leurs espérances. La critique déplore un point, celui du manque de véritable amateurisme, compris dans le sens du bricolage lévi-straussien, produit de l'inventivité de l'individu forcé à opérer sans outillage ou savoir spécialisé :

⁹⁵Vogel, Carol, « The Spirit of Sharing », *The New York Time*, 16 mars 2011, <https://www.nytimes.com/2011/03/17/arts/design/museums-pursue-engagement-with-social-media.html?pagewanted=all>. Accès 14 janvier 2016.

⁹⁶« YouTube Play », *Guggenheim*, <https://www.guggenheim.org/youtube-play>. Accès 14 janvier 2016.

(...) they [the final 25 works] seem to occupy a (...) sphere of slick and pointless professionalism, where too much technique serves relatively skimpy, generic ideas. Nearly all of the final 25 are the work of trained if fairly young photographers, filmmakers, animators, artists, musicians, music-videos or television-commercial directors (...). There is barely a hint of DIY anything, anywhere.⁹⁷

Pour *The New York Times*, l'attrait de la plate-forme *YouTube* est le chaos complet que la variété de sa palette représente ; une variété dans la qualité visuelle des vidéos, dans leur nature et leur fonction, dans leur pertinence. Le choix de projeter des productions réalisées avec trop de professionnalisme serait un échec, non pas parce qu'elles sont mauvaises (l'auteur semble avoir apprécié ces vidéos dans leur individualité) mais justement parce que la maîtrise des techniques requises pour produire ces vidéos ajoutée à l'homogénéité et la sérénité qu'elle dégage, ne sont pas illustratives de la rugosité, de l'irrégularité, de la confusion et de l'ébullition caractéristiques de *YouTube* : « It takes an effort to make YouTube as tidy as this. » (Smith, *The New York Times*).

Seulement voilà, le DIY que mentionne l'article n'est plus celui de Lévi-Strauss ni même celui si spécifique à l'univers punk ; une autre conséquence de l'apparition d'Internet sur la scène culturelle. Il ne s'agit plus de détourner la fonctionnalité d'un objet ordinaire pour parvenir à un produit similaire mais d'utiliser les outils spécialisés pour obtenir un résultat radicalement différent. Le terme « amateurisme » tend désormais à désigner l'habileté et les connaissances mises à exécution dans la confection d'un « objet ». Les jeunes photographes, réalisateurs, musiciens responsables des 25 vidéos projetées au Guggenheim *sont* les internautes. Les matériaux et outils dont ils ont disposé ne diffèrent en rien de ceux utilisés par les créateurs dont les productions n'ont pas été retenues. Le professionnalisme, aussi « slick » et « pointless » (Smith, *The New York Times*) soit-il, fait partie intégrante de *YouTube*, au même titre que le dilettantisme. Le numérique a permis à la « home video » de passer de morceau de quotidien destiné exclusivement à l'intimité du cercle familial à un moyen d'expression publique susceptible de rassembler un auditoire large. En projetant sa sélection de vidéos, le musée Guggenheim ne prétend pas exposer l'étendue de la diversité des productions que l'on peut trouver sur *YouTube* mais offre simplement un aperçu d'un type particulier de vidéos, en l'occurrence ici : « a selection of the most unique, innovative, groundbreaking video work being created and distributed online [showcasing] the most exceptional talent working in the ever-expanding realm of online video » (« YouTube Play », *Guggenheim*).

On recense peu de démarches par lesquelles un organisme dédié au maintien et au partage de la culture et jouissant d'une renommée internationale s'emploie à illustrer le glissement de fonction qui s'opère au sein du processus de production culturelle. Outre le Guggenheim, le *Museum of*

⁹⁷Smith, Roberta, « The Home Video Rises to Museum Grade », *The New York Times*, 21 octobre 2010, <https://www.nytimes.com/2010/10/22/arts/design/22youtube.html>. Accès 14 janvier 2016.

Moving Image de New York a tenu, en mars 2014, une exposition consacrée au *gif* et au rôle de langage qu'il endosse lorsque les internautes l'emploient pour exprimer une émotion. La sélection s'est faite sur conseil des utilisateurs de *Reddit*, un site web de partage de signets permettant aux internautes de faire apparaître, par un système de votes, les liens et les sites en vogue du moment. Les 37 *gifs* jugés incontournables du web ont donc trouvé leur place dans le sanctuaire de l'image new-yorkais l'espace de quelques mois.

Cette fois-ci, l'exposition ne soulève pas d'interrogations quant à la légitimité de faire entrer une pratique populaire dans une enceinte d'accueil artistique. Les déclarations de Jason Eppink, le conservateur responsable du projet, sont claires : l'intention de l'exposition est de représenter « the broad range of the reaction GIF: animated GIFs used not for artistic expression but as an element of nonverbal communication, as performed language. »⁹⁸ Le *gif* ne se fait pas ici le porte-parole d'une créativité artistique collective d'exception mais d'un mode de communication émergent sur la toile. Il devient donc aisé de passer outre la confusion d'une perturbation hiérarchique sur l'organigramme créateur/artiste-spectateur puisqu'il ne s'agit pas ici à proprement parler d'*art*. Le musée laisse de côté sa fonction de galerie d'art pictural : ce ne sont pas les images qui sont mises en lumière mais les techniques et pratiques socioculturelles contemporaines dont elles témoignent. Le discours ouvert n'est pas celui de l'avenir d'une production culturelle placée sous le signe de la cocréation mais s'axe davantage sur une réflexion métaphysique et anthropologique.

On voit pourtant se profiler un phénomène inédit sur la scène culturelle : des occurrences par lesquelles les sphères de production professionnelle tendent la main au public pour participer à un projet, pour construire ensemble un texte. Un procédé similaire aux initiatives des musées new-yorkais que nous débattons plus haut si ce n'est qu'il ne bénéficie pas de la rationalisation que permet le facteur musée ; par quoi nous entendons que les maisons de production doivent assumer le choix de collaborer avec le public. Et le domaine où la collaboration prend le plus d'ampleur n'est autre que celui de la *fan* culture. On découvre notamment, en explorant le paradigme des séries télévisées, diverses circonstances, pour la plupart insoupçonnées par le téléspectateur, au cours desquelles s'est opérée une collaboration entre les fans et l'équipe de production d'une série donnée. Ces collaborations se présentent sous différentes formes et sont tantôt « contraintes », tantôt spontanées. Contraintes lorsqu'une équipe de production décide de céder à la requête d'un *fandom* et d'inclure un élément de leur invention dans le texte canonique ; spontanées lorsque la translation textuelle de *fanon* à *canon* se fait de façon amiable.

*Glee*⁹⁹ est une série riche en « collaborations ». Nous gardons ici les guillemets par

⁹⁸« The Reaction GIF: Moving Image as Gesture », *Jason Eppink's Catalogue of Creative Triumphs*, <https://jasoneppink.com/the-reaction-gif-moving-image-as-gesture/>. Accès 14 janvier 2016.

⁹⁹Brennan, Iann, Brad Falchuk et Ryan Murphy, créateurs, *Glee*, Fox, diffusion entre le 2 septembre 2009 et le 20 mars

précaution d'emploi du terme, du fait que les « collaborations » que l'on dénombre dans le texte officiel sont autant d'emprunts à l'imaginaire des fans ; autant dire qu'il n'y a pas eu d'interaction directe entre les fans et les auteurs de la série. Force est de constater qu'il existe pourtant une consommation en miroir des textes d'un même univers, canoniques et *fanoniques* confondus. En attestent les références métatextuelles multipliées dans le référent officiel, comme autant de clins d'œil révélateurs d'une lecture clandestine du *fanon* et destinés à une élite. C'est ce que suggère, à titre d'exemple, la mention spéciale à l'égard d'une partie du *fandom* de la série, celle dédiée à la relation amicale entre les personnages Brittany, Santana et Quinn, un trio de *cheerleaders* à la désinvolture frôlant l'indécence. Les téléspectateurs ont pu entendre Santana déclarer dans le premier épisode de la troisième saison : « You can't break up the Unholy Trinity. »¹⁰⁰, une dénomination pourtant inventée par une fan dans une *fanfiction*¹⁰¹ et dont l'emploi s'était jusqu'alors limité à quelques internautes, lecteurs de cette *fanfiction*. Suite à la diffusion de l'épisode, « *the Unholy Trinity* » s'est répandue dans l'intégralité du *fandom* de la série, dans le secret d'une complicité allusive entre l'auteur de l'épisode et un petit nombre de fans informés.

Glee recense en outre un cas de « collaboration » qui illustre une décision contrainte de la part des producteurs, celle de se soumettre au souhait des fans d'inclure un couple lesbien dans le texte canonique. Une résignation résultant d'une pression de la part des fans ainsi que des médias, résolu à dénoncer une inégalité frappante dans la représentation de l'homosexualité. *Glee* est en effet une série qui doit en premier son succès à l'ouverture de sa narration sur des thèmes qui restent peu traités à la télévision. L'homosexualité y trouve donc sa place aux côtés de différents sujets d'actualité, tous à l'origine de controverses politiques et sociales. Des jeunes téléspectateurs de toute part, à l'évidence séduits par l'intérêt que la série semblait porter aux minorités, se sont immédiatement emparés des personnages. Victimes d'une soif de visibilité que pas même les progrès croissants dans la représentation de l'extraordinaire ne peuvent encore tarir, les fans n'ont su percevoir les efforts employés par les producteurs pour encoder la différence dans la conformité (*Glee* est en effet diffusé par la Fox, une chaîne « familiale » célèbre pour ses valeurs conservatrices) et se sont, à la place, attachés à déplorer l'absence certaine d'une voix en faveur de l'homosexualité féminine dans la série. Murphy, Falchuk et Brennan, eux-mêmes captifs de la singularité de *Glee*, n'ont eu d'autres choix que de reconnaître la faute et c'est non sans amertume qu'ils cédèrent à la requête des fans au tout début de la troisième saison¹⁰².

L'apparition de cas de collaboration assumée se fait de plus en plus fréquente, notamment

2015.

¹⁰⁰« The Purple Piano Project », *Glee*, écrit par Brad Falchuk, réalisé par Eric Stoltz, Fox, 2011.

¹⁰¹Lynnearlington, « Fic: They Say Bad Things Happen For A Reason [Part Twenty] », *LiveJournal*, 10 juillet 2010, <https://lynnearlington.livejournal.com/14290.html>. Accès 14 janvier 2016.

¹⁰²« Pot o' Gold », *Glee*, écrit par Ali Adler, réalisé par Adam Shankman, Fox, 2011.

par le cofinancement participatif, un procédé permettant à une production d'être financée grâce aux dons d'un nombre indéterminé de personnes, au départ étrangères au projet. Le web facilite bien sûr l'opération en mettant à disposition des plateformes de cofinancement participatif ; tout se passe désormais en ligne, de l'exposition du projet aux transactions financières nécessaires. Des plateformes telles que *Kickstarter* ou *Indiegogo* ont d'abord été créées en réponse à une demande croissante d'amateurs désireux de mener à bien une production sans en avoir les moyens. Néanmoins, le champ d'action de ces plateformes évolue vers une inclusion de plus en plus fréquente de demandes de financement lancées par des producteurs professionnels, y compris des producteurs tout droit venus d'Hollywood.

Le cas du *Kickstarter* de la série *Veronica Mars*¹⁰³ demeure le plus significatif pour deux raisons : le montant final mis en corrélation avec l'objectif fixé et les interrogations que le succès du projet a soulevé. Après la décision de la *Warner Bros* de ne pas renouveler la série pour une quatrième saison, son créateur Rob Thomas décida, avec le soutien de l'actrice principale Kristen Bell, d'engager une campagne de cofinancement sur le site de *Kickstarter* pour une éventuelle prolongation de la série sous la forme d'un film. L'objectif fixé est de réunir deux millions de dollars en l'espace d'un mois. Dix heures auront suffi à l'atteindre et les quatre semaines supplémentaires menant à la date d'échéance du *Kickstarter* permirent à Thomas d'accumuler presque quatre millions de plus, le laissant en définitive avec une somme approchant les six millions de dollars pour réaliser son film.¹⁰⁴

A l'image des collaborations entre un musée et ses visiteurs, et de l'influence qu'ont parfois les fans sur des décisions créatives comme dans le cas de *Glee*, le *Kickstarter* de *Veronica Mars* ouvre des discours sur le rôle du « *crowdfunding* » dans la restructuration des relations de l'industrie du cinéma et de la culture. Quelle place céder aux fans dans la réalisation d'un ouvrage lorsqu'ils en sont les producteurs ? Un auteur doit-il perdre de son intégrité en tant que créateur lorsqu'il fait lui-même la démarche de faire financer son projet par les fans ? Inversement, ne peut-on pas dire d'une maison de production hollywoodienne qui laisse un de ses auteurs utiliser le cofinancement participatif pour mener un projet à bien alors qu'elle dispose largement des ressources nécessaires pour le faire, qu'elle exploite les fans ?

Un autre mode de collaboration émergent se manifeste sous la forme de réponses de fans à un appel à contribution de la part des sociétés de production. Tout récemment par exemple, la *BBC America* a organisé le « *Season 4 Fan Art Poster Contest* », un concours destiné aux fans américains de la série *Orphan Black*. La chaîne invite par-là les téléspectateurs à participer à la

¹⁰³Rob, Thomas, créateur, *Veronica Mars*, UPN, 2004.

¹⁰⁴Thomas, Rob, « The Veronica Mars Movie Project », *Kickstarter*, 13 avril 2013,

<https://www.kickstarter.com/projects/559914737/the-veronica-mars-movie-project?lang=fr>. Accès 14 janvier 2015.

promotion de la saison 4, toujours en postproduction et prévue à la diffusion dès avril 2016. Outre l'honneur de voir son travail publié dans *Entertainment Weekly* (un magazine hebdomadaire spécialisé dans l'audiovisuel et la culture populaire) et exposé sur les panneaux d'affichage promotionnels à New York et Los Angeles, la chaîne garantit au gagnant du concours une récompense de 10 000 dollars ainsi qu'une projection privée du premier épisode de la saison dans sa ville et en compagnie de cinquante personnes de son choix¹⁰⁵.

Ces exemples ne sont pas isolés ; ils n'illustrent pas des pannes occasionnelles et anodines du mécanisme de production culturelle mais sont au contraire symptomatiques d'un bouleversement sous-jacent qui, s'il n'aboutit pas à un système pleinement établi comme vraisemblablement co-créatif, ne permet quoi qu'il en soit aucun retour en arrière. Ce sont les milliers de fans qui ont, en contribuant chacun à l'élaboration d'une communauté publique et vocale sur les médias sociaux, en partageant leurs commentaires, leurs histoires alternatives, leurs productions, en exposant l'étendue des affinités entre le domaine sociopolitique et les représentations culturelles, enfoncé la porte de la coopération et c'est avec les fans que les producteurs vont devoir, à la lumière d'une évolution technologique exponentielle, trouver une balance.

Nous avons traité, dans ce chapitre, les différents espaces et moyens d'expression que représentent les médias sociaux pour les fans ; nous avons vu qu'ils leur permettaient de communiquer, de collaborer entre eux et de produire leurs propres contenus dérivés, et de plus en plus, bien que d'une façon qui demeure timide, d'interagir avec la sphère de production culturelle professionnelle. Il nous importe, dans le chapitre deux, d'observer la dynamique d'un *fandom* lorsqu'il entend contester un contenu et qu'il porte ses revendications sur la scène politique.

¹⁰⁵« OI OI #CLONECLUB. OBTumblr (That's Us) Is Proud To Announce... », *Orphan Black*, 8 janvier 2016, <http://orphanblack.tumblr.com/post/136882717866/oi-oi-cloneclub-obtumblr-thats-us-is-proud-to>. Accès 10 janvier 2016.

Chapitre deux

« LGBT FANS DESERVE BETTER » : la contre-offensive des fans

Le chapitre précédent nous a permis, entre autres, de délimiter le cadre spatio-numérique à l'intérieur duquel les fans exercent l'activité qui leur est propre et de situer cette activité dans une structure majoritairement culturelle. Au vu du type de *fandoms* qui nous intéresse ici, il serait réducteur de ne pas approfondir l'étude de la dimension socio-politique qui vient presque automatiquement étayer les discours, critiques et commentaires (les médias spécialisés et la glose de fans) autour du traitement des personnages et des expériences LGBTQ visibles à la télévision américaine. Quel rôle jouent ces *fandoms* dans le cadre de démarches de revendication sociopolitique dont nous verrons qu'elles font très largement écho à la crise de la représentation qui fait rage dans la production des contenus culturels actuels ?

Plutôt que de suivre le procédé d'analyse du chapitre précédent et d'illustrer nos remarques et observations par divers exemples empruntés à différents *fandoms*, nous nous emploierons, dans ce chapitre, à traiter les thématiques que nous mentionnions plus haut et à tirer nos conclusions à partir d'un cas d'étude unique. La situation qu'il va nous être donnée d'étudier est singulière, inédite tant dans l'intensité de l'indignation des fans face à la stéréotypie du choix narratif vers lequel s'est tourné un créateur de série (ici, la série *The 100*¹⁰⁶) quant au destin de l'un de ses personnages, que dans l'inflexibilité de ces fans dans leur démarche de revendication.

1) La singularité narrative de *The 100*

The 100 est une série de science-fiction post-apocalyptique située en 2148, soit 97 ans après

¹⁰⁶Rothenberg, Jason, créateur, *The 100*, The CW, 2014.

une guerre nucléaire qui endommage la biosphère au point d'éradiquer toute forme de vie animale de la surface de la Terre. L'histoire débute *in medias res* à bord d'une station spatiale (l'*Ark*) dont on apprend qu'il abrite 4000 humains, derniers rescapés de la planète bleue. L'*Ark* est le vaisseau-mère d'une flotte spatiale et le dernier bâtiment encore en orbite autour de la Terre. En proie à une pénurie de vivres et d'oxygène, les autorités de l'*Ark* décident d'y envoyer 100 individus, 100 délinquants jugés accessoires et utilisés comme cobayes pour définir si la Terre est de nouveau viable. Le téléspectateur quitte l'*Ark* en même temps que ces adolescents et découvre une planète hostile, terrain de jeu d'une faune mutante dangereuse. Rapidement les « 100 » apprennent qu'ils ne sont pas les derniers spécimens du genre humain et que deux groupes ont survécu : les *Grounders*, une population divisée en douze clans disséminés sur l'étendue du nord-est de ce qui constituait auparavant les États-Unis et les *Mountain Men*, une petite communauté qui prolifère dans une base militaire de l'ancien monde nichée au cœur d'une montagne.

La houle que la rencontre de ces trois structures socio-politiques divergentes engendre constitue, cela s'entend, la trame centrale de la série. Stratégies, coups bas, déclarations de guerre, alliances, trahisons sur fond de colonialisme sont les thématiques auxquelles le téléspectateur s'attend à être confronté. Au fil des épisodes, il observe l'implacabilité du pouvoir et de l'autorité de chacune des trois puissances s'étioler à mesure que les affinités inter-claniques se tissent.

La série, qui fut relativement bien accueillie par la critique dès la diffusion de sa première saison (« relativement » si l'on considère que la critique fut favorable à la série malgré, selon ses dires¹⁰⁷, une narration truffée de stéréotypes) fut davantage saluée pour sa deuxième saison, évoquant tantôt l'épopée tolkienne pour les uns¹⁰⁸, tantôt des séries comme *Breaking Bad*¹⁰⁹, les *Sopranos*¹¹⁰ ou encore *Game of Thrones*¹¹¹, célèbres pour l'audace par laquelle elles s'éloignent de la rigueur et la précaution généralement appliquées au traitement de certaines valeurs et thématiques éthiques et morales¹¹².

Au-delà des intrigues narratives et de leurs exécutions à l'écran, médias et fans s'entendent sur un point : la volonté de la part du créateur de la série Jason Rothenberg et de son équipe d'élargir le spectre de représentation qu'offre généralement, conformément aux raisons que nous exposons dans le chapitre précédent, une série d'une chaîne hertzienne nord-américaine telle que la CW. A commencer par la décision de rendre bisexuel leur personnage principal, Clarke Griffin (interprété

¹⁰⁷« The 100: Season 1 », *Rotten Tomatoes*, 2014, <https://www.rottentomatoes.com/tv/the-100/s01/>. Accès 12 avril 2016.

¹⁰⁸Ryan, Maureen, « Review : "The 100" Season 3. » *Variety*, 21 janvier 2016, <http://variety.com/2016/tv/reviews/the-100-season-3-premiere-review-1201685186/>. Accès 12 avril 2016.

¹⁰⁹Johnson, Mark, créateur, *Breaking Bad*, AMC, 2008.

¹¹⁰Grey, Brad, créateur, *The Sopranos*, HBO, 1999.

¹¹¹Benioff, David et D. B. Weiss, créateurs, *Game of Thrones*, HBO, 2011.

¹¹²Fowle, Kyle, « "The 100": Blood Must Have Blood, Part Two », *A. V. Club*, 11 mars 2015, <http://www.avclub.com/tvclub/100-blood-must-have-blood-part-two-216461>. Accès 12 avril 2016.

par Eliza Taylor), meneuse officieuse du groupe envoyé par l'*Ark*. Rothenberg ne s'arrête pas là et profite de la deuxième saison pour introduire un nouveau personnage LGBT, Lexa (Alycia Debnam-Carey), chef des *Grounders* et très vite instaurée comme potentiel objet de l'affection de Clarke.

Alors qu'elle n'apparaît que dans un total de treize épisodes en trois saisons, Lexa a su séduire le public et est aisément devenu l'un des personnages de la série les plus appréciés chez les fans. Et non sans raison : Lexa est une guerrière avertie, experte dans la stratégie militaire et chef de douze armées. Malgré la menace constante d'une guerre entre les trois puissances et les tensions résultant des tentatives de putsch et autres négociations manquées, Lexa s'efforce de mener son peuple avec sagesse et de toujours faire triompher la raison de la passion dans les décisions qu'elle prend. Sa force, sa témérité, sa détermination, sa position de pouvoir et d'autorité absolue dans la structure politico-culturelle de cet univers précaire ainsi que sa disposition à se dévouer toute entière à son peuple, souvent aux dépens de sa vie personnelle, sont autant de particularités qui ont fait de Lexa un personnage captivant et une addition profitable au récit de la série.

Mais ce qui distingue Lexa des autres personnages féminins impérieux et puissants tels qu'ils sont généralement dépeints à la télévision, c'est son homosexualité et sa relation avec Clarke. Il nous faut insister sur la singularité de cette situation, à savoir, le fait qu'une relation *queer* sur une chaîne publique américaine est portée en partie par la figure du héros, une figure féminine qui plus est. Par ailleurs, le traitement de Clarke et Lexa représente une rare instance télévisuelle en cela que le téléspectateur a pu voir à l'écran le récit de leur rencontre et des épreuves qu'elles ont eu à surmonter ensemble ; il a pu, grâce à une écriture en subtilité, comme la promesse d'une récompense à terme, véritablement apprécier le déroulement des événements. C'est un privilège auquel le public LGBTQ n'a guère accès et dont les fans de « *Clexa* » ont pu se réjouir en apparence sérénité.

2) « *Bury Your Gays* » : une convention narrative toxique

Il existe une peur intrinsèque aux fans *queer* ; aux fans lesbiennes et bisexuelles pour être exact. Un bref coup d'œil dans l'historique des relations lesbiennes à la télévision nous indique qu'en effet, un schéma narratif se répète : la femme *queer* de télévision connaît presque invariablement un destin lugubre. Dans la meilleure des alternatives, elle devient folle, haineuse ou finit par succomber à des pulsions meurtrières enfouies ; dans l'éventualité la plus funeste, elle meurt. C'est d'ailleurs le scénario le plus fréquent, si bien qu'il possède sa propre appellation, le trope « *Lesbian Death* » aussi connu sous le vocable « *Bury Your Gays* ».

A chaque nouvelle annonce de l'introduction d'une trame LGBTQ pour un personnage féminin dans une série donnée, les fans s'affolent. Le magazine *Autostraddle* a, suite aux soulèvements de fans et des médias liés à la série *The 100* que nous examinerons bientôt, décidé de mener des recherches afin de chiffrer la représentation lesbienne et bisexuelle féminine à la télévision. En résulte tout d'abord, une liste exhaustive des décès (ainsi que de leurs causes) de ces personnages lesbiens et bisexuels, toutes séries confondues, dressée selon les critères suivants :

every television death of an OPENLY lesbian or bisexual or queer female character on a television show. With a handful of exceptions, these are all characters who appeared for more than one episode. The exceptions were deemed exceptional because something about the characterization still fits in with the Bury Your Gays trope. Victims-of-the-week from crime procedurals (...) or patient-of-the-week from hospital dramas (...) aren't on this list (...)¹¹³

La liste compte 153¹¹⁴ décès sur la totalité des séries télévisées mondiale diffusées depuis 1976. Le chiffre en lui-même ne signifie rien sans le nombre total de personnages lesbiens et bisexuels à la télévision internationale depuis 1976 et sans la lumière qu'apporterait une analogie avec le nombre de décès des personnages hétérosexuels proportionnellement avec le nombre total de ces personnages hétérosexuels dans l'ensemble des séries existant depuis 1976. Ce que la liste révèle cependant, c'est une propension à utiliser un autre trope tristement célèbre au sein des différents *fandoms* LGBTQ, celui par lequel les créateurs d'une série font tomber leurs lesbiennes et bisexuelles sous les balles. Sur la quarantaine de causes de décès recensée sur cette liste, le nombre de morts causées par une arme à feu dépasse largement toutes les autres, avec 32 personnages tués par balle. A titre comparatif, la deuxième cause de mort chez les personnages *queer* la plus répandue est le suicide, avec seulement 13 victimes (Riese, *Autostraddle*).

Le second compte-rendu que publie *Autostraddle* est infographique et constitue un travail de recherche davantage abouti qui apporte le contexte nécessaire manquant à la liste ci-dessus. Les paramètres de recherche ont été recalibrés afin, d'une part, de faciliter la traque des séries et de leurs différents personnages et d'autre part, d'assurer une précision optimisée des données rassemblées. Ont ainsi été pris en compte tous les personnages lesbiens et bisexuels féminins visibles à l'écran dans plus d'un épisode d'une série donnée et faisant partie de séries diffusées sur les écrans américains, ce qui inclut parfois des séries non produites aux États-Unis.

¹¹³Riese, « All 153 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, and How They Died », *Autostraddle*, 11 mars 2016, <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>. Accès 12 mars 2016.

¹¹⁴195 au 19 avril 2018, <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>.

Les résultats sont pour le moins troublants : sur les 1586 séries télévisées recensées entre 1976 et 2016, seules 193 ont intégré des lesbiennes et bisexuelles dans leurs groupes de personnages récurrents ; 68 de ces 193 séries ont eu recours au décès, majoritairement par meurtre, de leurs personnages féminins LGBT. En termes d'effectifs à l'intérieur des séries, on compte, toujours pour la période de 1976 à 2016, un total de 383 personnages féminins LGBT à la télévision, 95 desquels sont décédés contre 30 à qui l'on a écrit un véritable « *happy ending* ». Enfin, notons qu'*Autostraddle* recense, pour l'ensemble des séries américaines (ou des séries étrangères disponibles à la télévision américaine) encore en production, plus de 18000 personnages hétérosexuels récurrents ; au 27 avril 2016, seulement 76 lesbiennes et bisexuelles constituent des personnages récurrents visibles à la télévision américaine.

D'où l'omniprésence de cette crainte au sein des *fandoms* concernés par une thématique LGBTQ, une crainte qui nourrit la plupart des discussions sur les forums de fans dans les rubriques dédiées aux différents personnages *queer* de séries TV. Si l'on faisait l'expérience de choisir un personnage *queer* au hasard et de lire l'intégralité des pages qui lui sont consacrées sur l'un de ces forums, il est très certain que l'on serait confronté à l'expression de cette inquiétude. Presque inmanquablement, il arrivera qu'un fan ravive les angoisses sur cette question du destin de leur favori et qu'un débat s'ensuive concernant le trope. C'est ainsi qu'on trouve par exemple, dans les pages d'un forum consacrées à Lauren Lewis (docteur et lesbienne dans l'univers de la série *Lost Girl*¹¹⁵) une discussion autour de l'intérêt pour les écrivains d'une série de tuer ou non leurs personnages LGBTQ ainsi que de l'impact créé par le recours à ce procédé. En l'occurrence ici, les fans de *Lost Girl* compare la mort du vampire Angel (l'un des personnages hétérosexuels masculins phares de la série *Buffy contre les vampires*¹¹⁶) avec celle potentielle du docteur Lewis :

Killing off Angel was shocking and emotionally devastating in an effective, dramatic way, because he was the heroine's popular and primary love interest and a massive fan favorite. Killing off the lesbian – even though she too is both of those things, would just seem like conforming to a trope. Even if they were to do so while fully intending to “resurrect” her later on, as it transpired they always did with Angel, the understandably cynical modern lesbian audience would never believe that was always the plan, they'd be risking a terrific amount of trust by doing that for little reward.¹¹⁷

A ce point dans la série *Lost Girl*, rien n'indique, au-delà du perpétuel risque qu'entraîne la cohabitation avec les créatures mutantes d'un univers science-fictionnesque, que la vie du docteur

¹¹⁵Lovretta, Michelle A., créatrice, *Lost Girl*, Showcase, 2010.

¹¹⁶Whedon, Joss, créateur, *Buffy The Vampire Slayer*, The WB, 1997.

¹¹⁷Anonymous post #66529, « *Lost Girl – Part 2* », *The L Chat*, 12 avril 2013, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5071939/1901/. Accès 29 avril 2016.

Lewis est en péril imminent. Les fans spéculent le pire au vue du simple fait que c'est ce à quoi ils sont habitués et ce alors que l'équipe créative de *Lost Girl* a montré maintes et maintes fois, au cours de ses cinq saisons, son engagement à traiter ses (multiples) personnages LGBT avec respect, c'est-à-dire non pas en les préservant à tout prix d'un destin funeste mais par l'écriture globalement soignée et étoffée d'une intrigue qui leur fait honneur, qui leur donne de la valeur. Le constat par lequel une série telle que *Lost Girl* (qui s'est de surcroît terminée par un « *happy end* » pour Lauren, que l'on peut voir vivante et en couple avec l'héroïne de la série dans l'ultime épisode) n'a pu assurer un lien de confiance avec ses fans *queer* et leur fournir un espace suffisamment serein pour apprécier sans réserve le déroulement du récit, est très parlant quant au traumatisme presque pavlovien palpable au sein des *fandoms queer*. Les fans y réfèrent d'ailleurs parfois par « *TVPTSD* », par quoi il faut comprendre « *Television Post-Traumatic Stress Disorder* », soit en français syndrome de stress post-traumatique dû à la télévision.

Le *TVPTSD* n'a certainement pas manqué de toucher les fans de Lexa et Clarke dans *The 100*. Un jour avant la diffusion du neuvième épisode de la saison 2¹¹⁸, la CW révélait un « *spoiler* », c'est-à-dire un élément de l'intrigue que les créateurs préfèrent garder secret jusqu'à la diffusion officielle de l'épisode de manière à générer une réaction plus intense chez les téléspectateurs. C'est par ce « *spoiler* », contenu dans une bande-annonce, que les fans apprirent la sexualité de Lexa et que fut ainsi sonnée l'alarme au sein du *fandom queer* de *The 100* qui exprima sa crainte de voir Lexa inopinément disparaître avant même l'officialisation à l'écran de l'introduction d'un personnage LGBT dans la série. Les fans obtinrent toutefois un retour pour le moins encourageant de la part de Rothenberg et de son équipe :

« You guys know I don't ship. But I gotta admit, #Clexa is seaworthy. #justsaying (...) »¹¹⁹

« In post, working on the most insane Clarke/Lexa scene. God, these two are good together (...) »¹²⁰

« (...) All I'm hearing is that Clexa makes the world a happier place. »¹²¹

On trouve dans les archives *Twitter* des différents membres de la production de la série des dizaines de messages de ce type visant tous à rassurer les fans, à les inciter à ne pas céder à la panique et à leur faire confiance quant au destin qu'ils réservent à leurs personnages. Rothenberg est même parvenu à tirer profit de sa présence sur les médias sociaux pour contrôler le tumulte

¹¹⁸« Remember me », *The 100*, écrit par Dorothy Fortenberry, réalisé par Omar Madha, The CW, 2015.

¹¹⁹@JrothenbergTV, « You guys know I don't ship. But I gotta admit, #Clexa is seaworthy. #justsaying (...) », *Twitter*, 28 janvier 2015, 18h56, <https://twitter.com/jrothenbergtv/status/560632588571009025>.

¹²⁰@JrothenbergTV, « In post, working on the most insane Clarke/Lexa scene. God, these two are good together (...) », *Twitter*, 30 janvier 2015, 18h14, <https://twitter.com/jrothenbergtv/status/561346730856169473>.

¹²¹@kimshum, « All I'm hearing is that Clexa makes the world a happier place », *Twitter*, 8 février 2015, 16h56, <https://twitter.com/kimshum/status/564588729751183362>.

occasionné chez les fans par la diffusion du pénultième épisode de la saison 2¹²², au cours duquel Lexa se retrouve contrainte de sauver son peuple aux dépens de celui de Clarke, qu'elle abandonne à un éventuel funeste destin. Lexa était à l'évidence ce soir-là au cœur des débats sur les médias sociaux et face aux questionnements des fans quant à son futur et à sa relation avec Clarke, Rothenberg n'a pas hésité à les inciter à rationaliser leur déception en leur rappelant que Lexa « [was] at least alive. »¹²³ Une manœuvre soutenue par l'un des écrivains de son équipe, qui ajouta « Listen, everyone: all you asked was that Lexa not die. Guess what? She didn't die. She WON. #The100 #yourewelcome. »¹²⁴

Entretenir l'intérêt du *fandom* est un exercice auquel Rothenberg & co sont devenus maîtres en pratiquant surtout pendant le « *hiatus* » qui désigne, dans le monde de la télévision, l'intervalle séparant les diffusions de deux saisons d'une série donnée. Et en effet, les dix mois qui composèrent le « *hiatus* » américain entre les saisons 2 et 3 furent riches en déclarations de la part du pôle producteur de *The 100*. Rothenberg profitait tout d'abord du *Comic Con* tenu courant juillet 2015 pour rendre officiel le retour de Lexa, en précisant tout de même qu'il ne s'agirait que d'un nombre réduit d'épisodes, l'actrice concernée étant contractuellement engagée dans le tournage d'une autre série. D'ajouter, au sujet de ce que les fans pouvaient attendre de la réunion entre Lexa et Clarke dans la saison à venir : « I feel like the show is dark. It's going to be dark. It's not going to change. Little things like Lexa and Clarke's relationship (...) will be our bright spots. »¹²⁵ Juillet 2015 marquait également le début du tournage de la saison 3, largement commenté sur *Twitter* par les différents écrivains responsables des quelques seize épisodes prévus pour la saison.

Autant dire que les efforts continus de l'équipe créative pour rassurer et maintenir en haleine tout un pan du *fandom* sur une période couvrant plusieurs mois ont porté leurs fruits et les fans n'ont pas manqué de répondre à cette apparente générosité par des élans d'enthousiasme, notamment en faisant du *hashtag* #ClexaForMe un « *trending topic* » sur *Twitter*. Pour qu'un « *topic* » devienne « *trending* », il faut qu'un *hashtag* ou une courte phrase soit utilisé à répétition ; selon l'intensité de cette utilisation, un sujet peut être « tendance » à échelle régionale, nationale ou internationale. #ClexaForMe fut un sujet tendance l'espace de quelques heures le 21 décembre 2015 (soit environ un mois avant le début de la diffusion de la saison 3) lorsque les fans décidèrent spontanément de

¹²²« Blood Must Have Blood Part 1 », *The 100*, écrit par Aaron Ginsburg et Wade McIntyre, réalisé par Omar Madha, The CW, 2015.

¹²³@Jrothenberg, « At least she's alive. #The100finale #the100 », *Twitter*, 4 mars 2015, 19h31, <https://twitter.com/jrothenberg/status/573324931196272640>.

¹²⁴@kimshum, « Listen, everyone: all you asked was that Lexa not die. Guess what? She didn't die. She WON. #The100 #yourewelcome », *Twitter*, 4 mars 2015, 22h05, <https://twitter.com/kimshum/status/573363576057937921>.

¹²⁵Fowler, Matt, « Comic-Con: Lexa Returning To "The 100" », *IGN UK*, 10 July 2015, <http://www.ign.com/articles/2015/07/10/comic-con-lexa-returning-to-the-100>. Accès 9 mai 2016.

partager ce que représente pour chacun d'entre eux la présence de personnages tels que Lexa et Clarke à la télévision. Des dizaines et des dizaines de messages, de *tweets* simples de type « It's important because we didn't grow up with relatable couples. Or models. #clexaforme. »¹²⁶, au témoignage davantage étoffé, davantage personnel :

The first memory I have of a lesbian couple on tv is of two women being charged in court in a movie for pedophilia. Fast forward to 14 year old me, quite gay but not completely secure in my sexuality. I started watching the 100 with my family. My sister and I mentioned how great it would be if Clarke and Lexa got together. Obviously that wouldn't happen, because really, what are the odds that a queer couple would become canon? It's rare to happen at all, let alone on a popular show aimed at a teenage audience focusing on survival in a post apocalyptic world. But it happened. The first representation on TV that I've ever been subjected to of not just a canonically queer couple displayed in a positive light – but two strong women who have so many qualities apart from their sexuality. (...) I can't tell you how much this simple kiss has impacted my life, and made me feel secure and happy in my own sexuality.¹²⁷

Des messages qui sont des démonstrations d'appréciation du travail fourni par les producteurs, les auteurs et les acteurs autant que des remerciements à leur égard de faire partie du cercle encore trop fermé de ceux qui osent faire jaillir un peu de relief de leurs tableaux, ceux qui décident de faire un pas même infime en avant, non pas pour franchir la ligne des conventions narratives télévisuelles, non pas pour provoquer mais pour, au contraire, emmener cette ligne avec eux de manière à rendre conventionnels les nouveaux paramètres proposés.

A l'aube de la diffusion de la saison 3 sur la CW, l'ambiance générale semblait pour le moins paisible avec d'un côté une équipe créative confiante de son travail et désireuse de la partager avec les téléspectateurs et de l'autre, des fans *queer* rassurés et impatients de revoir le Commander Lexa prendre les pires et les meilleures décisions pour tenter de cohabiter avec l'envahisseur ; et six semaines durant, à chaque nouvel épisode, les fans de Lexa et Clarke n'ont pu que s'amuser de leurs premières craintes au vu de la tournure que prit l'intrigue. Cette saison 3 nous dévoile une Lexa davantage obstinée à éviter qu'une guerre n'éclate entre les différents clans et les différentes nations et décidée à allier ses forces militaires à celles des *Sky People*. Elle fait ainsi de ces anciens habitants de l'*Ark* son treizième clan et désigne Clarke en tant qu'ambassadrice ; ce qui se transcrit par la quasi-totalité de leur temps d'écran passé côte à côte pour maintenir un semblant de paix tout en essayant de jongler entre leurs opinions politiques parfois antagoniques et une attirance mutuelle

¹²⁶@NeonRain4, « It's important because we didn't grow up with relatable couples. Or role models », *Twitter*, 21 décembre 2015, <https://twitter.com/NeonRain4/status/679179458570403840?lang=fr>.

¹²⁷@chasingcarclexa, « #Clexaforme beautiful representation. @Jrothenberg thank you @The100writers », *Twitter*, 21 décembre 2015, 22h00, <https://twitter.com/chasingcarclexa/status/679179746916360192>.

toujours grandissante, à l'évidence pour le plus grand plaisir de leurs fans. Mentionnons au passage qu'à ce stade, Clarke et Lexa n'ont échangé qu'un rapide baiser avant la bataille contre les *Mountain Men* et la trahison des *Grounders* qui se produisirent à la fin de la saison 2 et qu'on imagine aisément les raisons pour lesquelles Clarke reste frileuse quant à envisager un rapprochement autre que politique entre Lexa et elle.

Tout au long de ces six semaines d'épisodes inédits, les fans de Lexa gardaient bien sûr en mémoire l'engagement de l'actrice dans une autre série et s'attendaient à une mise en quarantaine du personnage pour une période qu'ils espéraient temporaire. Ils semblaient même impatients de découvrir les événements qui allaient mener à cet exil narratif et comptaient sur un dénouement à la hauteur du personnage : trépidant, lourd de conséquences pour l'intrigue de la seconde moitié de la saison et surtout, évocateur du retour de Lexa. Ce à quoi la majeure partie des fans ne s'attendaient pas, ou plus suite aux efforts de la production, c'est à voir l'intégralité de leurs premières appréhensions cristallisée en l'espace de seulement quarante minutes de temps d'écran.

« Thirteen »¹²⁸ est le septième épisode de la saison 3. Lexa et Clarke se retrouvent une fois de plus et dès le début de l'épisode confrontées à la menace d'une guerre entre les différents clans, y compris les leurs respectifs. Titus, bras droit, précepteur et figure paternelle de Lexa, désapprouve la propension grandissante de Lexa à briser la tradition ancestrale des *Grounders* de recourir à la violence pour venger la violence et apaiser le peuple, une décision qu'il considère naïve et inefficace et pour laquelle il blâme l'ascendance affective que Clarke exercerait sur Lexa. Parallèlement, les tensions entre le peuple *Grounders* et les *Sky People* atteignent finalement un stade si critique que Clarke se voit forcée de rentrer sur les territoires qu'occupe son groupe. Avant de quitter la ville, Clarke entend faire ses adieux à Lexa et toutes deux, transportées par l'urgence du moment et l'incertitude d'un jour se revoir, finissent par céder à leur attirance dans une scène empreinte d'un intimisme et d'une tendresse peu caractéristiques de la série. Clarke retourne peu après récupérer ses affaires dans la chambre qu'elle occupait chez les *Grounders* où l'attend Titus, fusil au poing et résolu à mettre fin à la faiblesse du Commander en se débarrassant une bonne fois pour toute de Clarke. Il tire à trois reprises ; deux balles manquent leur cible tandis que la dernière vient se loger dans l'abdomen de Lexa qui, alertée par le vacarme, s'apprêtait à entrer dans la pièce.

Les questions qu'il faut se poser à chaque fois qu'un personnage LGBT meurt dans une série télévisée sont les suivantes : l'épisode que je viens de visionner constitue-t-il un nouveau propagateur du trope ? Le simple décès d'un personnage LGBT est-il seul gage de l'étiquette « trope » ? Qu'est-ce qui, dans le récit, l'exécution artistique et le montage d'un épisode fait du rendu

¹²⁸« Thirteen », *The 100*, écrit par Javier Grillo-Marxuach et réalisé par Dean White, The CW, 2016.

final un propagateur du trope ? S'agit-il au moins de sexualité ? Un écrivain peut-il encore tuer un personnage LGBT dans sa propre série sans craindre un soulèvement des téléspectateurs, fans et médias confondus ? A terme, peut-on parler de non-hétéronormativité sans politisation ?

On constate deux prises de positions catégoriquement différentes face à ces interrogations suite à la diffusion de l'épisode « Thirteen » de *The 100*. Rothenberg entreprend de justifier ses choix narratifs selon trois arguments principaux : « (...) practical (an actress was leaving the show), creative (it's a story about reincarnation) and thematic (it's a show about survival) »¹²⁹. Selon les fans, les deux premiers arguments ne sont pas suffisamment convaincants : l'impératif de l'actrice de quitter les *100* pour une autre série ne justifie pas de se séparer du personnage de manière si définitive et témoigne par ailleurs d'un manque de créativité de la part des auteurs. En outre, comme nous allons le voir, les fans ne partagent en aucun cas l'enthousiasme de Rothenberg quant à la décision d'utiliser la mort de Lexa en tant que vecteur introductif de la trame traitant de la réincarnation par l'intelligence artificielle.

« Thirteen » a été conçu en tant qu'épisode pivot, censé rappeler aux téléspectateurs la dimension « science-fiction » de la série et établir la direction vers laquelle allait se tourner le reste de la saison. Les dernières minutes de l'épisode donnent ainsi à voir Titus entreprendre une opération chirurgicale de fortune sur la nuque de Lexa dans laquelle on apprend que se nichait, avant même l'introduction du personnage, une sorte de puce électronique. L'existence de cette puce a une portée narrative double. Elle donne, d'une part, une signification « scientifiante » à la mythologie *Grounders* en même temps qu'elle révèle la genèse de la civilisation *Grounders*, puisque nous apprenons en effet que l'inventeur de cette puce n'est autre qu'une scientifique, Becca, échappée de l'*Ark* peu après sa mise en orbite. A son arrivée sur Terre, Becca, devenue hôte volontaire de sa propre intelligence artificielle par l'implantation de la puce dans sa nuque, se proclame Commander des quelques survivants aux radiations qui peuplent toujours l'Amérique du nord. Selon la liturgie *Grounders*, la « flamme » (la puce) a la faculté de mémoire et renfermerait les esprits des Commanders passés avec lesquels le Commander en vigueur peut ainsi communiquer ; seul un « *Nightblood* », un *Grounder* dont le sang est noir, peut prétendre à la « flamme », sans quoi la « flamme » détruit son hôte. Sur un plan davantage scientifique, tout au moins, selon les principes scientifiques en usage dans l'univers de la série, la puce agit comme un amplificateur de la personnalité de son hôte ; ainsi un leader prédisposé à la tyrannie devient ce que l'on qualifierait de « super tyran » et vice versa. D'autre part le sang coule noir dans les veines de Becca, et plus tard, dans celles de certains *Grounders*, du fait de l'auto-injection d'une substance

¹²⁹Rothenberg, Jason, « The Life and Death of Lexa », *Medium*, 24 mars 2016, <https://medium.com/@jrothenberg/the-life-and-death-of-lexa-e461224be1db#.xx98chtgw>. Accès 25 mars 2016.

chimique noire visant à altérer son ADN pour assurer le fonctionnement de la puce dans son organisme ; à noter que rien dans le récit n'indique les raisons grâce auxquelles cette modification génétique a pu proliférer au sein du peuple *Grounder* en seulement 97 ans. En termes de mémoire de la « flamme », là encore, pas de réelles indications quant au processus de sauvegarde de l'« esprit » d'un individu dans un circuit imprimé ; il en revient au téléspectateur de placer sa foi dans cette science miraculeuse et de prendre pour acquise la faisabilité de la manœuvre.

Voici donc la trame pour laquelle Rothenberg n'a pas hésité à renoncer à un personnage pourtant favori, aussi convaincu qu'il semblait de la solidité narrative de ce qu'il qualifiait alors de « mind-blowing reveal »¹³⁰ : « I hope that it [the twist] works. I'm very proud of that. I think we stuck that landing but we'll see what the audience thinks. » (*Nerdist*). Malheureusement ce retournement de situation pourtant ancré dans le domaine très populaire de la science-fiction n'a pas eu raison du trope, utilisé de manière si visiblement abusive que Rothenberg lui-même le mentionnait sans y être pourtant invité dans une interview promotionnelle pour l'épisode « Thirteen » : « (...) I understand how emotional this loss is going to be for a lot of people and I totally sympathize with them. (...) But hopefully people can either give us the benefit of the doubt. I don't even want to talk about the trope that's out there about LGBT characters : that is not something that factored into the decision. »¹³¹

Rothenberg plaçait donc une foi immense sur ce pari de sacrifier un personnage tel que Lexa pour une histoire de puce électronique. Ce type de circonstance par laquelle un producteur ou écrivain de télévision prend la décision consciente et volontaire d'aliéner une partie de son public témoigne d'une large disparité entre les motivations du pôle producteur et les attentes réelles des fans. Si plusieurs facteurs entrent en jeu, le plus conséquent reste incontestablement l'ignorance parfois totale des équipes créatives de séries télévisées concernant l'histoire de la télévision et de la réception des ouvrages culturels par un public.

3) La blogosphère face à ses antagonistes : scepticisme, méfiance et suffisance

Un autre domaine qui semble trop sommairement maîtrisé par les producteurs est la

¹³⁰Bucksbaum, Sydney, « The 100 Boss Teases "Several Huge Twists" In Flashbacks-Heavy "Thirteen" », *Nerdist*, 3 mars 2016, <http://nerdist.com/the-100-boss-teases-several-huge-twists-in-flashback-heavy-thirteen/>. Accès 7 mars 2016.

¹³¹Holbrook, Damian, « The 100's Showrunner Explains Why [Spoiler] Had to Die », *TVinsider*, 3 mars 2016, <http://www.tvinsider.com/article/77170/the-100-jason-rothenberg-explains-big-death/>. Accès 5 mars 2016.

communication sur les médias sociaux. Un public tel que celui de *The 100* est jeune et compte en majorité des adolescents et des jeunes adultes ; une démographie qui correspond également à la tranche d'âge la plus encline à utiliser les médias et réseaux sociaux (selon l'étude menée par le *Pew Research Center* en 2015 pour le territoire américain, 90% des 18-29 ans sont des utilisateurs des médias sociaux¹³²). Les nombreux comptes *Tumblr* et *Twitter* officiels affiliés aux diverses productions de contenus culturels témoignent d'un ciblage de ce public et d'une compréhension de ses pratiques. Malheureusement la communication sonne faux. Il n'y a pas, à proprement parler, de dialogue. Le compte *Twitter* d'une série télévisée va par exemple publier la bande-annonce du prochain épisode prévu à la diffusion ; les fans vont réagir à cette vidéo et une interaction va bel-et-bien se produire mais rarement observera-t-on, de la part du compte officiel, la réciprocité nécessaire à la construction d'un réel dialogue. Bien sûr, entretenir une conversation avec chacun des fans d'une série s'avérerait aussi impossible qu'inutile. Malgré tout, force est de constater que les différentes productions n'utilisent les médias sociaux qu'à titre purement promotionnel. Le contact avec les fans n'est pas recherché, on ne converse pas avec eux.

Hart Hanson, producteur de plusieurs séries américaines à succès, fournit une piste de réponse quant à cet emploi limité des médias sociaux. Dans une interview interrogeant les implications d'être créateur de contenus télévisés à l'heure numérique, il déclare : « It's why we are all encouraged to tweet, etc. The audience feels like they are part of it all – they get a voice! They understand how those things work because we keep giving them glimpses. But we don't, do we? Not really. »¹³³. Ainsi donc, les médias sociaux, *Twitter* particulièrement, offrirait une sorte de « *false transparency* » (Hanson, *AllYourScreens*), un effet miroir plutôt qu'une fenêtre ouverte sur les coulisses de l'édification d'une série, un piège tendu aux fans afin d'instiller un faux sentiment de contribution au processus de création.

« The fans don't get to steer the ship. And ESPECIALLY not social media fans because they do NOT represent the vast majority of the viewing audience. (...) they are the manic-depressive facet of the audience. They love too much and hate too hard » (Hanson, *AllYourScreens*), ajoute-t-il. On est bien loin ici des notions d'intelligence collective et de culture de participation par lesquelles Lévy et Jenkins reconnaissaient la communication en ligne et le partage de contenus culturels amateurs non-commercialisés comme l'expression d'une résistance face à l'hégémonie du modèle de production capitaliste en vigueur. Hanson considère l'audimat comme un oignon à trois épaisseurs : la première représente la part des téléspectateurs que nous nommons « passifs », les « non-fans »,

¹³²Perrin, Andrew, « Social Media Usage: 2005-2015 », *Pew Research Center*, 8 octobre 2015, <http://www.pewinternet.org/2015/10/08/social-networking-usage-2005-2015/>. Accès 20 avril 2016.

¹³³Ellis, Rick, « Hart Hanson On Showrunning In The Social Media Age », *AllYourScreens*, 27 avril 2016, <http://allyourscreens.com/index.php/interviews/3164-showrunning-in-the-social-media-age>. Accès 30 avril 2016.

la faction silencieuse mais qui prime en quantité sur le reste de l'audimat. Les deux couches restantes sont davantage connectées et on imagine que Hanson les conçoit de cette façon : la deuxième couche est visiblement moins épaisse que la première et constitue la majorité des fans (des téléspectateurs « actifs »), ceux qui cultivent leur intérêt par le biais des médias sociaux ou non. Le facteur essentiel qui dissocie cette couche de la dernière serait, si on lit entre les lignes de la formulation « (...) ESPECIALLY not social media fans » (Hanson, *AllYourScreens*), l'acte d'expression d'un quelconque mécontentement face à un ou plusieurs éléments de la série consommée. Hanson semble ainsi isoler un noyau de fans vocaux, frontaux et qui entendent faire des médias sociaux le théâtre de débats entre les générateurs de culture officiels et le public sur des sujets sociaux, culturels et politiques. Les « autres » fans, ceux composant la deuxième couche de l'oignon audimat, cultivent leur intérêt sagement. Leur usage des médias sociaux est mesuré, sans abus, sans excès. Ils tissent une glose aux objets culturels qu'ils consomment mais n'utilisent pas la métatextualité de leurs productions à des fins de contradictions du texte canonique ou de revendications sociales.

Hanson prive les fans du pouvoir dont ils disposent ; l'autorité de la position qu'il occupe dans le schéma de production traditionnel semble lui paraître suffisante pour assurer une performativité dans la diffusion de ce type d'informations. Son raisonnement s'aligne sur celui de certains spécialistes des *reception studies* qui, tranchant avec l'optimisme habituel d'une possibilité d'affranchissement du public selon une idéologie d'interactivité participative et non-lucrative (telle qu'on peut la retrouver chez Jenkins par exemple), s'attachent davantage à restituer une hiérarchie de qualité, de classe et d'autorité entre les textes canoniques et les textes dérivés. Pour Andrew Keen, par exemple, il est essentiel de s'extirper des idéologies nées de l'enthousiasme du Web 2.0 à ses débuts et notamment, de la notion de démocratisation qui domine aujourd'hui la quasi intégralité des discussions autour de la télécommunication, d'Internet et des médias sociaux.

Keen déplore la politique de *DIY* caractéristique des pratiques sur Internet sous prétexte qu'elle menacerait l'équilibre du modèle méritocratique selon lequel les sociétés occidentales fonctionneraient actuellement. Selon Keen, la « démocratisation » de la technologie, du savoir, de l'art, de la culture, des entreprises, etc. est une aberration. Premièrement en termes de qualité : puisque démocratiser Internet et ses outils de communication, de création et de diffusion signifie permettre à chacun (tout le monde, *n'importe qui*) de matérialiser une idée et de la partager, cela implique assurément une large variation qualitative dans la réalisation des productions. Et si Keen n'est pas *a priori* contrarié par l'amateurisme tant qu'il est confiné à des pratiques privées, ce qu'il redoute davantage que l'ascendance de l'amateurisme sur le professionnalisme, c'est

l'anéantissement de la répartition des goûts selon le modèle bourdieusien traditionnel, cette même répartition qui alimente l'oligarchie artistique, culturelle et médiatique pourtant presque spectrale mais dans laquelle Keen semble se complaire. Il craint l'effondrement de l'art et de la culture tels qu'il a appris à les appréhender et les apprécier, la perte de l'information telle qu'il sait l'estimer et la valoriser :

Wikipedia is problematic in terms of our kids' education. I don't want my child going on Wikipedia and finding that the entry about Pamela Anderson is as carefully researched and as meticulously footnoted as the entry about Joan of Arc or Marie Curie, which is the case now. (...) some information is more important than other information. Otherwise everything gets relativised and we live in a chaotic information universe.¹³⁴

Keen conçoit l'amateurisme comme un antisystème chaotique, frénétique, cacophonique. Un danger évident pour la démocratie du fait de l'absence de règles, de l'absence des standards esthétiques, didactiques et institutionnels qui nous sont familiers et vers lesquels chacun est supposé tendre et *a fortiori*, du fait de la perte de la codification des individus et des groupes sociaux au diapason des classes, des ethnies et des professions. Selon Keen, la stabilité économique d'une société ne peut se passer des transactions commerciales opérées dans la sphère culturelle et en ce qui le concerne, la gratuité de la construction, de la diffusion et de la consommation du *user-generated content* disponible sur Internet fait dérailler le fonctionnement des médias de communication dominants. Si ces médias dominants ne tiennent plus les rênes du goût standardisé, s'ils ne parviennent plus à instiller chez le public la préférence pour un film long-métrage en haute-définition réalisé par les professionnels de la technique de l'art cinématographique plutôt qu'une vidéo amatrice sur *YouTube*, par exemple, comment espérer maintenir l'aspect lucratif dans les échanges de biens et de services ?

Selon Keen toujours, est utopiste celui qui tend à un aplanissement de la hiérarchie à l'intérieur des différentes dichotomies traditionnelles (expert/amateur, producteur/consommateur, élitisme/popularisme). Les sociétés occidentales telles qu'elles existent, conformément aux pouvoirs et la manière dont ils sont répartis, aux canons établis et à la primauté du capitalisme et de l'économie de marché, fonctionnent :

Throughout history, the Web 2.0 people tell us, the dominant class, social, cultural, sexual, gendered, whatever else you want to call it, have controlled the commanding heights of information economy. They're the ones who have decided what books, what

¹³⁴« The Gregory Mantell Show – The Cult of the Amateur », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Gregory Mantell, 1 août 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=un5vTaUZvi4>. Accès 6 juin 2016.

music, what movies are made. They have been running their own cultural mafia. (...) That's all non-sense on lots of different levels. Mainstream media (...) has been collectively providing us with high-quality, affordable, information and entertainment. (« The Gregory Mantell Show », *YouTube*)

Outre l'amateurisme appliqué à la production d'ouvrages culturels, l'amateurisme journalistique dégraderait le rapport à l'information dont les individus jouissent dans les sociétés occidentales. Selon Keen, il s'agit là d'un rapport fondé sur la possibilité de se forger une opinion par la consultation des différents journaux et bulletins d'informations fournis par des professionnels de l'information, soit des spécialistes qui cèdent le produit de leur travail contre de l'argent, et non pas sur des élucubrations et spéculations issues des inexactitudes propagées sur les médias sociaux : « Media is no longer reliable. You need the gatekeepers. You need the ecosystem, you need fact-checkers and editors. You need publishers. » (« The Gregory Mantell Show, » *YouTube*). Sans ces « *gatekeepers* », ces gardiens à la fois tuteurs et passeurs du normatif, les repères censés orienter les individus dans leur rôle de citoyens disparaissent. Si un citoyen n'est plus à même de trier les informations « importantes » du fait de leur flux trop abondant et de leur fiabilité réduite, ce n'est plus une simple carence qualitative que Keen redoute mais la dissolution, encore une fois, de la démocratie au profit de l'anarchie.

Bien que cette notion de menace envers l'ordre démocratique semble occuper l'ensemble de ses travaux, Keen n'a pas vu bon de partager concrètement sa conception de la démocratie. Elle dépasse pourtant clairement la définition figée du terme telle qu'on peut la trouver dans les dictionnaires et qui est la suivante : « Régime politique dans lequel le peuple exerce sa souveraineté lui-même, sans l'intermédiaire d'un organe représentatif (*démocratie directe*) ou par représentants intermédiaires (*démocratie représentative*) »¹³⁵. Le discours de Keen ne rend pas compte de concepts intrinsèques à l'idéologie démocratique, essentiels tant à la compréhension de ses enjeux qu'à la construction de son modèle. La liberté, la justice, la légalité par exemple sont des principes dont il nous semble primordial de définir le rôle, la valeur et la manière de les concilier, spécifiquement parce qu'ils sont centraux aux thématiques que Keen entend débattre.

Son discours devient ambiguë, avec une prise de position pour le citoyen qui est immédiatement remise en cause par le rétrécissement du groupe « citoyens » à une élite de « bons citoyens ». Une bonne citoyenneté qui ne peut être générée et maintenue que par le biais d'un balisage institutionnalisé, défini aussi bien par le processus de sélection de ses démocrates que par l'accès à l'information et au divertissement, eux aussi institutionnalisés puisque fonctionnant selon

¹³⁵« démocratie », *Le Petit Larousse illustré*, 2015.

une mécanique commerciale par laquelle on achète un produit que l'on sait homologué, légitime.

Keen arbore l'étendard de la démocratie et du respect de la citoyenneté tout en affichant des prises de positions qui vont à l'encontre de certaines des libertés démocratiques les plus fondamentales. Lorsqu'il encourage une consommation exclusivement traditionnelle de la culture, de l'art et de l'information, lorsqu'il condamne la possibilité de l'émergence d'un système qui ne figerait plus le citoyen dans un carcan dogmatique et législatif mais qui se voudrait davantage corrélé avec le citoyen par une modélisation en perpétuelle mouvance au rythme de ses décisions, de ses attentes et de ses envies, lorsqu'il définit l'amateurisme comme une pratique anarchiste, enfin lorsqu'il qualifie de « *trash* » les productions issues de pratiques en amateur, c'est tout un pan de la démocratie qui s'effrite.

Il ne s'agit pas pour nous ici de mettre en doute l'honnêteté de Keen lorsqu'il déclare vouloir protéger cette démocratie de la menace extérieure, qu'elle se matérialise par un recours à l'anarchisme ou non. Il existe une réelle crise culturelle, palpable dans la remise en cause des processus de production, des méthodes de consommation ainsi que des critères d'évaluation des contenus commercialisés. Pareillement, le monde occidental essuie une crise de la culture politique que Keen ne manque bien sûr pas de mentionner et pour laquelle il n'incrimine par ailleurs pas exclusivement l'apparition du Web 2.0 sur les différents tracés de l'organigramme social. Il n'est pas le seul à constater ce glissement des fonctions, des rôles et des réseaux sémantiques ; en réalité, quiconque se penche sur l'actualité et étudie l'un des pendants de la société (des diverses branches de la culture populaire, de l'art et du monde de l'*entertainment* en général aux secteurs économiques et politiques) est en mesure de s'en apercevoir. Keen le constate de son point de vue de chef d'entreprise, Strangelove à travers ses études de la communication, Jenkins, par le biais de ses recherches dans le domaine des *cultural studies*.

Les conclusions tirées de ces observations conduisent d'ordinaire à des élans d'optimisme au regard d'une éventuelle actualisation du partage du pouvoir et du contrôle dans les différentes prises de décision favorisée par l'outil de communication Internet. Keen, lui, considère le tout « destructive, corrosive, nasty, vulgar »¹³⁶. Un pessimisme qui ne lui est pas spécifique et qui figure en fait toute la partie opposée au Web 2.0, de l'apparente mésestime de producteurs tels que Hanson à l'alarmisme de Keen. Les réserves qui fondent cet antagonisme ne sont par ailleurs pas injustifiées : lorsque Keen déplore l'essor des pratiques d'amateurisme sur Internet, ce n'est pas seulement un élan de mondanité qui lui fait préférer un ouvrage issu d'un processus de production

¹³⁶Keen, Andrew, « Is Web 2.0 Going to Destroy Our Values? » [document PDF], *Karlsruhe Institute of Technology*, https://www.zak.kit.edu/downloads/Keen_8_fertig.pdf. Accès 9 juin 2016.

traditionnel à toute création que des internautes sans visage et sans compétences avérées lui céderaient volontiers gratuitement ; il se soucie réellement de l'état et du devenir du professionnalisme. De même lorsque Lanier insiste sur une distinction entre « *first-order expression* » et « *second-order expression* »¹³⁷ dans l'estimation de l'ensemble des productions officielles, qu'il prétend percevoir un essoufflement dans la créativité de la nouvelle génération à cause d'un enlèvement dans le remix, il se préoccupe véritablement de l'incapacité des internautes à utiliser les moyens dont ils disposent pour véritablement « créer ». Tous deux préconisent une distanciation avec le web, le premier afin de garantir une restriction du champ de diffusion des contenus culturels non officiels et par là, de l'idéologie même d'amateurisme ; le second, afin d'assurer une émancipation des esprits du carcan web 2.0 qui enclave la créativité dans le « déjà-existant » plutôt que de l'orienter vers l'originalité.

Bien sûr, Keen et Lanier raisonnent selon une perspective plus vaste que la nôtre puisqu'ils entendent dresser un bilan du web 2.0 quelques dix ans après son émergence. Peut-être est-ce là la raison pour laquelle leur échappe la dimension que peuvent prendre les outils et les espaces du web 2.0 lorsque sollicités par les fans de textes culturels. Si Lanier aborde davantage la réécriture et l'assimilation textuelles si caractéristiques des pratiques de fans, aucun des deux auteurs ne se penche sur le cas de l'amateurisme appliqué à la *fan culture*. Une analyse des déconstructions et reconstructions sémantiques qui s'y opèrent pourraient pourtant les inciter à réviser la sévérité de leur jugement ; Keen trouverait peut-être là l'opportunité de nuancer l'image qu'il s'est forgé de la blogosphère, un pandémonium numérique où croupit l'adolescence employée à détruire gaillardement la culture par son incompetence et la démocratie par sa basse ignorance. Peut-être Lanier s'apercevrait-il de son côté que ce qui fait l'originalité créative de cette génération, c'est moins la recherche du coup de génie, du chef d'œuvre qui marque traditionnellement la transition d'une mouvance artistique à une autre et fait surgir de l'ombre des Auteurs, que l'acte participatif en soi, la satisfaction d'être en mesure de se dire que l'on a pu, à son échelle, selon le seuil de ses aptitudes et de son savoir-faire, contribuer à la culture de son époque. Et si pour l'internaute d'aujourd'hui, participer à ce tissage culturel désigne l'actualisation des ouvrages passés par le remix, pour l'internaute fan de séries télévisées, c'est la récupération des espaces d'expression à des fins de contestation qui fait sa spécificité et ce, peu importe le calibre et la qualité des contenus qu'il génère pour contester.

Les regards que Keen et Lanier portent sur le web 2.0 ainsi que sur sa dépendance croissante à la pratique de l'amateurisme nous éclairent quant à la nonchalance dont est empreint le refus de

¹³⁷Lanier, Jaron, *You Are Not a Gadget: A Manifesto*, [document PDF] New York, Alfred A. Knopf, 2010, 82.

Hanson de figurer le panel de médias sociaux comme autre chose qu'un outil creux et unilatéral. Difficile pourtant d'imaginer qu'un producteur de séries télévisées puisse nier l'influence dont peuvent faire preuve les fans et d'autant moins au vu de l'agitation que la diffusion de l'épisode « Thirteen » a générée.

Une agitation qui s'est bien sûr amorcée au sein du *fandom* concerné, chez les fans de Lexa. La passion qui anima les commentaires eut raison de l'éloquence durant les premiers moments qui suivirent la mort de Lexa et les fans martelèrent les médias sociaux à coups d'explétives. Des centaines de messages empreints d'amertume, de tristesse et d'un sentiment de trahison à la prise de conscience que l'effort collectif et répété des membres de l'équipe créative des *100* afin de rasséréner leur *fanbase* s'est avéré un leurre et que leurs angoisses de voir ce personnage mourir étaient pleinement fondées :

I'm so angry this always happen to us. I'm pissed at the writers of this show for for [sic] giving us the illusion that it was going to be different this time.¹³⁸

I invested almost a year of my life in this shit. I trusted them I really did and it breaks my heart. Fuck I'm done. Fuck this show, fuck Jason, fuck the writers. You lost a viewer. (#6893)

They used us tbh and it makes me angry and disappointed. I won't be watching again not because I don't like the show I do but because I don't like to feel used and lied to. (#6941)

I feel betrayed. (#6993)

I'm so mad I let myself get sucked into this show because everyone was saying how the show runners would really treat the lesbian pairing right. They were getting so much praise for the storyline. They seemed respectful. Seemed to understand the fanbase. (...) Fuck the writers. (#7069)

I feel so small and dumb right now, and really really sad. (#7154)

¹³⁸Anonymous post #6561, « The 100 – Part VI; Maybe Someday Is Now », *The L Chat*, 4 mars 2016, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/188/. Accès 25 juin 2016.

I guess I never learn. Nobody cares about us or our feelings. I rather [*sic*] they abstain of giving us scraps in the first place. (#7161)

Voici pour la réaction « à vif », des commentaires publiés pour certains alors que Lexa gît blessée mais toujours vivante, et dont le flot se poursuivra jusqu'à la fin de la diffusion de l'épisode sur la côte ouest des États-Unis, soit environ trois heures durant¹³⁹. Rothenberg, rappelons-nous, fier et impatient de dévoiler au public la suite des rebondissements concoctée par ses soins, s'attendait à une agitation au sein du *fandom* et s'était sans nul doute préparé à devoir justifier ses choix créatifs auprès de fans dubitatifs. Rendre les eaux de la narration imprévisibles, écrire des orages de manière à provoquer une houle, susciter le tangage du bateau *fandom* et faire crier les passagers d'appréhension et d'excitation : voilà la délicieuse réaction que peut espérer générer tout producteur de sens chez les fans. Ce n'est néanmoins malheureusement pas un orage que déclencha Rothenberg ce 4 mars 2016 mais un ouragan dont la force vint couler le navire Clexa avec pertes et fracas.

La mort de Lexa nous renseigne considérablement à la fois sur la dimension communautaire indissociable de la notion de *fandom* ainsi que sur l'importance que cette caractéristique prend lorsqu'un événement tragique vient frapper une base de fans en plein cœur. Car au lendemain de « Thirteen », c'est un *fandom* véritablement endeuillé qui s'empare des médias sociaux. On y pleure la défunte, on y cherche du réconfort, on partage son ressenti de l'épisode, son état d'esprit, on poste photos, *gifs* et dessins de fans ; au détour de pages d'un forum de discussion dédié à la série *The 100*, on trouve des *gifs* représentant des bougies allumées comme celles qui ornent les lieux de recueillement dans le monde matériel et des messages de condoléance que des internautes d'autres *fandoms* sont venus adresser aux fans de Lexa/Clexa. La communauté n'est alors plus accidentelle, elle n'existe plus uniquement par le simple constat d'un rassemblement social autour d'un intérêt et de pratique communs. Elle prend véritablement forme en cela qu'on la sollicite ; on cherche à s'y rendre, à rejoindre l'enceinte de la forteresse, à se barricader derrière ses murs rassurants afin d'y lécher ses plaies en paix. La communauté, le *fandom*, devient le repère du regroupement, à la fois lieu de l'exercice du deuil et terre d'asile des fans.

La variable *queer* des *fandoms* tels que celui qui nous concerne tend à accentuer le besoin d'unité, d'un repli sur un sentiment de familiarité et de sérénité. Nous n'insinuons pas qu'une base de fans construite autour d'un personnage ou d'une relation sans lien avec une thématique LGBTQ souffre moins d'une perte. Un décès dans la sphère de la production officielle, qu'il s'agisse d'un

¹³⁹Les programmes en Amérique du nord étant diffusés respectivement à chacun des quatre fuseaux horaires qui divisent les États-Unis et le Canada, une série prévue à 20h sur la côte est ne sera par exemple diffusée que trois heures plus tard sur la côte ouest.

décès fictif ou d'un membre public de l'équipe créative, fait inévitablement jaillir l'angoisse de voir se dissoudre son *fandom* ; et pour la plupart de ces fans investis dans la pratique quotidienne de l'activité qui les caractérisent, le démantèlement de leur *fandom* se manifeste par la suppression de l'accès à certains avantages, notamment la possibilité d'exploiter collectivement et en profondeur un sujet que l'on sait au mieux rébarbatif pour un auditoire non avisé ou simplement non intéressé par l'activité de fan. Car malgré un tournant mélioratif dans l'estime portée au statut du fan corrélé avec l'émergence d'une esthétique et d'une philosophie *geek*, s'étendre généreusement sur les détails techniques de sa série fétiche à un auditoire désintéressé des pratiques de fans résulte généralement en une expérience désagréable sinon embarrassante.

C'est ce que confirme le témoignage d'une fan de la série *Glee* qui rend compte, dans un billet publié sur son compte *Tumblr*, de la difficulté qu'elle rencontre à exprimer des émotions issues exclusivement de sa participation à un *fandom* auprès de ses collègues de travail et de ses proches, notamment le bouleversement qu'elle éprouva à l'annonce du décès soudain de l'un des jeunes acteurs de la série :

Friends and coworkers knew about my inexplicable obsession but that didn't translate to sympathy. Instead of expressing the obligatory condolences or regret that comes in the wake of death, they made snide remarks and low jabs, asked me how long until the next *Glee* kid drugged himself to death. I was hurt, invalidated in the implication that I couldn't be sad for a person I never met or angry at a disease he couldn't escape. If a person brought me immense joy – no matter how famous or untouchable – I couldn't understand why it wasn't acceptable to feel the despair from his departure. Instead, I felt guilty for feeling anything at all.¹⁴⁰

La gêne est ici incontestable chez cette fan dont le profil apparaît pourtant bien loin de la stéréotypie traditionnelle du fan. Elle indique avoir une vie sociale, des amis et un travail ; son propos est clair, son raisonnement, ordonné et sa sensibilité manifestée sans outrance, par quoi elle rompt avec les élans de violence débridée et la sociopathie que certains individus opiniâtres sont toujours plus prompts à prêter aux fans. L'ironie du sort finira par donner modérément raison à ses proches, pourtant si visiblement disposés à dénoncer l'ostracisme délibéré que représente pour eux l'appartenance à un *fandom*, lorsque leurs railleries pousseront cette fan à préférer la réclusion : « Not for the first time, I felt more isolated going to work than I did scrolling through my Tumblr dashboard in the solitary confines of my room. »

Bien sûr, « réclusion » est le terme qui viendra naturellement à un point de vue externe pour

¹⁴⁰Cartagena, Ashley, « Grieving With Fandom. Notes On Death and the Unconventional Community », *Human Parts*, 14 juillet 2014, <https://medium.com/human-parts/grieving-with-fandom-19a5f1ea679d#.o57cufiaz>. Accès 4 juin 2016.

qualifier le comportement d'un individu qui choisit sciemment la solitude de son ordinateur plutôt que la compagnie de son cercle social. Affaire de perspectives, car celle du reclus nous apprendra que quand bien même il s'agirait d'un retranchement, se couper du monde n'est pas là la finalité. C'est, de façon générale, se fourvoyer que de confondre l'état avec le sentiment de solitude, d'autant plus à l'ère des médias sociaux et encore davantage lorsqu'il s'agit d'un internaute actif au sein d'une communauté Internet telle qu'un *fandom*. Cette jeune fan de *Glee* a trouvé dans cette communauté numérique le soutien que son entourage n'a su lui apporter.

4) De la *community* au *fanbase* : le cas d'une synchronisation socio-politique

Il nous semble juste d'approfondir cette notion de communauté que nous avons jusque-là simplement mentionnée sans l'avoir préalablement définie. Commençons par préciser que bien que nous utilisions le terme sous sa forme française par souci de fluidité de la lecture, nous lui prêterons une sémantique davantage anglicisée puisque c'est bien dans l'imaginaire anglophone qu'il trouve la complexité de sa signification. Les deux langues fixent néanmoins des bases sémantiques similaires, comme l'attestent une rapide comparaison des définitions francophone et anglophone : « Groupe social ayant des caractères, des intérêts communs ; ensemble des habitants d'un même lieu, d'un même État »¹⁴¹ pour le terme « communauté » et « The people living in one particular area or people who are considered as a unit because of their common interests, social group, or nationality »¹⁴² pour sa forme anglaise.

Malgré les multiples tentatives visant à lui fixer une définition, la communauté reste un concept difficile à cerner ; il semble que sa portée sémantique nous échappe à mesure que l'on explore les différents domaines au sein desquels elle opère. Nous constatons d'ailleurs qu'il s'agit d'une thématique toujours aussi populaire au vu du nombre d'ouvrages et de communications dédiés aux *reception studies* et au champ plus large de la sociologie qu'elle continue d'alimenter. Même si les sujets varient d'une recherche à une autre, les problématiques concernant le statut de la communauté ainsi que les démarches mises en place pour encadrer la recherche se recoupent généralement. On interroge la nature et le statut de la communauté, les raisons pour lesquelles telle se forme et telle autre se dissout, les critères qui font qu'un groupe plutôt qu'un autre devient une communauté. Pour une authenticité optimisée dans la collecte d'informations, on consulte les membres supposés de la communauté et on recueille le témoignage d'expériences que l'on considère

¹⁴¹ « communauté », *Le Petit Larousse illustré*, 2015.

¹⁴² « Community », *Cambridge Dictionary*, 2016, <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/community>.

illustratives de la quintessence de la Communauté.

Mais le manque de convergence dans l'ensemble des témoignages rassemblés, les discordances et désaccords qui divisent une communauté, le fait qu'une communauté parfois s'ignore rend la solidification d'une définition impossible, presque absurde dans son entreprise. Car qu'apportent ces observations si ce n'est davantage d'interrogations ? La première est d'ordre métalinguistique : s'il est possible d'exister en société dans l'ignorance qu'une caractéristique que l'on possède ou telle qu'elle s'exprime à travers nous manifeste suffisamment de poids pour inspirer une sorte de taxinomie sociale, qui décrète l'officialité d'un groupe en tant que communauté ? En d'autres termes, faut-il ressentir une appartenance à un groupe pour en faire partie ou revient-il à quelqu'un d'autre d'en décider ? La communauté est-elle la constatation, sous-entendu, d'un point de vue externe, d'un flux, d'une polarisation et donc d'un mouvement, horizontal et accidentel ? S'agit-il plutôt pour une norme donnée d'ostraciser son pendant a-normal à des fins d'homogénéité, de facilité d'organisation sociale, de pure primauté de l'authenticité ? Ou est-elle délibérément élaborée par un groupe d'individus qui, reconnaissant sa dissonance avec la majorité, décide de créer de toutes pièces un environnement en marge qui favorisera une résonance davantage harmonieuse ?

En réalité, les probabilités pour qu'il n'existe qu'une seule réponse valide sont inexistantes ; le concept prend vraisemblablement son abstraction à la croisée de ces possibilités : la communauté en tant que continuum, en tant que repère mais aussi en tant que poche sociale, qu'étui, hermétique tant dans ses entrées que dans ses sorties. Car si c'est sa quintessence que l'on entend figer, c'est dans la confrontation qu'il faut chercher. Peu importe qu'il s'agisse de communautés en tant que constructions « *bottom up* » ou « *top down* », autrement dit, ce que nous disions plus tôt, qu'elles émanent de l'expression d'un état, d'un style de vie, d'une quelconque distinction ou qu'elle soit à l'inverse le produit d'une isolation sociale, parfois politique, ce qui singularise la communauté, c'est la complexité de sa relation avec la norme, entre antagonisme et codépendance :

Whenever 'community' is drawn into the debate, then, we need to be alert to the fact that it brings with it layers of historical meaning that have become sedimented in contemporary usage – the common people as opposed to people of rank or station; the quality of holding something in common; a sense of shared identity emerging from common conditions of life – which imply a condemnation of whatever has been constructed as its opposite. (...) Yet it is also the case that it is precisely from within the practices of government that 'community' acquires this paradoxical value of something that is both to be nurtured into existence by government while at the same time standing opposed to it as its antithesis.¹⁴³

¹⁴³Bennett, Tony, « Putting Policy Into Cultural Studies », *The Cultural Studies Reader*, 1993, New York, Routledge, 1999, 489-490.

Nous retombons ici sur l'« harmonie » grinçante d'Althusser, mentionnée plus tôt dans l'introduction ; l'« harmonie », avec les guillemets pour signifier que la codépendance entre l'idéologie normative et une communauté donnée (entre la « classe dominante » et la « classe exploitée », pour reprendre les termes de l'auteur), relève non pas de la complémentarité sereine mais de la lutte. L'État ne peut prétendre à l'« harmonie » que par le conflit ; c'est ce dernier qui maintient les dominants en haut et les dominés en bas précisément parce que c'est par lui que les mouvances se créent et que les partis se révèlent. Des mouvances majoritaires on déduit l'ordinaire, le canon ; les mouvances minoritaires, quant à elles, cristallisent le canon en même temps qu'elles y dérogent. C'est dans cette mesure qu'existe la communauté, en opposition avec la norme et en ces termes, ni complètement à l'écart de la société, ni complètement assimilée par la société ; elle est le repoussoir nécessaire à l'ordre normatif, l'anomalie qui fait foi d'un modèle, l'« exception qui confirme la règle ».

Les chercheurs spécialisés dans l'étude de la fan culture utilisent volontiers le terme de « communautés » pour désigner les bases de fans qui se forment autour d'une série télévisée, d'un film, d'un groupe de musique, d'une bande-dessinée ou d'une équipe sportive. A l'ère numérique, la problématique centrale du débat sur la définition de la communauté repose sur la dissociation réelle/virtuelle, autrement dit sur l'impact de l'utilisation du numérique pour communiquer sur les communautés déjà existantes. Ici encore, plusieurs écoles : l'une, idéaliste, qui perçoit dans la construction de communautés en ligne l'opportunité de gommer les différences (sexuelles, genrées, ethniques, etc.) et par là, d'abolir les inégalités sociales ; une autre, sceptique, refuse l'idée qu'une structure communautaire durable et fonctionnelle puisse se former dans et par l'abstraction d'un environnement tel que celui qu'offre Internet. Une autre encore relève de la dystopie et redoute l'éclatement total des communautés réelles au profit des communautés virtuelles. Cette position tend en ce sens à rejoindre celle tenue par les érudits de l'École de Francfort quant à l'industrialisation et l'émergence de nouvelles technologies de reproduction et de diffusion dans la première moitié du xx^e siècle¹⁴⁴.

Hampton et Wellman s'entendent avec Wilson et Peterson et regrettent une approche des communautés Internet qu'ils jugent trop focalisée sur l'opposition réelle/virtuelle. Selon eux, la « réalité » d'une communauté géographique ou plus globalement physique n'existe pas aux dépens de celle d'une communauté virtuelle, pas plus que l'interaction à grande échelle permise par la « virtualité » d'Internet ne représente une menace pour les communautés physiquement délimitées. Au contraire, comme le font remarquer Hampton et Wellman :

¹⁴⁴Hampton, Keith et Barry Wellman, « Neighboring in Netville: How the Internet Supports Community and Social Capital in Wired Suburb », *City & Community*, Vol. 2, N° 4, 2003, pp. 277-311.

Communities consist of far-flung kinship, workplace, friendship, interest group, and neighborhood ties that concatenate to form networks providing sociability, aid, support, and social control. Communities are usually not groups, but are social networks that are sparsely-knit, loosely bounded and far-flung. (...) Neighborly relationships remain important, but as a minority of ties within the overall network community. (Hampton, Wellman, 279)

La communauté en tant que concept est toujours, outre le résultat de l'exercice des forces socio-normatives établies plus haut, le produit d'un imaginaire commun. Les épithètes « réelle » et « virtuelle » utilisés pour qualifier l'une ou l'autre communauté perdent de leur netteté sémantique à mesure que se révèlent la dimension réseautique de son fonctionnement et l'impression de dispersion qu'elle suscite au lieu de l'image d'une unité physique délimitée. Partir systématiquement du postulat d'une telle dissociation fausserait la vraisemblance du concept en amoindrissant sa valeur, en en diminuant la richesse, la flexibilité et la capacité d'adaptation face aux changements idéologiques et technologiques à l'œuvre dans son environnement. Nous rejoignons donc entre autres Hampton, Wellman, Wilson et Peterson dans leur considération de la communauté virtuelle, celle qui trouve sa forme tangible sur Internet comme une extension de la communauté dite réelle, comme une manière supplémentaire de maintenir la communication au sein d'un réseau afin d'en assurer la survie.

La communauté virtuelle comme élongation de la communauté de face-à-face, ou plutôt, Internet comme l'un des opérateurs possibles de la sauvegarde d'une communauté, s'applique tout à fait à notre objet d'étude. On retrouve dans cette manière d'appréhender la communauté de nombreux aspects du *fandom*, notamment dans son évolution et sa relation aujourd'hui pratiquement indissociable d'Internet et des médias sociaux mais aussi dans l'établissement d'un réseau de communication sophistiqué et dans la dissémination des fans à l'échelle internationale.

Malgré ces similitudes, situer le *fandom* par rapport à la communauté demeure une entreprise difficile en cela que le premier fait souvent écho au second. Nous entendons par là que pour chaque objet autour duquel se construit un *fandom* (à savoir, rarement l'intégralité de l'ouvrage mais plutôt certains éléments tels qu'un personnage, une relation, une identité, etc.) sont véhiculées des valeurs qui enrichissent le texte en même temps qu'elles servent une ouverture sur des débats en cours ou au contraire dans certains cas, sur des thématiques au quotidien oubliées ou ignorées dans les discours médiatiques. Il est aisé de voir la mesure dans laquelle un *fandom queer* s'aligne avec la communauté LGBTQ, tant dans leurs démarches communes pour une meilleure représentation médiatique, que dans leurs revendications pour un respect renforcé des droits dont ils jouissent et dans leur persévérance à être présents même aux endroits où on ne les attend pas.

Nous avons limité notre recherche à la thématique LGBTQ mais ce phénomène de synchronisation est caractéristique de nombreux *fandoms*. Nous pensons notamment à la communauté noire-américaine qui, malgré la multiplicité et l'ampleur des mouvements à travers l'histoire des États-Unis pour faire admettre la validité de cette identité et malgré les mesures légales prises afin d'assurer l'ancrage noir-américain dans la citoyenneté américaine, peine encore à faire valoir sa voix. A l'instar de la communauté LGBTQ, la représentation de la communauté noire-américaine dans les textes culturels de fiction (et nous semble-t-il, très spécifiquement dans les productions audiovisuelles) pourtant abondants du paysage médiatique américain est pauvre tant elle manque de justesse dans la variété des identités et des personnalités noires américaines. Il s'agit d'une impartialité qui figure malheureusement aussi dans les textes non fictionnels, par quoi nous entendons principalement les médias journalistiques qui, à coups de maladresses dans le choix des supports visuels et de la nomenclature que le ressassage quotidien a lui-même forgé et spécialisé, contribue à construire un imaginaire menaçant et à maintenir un climat de malaise général.

Notons que tous les *fandoms* ne sont pas voués à une politisation ; certains ne trouvent simplement pas leur analogue dans l'éventail de communautés sociales. C'est le cas par exemple du *fandom* auquel appartient la blogueuse fan de la série *Glee* que nous citions plus haut. Le personnage qu'elle préfère, celui auquel elle porte suffisamment d'intérêt pour dédier son temps libre, celui dont elle pleure la disparition même au-delà de la littérale fan-zone, n'a rien de singulier : Finn Hudson est blanc, hétérosexuel, cisgenre, cissexuel et pour parfaire le tout, il est catholique et *quarterback* de l'équipe de football de son lycée. Il est en somme conforme à la norme sociale nord-américaine en vigueur, en harmonie avec ses attentes légales, juridiques et morales. Ce qui ne signifie aucunement que la vie de Finn est facile ; simplement sur la totalité des difficultés auxquelles on peut le voir faire face pendant quatre saisons, pas une n'est en lien avec la couleur de sa peau, ni avec son genre, sa sexualité ou sa religion. Puisqu'il n'est pas soumis à une mise en quarantaine sociale pour un élément de son identité contre lequel il ne peut ou ne veut aller, il n'est pas nécessaire pour lui de chercher refuge dans le recoin où on l'accule, ni de travailler à faire de ce recoin un environnement au sein duquel il pourra s'épanouir. Et c'est parce qu'on ne reconnaît en Finn aucune a-normativité que le discours du *fandom* qui s'est formé autour de son personnage ne prend pas de dimension politique.

Voilà ce que nous pouvons dire concernant le statut de la communauté en général, son rapport avec Internet et le tout appliqué à la *fan culture*. Retenons l'information qui nous semble essentielle, à savoir la complémentarité, surprenante pour certains, des communautés dites « réelles » et des technologies numériques de communication. Elle nous permet d'ajouter aux

dimensions créatives et récréatives que l'on connaît du *fandom* celles sociales et politiques, thérapeutiques et parfois salutaires qu'il doit à son affinité avec la communauté.

Ce n'est donc pas seulement un *fandom* que la mort de Lexa a touché mais une communauté toute entière. Outre la perpétuation du trope « *Bury Your Gays* », au-delà de la lassitude des fans de séries contraints de voir la même histoire se répéter malgré leurs efforts pour mettre en lumière la nature nuisible de ce qu'offre la télévision en termes de représentation LGBTQ, le contexte socio-politique dans lequel est survenu l'épisode « *Thirteen* » a certainement contribué à l'exaspération générale.

En juin 2015, la Cour Suprême met fin à des années de lutte judiciaire et déclare anticonstitutionnelle toute opposition au mariage entre personnes de même sexe sur l'intégralité du territoire américain ; le mariage homosexuel est maintenant un droit national irrévocable pour tout individu habitant l'un des cinquante États qui composent le pays. En théorie, car alors que la Maison Blanche affichait les couleurs de l'arc-en-ciel¹⁴⁵, certains groupes et partis républicains et/ou religieux récriminèrent contre la nouvelle mesure par une argumentation priorisant le manque supposé de consultation auprès de l'intégralité du peuple américain dans cette prise de décision. Ted Cruz, sénateur pour l'État du Texas, déclara « Today is some of the darkest 24 hours in our nation's history »¹⁴⁶ avant de qualifier la loi de « failed disaster » ; l'ancien gouverneur de l'État d'Arkansas Mike Huckabee offrit un argumentaire surprenant invoquant l'histoire de son pays et la chrétienté dans l'optique de justifier sa disqualification d'une décision qui concerne « something only the Supreme Being can do – redefine marriage (...) »¹⁴⁷. Il ajoute : « I will not acquiesce to an imperial court any more than our Founders acquiesced to an imperial British monarch. We must resist and reject judicial tyranny, not retreat. » Il clôt enfin sa réflexion par : « The Supreme Court can no more repeal the laws of nature and nature's God on marriage than it can the law of gravity (...) If accepted by Congress and this President, this decision will be a serious blow to religious liberty, which is the heart of the First Amendment. »

Huckabee soulève un point qui va se révéler crucial pour la suite de légalisation LGBTQ, un facteur qui n'a rien à voir avec les lois du divin mais absolument tout à voir avec le premier amendement de la constitution américaine : « Congress shall make no law respecting an establishment of religion, or prohibiting the free exercise thereof; or abridging the freedom of

¹⁴⁵Fabian, Jordan, « White House Lights Up Rainbow Colors To Celebrate SCOTUS Ruling », *The Hill*, 26 juin 2015, <http://thehill.com/homenews/administration/246359-white-house-to-light-up-rainbow-colors-to-celebrate-scotus-ruling>. Accès 23 juin 2016.

¹⁴⁶Krueger, Katherine, « Ted cruz: Today Is Some of The Darkest 24 Hours In Our Nation's History », *TPM*, 27 juin 2015, <http://talkingpointsmemo.com/livewire/ted-cruz-hannity-darkest-days-scotus>. Accès 23 juin 2016.

¹⁴⁷Garcia, Ahiza, « Mike Huckabee: I Will Not Accept Gay Marriage Ruling By "Imperial Court" », *TPM*, 26 juin 2015, <http://talkingpointsmemo.com/livewire/mike-huckabee-gay-marriage-decision>. Accès 23 juin 2016.

speech, or of the press; or the right of the people peaceably to assemble, and to petition the government for a redress of grievances. »¹⁴⁸

C'est donc à partir de l'engagement de l'État de ne pas voter de lois qui représenteraient un affront ou tout au moins une dissonance avec une religion établie que les contestataires à la loi sur le mariage homosexuel construisent leur opposition. Une autre réforme qu'ils utilisent à leur avantage : le *Religious Freedom Restoration Act (RFRA)*, passé en 1993 sous le gouvernement Clinton. Une récupération un brin audacieuse étant donnée la motivation première du *RFRA*, à savoir assurer une prise en compte réelle des pratiques religieuses de chacun dans l'établissement des textes de loi et permettre une meilleure inclusion des groupes minoritaires dans la vie quotidienne américaine ; en rupture radicale, donc, avec le dessein vers lequel on entend l'orienter maintenant. En effet, l'État de l'Indiana a passé courant 2015 le *Senate Bill 101*, une loi construite à partir des fondements du *RFRA* mais qui, au lieu d'encourager la considération des différentes expressions religieuses vers une égalité sociale, établit la religion comme la colonne vertébrale du corps socio-politique. La loi stipule qu'il est interdit au gouvernement de « substantially burdening a person's exercise of religion, even if the burden results from a rule of general applicability (...) »¹⁴⁹, ce qui, d'après les défenseurs des droits LGBTQ, se traduit par l'opportunité pour les conservateurs de tirer parti de la loi afin de justifier une discrimination des individus gays, lesbiens, bisexuels et transgenres sous prétexte que la religion désapprouve l'homosexualité. Le magazine *Time* mentionne qu'en outre, aucune loi fédérale ne protège les citoyens américains contre des actes de discrimination dirigés contre l'orientation sexuelle ou le genre dans 31 États où il n'existe aucune loi interdisant un employeur de licencier l'un de ses employés ou à un propriétaire de refuser de louer un logement à une personne sur le seul critère de leur orientation sexuelle ou de leur identité transgenre¹⁵⁰.

En automne 2015, la ville de Houston au Texas tenta de remédier à ce problème en soumettant la *Proposition 1*, un référendum offrant la possibilité aux habitants de voter pour le maintien d'une loi anti-discrimination en vigueur depuis quelques mois seulement et qui rend illégales les décisions différentielles selon les motifs suivants : « race, color, ethnicity, national origin, age, religion, disability, pregnancy, genetic information, marital or military status, as well as sexuality and gender. »¹⁵¹ La variété des identités dont la *Houston Equal Rights Ordinance (HERO)*

¹⁴⁸« Bill of Rights of the United States of America (1791) », *Bill of Rights Institute*, <http://www.billofrightsinstitute.org/founding-documents/bill-of-rights/>. Accès 17 juillet 2016.

¹⁴⁹« Senate Bill 101 », *Indiana General Assembly – 2015 Session*, <https://iga.in.gov/legislative/2015/bills/senate/101>. Accès juillet 2016.

¹⁵⁰Steinmets, Katy, « The Debate Over What Indiana's Religious Freedom Act Is Really About », *Time*, 30 mars 2015, <http://time.com/3764347/indiana-religious-freedom-discrimination-act/>. Accès 27 juillet 2016.

¹⁵¹Ross, Janell, « Houston Decided It Had A Problem: Its LGBT Nondiscrimination Law », *The Washington Post*, 4

proposait de défendre les droits civils est telle qu'il est difficile d'imaginer que la majorité des Houstoniens ne se soient pas sentis concernés. Et pourtant, c'est un écrasant « non » qui l'emporta à l'issue du référendum, avec 60,97% des voix contre 39,03%¹⁵².

Le résultat s'explique malheureusement simplement. Tout au long de la campagne pour la *Proposition 1*, l'opposition a concentré ses efforts sur le recentrage des débats autour d'un sujet unique qui, selon eux, constituerait un danger pour la gente féminine. En effet, la loi *HERO* rend punissable la transphobie, c'est-à-dire tout acte discriminatoire envers les individus transgenres ou transsexuels, y compris la restriction de l'accès aux toilettes publiques conformes à leur genre. L'avis des opposants à la *Proposition 1* est que cette nouvelle réglementation donnerait lieu à des dérives de types abus sexuels ou pédophiles.

Leur argumentation toute entière est construite autour de ce paramètre. On la retrouve jusque dans les spots publicitaires diffusés à la télévision qui proposent des mises en scène toutes plus sordides les unes que les autres. Nous pensons notamment à une vidéo par laquelle l'opposition n'a pas hésité à exploiter l'imaginaire de la menace pédophile en mettant en scène un homme en train de suivre une petite fille dans les toilettes réservées aux femmes sur fond sonore sinistre et voix off alarmiste. « Any man at any time could enter a women's bathroom simply by claiming to be a woman that day, »¹⁵³ nous informe-t-elle avant de poursuivre : « Even registered sex offenders could follow women or young girls into the bathroom, and if a business tried to stop them they'd be fined. »

Ce que fait ce pan majoritaire de l'opposition à la *Proposition 1*, sous l'alibi d'une intention de protection des droits des femmes et de conformité religieuse, c'est d'une part, abroger toute aspiration à une reconnaissance légale, et *a fortiori* culturelle, de l'identité transgenre en évitant le discours, maintenir un étai socio-politique, réglable à loisir, de part et d'autre du reste de la communauté LGBTQ et enfin, s'assurer la possibilité de se saisir des débats sur la contraception, l'avortement, la procréation médicalement assistée et tout autre domaine interrogeant la propriété et la disposition des corps. Plus d'une dizaine d'États supplémentaires projettent de suivre l'Indiana et d'adopter ces mesures. Dans l'État de Géorgie, il s'en est fallu de très peu pour que ne passe la loi *HB 757* censée protéger la liberté religieuse et qui aurait autorisé les fonctionnaires à refuser de marier des couples homosexuels s'ils avaient considéré la démarche comme allant à l'encontre de

novembre 2015, https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2015/11/04/houston-decided-it-had-a-problem-its-lgbt-nondiscrimination-law/?utm_term=.d85503a15332. Accès 27 juillet 2016.

¹⁵²« City of Houston Anti-Discrimination HERO Veto Referendum, Proposition 1 (November 2015) », *Ballotpedia*, [https://ballotpedia.org/City_of_Houston_Anti-Discrimination_HERO_Veto_Referendum_Proposition_1_\(November_2015\)](https://ballotpedia.org/City_of_Houston_Anti-Discrimination_HERO_Veto_Referendum_Proposition_1_(November_2015)). Accès 27 juillet 2016.

¹⁵³« Campaign For Houston – TV Spot 1 », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Campaign For Houston, 13 octobre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=D7thOvSvC4E>. Accès 27 juillet 2016.

leurs croyances religieuses¹⁵⁴.

Il semble que pour chaque décision déterminante que la nation prend vers la tolérance et l'égalité entre la totalité de ses citoyens, l'opposition franchisse un nouveau cap dans le sectarisme et la mesquinerie. Ce match politique entre la nation en tant que fédération et les États en tant que détenteurs d'un pouvoir qui leur est propre cristallise un climat d'animosité et de haine qui, s'il existait déjà, s'est accru depuis la décision de la Cour Suprême de légaliser le mariage homosexuel. Selon *The New York Times*, une étude menée par le FBI révélerait que les membres de la communauté LGBTQ seraient les plus susceptibles d'être victimes de « *hate crimes* »¹⁵⁵ aux États-Unis : « L.G.B.T. people are twice as likely to be targeted as African-Americans, and the rate of hate crimes against them has surpassed that of crimes against Jews. »¹⁵⁶ En outre, le nombre de meurtres commis sur les Américains transgenres et transsexuels a pratiquement doublé en 2015, amenant à 22 le nombre de victimes (contre 12 en 2014)¹⁵⁷. Et pour finir, juin 2016 s'inscrit dans la rubrique historique américaine de l'épouvante lorsqu'un homme seul parvient à fusiller 49 personnes dans un night-club gay, un événement qui deviendra le « *hate crime* » le plus meurtrier jamais dirigé contre la communauté LGBTQ américaine¹⁵⁸ et jamais recensé sur le territoire nord-américain tout entier¹⁵⁹.

Rien de ce que nous venons d'exposer n'est anodin ou anecdotique dans la réception des contenus culturels. Il importe peu que la narration établisse le récit sur une planète différente de la Terre, qu'elle fasse exister des créatures imaginaires dans un espace-temps invraisemblable, que l'auteur ait souhaité mettre une distance entre son univers et la réalité d'un environnement ou qu'il ait pris le parti d'occulter certaines variables sociales ou politiques, tangibles ou tacites, d'une société précise ou communes à l'humanité ; les points d'ancrage établis par l'auteur au moment de l'écriture seront différents de ceux du lecteur qui, en tout état de cause, ramènera le texte à sa réalité.

The 100 propose une vision de la société américaine telle qu'elle pourrait être après avoir

¹⁵⁴« 2015-2016 Regular Session – HB 757. Domestic Relations; Religious Officials Shall Not Be Required To Perform Marriage Ceremonies In Violation of Their Legal Right; Provide », *Georgia General Assembly*, <http://www.legis.ga.gov/Legislation/en-US/display/20152016/HB/757>. Accès 29 juillet 2016.

¹⁵⁵Un terme qui, en Amérique du Nord, désigne tout crime motivé par une haine à caractère communautaire, soit raciste, homophobe, antisémite, etc.

¹⁵⁶Park, Haeyoun et Iaryna Mykhyalyshyn, « L.G.B.T People Are More Likely to Be Targets of Hate Crimes Than Any Other Minority Group », *The New York Times*, 16 juin 2016, http://www.nytimes.com/interactive/2016/06/16/us/hate-crimes-against-lgbt.html?_r=0. Accessed 18 juillet 2016.

¹⁵⁷Stafford, Zach, « Transgender Murders In US Have Nearly Doubled Since Last Year, Activists Say », *The Guardian*, 6 novembre 2015, <https://www.theguardian.com/society/2015/nov/06/transgender-murders-double-2015-united-states>. Accès 5 juillet 2016.

¹⁵⁸Stack, Liam, « Orlando Shooting: What We know and Don't Know », *The New York Times*, 12 juin 2016, <http://www.nytimes.com/2016/06/13/us/orlando-shooting-what-we-know-and-dont-know.html>. Accès 13 juin 2016.

¹⁵⁹Dorénavant le deuxième plus meurtrier, après le « *mass shooting* » survenu à Las Vegas le 1 octobre 2017, <https://edition.cnn.com/2017/10/02/us/las-vegas-attack-deadliest-us-mass-shooting-trnd/index.html>. Accès on 19 avril 2018.

subi une attaque nucléaire d'ampleur internationale. Puisque les survivants repartent de zéro en termes de structures hiérarchiques, de croyances, de rituels, Rothenberg avait le champ libre pour imaginer un microcosme singulièrement éloigné de l'ordinaire :

In the world of the show, it's more – it's not about what your sexual orientation is, or what your gender is, if you're disabled or not – it's just are you strong or not. Are you going to help me survive today or not? Nobody gives a fuck who are you [*sic*] having sex with or who you love or what color you are. It's just not part of that world view based on a hundred years of really, like – if you take away all of the things we took for granted like where our next meal is going to come from and the fact that we're going to survive until the end of the day, the fact we have a place to sleep, oxygen on The Ark, water on the Ark—these things were not a given.¹⁶⁰

Rothenberg opta donc pour un gommage de toute mention d'une différence de couleur de peau et d'orientation sexuelle dans le texte. Et si certains fans reprochent parfois à la série une apologie colonialiste, elle s'inscrit dans la dynamique guerrière qui oppose les deux clans principaux et non pas dans un quelconque ressentiment racial. Ceci dit (et ce n'est pas ici notre sujet mais on ne peut s'empêcher un parallèle), au vu des altercations terribles entre les forces de l'ordre américaines et les citoyens afro-américains¹⁶¹, il semble légitime qu'un américain téléspectateur de *The 100* reconnaisse les codes de cette brutalité dans la violence de certaines scènes. La mort de Lincoln, qui incidemment survient deux épisodes seulement après celle de Lexa, mettant en scène ce personnage noir agenouillé dans une flaque de boue et exécuté d'une balle dans le crâne par une figure autoritaire de la structure hiérarchique nouvellement établie¹⁶² est sans aucun doute une image qui a frappé le public par sa ressemblance avec l'actualité.

Pour créer de la fiction et la soumettre au grand public, il en va de la volonté de l'auteur d'incorporer ou non au texte des faits de société contemporains ou historiques. Rien ne l'oblige à le faire, tout comme rien ne l'oblige à donner à cet ouvrage un poids didactique en vertu d'une incitation à la tolérance ou au militantisme altruiste. Cependant, faire le choix d'ignorer les paramètres socio-politiques de son environnement tout au long du processus d'écriture signifie deux choses. La première, c'est qu'il faut être prêt à devoir faire face à une éventuelle dissidence des fans et de la critique qui ne cacheront pas leurs réserves face à un tel choix créatif ; la seconde, aucun argument ne sera suffisamment valable aux yeux des téléspectateurs pour justifier ce choix qu'ils

¹⁶⁰Bendix, Trish, « "The 100" Creator Jason Rothenberg On Having A Queer Female Lead & The Lexa Dynamic In Season 3 », *AfterEllen*, 21 janvier 2016, <http://www.afterellen.com/tv/470483-100-creator-jason-rothenberg-queer-female-lead-lexa-dynamic-season-3>, Accès 15 mars 2016.

¹⁶¹Nous faisons référence ici aux fusillades sur des citoyens afro-américains non armés par des policiers ; des circonstances dont on entend de plus en plus parler, soit parce qu'elles se multiplient, soit parce que la technologie de la téléphonie mobile facilite la médiatisation de ce type d'événements.

¹⁶²« Stealing Fire », *The 100*, écrit par Heidi Cole McAdams, réalisé par Uta Briesewitz, The CW, 2016.

ressentent comme une offense.

Suite à la diffusion de « Thirteen », Rothenberg admet volontiers sa confusion face à l'intensité du véritable rejet par les fans du sort de Lexa :

Another reason why I was surprised, to a certain extent, by the negativity in the reaction [to Lexa's death] is that we've created this world where it doesn't matter what color you are or whether you're a male or a female or who you love, whether you're gay or straight (...). That's why science-fiction is such a great genre, because we can try to make a point and have messages and the message here is that race, sexuality, those things shouldn't matter, and that extends to the way that characters die.¹⁶³

Rothenberg confirme effectivement sa volonté première de véhiculer l'image d'une société débarrassée de ses prohibitions et de ses tabous mais à ce stade de son assimilation de la réception plus que défavorable de « Thirteen », il ne semble pas avoir pris conscience des conséquences de sa décision. Il conçoit son texte comme un tout autonome, affranchi de l'ancrage dans une réalité, c'est-à-dire délié des impératifs de synchronie et lisible indépendamment des balises historiographiques et métafictionnelles traditionnelles. Malheureusement, il semble que sublimer l'équité entre ses personnages en accordant la mort généralement réservée à l'élite aux personnages plus marginaux ne soit pas la manœuvre la plus directe pour envoyer un message de bienveillance.

Fort des nombreux *tweets* et messages lui étant adressés et des informations collectées au cours de recherches personnelles qu'il est regrettable qu'il n'ait pas menées plus tôt, Rothenberg publie sur *Twitter* un billet d'excuses destiné aux fans. « No series, no episode of television, exists in a vacuum, » admet-il, « As an audience, we bring with us our life experience, the events of the time, and the collective memory of all the stories we have been entertained by (or not). Every relationship. Every love scene or act of violence. Every relation or cliché. Every original story and, yes, every trope. »¹⁶⁴

Ainsi donc, trois jours seulement après l'interview donnée pour le magazine *TV Insider* que nous citions plus tôt, Rothenberg présente un discours radicalement différent : tandis qu'il assurait le magazine que, quand bien même on lui donnerait l'opportunité de remonter le temps afin de pouvoir se renseigner sur le trope « *Bury Your Gays* », il ne reviendrait en aucun cas sur le sort de Lexa, on lit désormais dans sa lettre d'excuse : « Knowing everything I know now, Lexa's death would have played out differently ». Il ne manque en outre pas de reconnaître sa contribution à la perpétuation

¹⁶³Holbrook, Damian, « *The 100's* Executive Producer Breaks His Silence About Lexa's Death », *TVinsider*, 21 mars 2016, <http://www.tvinsider.com/article/81017/the-100-jason-rothenberg-on-lexas-death/>. Accès 22 mars 2016.

¹⁶⁴Rothenberg, Jason, « The Life and Death of Lexa », *Medium*, 24 mars 2016, <https://medium.com/@jrothenberg/the-life-and-death-of-lexa-e461224be1db>. Accès 25 mars 2016.

du trope comme un échec, précisant : « the worst shows retread the formula. The best transcend cliché, opening our eyes to new ways of thinking, and welcome new audiences in ». Il a pris conscience de l'impossibilité pour le téléspectateur de décoder un texte de façon neutre, idiosyncratique, sans projection. Il a compris les enjeux, nocifs pour à la fois sa crédibilité en tant qu'auteur et les téléspectateurs, pris non plus en tant que consommateurs mais en tant qu'individus, d'aborder une thématique dont il méconnaît la nature et les modalités de son traitement dans une tranche temporelle et un domaine précis.

« The Life and Death of Lexa » représente en apparence la lettre d'excuses idéale : « (...) I still write and produce television for the real world where negative and hurtful tropes exist. And I am very sorry for not recognizing this as fully as I should have ». Si Rothenberg espérait cependant faire mouche avec une dépêche débordante d'humilité et de sincérité, c'était encore une fois mésestimer son public qui ne s'attendait pas. Aucune des justifications, aucun des torts reconnus n'a su adoucir la colère des fans ; au contraire, Rothenberg, qui ne parvient décidément pas à lire ses fans, empire sa situation.

5) Le « *queerbaiting* » dans les démarches promotionnelles

Comment expliquer que les fans rejettent les excuses présentées par Rothenberg lorsque l'on sait qu'ils lui auraient reproché de ne pas le faire dans un scénario alternatif ? La réponse est simple : le « *baiting* », que l'on rencontre fréquemment dans l'étude de la *fan culture* et qui, dans ce contexte, désigne le procédé par lequel certains producteurs s'emploient à vanter des caractéristiques qui n'existent pas dans leur contenu culturel afin de séduire davantage de consommateurs. La ruse est de se concentrer sur les niches socio-culturelles pour deux raisons. D'une part cela facilite le ciblage, sous-entendu, on sait quel appât choisir puisque l'on connaît le poisson susceptible de mordre ; d'autre part on met à son avantage le facteur représentation (que l'on sait étrié dans le complexe pourtant vaste de la culture) et on sollicite l'appétit des consommateurs pour des personnages et des situations inexploités.

On réfère généralement à la pratique du « *baiting* » dirigée vers la communauté LGBTQ par le terme plus spécifique « *queer baiting* ». C'est une imputation sérieuse en cela que, bien qu'elle ne soit pas répréhensible par la loi, selon l'intensité de l'accusation, elle risque d'entacher la réputation d'un producteur et de mettre en péril son intégrité en tant que générateur de culture. Et c'est là ce dont les fans de la série *The 100* accusent Jason Rothenberg : utiliser leur faiblesse en tant que

communauté en mal de représentation pour les manipuler à des fins commerciales. « Our aggressive promotion of the episode, and of this relationship, only fueled a feeling of betrayal », poursuit Rothenberg dans sa lettre adressée aux fans, « ([w]hile I now understand why this criticism came our way, it leaves me heartbroken. I promise you burying, baiting or hurting anyone was never our intention. It's not who I am ».

Aussi sincères que semblent ces déclarations, c'est avec elles que les fans perdent toute empathie. Si on peut en effet qualifier de « *agressive promotion* » le littéral battage autour du personnage de Lexa, comment interpréter le mensonge comme autre chose que du *baiting* ? Le jour prévu de la diffusion du premier épisode de la saison 3, Rothenberg filme avec son équipe le dernier épisode. Il décide donc pour l'occasion d'inviter les fans, via *Twitter*, à venir les rejoindre sur le tournage dans les rues de Vancouver¹⁶⁵. Arrivés dans le centre-ville de Vancouver, les fans, toujours méfiants sur le sort de leur personnage fétiche, rappelons-nous, ont le plaisir de découvrir une Lexa dans une forme remarquable, une épée dans chaque main et déterminée à empaler quiconque représente une menace pour Clarke.

Rothenberg fait tout son possible pour garantir aux fans la survie de ces deux personnages. Outre l'invitation sur le tournage, il publie une photo des deux actrices en costumes sur son compte *Twitter* en veillant à mentionner au passage la couleur arc-en-ciel des bonbons qu'elles sont en train de manger¹⁶⁶, une manœuvre que les fans ont accueillie comme un clin d'œil au moment du tournage et qu'ils considèrent maintenant comme une insulte. Par ailleurs, dans un témoignage partagé après la diffusion de « Thirteen » mais qui revient sur cette journée de tournage à Vancouver, un fan raconte avoir rencontré Rothenberg et lui avoir fait part de son inquiétude et de celle d'autres fans quant au destin de Lexa, ce à quoi Rothenberg aurait répondu : « Well this is episode 16 and she's on set now... »¹⁶⁷. Lorsque Rothenberg s'enquiert, dans la suite de la conversation, des raisons qui poussent les fans à tirer ce type de conclusions et que son interlocuteur évoque l'engagement de Debnam-Carey dans une autre série, Rothenberg rétorque que les fans « (...) read too much into things » (*Our Fight Is Not Over*).

En rétrospective, maintenant que l'on sait que Debnam-Carey tournait en fait ses dernières scènes en tant que Lexa (ou plus exactement, en tant que l'avatar digital de Lexa puisqu'à ce stade dans la narration, cela fait déjà neuf épisodes qu'elle a succombé à une balle perdue) quel intérêt

¹⁶⁵@JrothenbergTV, « Shooting on the streets of downtown Vancouver for the first time eever! Come say hi! #the100 #the100Season3 », *Twitter*, 21 janvier 2016, 08h21, <https://twitter.com/jrothenbergtv/status/690207697854078977>.

¹⁶⁶@Jrothenberg, « KANDY KRU! And yes, they chose RAINBOWS. #The100BTS #The100 », *Twitter*, 3 février 2016, 8h10, <https://twitter.com/jrothenbergtv/status/694915805285191680?lang=fr>.

¹⁶⁷« We Read Too Much Into Things », *Our Fight Is Not Over*, 2016, <http://wedeseverbetter.com/post/140771766513/we-read-too-much-into-things>. Accès 24 août 2016.

pour Rothenberg d'avertir de la présence de Debnam-Carey sur le plateau et d'encourager les fans à venir à leur rencontre ? Peut-on parler de « *aggressive promotion* » (Rothenberg, « The Life and Death of Lexa ») lorsque tout semble indiquer que Rothenberg a délibérément utilisé la popularité de son actrice phare ainsi que l'attrait de sa relation avec Clarke pour duper les fans et les inciter à regarder sa série en établissant un faux sentiment de sécurité ? Est-il si injustifié de la part des fans d'interpréter le comportement de Rothenberg comme du *queer baiting* dès lors que l'on fait corrélérer l'expression d'un besoin urgent de visibilité des identités LGBTQ dans le paysage médiatique avec le contexte socio-politique américain et que l'on confronte ces données avec l'ensemble des décisions de Rothenberg dans sa démarche promotionnelle ?

Un autre rebondissement qui alimenta le sentiment de manipulation ressenti par les fans ne concerne plus Rothenberg mais l'un des membres de son équipe d'écrivains pour *The 100*, Shawna Benson. Nous sommes en août 2015, soit environ six mois avant le début de la diffusion de la saison 3. Les fans ont appris le retour, jusqu'alors non confirmé, de Debnam-Carey pour cette saison quelques semaines plus tôt à l'occasion du *Comic Con* de San Diego ; commence donc un long *hiatus* que les fans comblent généralement en grande partie par de la discussion et de la spéculation sur les différentes directions que pourrait prendre la narration.

L'un des moyens de communication favori sur le Web malgré l'émergence de plate-formes davantage fonctionnelles telles que *Tumblr*, *Twitter* et *Instagram* reste le forum de discussion. Il est généralement spécialisé, c'est-à-dire qu'on lui a attribué un thème autour duquel doivent tourner tous les sujets traités. Certains forums se spécialisent dans les voitures de collections, dans la discussion cosmologique, dans les plantes ; bien entendu, les thématiques que l'on retrouve le plus sont les séries télévisées, les films et les bandes dessinées. Le forum de discussion qui va bientôt nous concerner offre une thématique un peu différente en cela qu'il est consacré spécifiquement aux lesbiennes, ce qui signifie bien sûr non pas que seuls les internautes lesbiens sont en capacité de participer à ce forum mais qu'un sujet ne sera valable qu'à partir du moment où l'on retrouvera un lien avec la thématique lesbienne. Bien qu'il présente un large catalogue de sujets, recoupant faits politiques, événements sportifs et musicaux aussi bien que des interrogations plus personnelles concernant notamment la sexualité, *The L Chat* est rapidement devenu le repère de la faction L des *fandoms* LGBTQ de séries TV.

Ainsi donc, en ce début d'août 2015, plusieurs fans de Lexa et Clarke sont réunis sur *The L Chat* et alors qu'ils discutent leur potentielle destinée, un utilisateur publie de mystérieux messages qui laissent à penser qu'il pourrait s'agir d'un « *insider* », c'est-à-dire d'une personne suffisamment proche de l'équipe de production ou des acteurs pour avoir accès à des informations concernant la

série. Les habitués de *The L Chat* ne sont pas étrangers à ce type d'interruptions et s'il arrive certaines fois qu'il s'agisse véritablement d'*insiders*, la plupart se révèlent être ce que les internautes appellent des « *trolls* », à savoir des utilisateurs désireux de bousculer la bonne ordonnance du forum. Toutefois, dans les longues périodes d'attentes entre deux saisons, les « *L-chatters* » se refusent rarement un peu de distraction et finissent généralement par interagir avec le *troll*. Celui de notre intérêt ne dévoile ni informations cruciales quant aux dates de diffusion de la saison 3 ni de *spoilers* sur son contenu, simplement quelques petites précisions sur des détails de la narration ; et pour qu'on le reconnaisse, il signe ces publications de « *Your Friendly Neighborhood Lurker* » ou pour faire plus court, « *YFNL* ».

« I'm not Jason (yes, I know, no way to prove that.) »¹⁶⁸, déclare finalement *YFNL*. Plus tard dans la journée, le compte *Tumblr* officiel de *The 100* publie la photographie d'un poster à l'effigie de Lexa sur lequel on peut lire « You're the greatest Jason. Thank you for this opportunity. Jus drein jus daun » de la main de Debnam-Carey, accompagnée de la légende : « (...) Care to guess who stopped by our office today? #the100 »¹⁶⁹. Toute nouvelle information concernant la série (une interview, une photo, un *tweet* de l'un des acteurs) est discutée sur ce forum, et alors que les *L-chatters* analysent le poster, *YFNL* entre une fois encore en scène : « She was in L.A. today. She looks lovely in glasses, btw. »¹⁷⁰ Une démarche qui bien sûr éveille l'intérêt des *L-chatters* qui s'empressent alors d'interroger leur hôte : qui est-il, comment a-t-il découvert *The L Chat*, pourquoi visite-t-il ce site, etc. Curieusement, ce n'est pas à l'enthousiasme des fans que *YFNL* cède mais à la nonchalance, l'aigreur des sceptiques et à l'hésitant espoir des plus confiants. Face au va-et-vient de « c'est un troll », « ce n'est pas un troll », *YFNL* dévoile son identité : « You guys have clearly had too many issues with this in the past, so I'll just let it go. Would've been fun. -- YFNL a.k.a Staff Writer Shawna Benson @TeelaJBrown. See you when we premiere! »¹⁷¹ Pour finir, Benson publie un *tweet* qu'elle élabore vague pour ne pas éveiller les soupçons de ses abonnés et suffisamment éloquent pour confirmer ses déclarations auprès des utilisateurs de *The L Chat* : « Just saying hi to a few folks! -- YFNL. »¹⁷²

¹⁶⁸Anonymous Post #15207, « The 100 Part II », *The L Chat*, 4 août 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/435/. 21 septembre 2016.

¹⁶⁹« DAY EIGHTY-FOUR. Care to Guess Who Stopped by Our Office Today ? #the100 », *The 100 Writers Room*, 4 août 2015, <http://the100writers.tumblr.com/post/125809783158/day-eighty-four-care-to-guess-who-stopped-by-our>. Accès 21 septembre 2016.

¹⁷⁰Anonymous Post #15210, « The 100 Part II », *The L Chat*, 4 août 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/435/. 21 septembre 2016.

¹⁷¹Anonymous Post #15523, « The 100 Part II », *The L Chat*, 4 août 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/444/. 21 septembre 2016.

¹⁷²Suite au débâcle concernant Lexa, Benson a restreint l'accès à son fil *Twitter* à ses seuls abonnés, ce qui signifie que nous n'avons plus accès à l'historique de ses *tweets* et ainsi à celui que nous citons. Nous nous contenterons donc de la capture d'écran qu'en ont fait les *L-chatters* et que l'on trouve à l'emplacement suivant : Anonymous Post #15538, « The 100 Part II », *The L Chat*, 4 août 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/444/. 21 septembre 2016.

Que Benson ait visité un forum de discussion de fans n'est pas ce que les *L-chatters* lui reprochent en rétrospective ; pouvoir discuter avec quiconque participe à la création de la série qu'ils affectionnent représente pour eux une opportunité qu'il faut savoir saisir. Bien sûr, un espace de discussion anonyme n'est peut-être pas l'environnement le plus favorable pour engager la confiance des fans. Le web est un vaste complexe où l'ambiguïté règne en maître et par conséquent, toute informateur qui souhaite établir l'authenticité de ses propos doit fournir des preuves. Rares sont les *insiders* qui dévoilent leur identité ; les preuves qu'ils fournissent généralement sont de type photos ou détails du scénario d'un épisode inédit dont les fans ne peuvent témoigner qu'à sa diffusion. Que Benson ait choisi cette voie reste surprenant, probablement un gage de son inexpérience des forums de discussion de fans et de la *fan culture* en général.

L'élément qui a véritablement déclenché la colère des *L-chatters*, ici encore en rétrospective, est un extrait de l'une des publications de Benson sur le forum :

I'll pop in from time to time when I see things are going south and you need a little sanity. Maybe I'm legit, maybe I'm not. Either way, I intend to make you sleep better at night as you wait for the show to come back.¹⁷³

Au regard de la tonalité tragique dont est empreint l'épisode « Thirteen », les fans peinent à discerner les raisons qui ont pu pousser un écrivain de télévision professionnel tel que Benson à s'ingérer non seulement dans un espace de fans dédié à la série pour laquelle elle travaille mais dans un espace qui se caractérise d'abord par son entière dévotion à la thématique lesbienne. Qui plus est, bien qu'elle ait fait ses adieux auprès des habitués du forum après s'être identifiée, Benson publie à nouveau en décembre suivant un simple message de joyeuses fêtes de fin d'année¹⁷⁴ ; comme la fois précédente, elle confirme son authenticité par un *tweet* : « To all the Bettys, Berthas, Charlottes, Finns and Jahas. Ai hod yu in¹⁷⁵. »¹⁷⁶

Selon les *L-chatters*, ce *tweet* révélerait que Benson a continué ses visites sur le forum ; c'est en tout cas ce que semblent indiquer les appellations « Betty », « Bertha », « Charlotte », « Finn » et « Jahas » en cela qu'ils appartiennent à la terminologie créée et utilisée par ces *L-chatters* spécifiques. C'est une information qui donne une dimension insidieuse à une interaction qui semblait d'abord innocente. Si Benson fréquentait régulièrement *The L Chat*, qu'elle avait

¹⁷³Anonymous Post #15441, « The 100 Part II », *The L Chat*, 4 août 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/442/. Accès 21 septemre 2016.

¹⁷⁴Anonymous Post #23281, « The 100 Part III », *The L Chat*, 25 décembre 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5913651/666/. Accès 21 septembre 2016.

¹⁷⁵Dans la langue fictive de la série, « Ai hod yu in » signifie « je t'/vous aime ».

¹⁷⁶Anonymous Post #23397, « The 100 Part III », *The L Chat*, 25 décembre 2015, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5913651/669/. Accès 21 septembre 2016.

connaissance qu'une « *Charlotte* » est une référence à la petite fille qui, dans la saison 1 de *The 100*, se jette par désespoir du haut d'une falaise¹⁷⁷ et que les *L-chatters* ont récupérée pour désigner, sur le ton de la plaisanterie, un fan craintif de voir Lexa ou Clarke succomber au trope « *Bury Your Gays* », on peut facilement conclure qu'elle a pu sonder la véritable ampleur de cette peur qui obsèdent les fans de personnages lesbiens et bisexuels.

Voici ce que ces fans reprochent à Benson : qu'elle les ait manipulés en utilisant la performativité de son statut d'écrivain afin d'instaurer un climat de confiance et d'attiser leur enthousiasme pour la saison à venir alors qu'elle était consciente de la fin imminente de Lexa ainsi que de l'effet que ce tournant tragique allait générer au sein du *fandom*. Ils lui reprochent au final une démarche de *queerbaiting* bien plus sournoise que celle entreprise par Rothenberg.

Il est évident qu'une équipe de production fonctionne d'abord dans l'intérêt de l'ouvrage qu'elle s'emploie à créer : un intérêt que l'on suppose d'abord affectif pour les créateurs qui vouent leur passion à la fabrication d'univers et de personnages par lesquels raconter des histoires, leurs histoires ; et un intérêt dont on ignore difficilement la nature lucrative. Créateur et producteur sont dépendants l'un de l'autre en vertu du fait que le premier a besoin du capital du second qui lui, compte sur la capacité du premier à divertir et à maintenir l'enthousiasme d'une audience ; il est donc primordial pour le créateur de faire fructifier les éléments de son ouvrage qui plaisent aux téléspectateurs s'il souhaite conserver le soutien du producteur.

Rothenberg bénéficie d'une double casquette et donc de davantage de marge de manœuvre pour conjuguer ses décisions créatives avec tout impératif visant à optimiser la rentabilité du projet. Ainsi lorsque, dès l'introduction de Lexa dans la deuxième saison de la série, Rothenberg et son équipe insistent via *Twitter* sur sa sexualité, il s'agit pour eux d'attirer l'attention de potentiels téléspectateurs en mettant en avant cette composante de la série qui reste singulière dans le paysage télévisuel global. Lorsque durant la coupure entre les saisons 2 et 3, il axe sa démarche promotionnelle sur les efforts de représentation LGBT dont la série fait preuve, lorsqu'il s'emploie à rassurer les fans au point de formellement mentir, on convient aisément que du point de vue de la production, il s'agit d'une procédure promotionnelle ordinaire ; faire valoir les attributs de son ouvrage, vendre son produit. En outre, on accorde également volontiers qu'en tant que créateur Rothenberg envisageait d'utiliser cette publicité autour de Lexa pour détourner l'attention de la trame relative à l'intelligence artificielle afin de réduire les risques de *spoilers* et d'assurer un dénouement aussi saisissant que possible. Simplement, que l'on juge ces pratiques ordinaires ou non, convenables ou non, que Rothenberg accepte ou non de reconnaître ses décisions et les

¹⁷⁷« *Murphy's Law* », *The 100*, écrit par T.J. Brady et Rasheed Newson, réalisé par P.J. Pesce, The CW, 2014.

agissements de certains des membres de son équipe comme du *queerbaiting*, en somme, que l'intention de la démarche relève purement de l'entreprise commerciale et aucunement de l'outrage contre un groupe défini, ne change manifestement pas le ressenti des fans.

6) Émotions fictives ou réalité de la fiction : fans illégitimes ou lecteurs sensibles ?

Qu'éprouvent les fans ? Peuvent-ils seulement éprouver quoi que ce soit pour ces personnages de fiction qui habitent et influencent leur quotidien ? Voici une problématique à laquelle il nous semble essentiel de répondre pour fiabiliser la compréhension de l'origine, de la nature et de la subsistance de la *fan culture* mais qui ne préoccupent pas les chercheurs des *reception studies* si l'on s'en tient au peu de mentions que l'on rencontre dans leurs travaux. Traiter ce sujet qui touche le cœur de ce qui motive les pratiques de fans devrait nous permettre de saisir davantage les raisons derrière l'ampleur de la réaction des fans face à la mort de Lexa.

Nous avons employé plus tôt le terme « deuil » pour décrire la torpeur dans laquelle s'est retrouvé le *fandom* des suites du contenu de l'épisode « Thirteen ». Nous avons en effet constaté des similarités entre le contrecoup de la disparition d'un proche dans la vie « réelle » et celui de la perte d'un personnage de fiction tel que Lexa pour les fans. La question à laquelle il nous revient maintenant de répondre est la suivante : qu'est-ce qui justifie une telle réaction ? Comment rationaliser qu'une entité immatérielle, irréaliste en cela qu'elle n'existe que par le conformisme à un paramétrage scénaristique et ne permet ainsi aucune interaction avec le fan, puisse provoquer chez lui des émotions comparables à celles qu'il ressent plus généralement au contact d'êtres vivants existants, matériels, palpables ? Une émotion générée par de la fiction est-elle une émotion fictive ? Est-elle inauthentique, illégitime ?

La variable au centre de cette problématique est celle de l'état de conscience du spectateur. Lorsqu'un individu fait la démarche d'aller voir un film ou une pièce de théâtre, de regarder un épisode de série ou de lire un livre, il n'ignore pas qu'il s'agit pour la plupart de fiction. Pourtant il rit, pleure, éprouve de la tristesse, de la peur, de la mélancolie, du dégoût parfois. C'est d'ailleurs ce qu'il recherche lorsqu'il consomme un ouvrage culturel et c'est par la faculté du contenu à lui faire ressentir ces émotions qu'il va juger de sa qualité.

Radford et Weston ont trouvé dans ce raisonnement un paradoxe, selon eux, intrinsèquement insurmontable et construit comme un syllogisme défectueux dont les propositions sont les suivantes :

(1) (...) in order for us to be moved (to tears, to anger, to horror) by what we come to learn about various people and situations, we must believe that the people and situations in question really exist or existed; (2) (...) such “existence beliefs” are lacking when we knowingly engage with fictional texts; and (3) (...) fictional characters and situations do in fact seem capable of moving us at times.¹⁷⁸

Les « solutions » que les auteurs avancent dans leur article semblent davantage destinées à démontrer l'impossibilité de résoudre ce paradoxe qu'à proprement parler résoudre le problème. Peut-être oublions-nous que nous avons affaire à de la fiction lorsque l'on « est pris » dans l'histoire. Peut-être le travail de mise-en-scène nous permet-il de suspendre notre incrédulité le temps d'un film ou d'une pièce de théâtre. Sommes-nous tout simplement sensibles aux histoires, qu'elles soient fictives ou avérées ? Peut-être disposons-nous de deux façons d'appréhender les histoires, l'une pour assimiler la « réalité », l'autre pour recevoir la fiction ?¹⁷⁹

Peu importe les tentatives pour problématiser ce paradoxe, Radford et Weston ne parviennent pas à réconcilier l'état de conscience dans lequel se trouve un spectateur face à un ouvrage de fiction et les émotions qu'il lui procure : « (...) we are saddened, but how can we be? What are we sad about? How can we feel genuinely and involuntarily sad, and weep, as we do, knowing as we do that no one has suffered or died? » (Radford, Weston, 77). La seule manière d'éprouver de la pitié face au destin d'Anna Karenina ou d'être abattu par la mort de Mercutio (Radford, Weston, 69) serait, selon les auteurs, de réduire la distance entre la réalité et la fiction, c'est-à-dire de finir par se persuader que les événements de fiction dont on est témoin sont réels ou tout au moins, le récit d'une tranche de réalité. Dans le cas où l'on échouerait de croire à la fiction, les émotions qu'elle crée néanmoins serait tout simplement irréelles.

La réponse au paradoxe de Radford et Weston peut se diviser en trois écoles. La première correspond à la « *pretend theory* », développée par Kendall Walton. Walton réfute la troisième proposition du syllogisme en suggérant une impossibilité d'être factuellement touché par des situations ou des personnages fictifs. Il suppose un individu, Charles, effrayé par le visionnage d'un film d'épouvante : si Charles est conscient que le film qu'il regarde relate des faits de fiction, alors il ne peut réellement en avoir peur. Puisque Walton est néanmoins dans l'incapacité de nier que Charles ressent tout de même une émotion qui lui semble être de la peur, il conclut que la fiction représente pour celui qui la reçoit une « *fictional truth* »¹⁸⁰, soit une réalité dont on ne peut admettre

¹⁷⁸Schneider, Steven, « The Paradox of Fiction », *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002, 3 juin 2016, <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>. Accès 30 septembre 2016.

¹⁷⁹Radford, Colin and Michael Weston. « How Can We be Moved By the Fate of Anna Karenina? », *The Aristotelian Society*, Vol. 49 (1975), pp. 87-93, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/4106870>. Accès 30 septembre 2016.

¹⁸⁰Walton, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, Vol. 75, N°1, 1978, pp. 5-27, 11, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/2025831>. Accès 30 septembre 2016.

la véracité que dans une poche spatio-temporelle alternative définie. Par cette logique, les émotions générées par une « vérité fictionnelle » sont elles-mêmes différentes ; par exemple, à la vue du monstre visqueux de son film d'épouvante, Charles expérimente une version modifiée de la peur : « What he actually experiences, his quasi-fear feelings, are not feelings of fear. But it is true of them that make-believedly they are feelings of fear. » (Walton, 22)

L'apport essentiel de Walton dans l'élaboration du paradoxe de Radford et Weston est l'établissement de la fiction, plutôt que de la réalité, en point de référence. En effet, si l'on veut comprendre la nature des émotions qui nous bouleversent et que la réalité de laquelle elles surviennent est fictionnelle, alors c'est bien vers la fiction qu'il faut se tourner. Pour que Charles puisse être effrayé par le monstre visqueux qui n'existe que dans la réalité fictionnelle du film qu'il visionne, pour qu'il ressente de la « quasi peur », il lui est nécessaire d'exister lui-même dans la réalité fictionnelle du monstre. Ce serait donc notre propre projection dans le monde de la fiction, plutôt que l'importation d'un élément de fiction dans la réalité, qui nous permettrait d'éprouver ces émotions.

La deuxième théorie développée en réponse au paradoxe de Radford et Weston est connue sous le nom de « *thought theory* ». Cette fois-ci, c'est la première proposition du syllogisme qui est défiée ; on ne suggère plus la nécessité pour le récepteur de fiction de croire que les situations et personnages fictifs sont, dans une certaine mesure, réels pour générer une réponse émotionnelle. Plutôt que d'écarter l'élément qui provoque véritablement l'ambiguïté du paradoxe (à savoir, l'état de lucidité dans lequel se trouve le lecteur ou le téléspectateur au moment de la « lecture » d'un ouvrage de fiction), Peter Lamarque, Noël Carroll et Smith Murray proposent au contraire de l'inclure dans leur raisonnement. A aucun moment durant le visionnage d'un film, la lecture d'un livre ou plus tard, dans l'éventualité où l'on revient sur un ouvrage dans une conversation, nous oublions qu'il s'agit de fiction. La fiction n'est pas un leurre mais une expérience encadrée : « (...) our engagement with fiction is made in the context of a recognized social institution – the institution of fiction – with known rules and roles (...) »¹⁸¹. La salle de cinéma, l'écran de télévision ou d'ordinateur, la copie papier du livre ou sa version numérique accessible sur un appareil informatique sont autant de repères qui nous ancrent dans la reconnaissance de cette institution et donc d'une limite entre la réalité et la fiction.

Selon les « *thought theorists* », il s'agit néanmoins d'une reconnaissance périphérique ; causale du fait des repères que nous venons de mentionner mais secondaire dans l'appréciation de la

¹⁸¹Smith, Murray, « Film Spectatorship and the Institution of Fiction », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 53, N°2, 1995, pp. 113-127, 114, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/431540>. Accès 30 septembre 2016.

fiction. Leur conclusion est donc que la dimension non-factuelle d'une situation n'empêche pas la réponse émotionnelle du récepteur. La fiction n'agirait pas comme un frein à l'émotion mais au contraire comme une invitation à ressentir par la projection : « (...) it is enough for us to imaginatively entertain a fictional situation in order to be moved. » (Murray, 117) L'institution de la fiction est le refuge où l'acte d'imagination peut s'exercer et dont les limites se forment au gré des émotions qu'il génère ; en somme, ce n'est pas la fiction qui borne les émotions mais bien les émotions qui paramètrent la fiction.

La troisième théorie, l'« *illusion theory* », réfute la deuxième proposition du paradoxe de Radford et Weston et suggère par-là l'impératif de croire, de la manière même la plus infime, aux situations que présente la fiction sans quoi il nous est impossible d'y répondre émotionnellement. Coleridge parle de « *willing suspension of disbelief* »¹⁸², un précepte duquel résultent des exigences de fonctionnalité qui, à la lumière des multiples simulations proposées par les théoriciens que nous évoquons plus tôt, sont devenues irréconciliables avec les schémas de pensée modernes, presque désuètes, notamment la présupposition qu'il est possible pour quiconque d'occulter volontairement tout ou partie du rappel à la réalité qu'incarne nécessairement notre position face à de la fiction.

Ce qui semble manquer à l'ensemble de ces suggestions est une approche davantage physiologique. Les commentaires sur le paradoxe de la fiction reviennent continuellement aux raisons d'une réaction émotionnelle au contact de la fiction : pourquoi ressentons-nous de la peur face à un film d'épouvante, de la satisfaction devant une comédie romantique à la fin heureuse, de la tristesse à la lecture d'un destin funeste ? Pourquoi nous attachons-nous même aux personnages des univers de fiction ? Ces interrogations perdent de leur teneur lorsqu'on se demande quel serait l'intérêt de lire un roman, d'aller voir un spectacle, de visionner une série sans la possibilité de ressentir des émotions. Le goût invariable de l'homme pour le récit, de même que son inventivité dans les formes de l'expression narrative, nous paraissent un gage du caractère essentiel du récit dans l'évolution de l'homme, tant en termes de construction identitaire que sur l'échelle de l'humanité toute entière. L'homme aurait-il pu construire un tel empire autour du divertissement par le récit sur des moitiés d'émotions, illusoires et artificielles ?

Une analogie qui nous semble pertinente est celle des parcs à thème et des fêtes foraines qui doivent leur notoriété à leurs attractions à sensations fortes. Le penchant des visiteurs pour ces manèges qui vont toujours plus vite, tombent de toujours plus haut et enchaînent toujours plus de vrilles et de loopings pousse ingénieurs, architectes et mécaniciens à concevoir les machines les

¹⁸²Coleridge, Samuel Taylor, Chapter XIV dans *Biographia Literaria*, 1817, <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>. Accès 28 juillet 2016.

plus sophistiquées possibles afin de subvenir aux besoins de la demande. On peut ici interroger les mêmes problématiques que celles correspondant à la fiction ; les situations proposées sont elles-mêmes fictionnelles en cela que l'on ne se trouve pas véritablement à bord d'un train lâché à vive allure dans une mine d'or de l'ouest de l'Amérique, qu'on ne tombe pas réellement en chute libre du haut d'une tour hantée et qu'on ne parcourt vraisemblablement pas l'espace à bord de minuscules nacelles d'acier. Néanmoins, il existe une part de réalité dans ces situations. La mine est peut-être factice, le train, programmé pour maintenir une vitesse stable sur une période déterminée, mais la rapidité du wagon, ses secousses sur les rails et le contact avec le vent procurent des sensations réelles, palpables ; il en est d'ailleurs de la responsabilité du parc de prévenir les visiteurs de l'intensité des attractions et des effets secondaires qu'elles sont susceptibles de provoquer. Le ressenti de ces sensations n'est donc pas remis en cause : on considère volontiers que l'organisme assimile la « fausse » chute libre du haut d'une tour hantée comme il le ferait une véritable chute libre, malgré le dispositif colossal en vigueur pour assurer une sécurité optimale et malgré l'évidence de la mise-en-scène qui nous rappelle qu'il s'agit d'une situation fictive.

Ce qui nous amène à nous poser la question suivante : qu'est-ce qu'une émotion ?

Walton décrit la situation suivante :

Is [Charles] afraid [of the green slime] even so ? He says that he is afraid, and he is in a state which is undeniably similar, in some respects, to that of a person who is frightened of a pending real world disaster. His muscles are tensed, he clutches his chair, his pulse quickens, his adrenalin flows. (...) The fact that Charles is fully aware that the slime is fictional is, I think, good reason to deny that what he feels is fear. It seems a principle of common sense, one which ought not to be abandoned if there is any reasonable alternative, that fear must be accompanied by, or must involve, a belief that one is in danger. (Walton, 6-7)

Si l'observation d'une réponse physiologique chez un individu en réponse à une situation donnée et l'expression de la sensation de cette réaction par ce même individu ne constituent pas des preuves suffisantes pour déduire une émotion, comment la caractériser ? Pourquoi ne pas raisonner selon le schéma inverse et partir du résultat afin d'en retracer la cause : Charles manifeste toutes les caractéristiques physiques de la peur, il contracte ses muscles, se cramponne à son fauteuil, son pouls s'accélère et l'adrénaline coule dans ses veines. Puisque ces expressions corporelles traditionnellement caractéristiques de la peur ne sont pas survenues chez Charles de façon inopinée mais sont les conséquences du visionnage d'une situation particulière, pourquoi ne pas déduire simplement qu'il a peur et qu'il n'est ainsi pas nécessaire que Charles croie en l'existence du monstre

pour ressentir de la peur ? Inférer l'inauthenticité d'un ressenti de la nature fictionnelle d'une situation signifierait que lorsque l'on rit face à une scène comique d'un film, on ne peut *en réalité* la trouver drôle sous prétexte que l'on sait la situation fictive. Que veut dire ce « en réalité » ? A quelle réalité réfère-t-il si l'individu ressent les symptômes de l'amusement devant un film de la même manière qu'il les ressent devant une situation non scénarisée ?

Le facteur essentiel qui semble décontenancer Radford et Weston dans leur raisonnement est cet état de conscience face à une situation de fiction. Ils considèrent la démonstration suivante :

Suppose then that you read an account of the terrible sufferings of a group of people. If you are at all humane, you are unlikely to be unmoved by what you read. The account is likely to awaken or reawaken feelings of anger, horror, dismay or outrage and, if you are tender-hearted, you may well be moved to tears. You may even grieve. But now suppose you discover that the account is false. If the account had caused you to grieve, you could not continue to grieve (...). It would seem then that I can only be moved by someone's plight if I believe something terrible has happened to him. (Radford and Weston, 68)

Les auteurs peinent à expliquer qu'un individu puisse ressentir de la tristesse devant un ouvrage de fiction en toute connaissance de cause alors qu'il délaisse automatiquement cette émotion à l'annonce d'un canular ; peut-être parce qu'ils partent d'un postulat erroné, celui d'une seule et unique fiction. Pour Radford et Weston, mais aussi pour Walton, il existe une dichotomie irréconciliable entre la réalité et la fiction ; croire à la possibilité pour quiconque de passer de l'une à l'autre, c'est simplement transgresser les lois de la physique et du bon sens. Par cette induction, toute situation qui est fautive (c'est-à-dire non effective, non avérée par la réalité) est fictive.

Ce que Radford et Weston occultent totalement de leur réflexion, c'est toute notion de projection, que ce soit sous sa forme imaginative, empathique ou représentationnelle. Il nous semble pourtant qu'il s'agisse là d'une notion clé pour appréhender les mystères du paradoxe de la fiction. L'état de conscience est certes essentiel en cela qu'il est celui qui conceptualise en partie le principe de la fiction mais il nous semble qu'il faut savoir différencier le contexte dans lequel il se manifeste. Dans la situation de Radford et Weston ci-dessus, l'individu dupé est victime d'un mensonge ; outre le mauvais goût de la farce, c'est au soulagement que fait place l'affliction, non pas exactement parce que la situation est fictive mais parce que la révélation de la dimension fictive implique dans cette situation que la projection peut s'arrêter. Le choc de l'aveu brise effectivement l'émotion car il implique qu'imaginer le ressenti des victimes et de leurs proches n'a plus lieu d'être : le groupe de personnes dont parlait l'énonciateur charlatan n'existe pas, aucun individu ne souffre, ni de douleur directe ni de douleur empathique.

Lorsque l'on approche une situation dont on sait dès le départ qu'elle est fictive, il n'y a pas de voile salvateur à lever : par une causalité propre au récit de fiction, un personnage qui meurt dans son univers disparaît du canon de son univers dans notre réalité. La fiction ne peut ici agir comme une rupture parce qu'elle était là depuis le début. Et c'est là la différence entre le canular de Radford et un ouvrage de fiction : le point de référence. Dans la première situation, il s'agit de corriger l'inexactitude d'une information en l'alignant sur des faits avérés et vérifiables ; le point de référence est donc la réalité telle que l'énonciateur et son interlocuteur la perçoivent. Dans la seconde, on s'ancre volontairement dans une perspective d'expérimentation alternative dans un univers où les personnages, les lieux et les événements existent en cela qu'on les sait non négociables avec notre réalité. En d'autres termes, on ne peut soulager la peine du récepteur d'un récit tragique parce que l'absence de décrochage soudain avec le réel empêche la cessation de la projection. Le récepteur ressent à la fois la tristesse qu'il imagine chez les proches du personnage dans son univers fictif et son propre chagrin, dans le monde réel, de ne plus revoir ce personnage à l'avenir.

Nous nous sommes jusque-là employés à observer la réception de la fiction à travers l'angle unique de la philosophie, ce qui nous a amené à considérer son ambiguïté comme incontestable. D'autres domaines de recherche proposent toutefois une approche décomplexée, ou tout au moins davantage encline à reconnaître l'authenticité d'une émotion, qu'elle résulte de la confrontation d'un individu à une situation réelle ou à une situation fictive. Le champ d'étude le plus prolifique en termes de nouvelles hypothèses et conclusions dans le domaine de la réception de la fiction est la neuropsychologie. Son approche fournit des données décisives, nécessaires pour comprendre les processus cognitifs et réconcilier la matière avec des concepts tels que l'émotion qui peuvent paraître abstraits.

Depuis près d'une vingtaine d'années, plusieurs chercheurs en psychologie et en neuropsychologie collaborent afin de « faire parler » le cerveau quant à la manière dont il assimile la fiction comparée à celle dont il reçoit la réalité. En s'appuyant sur la lecture d'appareils technologiques (dont l'IRMF (Imagerie par Résonance Magnétique Fonctionnelle) qui permet de visualiser l'activité cérébrale en traquant les flux sanguins dans le cerveau) dans le cadre d'expériences menées sur différents panels d'individus homogènes, ces chercheurs ont fait une série de découvertes que l'on peut difficilement corréliser avec les théories philosophiques que nous décrivions plus tôt.

Tout d'abord, lors d'une étude menée en 2006¹⁸³ sur un groupe de participants tenus de lire

¹⁸³González, Julio, Alfonso Barros-Lascertales, Friedemann Pulvermüller, Vanessa Meseguer, Ana Sanjuán, Vicente Belloch et César Ávila, « Reading *Cinnamon* Activates Olfactory Brain Regions », *NeuroImage*, Vol. 32, 2006, pp. 906-912, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2006.03.037>. Accès 5 septembre 2016.

deux listes, l'une composée de mots neutres et l'autre, de mots désignant des odeurs fortes, l'IRMF a révélé qu'à la lecture de mots tels que « *garlic* », « *cinnamon* » et « *jasmine* », le bulbe olfactif, c'est-à-dire la région du cerveau responsable du traitement des informations olfactives, s'active tandis que la lecture de mots neutres tels « *compass* », « *corner* » et « *wizard* » ne stimulent que les régions du cerveau responsables du traitement du langage. Ce phénomène s'expliquerait par un mécanisme cérébral d'association automatique entre un objet et le mot qui le désigne : « As words are frequently used together with their referent object and actions, the cortical neurons processing word – and object – related information frequently fire together and therefore wire together (...) ». (González et al, 906). C'est donc notre caractéristique humaine à nommer les choses qui nous entourent et que l'on expérimente qui aurait suscité ce comportement dans le cerveau humain ; en quelque sorte une version cérébrale de *Google Suggest*, la saisie semi-automatique du moteur de recherche *Google* qui, lorsque l'on entre un mot ou un groupe de mots dans la barre de recherche, nous proposent les requêtes d'autres internautes sélectionnées par des calculs algorithmiques fondés sur la popularité des termes et leur sémasiologie.

Une étude similaire¹⁸⁴ a démontré que le même phénomène se produisait dans le domaine non plus olfactif mais moteur : la lecture de phrases désignant une action, telles que « *John grasped the object* » et « *Pablo kicked the ball* », stimule le cortex moteur, la région du cerveau responsable des mouvements volontaires des muscles du corps. L'étude révèle par ailleurs, premièrement qu'une expression désignant une abstraction, telle que « *John grasped the idea* » ou encore « *Pablo kicked the habit* », active également le cortex moteur, et deuxièmement, que les expressions désignant des actions en rapport avec les membres inférieurs et supérieurs du corps n'activent pas les mêmes régions du cerveau : « (...) sentences including leg-related action words elicited stronger activity in the left foot dorsal area, while arm-related sentences recruited more strongly the left finger lateral area. » (Boulenger, 15).

Toutes ces découvertes mises bout-à-bout attestent que le cerveau n'assimile pas les informations dans une optique de logique purement sensorielle comme on pourrait s'y attendre. Il semble en effet ne pas distinguer une odeur (une information captée par le système olfactif) de la représentation mentale d'une odeur, ni un mouvement (une information captée par l'œil) de la représentation mentale d'un mouvement. On peut donc théoriquement étendre le champ d'action de ce mécanisme cérébral aux trois organes sensoriels restants et déduire que le cerveau ne dissocie pas les informations captées par la peau, l'oreille et les papilles de leurs représentations mentales

¹⁸⁴ Boulenger, Véronique, Olaf Hauk et Friedemann Pulvermüller, « Grasping Ideas With the Motor System: Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension », *Cerebral Cortex*, Oxford University Press, 2008, pp. 1-40, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00363142/document>. Accessed 6 septembre 2016.

respectives ; des données qui se traduisent, relativement au sujet qui nous intéresse ici, par la conclusion suivante : le cerveau assimile les situations issues de la vie réelle et celles issues de la narration de la même manière et ne fait donc pas la différence entre la réalité et la fiction.

A partir de ces découvertes cognitives, les chercheurs en neuropsychologie et en psychologie cognitive ont pu approfondir leurs analyses du cerveau et de ses comportements face à la fiction. Selon eux, c'est cette capacité du cerveau à intégrer la fiction comme s'il s'agissait de faits réels qui permet à l'individu de se projeter et de ressentir de l'empathie. Le cerveau d'un lecteur de fiction agit comme un simulateur ; son association automatique des sensations avec leurs représentations mentales fait du cerveau le terrain idéal pour théoriser des états mentaux pour chacun des personnages de la narration grâce à l'accès à certaines de leurs caractéristiques telles que leurs valeurs, leurs attentes, leurs désirs, leurs projets, leurs échecs, etc. Ce procédé (la « *theory of mind* ») n'est pas réservé à la compréhension de la fiction mais nous permet en premier lieu de comprendre les autres et de nous comprendre nous-même par l'esquisse de déductions d'intentions.

Toutefois, consommer beaucoup de fiction reviendrait à s'exposer plus intensément à cet exercice de théorisation et nous confronterait ainsi à davantage de possibilités d'existence. Pour Kidd et Castano, certains ouvrages de fiction seraient plus propices que d'autres à la pratique de la « *theory of mind* » :

(...) whereas many of our mundane social experiences may be scripted by convention and informed by stereotypes, those presented in literary fiction often disrupt our expectations. Readers of literary fiction must draw on more flexible interpretive resources to infer the feelings and thoughts of characters. That is they must engage ToM [theory of mind] processes. Contrary to literary fiction, popular fiction, which is more readerly, tends to portray the world and characters as internally consistent and predictable. Therefore, it may reaffirm readers' expectations and not promote ToM.¹⁸⁵

Les auteurs ne spécifient malheureusement pas ce qu'ils entendent par « *literary* » et « *popular* ». Ils indiquent simplement qu'ils sont conscients de la difficulté de quantifier la littérarité d'un ouvrage et que par conséquence, les auteurs ont constitué leur corpus de textes littéraires à partir de romans récompensés par des prix de littérature. On comprend néanmoins leur raisonnement : un ouvrage de fiction qui propose des caractéristiques inédites et invite le lecteur à expérimenter des situations singulières le pousse à modifier continuellement les paramètres de sa théorisation. Inversement, lire un contenu schématisé qui ne présente que truismes et platitudes

¹⁸⁵Kidd, David Comer et Emanuelo Castano, « Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind », *Science*, 2013, 342, <http://scottbarrykaufman.com/wp-content/uploads/2013/10/Science-2013-Kidd-science.1239918.pdf>. Accès 6 septembre 2016.

confine la projection et ne permet pas au lecteur de perfectionner les états mentaux qu'il élabore.

Pour Mar et Oatley, plus un individu consomme de la fiction et donc plus il entraîne son intellect à échafauder des situations, plus il cultive son empathie, celle dont il se sert notamment pour appréhender le monde réel. Lire, consommer un ouvrage de fiction, développerait nos compétences sociales, optimiserait notre capacité à comprendre les actions et comportements des autres et contribuerait même à notre acceptation de nos propres particularités¹⁸⁶. En somme, un lecteur utilise involontairement la fiction comme un exercice de simulation de la vie par lequel il s'entraîne, d'une part, à analyser les nombreuses variantes complexes dont est issue une situation et de l'autre, à agir en conséquence des conclusions que l'on tire de cette analyse.

Nous remarquerons que les théories de Boulenger, Oatley, Mar et de leurs collaborateurs n'interrogent pas une seule fois l'existence, la légitimité ou l'authenticité d'une émotion générée par une situation fictive et affirment au contraire qu'un lecteur de fiction ressent de réelles émotions en réponse aux conflits que rencontrent les personnages (Mar, Oatley, Peterson, 407). Au vu de l'automatisme indéniable de l'homme de recourir à l'imitation aristotélicienne pour donner un sens à sa propre condition, comprendre sa place dans l'environnement dont il dépend et transmettre ses enseignements à ses congénères, il nous paraît avisé de faire prévaloir la rationalité sur le raisonnement philosophique. Plus congruent encore, étant donné l'enthousiasme général des fans pour certains éléments de fiction d'un contenu culturel et l'intensité de leur abattement en cas de tragédie, il nous est impossible de même considérer de tels phénomènes sans une influence émotionnelle.

L'émotion fut à la fois l'étincelle responsable de la colère des fans suite à la diffusion de l'épisode « *Thirteen* » de *The 100* et le combustible qui permit le maintien de l'effervescence au sein du *fandom* pendant plusieurs mois ; et bien que les fans aient réussi à faire de leur traumatisme un tremplin par lequel mettre en lumière un problème dans la conception de la représentation lesbienne (et plus largement, la représentation LGBTQ) à la télévision et agir pour initier un changement, certains d'entre eux n'ont pas su faire face au choc. *Tumblr*, *Twitter*, *YouTube* et le flot de commentaires qui ont inondé les autres espaces de discussions numériques en témoignent : certains fans ont repris des habitudes destructives qu'ils avaient auparavant combattues et délaissées (notamment l'automutilation) et sur plusieurs tentatives de suicide, on déplore au moins un décès¹⁸⁷.

¹⁸⁶Mar, Raymond A., Keith Oatley et Jordan B. Peterson, « Exploring the Link Between Reading Fiction and Empathy: Ruling Out Individual Differences and Examining Outcomes », *Communications*, 2009, 34, http://www.yorku.ca/mar/Mar%20et%20a%202009_reading%20fiction%20and%20empathy.pdf. Accès 6 septembre 2016.

¹⁸⁷Cailean, commentaire de l'article « "The 100" Season 3: Thoughts On Its Latest Shocking Twist », *Den of Geek*, mars 2016, <http://www.denofgeek.com/tv/the-100/39218/the-100-season-3-thoughts-on-its-latest-shocking-twist#comment-2555992223>. Accès 7 septembre 2016.

De nombreux autres fans, sujets à des troubles dépressifs ou à des crises d'angoisse, ont dû faire face à des rechutes. Une blogueuse se confie : « I'm an adult, and I have diagnosed depression, and I have an arsenal of tools to manage it, but this stab at the heart of our community, this blatant manipulation of us for TV ratings, and the depiction of our love (...) portrayed as punishable by death? (...) I have been plagued by feelings of hopelessness, and yes even suicidal thoughts. »¹⁸⁸ Une autre fan se livre sur un forum de discussion : « I'm anorexic, struggling with my sexuality. This show, Lexa gave me hope, took my mind a little off the shitty things that I'm struggling with, but now I don't even care. »¹⁸⁹ Une autre de révéler : « (...) I seriously think I've never felt worse in my life. I barely slept since the episode (...). i [sic] can barely eat, im not drinking, i feel so depressed. my life is garbage as it is and clexa/lexa gave me a motive to move forward, i practically lived for this show. »¹⁹⁰ Et une autre encore : « I'm not a big cryer, but this has legitimately made me spiral into a huge depression episode. Right when I'm in the process of changing my meds! I'm having anxiety attacks about unrelated shit. Could barely get out of bed to get my dog out. »¹⁹¹

Ce qui semble avoir surpris les différents journalistes, chroniqueurs et médias qui ont traité le sujet pour des magazines en ligne et des blogs professionnels, c'est le profil des fans touchés. Bien sûr que parmi les plus bouleversés, on retrouve une majorité d'adolescents et de pré-adolescents, la plupart évoluant dans un environnement qu'ils ne considèrent pas suffisamment ouvert et sécurisé pour pouvoir admettre librement leur orientation sexuelle ; mais ils ne sont pas les seuls à souffrir. Un autre type de fans dont on suspecte rarement qu'ils puissent être atteints par le décès d'un personnage de fiction d'une série que l'on estime destinée aux adolescents se démarque.

Dans le chapitre précédent, un fan établissait le profil des écrivains de fan fictions ainsi : « [They] are bestselling and acclaimed professional authors. They are agents and editors. They are network television executive producers. They are New York Times journalists. They are Supreme Court. They are PHDs and experts in their fields. »¹⁹² L'objectif était alors pour l'auteur de souligner les compétences mises en œuvre dans l'écriture de la fan fiction pour en faire valoir la validité mais le profil dressé coïncide avec celui de cet autre profil de fans bouleversés : des adultes, épanouis dans leurs situations professionnelle et familiale mais chez qui la mort de Lexa a ravivé les affres d'une adolescence passée dans l'ostracisme, l'humiliation et la peur de ne jamais convenir.

¹⁸⁸Bridges, Elizabeth, « Someday. Maybe. But Not Today – The 100 – 3x07, "Thirteen" », *The Uncanny Valley*, 7 mars 2016, <http://uncannyvalley.us/2016/03/the100s3e7/>. Accès 7 septembre 2016.

¹⁸⁹Anonymous post #12429, « The 100 – Part IV; Maybe Someday Is Now », *The L Chat*, 4 mars 2016, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/356/. Accès 7 septembre 2016.

¹⁹⁰Anonymous post #14947. «The 100 – Part IV; Maybe Someday Is Now.» *The L Chat*, 4 mars 2016, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/428/. Accès 7 septembre 2016.

¹⁹¹Anonymous post #14988. «The 100 – Part IV; Maybe Someday Is Now.» *The L Chat*, Zetaboard, 4 March 2016, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/430/. Accès 7 septembre 2016.

¹⁹²Aja, Romano, « I'm Done Explaining Why Fanfic is Okay », *WebCite*, 3 mai 2010, <http://www.webcitation.org/6PiRB1pgl>. Accès 1 novembre 2016.

A titre d'exemple, ici encore figuratif de dizaines d'autres similaires, une chroniqueuse pour un site d'informations retrace dans un article les différentes séries télévisées qui l'ont accompagnée tout au long de sa lutte pour s'approprier sa sexualité et se sentir acceptée des autres. Il s'agit de contenus qui ont pour elle représenté tantôt un refuge, tantôt une source d'affliction supplémentaire. Elle raconte son attachement à Talia Winters de la série *Babylon 5*¹⁹³, un personnage bisexuel qui l'aida dans sa préadolescence à comprendre la nature de son intérêt pour la fille de ses voisins, ainsi que son premier chagrin télévisuel lorsque Winters disparut, anéantie de l'intérieur par une deuxième personnalité programmée pour prendre le contrôle de son hôte en cas de menace. L'auteur résume les années qui suivirent ainsi :

I clung onto this dream of a different world three years later when, after I moved to Hamburg on a sporting scholarship, a pretty girl called Anna noticed me looking at her and in a crippling panic yelled “dyke” during a school assembly. I kept dreaming at 18 when, following a series of drunken kisses in seedy Stockholm bars, I wrote a love note to a colleague – a note she later posted on the work bulletin board with “homo” scribbled on it. Still, I trusted that life could be better and I desperately needed shows like *Dark Angel*, *Xena the Warrior Princess* and *Buffy the Vampire Slayer* to tell me I was right. But what I got instead was a narrative in which characters I identified with were unlikely to stay alive for more than a few episodes let alone get their happily ever after.¹⁹⁴

Si cette variété dans les identités qui constituent un *fandom* n'est pas une découverte pour nous, certains médias ont cru déceler ici une part d'inédit dans les phénomènes de *fan culture*. Il semble que même les critiques de télévision, que l'on estime pourtant éduqués sur ces détails du fait de leur profession, aient eux-mêmes été pris de court par cette information. C'est le cas du critique Ryan McGee qui, bien que spécialiste dans l'analyse des contenus télévisés et de leurs réceptions par les fans depuis plusieurs décennies, n'a pu prendre conscience du problème de fond derrière le « *Lexa Gate* » qu'après s'être confronté aux commentaires laissés par les fans sur les médias sociaux :

These weren't off-the-cuff “fuck this show” type of rants, but carefully laid-out, multi-paragraph descriptions of an entire life of feeling marginalized, ostracized, and neglected both by the world around them and the world of pop culture. It reinforced what I suspected – that Lexa's death meant something very different for me than for many that watched – but in a way I couldn't have really understood without asking for feedback. (...) The 30-something woman who told me she has a strong support system

¹⁹³Straczynski, Joe Michael, créateur, *Babylon 5*, Babylonian Productions et Warner Bros Television, 1993.

¹⁹⁴Cava, Jin Jet, « We Now Return To Your Regularly Scheduled Programming: Another Gay Buried on CW's "The 100" », *Huffpost Queer Voices*, 15 mars 2016, http://www.huffingtonpost.com/jin-jet-cava/we-now-return-to-your-reg_b_9462338.html. Accès 1 novembre 2016.

of friends/family in place but still felt hopeless last Thursday is the focus at this point.¹⁹⁵

En définitive, pourquoi Lexa ? Pourquoi ce personnage spécifiquement ? Qu'est-ce qui, chez Lexa, est suffisamment particulier pour que sa mort ait causé une douleur si intense au sein de son *fandom* ? En substance, la réponse est simple : Lexa est arrivée dans le paysage télévisuel au bon moment et dans les conditions adéquates. Elle représentait ce qu'une partie des fans LGBT attendaient ; des fans fatigués de devoir s'accrocher à leurs « *headcanons* » subtextuels, de s'investir tout entier dans l'élaboration d'un récit alternatif dans lequel ils peuvent se reconnaître et de promouvoir, par leur activité sur les médias sociaux, un texte canonique trop craintif ou trop indifférent pour leur offrir en retour une représentation décente. Loin du stéréotype du personnage secondaire à qui l'on confie prudemment le quota LGBT (le « *sidekick* » adorable mais volontaire qui assiste le héros dans ses entreprises et occasionnellement sauve la mise) Lexa apparaît pour la première fois à l'écran assise souveraine sur son trône, le visage couvert de peintures de guerre et grandiose dans sa tenue de combat. Sa posture, le stoïcisme qu'on lit sur son visage, la fermeté de son élocution, l'ambiguïté de son charisme entre autorité et honnêteté ; elle présente tous les attributs que le téléspectateur s'attendait à trouver chez le redoutable Commander. A l'exception d'un, sa féminité. Car si Lexa est un personnage lesbien inhabituel, elle symbolise avant tout l'émergence d'une tendance par laquelle de plus en plus de producteurs s'emploient à soigner l'écriture de leurs personnages féminins, ce qui commence par la construction d'identités féminines élaborées, complexes et variées. Le procédé paraît simple en soi, compte tenu de l'abondance de personnages masculins à la personnalité sophistiquée qui composent les différents univers fictifs et pourtant, on considère que seulement la moitié des films produits à échelle internationale passent le *Bechdel Test*.

Le *Bechdel Test* tient son nom de la dessinatrice américaine Alison Bechdel qui développe ce test dans l'une de ses bandes dessinées¹⁹⁶ dans l'optique de dénoncer les différents problèmes de caractérisation associés à l'écriture des personnages féminins dans la fiction. Bien que le ton employé à l'origine par Bechdel fût humoristique, le concept a été assimilé en tant que jauge pour déterminer de la variété des genres au sein d'un film donné. Pour réussir ce test, une narration doit répondre aux trois critères suivants : « 1. The movie has to have at least two women in it, 2. who talk to each other, 3. about something besides a man. »¹⁹⁷ Selon les statistiques, sur un total de 6834

¹⁹⁵McGee, Ryan, « Working My Thoughts (And Yours) On "the 100" », *The Boob Tube Dude*, 9 mars 2016, <http://boobtubedude.tumblr.com/post/140777737666/working-through-my-thoughts-and-yours-on-the>. Accès 8 octobre 2016.

¹⁹⁶Bechdel, Alison, *Dykes to Watch Out For*, Ithaca, N.Y, Firebrand Books, 1983-2008.

¹⁹⁷« Bechdel Test Movie List », *Bechdeltest*, <http://bechdeltest.com/>. Accès 4 octobre 2016.

films répertoriés dans la base de données, 57, 7% valident les trois critères, 10, 2% valident deux critères et 21, 8%, seulement un critère¹⁹⁸. Le test de Bechdel n'évalue pas la qualité du contenu des interactions mais simplement les paramètres de narration sur le seul paradigme féminin, ce qui signifie en théorie que moins de la moitié des films enregistrés dans la base de données proposent des personnages féminins complexes de qualité.

Le *Center for the Study of Women in Television & Film* fournit davantage de détails chiffrés. Son rapport est annuel et prend en compte l'ensemble des programmes (séries dramatiques, comédies, émissions de télé-réalité) diffusés sur les chaînes publiques et câblées ainsi que ceux disponibles sur les sites web de vidéos à la demande par abonnement (tels que Netflix et Hulu). L'étude couvrant la période allant de septembre 2015 à mai 2016 révèle premièrement que :

- 79% de l'ensemble des programmes évalués comptent plus de personnages masculins que féminins
- 39% des personnages qui ont des dialogues sont féminins
- 41% des personnages principaux sont féminins¹⁹⁹.

Les chiffres révèlent également que les personnages masculins sont dans l'ensemble plus âgés que leurs partenaires féminines et qu'il est plus probable qu'un téléspectateur puisse voir un personnage masculin sur son lieu de travail. Pour leur part, les personnages féminins sont plus fréquemment identifiés par leur statut marital et élaborent des projets en majeure partie axés sur leur vie personnelle, à la différence des projets professionnels généralement attribués aux personnages masculins (Laurenz, 3).

Ce que ces données mettent véritablement en lumière, c'est la quasi invariabilité de l'inégalité en vigueur dans le traitement des personnages masculins et féminins. Le rapport « *Boxed In report* » dévoile en effet que la plupart des chiffres que nous citons plus tôt ont pratiquement tous subi un déclin par rapport aux années précédentes : le pourcentage des personnages féminins à la télévision en 2015-16 a baissé de 1% par rapport à l'année précédente, le pourcentage des personnages féminins à qui l'on accorde du temps de parole a également perdu 1% par rapport à l'année 2014-15 et le pourcentage des personnages féminins constituant des personnages principaux est passé de 43% en 2010-11 à 41% en 2015-16 (Laurenz, 3). Cela a fait 19 ans en 2016 que le *Center for the Study of Women Television & Film* publie ce type de rapport et pas une seule fois un

¹⁹⁸« Bechdel Test Movie List », *Bechdeltest*, <http://bechdeltest.com/statistics/>. Accès octobre 2016.

¹⁹⁹Laurenz, Martha M, « Boxed In 2015-16: Women On Screen and Behind the Scenes in Television » [document PDF], *Center for the Study of Women Television & Film*, septembre 2016, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015-16-Boxed-In-Report.pdf>. Accessed 8 octobre 2016.

taux correspondant à la représentation féminine à la télévision ne s'est distingué favorablement du taux se rapportant à la représentation masculine pour un même critère.

The 100 est une série qui a su séduire son public en grande partie parce qu'elle passe aisément le test de Bechdel et parce qu'elle présente un panel varié d'identités féminines authentiques, avec des personnages tantôt autoritaires et forts, tantôt vulnérables et faillibles, qui occupent pour la plupart une position de leader et dont la fonction est primordiale pour l'avancement de l'intrigue. Se débarrasser d'un personnage comme Lexa, c'est se désengager de ses responsabilités de créateurs en limitant la possibilité de faire positivement évoluer les statistiques et de contribuer à l'établissement d'une représentation féminine et masculine équitable et pertinente. Faire disparaître Lexa à la manière de Rothenberg, c'est en outre manifester son ignorance de l'histoire de toute une communauté et des circonstances socio-politiques dans lesquelles elle existe par la perpétuation de schémas d'écriture délétères et réduire les probabilités de voir un jour les mentalités s'ouvrir aux différences.

7) *LGBT Fans Deserve Better* : les fans passent à l'action

Au début de ce chapitre, nous avons qualifié la situation d'inédite. Nous avons convenu, moyennant les données que nous venons d'exposer, que la mort de Lexa n'est pas en elle-même insolite. De la même manière, nous avons vu dans le premier chapitre qu'un *fandom* LGBT recule rarement devant l'ignorance ou l'atteinte dirigée à son encontre et saisit chacune de ces instances pour élever la voix ; ce n'est donc pas non plus l'agitation sur les médias sociaux qui figure ici l'originalité. Le « *Lexa Gate* » tient sa singularité de la rage d'agir pour un changement qu'il a éveillé chez certains téléspectateurs. La énième redite du trope a été le déclencheur d'une colère d'une amplitude jusqu'alors inégalée qui s'est matérialisée sous forme d'actions planifiées et rigoureusement exécutées.

Twitter a été le théâtre de la plupart de ces actions même si l'organisation en coulisse s'est majoritairement échafaudée sur *Tumblr* et *The L Chat*, le forum de discussion qui a constitué pour nous jusque-là une source essentielle de témoignages et un terrain d'observation. C'est tout naturellement que les fans ont d'abord ciblé l'une des caractéristiques primordiales des réseaux et médias sociaux : la popularité, figurée par le nombre d'abonnés sur *Twitter* et *Tumblr*, d'amis sur *Facebook*. Et puisque *Twitter* est l'outil qu'a choisi Rothenberg pour promouvoir son travail et inciter au visionnage de sa série, c'est spontanément que les fans ont décidé de s'en prendre à sa cote

de popularité. Les utilisateurs du forum *The L Chat* donnent, dès la fin de la diffusion de « Thirteen » sur la côte est des États-Unis, des instructions précises aux fans désireux de manifester leur colère :

Here is the LesKru “Kill Order”

1. Unfollow Jason [Rothenberg]
2. Unfollow writers+crew
3. No more tweeting about the 100
4. No more the 100 hashtags
5. No liking 100 things on FB/Twitter
6. No page counts/views for new promos/sneaks

We barricade them from press.²⁰⁰

Bien que les fans soient conscients de ne pouvoir exercer que peu d'ascendant sur un producteur tel que Rothenberg, ils sont malgré tout prêts à utiliser les moyens qui leur sont disponibles pour tenter de faire pression. Pour les fans de *The 100* excédés par la mort de Lexa, cela a commencé par faire chuter le nombre d'abonnements du compte *Twitter* de Rothenberg. Grâce à un effort continu de la part des *L-chatters* pour diffuser leur action sur *Twitter* et *Tumblr* et rallier ainsi les utilisateurs de ces médias sociaux à leur cause, Rothenberg a perdu plus de 14 000 abonnés en seulement quatre jours²⁰¹.

La manœuvre n'est pas anodine. Comme l'indique la journaliste Maureen Ryan : « [s]ocial engagement counts for a lot, and word of mouth promotion is often what makes or breaks a marginal show »²⁰². Pour un producteur/créateur/écrivain d'une série télévisée qui compte sur ces outils numériques pour maintenir et accroître la popularité de sa production, ce désabonnement massif est une catastrophe. C'est un message clair envoyé d'abord à Rothenberg, une façon pour les fans de lui faire comprendre qu'ils prennent la situation au sérieux, mais également à la *CW* qui

²⁰⁰Anonymous Post #8666, « The 100 – Part IV », *The L Chat*, 4 mars 2016, http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/248/. Accès 21 septembre 2016.

²⁰¹Roth, Dany, « Why The 100's Showrunner Just Lost 15k Followers, And Why It Matters », *Blastr*, 8 mars 2016, <http://www.blastr.com/2016-3-8/why-100s-showrunner-just-lost-15k-followers-and-why-it-matters>. Accès 11 octobre 2016.

²⁰²Ryan, Maureen, « What TV Can Learn From "The 100" Mess », *Variety*, 14 mars 2016, <http://variety.com/2016/tv/opinion/the-100-lexa-jason-rothenberg-1201729110/>. Accès 11 octobre 2016.

diffuse *The 100* et pour qui perdre autant de téléspectateurs est une réalité difficilement acceptable ; enfin, à l'instar de l'ensemble des actions que les fans vont mener, c'est une façon d'attirer l'attention des médias.

Pour l'heure, au lendemain de la diffusion de « Thirteen », c'est un véritable appel au boycott de la série que les fans diffusent sur les médias sociaux : suspension du visionnage des épisodes lors de leur diffusion officielle ainsi que par le biais du téléchargement (y compris le téléchargement illégal puisque la fréquence du téléchargement illégal d'une série figure en partie sa popularité), suspension de l'utilisation des « likes » sur les comptes officiels *Facebook*, *Twitter* et *YouTube* de la série et de la chaîne *CW*, arrêt du partage des liens vers les photos, vidéos, interviews et autres contenus promotionnels des épisodes toujours à diffuser et abandon de tout *hashtag* en rapport avec la série.

Afin de maintenir la discussion en interne en dépit du blocage établi et malgré l'impossibilité de recourir aux repères de communication habituels, les fans agencent temporairement des dispositifs adaptés. Ils s'organisent notamment de façon à pouvoir regarder les épisodes restants de la saison 3 afin d'observer la manière dont les autres personnages réagissent en apprenant la mort de Lexa et de prendre note de la moindre bévue dont pourraient faire preuve l'équipe créative quant à la représentation d'autres démographies ou groupes sociaux.

Les fans qui entendent respecter le boycott se réunissent ainsi tous les jeudis soir à l'heure de diffusion de chaque nouvel épisode sur l'application *Periscope*, un medium qui s'avère idéal pour la situation en cela qu'il permet à un utilisateur de transmettre en direct les images qu'il filme à d'autres internautes sans impératif de souscription. A l'exception de l'utilisateur source qui est lui obligé d'allumer son téléviseur sur la *CW*, les fans, forts de la certitude que leur participation restera clandestine et ne contribuera à aucune courbe d'audience, peuvent visionner l'épisode sereinement et profiter de l'espace de discussion que propose l'application pour débattre simultanément du contenu. Les efforts n'ont pas été vains puisque l'épisode du 10 mars 2016, soit celui qui suivit « Thirteen », recensa le taux d'audience le plus faible de la série à ce point de sa diffusion, score qui sera égalé et qui ira même en deçà lors de la diffusion des huit épisodes restants de la saison²⁰³.

Afin d'exploiter au maximum les ressources de *Twitter* à leur avantage, les fans décident de générer des « *Worldwide Trending Topics* ». C'est une entreprise qui demande une connaissance pointue du fonctionnement de la plate-forme et un travail d'organisation considérable. Les « *Worldwide Trending Topics* » constituent les dix sujets les plus populaires sur *Twitter*, c'est-à-dire

²⁰³ « "The 100": Season Three Ratings », *TV Series Finale*, 20 mai 2016, <http://tvseriesfinale.com/tv-show/100-season-three-ratings/>. Accès 12 octobre 2016.

ceux dont on parle le plus à un moment donné à l'échelle internationale. Un sujet de type fait divers se hisse généralement de lui-même dans le classement du fait de l'agitation qu'il suscite mais personne ne connaît véritablement les critères exacts en vigueur. Sur son centre d'assistance en ligne, *Twitter* mentionne un algorithme mais reste vague quant à ses variables : « (...) le nombre de *Tweets* liés aux tendances est seulement l'un des facteurs pris en compte par l'algorithme pour l'identification et le classement des tendances. Les tendances et hashtags sont regroupés par l'algorithme s'ils sont liés au même sujet. »²⁰⁴ C'était donc un pari osé de la part des fans que d'essayer de se placer volontairement dans ce classement, forts de si peu d'informations.

Ainsi commença un travail de longue haleine au quotidien pour d'une part, passer outre les désaccords divisant les différentes plateformes et trouver un terrain d'entente entre la volonté d'une démarche établie dans la modération des uns et l'aspiration à davantage d'agressivité des autres et d'autre part, pour obtenir le soutien des comptes *Twitter* les plus populaires (ceux qui comptent le plus d'abonnés) afin d'assurer une diffusion optimale de leur *hashtag* dans la « twittosphère ». Ici encore les efforts sont fructueux et les fans parviennent, malgré les perpétuelles tensions, à faire de nombreux *hashtags* des tendances mondiales. Parmi les plus populaires, on trouve « LGBT FANS DESERVE BETTER »²⁰⁵, « BURY TROPES NOT US »²⁰⁶, « DARE TO DEFY TROPES »²⁰⁷ et « 307 REASONS TO FIGHT »²⁰⁸. Par populaires, nous entendons les tendances qui ont recensé le plus de *tweets* (que l'on compte en centaines de milliers) ; néanmoins d'autres *hashtags* ont également fait l'objet de tendance avec moins de *tweets* (seulement quelques dizaines de milliers). En définitive les fans seront parvenus à générer ces tendances mondiales tous les jours ou presque pendant plusieurs semaines ; un réel exploit, sans pareil dans l'univers de la *fan culture* numérique, qui témoigne de l'intensité du désir de ce *fandom* de se faire entendre et d'obtenir un changement concret et positif.

Les fans reçoivent le succès de ces « *Worldwide Trending Topics* » comme une confirmation qu'en dépit de leur statut de minorité en tant que fans (en moins grand nombre que les téléspectateurs « silencieux », rappelons-nous) et en tant que fans LGBT (qui ne représentent qu'une part de l'ensemble des fans actifs sur les médias sociaux), ils sont capables, à force d'efforts et d'obstination, de se singulariser sur l'agora du web 2.0. L'objectif de ces tendances est atteint

²⁰⁴ « FAQ au sujet des tendances sur Twitter. » *Centre d'assistance Twitter*, <https://support.twitter.com/articles/248758>.

²⁰⁵ « LGBT Fans Deserve Better », *LGBT Fans Deserve Better*, 10 mars 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/03/10/lgbt-fans-deserve-better/>. Accès 12 octobre 2016.

²⁰⁶ « Bury Tropes Not Us », *LGBT Fans Deserve Better*, 31 mars 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/03/31/twitter-trend-march-31st-2016/>. Accès 12 octobre 2016.

²⁰⁷ « Dare To Defy Tropes », *LGBT Fans Deserve Better*, 7 avril 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/04/07/dare-to-defy-tropes/>. Accès 12 octobre 2016.

²⁰⁸ « 307 Reasons To Fight », *LGBT Fans Deserve Better*, 21 avril 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/04/22/307-reasons-fight/>. Accès 12 octobre 2016.

puisque les fans parviennent à attirer l'attention de la presse et de la critique de télévision numériques sur cette déficience dans la caractérisation des personnages et situations LGBTQ. *Variety*, *The Hollywood Reporter*, *Vanity Fair*, *The Washington Post*, *Buzzfeed*, *The Washington Blade*, *Entertainment Weekly* : les plus grands noms de la presse américaine spécialisée dans le monde de l'« *entertainment* » se sont penchés sur le sujet et pas un seul ne semble vouloir donner raison à Rothenberg, ni sur son choix créatif de se débarrasser de Lexa selon les termes qu'il a définis, ni sur l'attitude sévère, presque accusatrice, qu'il adopta au lendemain de la diffusion de « Thirteen » : « The response of the showrunner has (...) been disappointing. [Rothenberg] has given little indication that he understands the depth of the sense of betrayal or the multitude of reasonable objections to the death story line », déclare par exemple le magazine *Variety*²⁰⁹.

La véhémence exceptionnelle dont ont fait preuve les fans dans leurs efforts pour rendre public leur refus d'accepter encore une occurrence d'une représentation erronée et toxique a encouragé cette presse à faire ses recherches. La quasi-totalité des articles que nous avons recensés²¹⁰ propose un récapitulatif succinct mais percutant de l'historique sinistre des personnages LGBTQ à la télévision internationale. Certains magazines ont par ailleurs décidé de faire de leur article un véhicule pour directement dénoncer la disparité du traitement des personnages LGBTQ dans les séries TV en partageant les résultats de leurs recherches. C'est le cas d'*Autostraddle* qui publie une liste exhaustive des lesbiennes et bisexuelles victimes du trope « *Bury Your Gays* » à la télévision nord-américaine²¹¹ en précisant pour chacune la cause du décès, ainsi qu'un infographique exposant en chiffres les inégalités dans la représentation de ces personnages en comparaison avec celle des personnages hétérosexuels²¹². Le magazine *Salon* n'admet aucun ménagement des producteurs responsables de la propagation du trope et impute l'ankylose des récits de séries TV au recours systématique à des trames narratives figées²¹³ ; quant au *Hollywood Reporter*, le magazine incrimine la propension des producteurs à séduire la faction LGBTQ de leur *fandom* avec des promesses fallacieuses d'une visibilité de qualité²¹⁴.

²⁰⁹ Ryan, Maureen, « What TV Can Learn From "The 100" Mess », *Variety*, 14 mars 2016, <http://variety.com/2016/tv/opinion/the-100-lexa-jason-rothenberg-1201729110/>. Accès 14 octobre 2016.

²¹⁰ Voir section sur le trope.

²¹¹ Riese, « All 166 Dead Lesbian and Bisexual Characters TV, And How They Died », *Autostraddle*, 11 mars 2016, <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>. Accès 14 octobre 2016.

²¹² Hogan, Heather, « Autostraddle's Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian Characters on TV », *Autostraddle*, 25 mars 2016, <https://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>. Accès 15 octobre 2016.

²¹³ Lang, Nico, « Stop Killing Off TV's Lesbians: This Depressing Trope Limits Storytelling About Queer Women », *Salon*, 31 mars 2016, http://www.salon.com/2016/03/30/stop_killing_tvs_lesbians_this_depressing_trope_limits_storytelling_about_queer_women/. Accès 17 octobre 2016.

²¹⁴ Snarker, Dorothy, « Bury Your Gays: Why 'The 100,' 'Walking Dead' Deaths Are Problematic (Guest Column) », *The Hollywood Reporter*, 21 mars 2016, <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-why-100-877176>.

Au final, ce sont des dizaines de magazines qui se positionnent volontairement du côté des fans et s'efforcent de les aider à faire entendre leur détresse dans les sphères de production des contenus culturels ; et là encore l'entreprise porte ses fruits. Alertées par le bruit médiatique et convaincues d'un besoin de changement dans le traitement des minorités à la télévision, les productrices nord-américaines Noelle Carbone, Sonia Hosko et Michelle Mama décident de s'associer pour rédiger une sorte de charte (qu'elles nomment « *The Lexa Pledge* ») par laquelle elles s'engagent à respecter une liste de conditions censées garantir un traitement juste des personnages LGBTQ à la télévision. Une initiative que les trois productrices justifient ainsi :

As television writers and producers we have been shocked, perplexed and distressed by the epidemic of LGBTQ television characters' deaths. We admit that it took us a little while to truly understand the outpouring of criticism being directed at the shows in question – series we love that have showrunners we respect. But, after much discussion and much debate, we believe that every writing room can learn something from this extraordinary and revolutionary movement. We have heard your frustrations, your fears, and your call for a meaningful change. And we intend to honour your call.²¹⁵

Le « *Lexa Pledge* » certifie qu'un créateur se doit de : fournir, pour chacun des personnages LGBTQ récurrents dans les productions en cours et celles à venir, un arc narratif à la hauteur de celui des autres personnages principaux ; consulter des membres de la communauté LGBTQ ; prendre en compte le traumatisme psychologique que peut générer la mort d'un personnage LGBTQ sur un *fandom* qui manque de visibilité positive dans les représentations de son quotidien ; ne pas perpétuer le trope « *Bury Your Gays* » et enfin, de ne pas recourir au « *queerbaiting* » au moment de promouvoir une production. Seize producteurs et écrivains de série TV nord-américains ont signé la charte.

Parmi les retombées positives les plus notables engendrées par le mouvement, on retrouve, hormis le « *Lexa Pledge* », l'organisation d'une collecte de fonds pour le *Trevor Project*, une organisation américaine qui œuvre pour prévenir le suicide au sein de la communauté LGBTQ en proposant notamment un accès gratuit et illimité à des conversations téléphoniques avec des interlocuteurs avertis. L'initiative des fans de reverser des fonds à cette organisation résulte d'une réalité accablante, celle du taux de suicide quatre fois plus élevé chez les 10-24 ans lesbiens, gays et bisexuels et deux fois plus élevé chez les 10-24 ans qui questionnent leur identité ou orientation sexuelle que chez les 10-24 ans hétérosexuels. Les chiffres concernant les individus transgenres

Accès 17 octobre 2016.

²¹⁵« A Pledge To The LGBTQ Fandom, "The Lexa Pledge" », *LGBT Fans Deserve Better*, <https://lgbtfansdeservebetter.com/pledge/>. Accès 17 octobre 2016.

sont tout aussi élevés avec un taux de suicide équivalent à 25% de l'ensemble des adolescents et jeunes adultes transgenres²¹⁶.

L'idée de la collecte naît du sentiment d'impuissance que certains internautes ressentent face à la réaction alarmante de nombreux fans LGBTQ : « There is not much we can do in the way of changing what's already been written. What we can do however, is unite to help those who are hurting and despondent through this. »²¹⁷ Ils se fixent donc un objectif, celui de rassembler au moins 10 000 dollars avant la fin de la diffusion de la saison 3, soit avant le 19 mai 2016. Le projet rencontre finalement un tel succès que les organisateurs doivent rehausser le montant établi régulièrement et c'est au total plus de 162 000 dollars que les fans parviennent à soulever avec 4288 dons²¹⁸. Au-delà des dollars, ce sont aussi des milliers de messages de soutien, de sympathie et d'espoir que laissent les donateurs à l'endroit des fans qui peinent à dominer leur abattement sur la page web de la collecte.

Puisque se faire entendre signifie surtout pour ces fans sensibiliser le plus grand nombre de téléspectateurs, producteurs et écrivains aux maladroites qui freinent l'amélioration de la représentation à la télévision, ils se mobilisent également pour organiser une convention en s'inspirant de la popularité de celles du type des *Comic Cons* de San Diego ou de New York. La leur sera toutefois entièrement consacrée aux problématiques autour du traitement des thématiques LGBTQ dans les différents contenus qui caractérisent actuellement le panorama des ouvrages de fiction. Le *ClexaCon* s'est tenu à Las Vegas au printemps 2017 pour trois jours de rencontres et de discussions, avec au programme une série de panels et ateliers tenus majoritairement par des femmes d'âges, de nationalités et d'horizons professionnels variés (notamment des PDG de compagnies de productions de séries, des producteurs, écrivains et acteurs de séries mais aussi des rédacteurs en chef, chroniqueurs, journalistes, critiques, écrivains, podcasteurs, YouTubeurs, enseignants, etc.) ; une caractéristique de cette convention qui apporte une richesse considérable aux débats puisqu'elle permet à chacun de réévaluer ses appréciations des formes, formats et matières des textes culturels.

Compte tenu de la spécificité de la convention et de sa problématique très ciblée, les intervenants jouissent d'une certaine liberté dans la précision des sujets qu'ils peuvent traiter, ce qui donne au *ClexaCon* des airs de colloque. On trouve parmi les communications des titres tels que

²¹⁶ « Facts About Suicide », *The Trevor Project*, 2016, <http://www.thetrevorproject.org/pages/facts-about-suicide>. Accès 21 octobre 2016.

²¹⁷ « Leskru WW », *LGBT Fans Deserve Better*, 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/fundraiser/>. Accès 21 octobre 2016.

²¹⁸ « Leskru WW », *The Trevor Project*, <https://give.thetrevorproject.org/fundraise?fcid=625415>. Accès 21 octobre 2016.

« Bisexual Representation in the Media », « Ethics in Storytelling », « Fanfiction and the Art of A Good Love Scene », « How To Use YouTube As A Platform », « Queerbaiting Vs Queer Subtext », « Gender Diversity in Fandom » ou encore « Bring Your Own Bulletproof Vest – How To Write Damn Good TV For Women »²¹⁹. Le *ClexaCon* assure là l'exploration en profondeur des méthodes et des codes utilisés dans l'orchestration de situations à caractère LGBTQ afin d'inférer les défauts d'écriture et d'exécution et d'ébaucher des solutions.

Nous mentionnerons un dernier exemple d'entreprise des fans pour faire face à la perte de ce personnage qui leur était si cher, à savoir la création d'un personnage en tout point fanonique. Remontons un peu le temps : nous sommes en mars 2016, le samedi 5 mars, soit deux jours seulement après la diffusion de l'épisode « Thirteen ». Les fans décident de profiter de la diffusion de *Fear The Walking Dead* (la série dans laquelle est engagée Debnam-Carey et en raison de laquelle Rothenberg dut écrire une sortie narrative à Lexa) sur la chaîne *AMC* le soir même pour procéder à ce qu'ils s'amusent à appeler « *the Gay Migration* », une expression qu'ils utilisent pour désigner les flux de fans qui se déplacent de série en série à chaque nouvelle victime du trope « *Bury Your Gays* ». On retrouve une fois de plus ici, avec cette notion de migration, l'image du héros de de Certeau et du braconnier de Jenkins. Les fans déçus semblent ne jamais perdre une minute ; ils quittent hâtivement leur ancien domicile et s'installent à une nouvelle adresse, prêts à explorer ce que les environs ont à leur offrir. Ils changent l'URL, la photo de profil et le fond d'écran de leur compte *Tumblr* aux couleurs de leur nouveau centre d'intérêt.

Les *fandoms* que les internautes rejoignent évoluent ordinairement autour d'un personnage ou d'un « *ship* » ; ici ils se tournent vers la série *Fear The Walkind Dead (FTWD)* pour une actrice, Debnam-Carey, qui voit alors, grâce à cette migration, son nouveau personnage alors boudé par les fans puristes de la série originale *The Walkind Dead* (dont *FTWD* est dérivée) gagner rapidement en popularité. Alicia Clark, c'est le nom du personnage de Debnam-Carey dans *FTWD* et sa concordance phonique avec les noms tant des interprètes que des personnages de *Clexa* semble inspirer les fans. Alycia (avec un « y ») est le prénom de l'actrice Debnam-Carey et Clarke (avec un « e »), celui du personnage de *The 100* qui compose l'autre moitié de *Clexa*. L'idée d'un personnage construit en chiasme à partir du prénom de l'interprète de Clarke, Eliza Taylor, auquel on viendrait greffer une variation du prénom Lexa surgit sur *Tumblr* directement après la diffusion de *FTWD* ce samedi 5 mars et ainsi naquit Elyza Lex.

En quelques heures seulement les fans élaborent un personnage complet (son histoire, sa personnalité, son style vestimentaire) et lui trouvent une place dans l'univers de *FTWD*. Bien sûr

²¹⁹ « Panels and Workshops », *ClexaCon*, <http://www.clexacon.com/panels-and-workshops>. Accès 23 octobre 2016.

puisqu'il s'agit de « *fanon* », Elyza et Alicia forment un couple auquel les fans accordent les mêmes honneurs qu'à un « *ship* » de personnages canoniques, à commencer par l'attribution d'un nom par lequel y référer, ici le mot-valise Lexark, fusion des noms de famille des deux héroïnes. Très rapidement, les premières créations de fans apparaissent sur *Tumblr* et *Twitter*. D'abord des dessins, comme pour ancrer le personnage dans une réalité visuelle et faciliter la saisie de son apparence ; puis des fanfictions par dizaines²²⁰, des *gifsets* et des vidéos qui constituent des productions considérablement difficiles à confectionner puisqu'elles requièrent, d'une part, des heures de recherches dans la filmographie de l'actrice qui prête à son insu son image au personnage d'Elyza Lex afin de repérer, parmi les rôles qu'elle a endossés, les allures qui pourraient correspondre à l'esthétique du personnage et d'autre part, un travail laborieux d'édition et de manipulation d'images.

Lorsque l'on entre « *Lexark* » dans la barre de recherche *YouTube*, plus d'un millier de résultats s'affichent²²¹ ; un véritable exploit étant donné qu'Elyza Lex n'existe dans aucune production officielle, qu'elle n'appartient légalement à personne si ce n'est aux fans (et quand bien même on trouvait le fan qui le premier eut l'idée de créer ce personnage, deviendrait-il le seul détenteur des droits alors qu'Elyza Lex s'est modelée au fil de conversations ?) et qu'elle concerne un *fandom* restreint en nombre puisque qu'il est constitué exclusivement des fans de Lexa qui ont effectivement migré vers *FTWD*, c'est-à-dire l'équivalent d'une fraction du *fandom* original autour du personnage de Lexa.

Au vu du succès d'Elyza Lex et de la demande des fans pour toujours plus de matière à son propos, Clair Thompson, une fan de Lexa, Clarke et Clexa déjà connue dans le *fandom* pour ses mini comics, décida de produire une bande dessinée complète afin de raconter sa propre version des aventures d'Elyza et Alicia dans un Los Angeles ravagé par les morts-vivants. Pour financer son projet, elle lance une campagne de cofinancement participatif sur la plate-forme *Kickstarter* et se donne 60 jours pour rassembler 7 000 dollars. L'entreprise est un franc succès : grâce aux dons de 419 contributeurs, c'est finalement de 21 014 dollars dont Thompson dispose pour produire son livre²²² et puisque le surplus est si important, elle décide de doubler le nombre de pages qui doivent composer son album et de faire de son projet d'un livre unique une série d'albums²²³.

Ce qui fait d'Elyza Lex un cas inédit, ce n'est pas sa dimension fanonique. Les fans créent régulièrement des personnages originaux qu'ils implantent dans leurs fanfictions ; en tout état de

²²⁰ La base de données AO3 en recense 262 en août 2016, https://archiveofourown.org/tags/Alicia%20Clark*s*Elyza%20Lex/works.

²²¹ En octobre 2016.

²²² « The Lexark Comic Book », *Kickstarter*, 17 mai 2016, <https://www.kickstarter.com/projects/clairthompsn/the-lexark-comic-book>. Accès 3 novembre 2016.

²²³ « We Reached The Goal, But We Can Do More! », *Kickstarter*, 30 mai 2016, <https://www.kickstarter.com/projects/clairthompsn/the-lexark-comic-book/posts/1589535>. Accès 3 novembre 2016.

cause chaque fanfiction, qu'il soit compatible avec le canon d'un ouvrage ou qu'il soit ancré dans une réalité alternative, est un travail d'écriture de fiction. Un personnage n'est réellement canonique qu'à l'intérieur des limites du texte dont il provient et aussi crédibles que puissent parfois sembler certains personnages à la lecture d'ouvrages de fans, aussi capables que soient certains auteurs pour capturer et rendre l'essence d'une personnalité, leurs écrits demeurent fanoniques, apocryphes. Ajoutons que s'il arrive fréquemment que les fans collaborent sur un projet créatif, il s'agit pour la plupart de démarches planifiées.

Elyza Lex n'est le fruit d'aucun plan ni d'aucune programmation, elle n'a ni créateur, ni directeur, ni interprète. Elle existe par et pour les fans et habite un interstice entre « *fanon* » (du fait de ses origines) et canon (le statut que sa nature originale lui procure), comme une microfissure supplémentaire qui se creuse dans le bloc institutionnel de la production culturelle. Voici ce qui distingue Elyza Lex des autres situations de créations fanoniques, le fait qu'elle soit non plus une récupération mais une production de fans et qu'en cela elle brouille les codes de la pratique contre-narrative²²⁴. Outre le réconfort qu'Elyza Lex et sa multitude de possibilités narratives représentent pour les fans, les circonstances autour de ce personnage, l'élan collectif et la spontanéité notamment, attestent d'une part, et plus encore que toutes les démarches intentionnelles des fans pour exposer les différents problèmes issus d'une mauvaise visibilité, l'immuabilité de leur détermination à refuser le statu quo et d'autre part, l'aisance avec laquelle ils exploitent les fonctionnalités et l'intermédialité des plateformes de communication numériques.

8) « The fans don't get to steer the ship »

On se souvient de ces déclarations de Hanson vis-à-vis des limites du rôle qu'il estime, en tant que producteur, que les fans tiennent dans le processus de production culturelle. Naturellement on pense à l'intégrité d'un ouvrage, à l'impératif de sincérité de la part de son auteur et à l'authenticité que recherche le récepteur ; en somme, les problématiques que nous avons déjà soulevées dans le chapitre précédent concernant le débat autour du bien-fondé des réécritures de fans à la lumière de la réticence de certains auteurs à admettre l'utilisation de leurs créations. On conçoit aisément que ce type d'arguments se manifestent dans la réponse d'une équipe de production à une requête de fans qui va l'encontre de son plan créatif. Souvenons-nous des fans de *SwanQueen* qui bataillent sur les médias sociaux pour faire d'Emma et Regina un couple canonique : si le

²²⁴ Une notion sur laquelle nous reviendrons au dernier chapitre.

raisonnement des fans paraît cohérent puisque *SwanQueen* trouverait sans conteste sa place dans le récit et permettrait l'élargissement du champ de représentation que propose la série, il est clair que les créateurs de *Once Upon A Time* n'entendent absolument pas intégrer *SwanQueen* au texte canonique. En interviews, les deux auteurs entretiennent certes l'ambiguïté autour de leurs intentions quant à l'avenir de leurs personnages en louant les vertus du *subtext*²²⁵ et la polysémie des textes, en encourageant les fans à « *shipper* » les combinaisons de personnages de leur intérêt mais ils veillent toujours à faire écho au texte canonique en tâchant de leur rappeler qu'ils sont les seuls responsables de l'écriture : « We are just trying to make the show for the fans, but we're trying to tell our story while we're doing it (...) »²²⁶.

Toutefois dans le cas de Lexa, il ne s'agit pas d'une simple dispute de propriété du texte entre un auteur et un lecteur. « *Steering the ship* », prendre d'assaut un ouvrage dans l'optique de modifier l'une de ses trames narratives, n'est pas ce dont il est question ici. Aucun des fans mobilisés à la suite de la mort de Lexa ne demande la réécriture de l'épisode « Thirteen », d'abord parce qu'ils savent que la manœuvre serait impossible à exécuter et surtout, parce qu'ils souhaitent se désengager complètement de la série et de son équipe de production. Leur intention n'est donc pas d'obtenir une modification du texte qui les a blessés mais d'interrompre la propagation de sa structure de manière à enrichir les récits en rendant la diversité des identités socioculturelles vraisemblable, identifiable et à terme, profitable à l'élévation du seuil de tolérance des récepteurs.

Ce mouvement de fans n'aura certainement pas été vain. Il est avant tout évocateur d'une évidence qu'il semble indispensable de rappeler : les utilisateurs de *Tumblr* et *Twitter*, les « *YouTubers* », les « *chatters* », les fans sont des individus avant d'être des internautes. Chacun d'entre eux a son histoire propre, ses particularités, ses compétences, ses lacunes et ses intentions, qu'il s'agisse de ce que Keen décrit comme « adolescence farting on camera and finding that amusing »²²⁷ ou de Keen lui-même, qui se plie régulièrement à l'exigence des 140 caractères alphanumériques et partage les versions écourtées de ses traits d'esprit politiques ainsi que des liens vers ses propres ouvrages depuis son compte *Twitter*.

La blogosphère n'est ni un eldorado d'échanges altruistes ni l'écume du vice et de l'amoralité humaines, simplement un espace supplémentaire du monde anthropisé, un œkoumène immatériel où

²²⁵ Bendix, Trish, « "Once Upon A Time" Creators Adam Horowitz and Edward Kitsis Answer Our SwanQueen Questions », *AfterEllen*, 12 janvier 2016, <http://www.afterellen.com/tv/469025-upon-time-creators-adam-horowitz-edward-kitsis-answer-swanqueen-questions>. Accès 7 novembre 2016.

²²⁶ Abraham, Natalie, « Lightning Round 3: *Once Upon A Time* Bosses Answer Your Burning Questions », *TV Guide*, 22 novembre 2012, <http://www.tvguide.com/news/once-upon-time-spoilers-horowitz-kitsis-1056796/>. Accès 7 novembre 2016.

²²⁷ « The Gregory Mantell Show – The Cult of the Amateur », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Gregory Mantell, 1 août 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=un5vTaUZvi4>. Accès 13 novembre 2016.

l'homme reproduit inévitablement les comportements qui le définissent. Les timides, les cyniques, les enthousiastes, les dépressifs, les escrocs, les philanthropes, les intellectuels et les adolescents à l'humour potache se côtoient, interagissent ou non, apprennent l'un de l'autre ou non. Les ordonnés proposent des règles, les révolutionnaires les rejettent, les meneurs mènent, les suiveurs suivent et les indécis hésitent. Le scepticisme de Lanier quant à l'utilisation du matériau numérique, la suffisance de Keen dans son estime de la superfluité des médias sociaux et de la bêtise des internautes et la condescendance de Hanson dans son refus de reconnaître les fans en tant que détenteurs d'une opinion valide sur les textes culturels valent, dans la blogosphère, autant que le « *user-generated trash* » et les informations et médias inutiles²²⁸ qu'ils décrivent.

Mais la blogosphère, c'est aussi un espace riche en ressources ; certains inventent des manières inédites de les exploiter, d'autres décèlent en ces nouveaux outils d'exploitation une opportunité différente, inusuelle de faire ce qu'ils font, comme exister dans une communauté de fans ou diriger l'attention du public sur un acquis social problématique. La création et le maintien du mouvement « *LGBT Fans Deserve Better* » attestent qu'un groupe de fans internautes obstinés à travailler ensemble, à mobiliser les compétences de chacun et à exploiter l'étendue des outils dont ils disposent dans un objectif commun a assurément une voix. Ils ne pilotent certainement pas le navire narratif canonique mais ils savent se donner les moyens de le ravager et le laisser à la dérive si cela signifie empêcher une cargaison nocive de rejoindre la côte.

²²⁸ « Cult of the Amateur Andrew Keen Parte 2 », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Marcelo Prais, 9 septembre 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=KXBwFV74mKI>. Accès 13 novembre 2016.

Chapitre trois

De l'intersectionnalité dans la *fan culture*

Notre intérêt va se porter maintenant sur un aspect du *fandom* difficile à traiter, celui de l'identité culturelle, plus particulièrement le rôle que jouent les caractéristiques ethniques et/ou « raciales »²²⁹ d'un individu dans sa consommation d'un contenu. Notre ambition pour ce chapitre était à l'origine de tracer une cartographie des fans à l'échelle du globe en traitant la thématique culturelle en deux temps : tout d'abord, une observation des divergences et des similitudes dans les réceptions internationales d'un même contenu américain, puis l'établissement éventuel d'un rapport entre une géographie déterminée, ses valeurs politiques, sociales et culturelles et la manière dont elle assimile une production américaine.

L'entreprise s'est rapidement révélée difficile avant tout parce que nous partions d'un postulat erroné, celui par lequel nous considérions un pays équivalent à un État nation, lui-même équivalent à une seule et même « identité culturelle ». Nous entendions dépeindre cette identité culturelle comme l'expression d'une pluralité certes intrinsèquement confrontationnelle mais dont la complexité ne saurait pourtant empêcher l'évocation d'une unité. Nos observations auraient dû nous permettre premièrement, d'établir un cadre socio-culturel pour chacun des pays que nous aurions choisis en fonction de leur réception d'une série télévisée (elle-même sélectionnée pour une certaine liberté dans les thématiques qu'elle traite et dans la manière de les approcher) et deuxièmement, de déduire une potentielle corrélation entre les valeurs véhiculées par ces cadres et le succès ou non de la série choisie. Néanmoins le fil de nos recherches ne nous a pas mené là où nous l'entendions.

Puisque nos travaux relèvent en partie des échanges numériques spécifiques à la

²²⁹ Nous justifierons plus loin l'emploi de ce terme.

blogosphère, c'est sur les médias sociaux que nous envisagions de commencer nos recherches. Bien que la plupart de ces plate-formes requièrent certaines informations personnelles pour finaliser une inscription, un utilisateur est néanmoins susceptible d'endosser une identité tout autre que la sienne en optant pour un pseudonyme ou en falsifiant les données de son profil concernant notamment son sexe, son genre, l'endroit où il habite, son activité professionnelle. Malgré tout, nous envisagions de présumer la sincérité des internautes et de nous fier aux renseignements personnels disponibles dans le descriptif de leurs profils ainsi que ceux disséminés dans leurs publications et dans les interactions qu'ils entretiennent avec d'autres utilisateurs. Nos premières investigations sur l'expression identitaire appliquée à Internet nous a toutefois rapidement convaincus de reconsidérer nos objectifs.

Un exemple en particulier fut déterminant, celui du cas de Tom MacMaster, un quadragénaire américain habitant l'Écosse qui réussit à berner la blogosphère en endossant une identité qu'il s'est créée de toutes pièces. Six mois durant, MacMaster alimenta un blog intitulé « *A Gay Girl in Damascus* » sous le nom de Amina Abdallah Arraf al-Omari qu'il présente comme une jeune femme de 25 ans porteuse de la double nationalité syrienne et américaine et désireuse de partager son expérience en tant que femme et en tant que lesbienne dans la capitale syrienne²³⁰. Les publications d'Amina touchèrent de nombreux internautes, y compris des journalistes et des groupes activistes du monde entier qui allèrent jusqu'à prendre contact avec elle à plusieurs reprises pour des interviews et des conversations par mails (*BBC News*).

MacMaster semble suffisamment informé sur la situation en Syrie pour écrire une Amina convaincante et le canular fonctionne. Jusqu'au jour où il signe une publication du nom (évidemment fictif) du cousin d'Amina, un billet par lequel il explique aux abonnés de cette dernière qu'elle a disparu, enlevée par des hommes armés du parti Baas. La manœuvre ne manque bien sûr pas d'inquiéter les activistes et les journalistes qui lancent immédiatement une campagne sur les médias sociaux pour exiger sa libération. Ce qui finit par trahir MacMaster et dévoiler son imposture à la toile, c'est la publication d'une photo qu'il présente comme étant celle d'Amina et qui se révélera au final être celle d'une londonienne sans connexion aucune avec le blog (*BBC News*).

Ce type d'usurpation d'identité soulève plusieurs points qu'il nous semble indispensable de traiter. Le premier concerne l'émergence d'un nouveau type d'anonymat formaté par l'absolue immatérialité du web et avec elle, le décrochage avec les signifiants de reconnaissance et de personnification de l'Autre. Bien sûr, entretenir une communication sur le web n'induit pas nécessairement qu'il s'agit d'une interaction avec des inconnus. Selon une étude du *Pew Research*

²³⁰« Syria Gay Girl in Damascus Blog a Hoax By US Man », *BBC News*, 13 juin 2011, <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-13744980>. Accès 6 février 2017.

Center menée aux États-Unis pour l'année 2016, *Facebook* reste la plate-forme de communication préférée des internautes : 79% d'entre eux sont inscrits sur *Facebook* contre 32% sur *Instagram* et 24% sur *Twitter* par exemple. *Facebook* l'emporte également sur la fréquence puisque 76% de ses utilisateurs visitent le site quotidiennement contre seulement 51% pour *Instagram* et 42% pour *Twitter*²³¹. Autrement dit, les internautes tendent en général à favoriser une concordance entre leur identité matérielle et leur avatar numérique.

Les fans, eux, tendent à utiliser l'anonymat que les médias sociaux permettent. En effet il ne faut pas lire, dans la démarche de certains fans d'utiliser le contenu d'un ouvrage de fiction pour ouvrir le dialogue sur des problématiques manifestes dans le monde réel, une aspiration à faire exister leurs pratiques de fans dans l'identité qu'ils adoptent dans leur vie de tous les jours. Ainsi que le résume plus adéquatement la modératrice de *Fail Fandom Anon* : « Sometimes this [anonymity] is for sensitive issues like racism, gender, trans* issues, and cultural appropriation. Other times it is to avoid being identified as the individual with a fetish for stories where Lex Luther [sic] has sex with a velociraptor. »²³²

L'anonymat appliqué aux pratiques de fan sur le web est une notion complexe. On distingue en réalité plusieurs manières de l'approcher : certains fans choisissent de rester invisibles en ne s'inscrivant à aucun des médias sociaux disponibles et en limitant leur participation à la discussion d'un ouvrage aux espaces qui n'exigent aucun renseignement personnel ni aucun référent nominatif ou visuel (les forums en ligne notamment). Certains autres opèrent une séparation nette entre leur vie « réelle » (leur vie publique, celle qui recoupe leur activité professionnelle et le cercle plus privé de la famille et des proches) et leur identité « on line », par quoi il faut comprendre majoritairement leurs occupations en tant que fan. D'autres encore optent pour une inclusion des médias sociaux dans les différents pans de leur vie mais préfèrent sélectionner les plateformes suivant leur fonctionnalité ; on trouve ainsi des fans internautes qui alimentent régulièrement un compte *Facebook* de manière à pouvoir garder contact avec leurs proches et leurs collègues de travail, entretiennent un réseau professionnel ou universitaire sur *LinkedIn*, recherchent d'anciens camarades de collège sur *Classmates.com*, publient des photos de leurs sorties au restaurant sur *Instagram* et qui en parallèle, bloguent les *gifs* qu'ils ont isolés sur *Tumblr*, discutent l'avenir d'une série sur *Twitter* et partagent leurs *fanfictions* sur *AO3*. L'objectif pour ces fans ne consiste alors plus à trancher catégoriquement entre le numérique et le « réel » mais à occuper simultanément les deux espaces en veillant à ne surtout pas synchroniser les référents qu'ils utilisent pour chacun de

²³¹ « Social Media Update 2016 », *Pew Research Center*, 11 novembre 2016, <http://www.pewinternet.org/2016/11/11/social-media-update-2016/>. Accès 15 février 2017.

²³² Romano, Aja, « The Case For Anonymity », *The Daily Dot*, 13 septembre 2012, <http://www.dailydot.com/interviews/fail-fandom-meme-moderator-wank-interview/>. Accès 17 février 2017.

leurs profils.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que si l'anonymat sur la blogosphère permet de tricher et de duper, qu'il rend la manipulation facile et la tromperie presque ordinaire (notons tout de même que « permet » est à prendre au sens large puisque sur un plan juridique, bien que l'utilisation d'un pseudonyme sur Internet soit légale, l'usurpation d'identité et l'usage d'une identité fictive constituent bien sûr des délits²³³), il est également le moyen d'exprimer des sincérités et des réalités, inavouables ou inavouées parce que dissonantes ou singulières. Une étude menée sur les comportements et l'expression identitaire sur Internet nous révèle d'ailleurs que les internautes optent majoritairement pour une inclusion de certains éléments de l'identité qui est la leur dans le « monde réel » au sein de leurs discours sur les espaces numériques, notamment le genre ou l'appartenance à une minorité sociopolitique ou religieuse²³⁴.

Voici donc le problème majeur que nous avons rencontré lors de nos recherches sur la géolocalisation des fans : l'absence de pistage identitaire sur certaines plateformes et l'impossibilité de définir comme « avérée » aucune des informations disponibles sur les médias sociaux. Rien ne nous permet de confirmer que tel utilisateur qui se présente comme résidant au Portugal réside réellement au Portugal ou que tel autre qui signale sa transsexualité est réellement transsexuel ; que l'on lise en observateur un blog ou que l'on interagisse avec l'internaute qui l'alimente, et peu importe la quantité de photos et de recueils d'expériences personnelles que l'on peut y trouver, il est toujours plausible que l'inconnu derrière le blog mente sur tout ou partie des aspects de son identité. Pour autant que nous sachions, chaque média social qui compose la blogosphère est un mensonge, une fiction. Mais faire d'un mensonge un récit cohérent nécessite d'accumuler des informations et de les assimiler en tant que connaissances afin d'être à même de les adapter habilement à une situation donnée et d'ainsi générer un rendu crédible.

Quelqu'un comme McMaster qui entreprend d'endosser une identité aussi nettement différente de la sienne ne peut se hasarder dans son imposture sans préparation. A l'instar des romanciers, il lui faut faire des recherches détaillées sur la moindre caractéristique qu'il envisage de donner à son personnage. Pour McMaster, cela signifie s'informer de manière à pouvoir comprendre ce que cela veut dire d'être une lesbienne américano-syrienne qui a vécu la majeure partie de sa vie d'adulte aux États-Unis et qui retourne habiter en Syrie. Compte tenu du fait que McMaster est parvenu à duper la blogosphère pendant cinq ans, on peut supposer qu'il a d'abord mené des

²³³Haddad, Sabine (maître), « Atteintes à la personne sur les réseaux sociaux : fondements juridiques aux poursuites », *Legavox*, 13 mars 2012, <http://www.legavox.fr/blog/maitre-haddad-sabine/atteintes-personne-reseaux-sociaux-fondements-7937.htm#.WPDUMYjyiM8>. Accès 23 mars 2017.

²³⁴Davis, Katie, « Tensions of Identity in a Networked Era: Young People's Perspectives on the Risks and Rewards of Online Self-Expression », *New Media & Society*, Vol. 14, N°4, 8 novembre 2011, <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1461444811422430>. Accessed on 23 mars 2017.

recherches détaillées sur les contextes sociopolitiques en vigueur aux États-Unis et en Syrie. Puisqu'il a établi le blogage comme étant la manière pour Amina non pas simplement d'informer ses abonnés sur les différents événements politiques de la vie damascène mais surtout de partager son ressenti de la complexité qu'engendre sa situation par rapport à ces événements, on suppose également qu'il lui a fallu explorer d'autres domaines. Les *women's studies* et les *gender studies* d'une part, de manière à saisir le galbe psychologique des aspects féminins et lesbiens de son personnage mais aussi l'univers plus spécifique de la communauté LGBTQ blogueuse afin de s'imprégner de la terminologie utilisée sur les médias sociaux, le tout dans l'optique de s'assurer la plausibilité de sa voix et de son discours.

McMaster rationalise son acte ainsi : « While the narrative voice may have been fictional, the facts on this blog are true and not misleading as to the situation on the ground (...). I do not believe that I have harmed anyone – I feel I have created an important voice for issues that I feel strongly about. »²³⁵ Le faux blog d'Amina ne relève pas de *fan culture* mais McMaster met ici involontairement le doigt sur l'un de ses problèmes majeurs, à savoir le manque de voix intersectionnelles dans les contenus de fiction (et particulièrement les contenus audiovisuels), dans les essais des fans lorsqu'ils interviennent sur les médias sociaux pour dénoncer un problème de représentation et dans l'observation académique des pratiques de fans. Ainsi, alors que nous cherchions à établir le rôle de l'identité « géo-culturelle » dans la variété de réception des productions américaines, l'imposture de McMaster, et plus encore, les raisons qu'il fournit pour justifier sa démarche, nous ont fait prendre conscience de notre fausse route : « sortir » des frontières géopolitiques états-uniennes n'est pas nécessaire pour introduire la thématique culturelle dans notre problématique.

Puisque dresser une carte géodémographique des fans s'avère aussi inenvisageable que futile mais qu'il nous semble malgré tout capital d'incorporer ces thématiques culturelles et identitaires dans notre analyse, nous resterons sur le territoire nord-américain et traiterons ces thématiques en relation avec ses « manières de faire et d'être ». En d'autres termes, plutôt que d'examiner les variations de réception et d'assimilation des trames narratives et des personnages LGBTQ à échelle internationale, nous observerons à quel moment et dans quelles mesures les questions d'identités culturelles, ethniques et nationales interviennent dans les processus identitaires que l'on dissocie dorénavant difficilement des pratiques de fans LGBTQ (les projections, les détournements sémantiques et les appropriations), le tout dans une zone géographique délimitée, ici les États-Unis.

On dit « la communauté LGBTQ » comme si par elle s'exprimait l'irréfutabilité d'une

²³⁵Bell, Melissa et Elizabeth Flock, « "A Gay Girl in Damascus" Comes Clean », *The Washington Post*, 12 juin 2011, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/a-gay-girl-in-damascus-comes-clean/2011/06/12/AGkyH0RH_story.html?utm_term=.16cd024f48dc. Accès on 23 mars 2017.

univocité, comme si l'ensemble des lettres de l'acronyme constituait les référents d'une seule et même désignation et comme si, du fait de sa nature non conformiste (ou non conforme), elle était immunisée des affres d'autres différences, d'autres sources d'oppression et de discrimination. C'est d'ailleurs ce que nous faisons depuis le début de ce travail, utiliser le référent LGBTQ alors que nos exemples et nos études de cas ont traité presque exclusivement d'homosexualité et de bisexualité féminine ; parler de lutte pour des droits fondamentaux, pour une représentation authentique, respectueuse et égalitaire ; blâmer le manque d'égard et de considération des différents acteurs de l'institution médiatique alors que nos observations et conclusions n'ont pas fait foi de la manière dont d'autres facteurs socioculturels peuvent affecter l'expérience d'une orientation et/ou d'une identité sexuelle non hétéronormative. Il va donc s'agir pour nous maintenant de définir plus pertinemment la faction LGBTQ des fans internautes de séries TV en ouvrant notre champ de vision à d'autres composantes identitaires et en considérant l'identité sexuelle comme une expérience indissociable des dynamiques de pouvoir et des systèmes de domination en place dans une société donnée.

1) Conceptualiser l'identité

Une dernière notion sur laquelle il faut nous entendre avant de poser le cadre intersectionnel est celle de l'identité qui, bien qu'essentielle à l'élaboration des problématiques sociologiques, ne fait pas l'unanimité des académiciens. Par où commencer et quel mouvement analytique opérer : de l'observation d'une oscillation collective vers l'établissement de pratiques individuelles ? Ou l'inverse ? Et quand bien même on opterait pour l'un ou l'autre mouvement, quel est ce « on » qui observe et qui donne du sens ? Le raisonnement en vigueur dans les questionnements autour de l'identité individuelle ou collective tend à nous informer davantage sur la mécanique des pouvoirs (que nous définirons bientôt à travers les travaux de Durkheim) responsables de l'interprétation des pratiques et de la fixation de leurs acceptions que sur la variété et la teneur des comportements observables.

Parler d'identité, c'est avant tout parler d'un positionnement par rapport à des catégories ; identifier, c'est se reporter au « déjà constaté » et trouver dans son inventaire la rubrique correspondant à chaque particularité. Cette mécanique des pouvoirs n'est aucunement unilatérale ; elle est au cœur de chaque intention de désignation de l'autre et du soi, chaque interpellation à un décrochage de l'ordinaire, dans les discours politiques et législatifs, dans les médias de l'information et du divertissement et dans les conversations du quotidien. Qu'entendons-nous donc par « identité » ? La singularité d'une configuration cellulaire et par là, la performativité d'un corps ? Un

comportement, une manière de faire, une volonté d'être, une essence ? Un exercice de syllogisme formaliste ? Une lecture synecdotique d'un code discordant ? On constate que l'on interroge ici des problématiques qui recourent celles autour de la notion de communauté. Et comme la communauté, l'identité est un concept qui peine à stabiliser son ambivalence. Elle est tantôt considérée comme le code génétique de toute construction et interaction sociales, tantôt comme un signe creux dont on ne peut s'affranchir.

Durkheim parle de « faits sociaux » pour définir le caractère quasi obligatoire de l'existence au rythme d'une force extérieure. Selon lui, il s'agit d'une force coercitive intrinsèque au corps social dont seule une démarche de résistance peut témoigner : « Si je ne me soumet pas aux conventions du monde, si, en m'habillant, je ne tiens aucun compte des usages suivis dans mon pays et dans ma classe, le rire que je provoque, l'éloignement où l'on me tient, produisent, quoique d'une manière plus atténuée, les mêmes effets qu'une peine proprement dite (...) »²³⁶. On décèle chez Durkheim une conception de l'identité en tant que performance contrainte d'un scénario judiciaire et social. La société suggère à l'individu de suivre les « *manières de faire* » (Durkheim, 22) qu'elle préconise sous peine de sanctions pénales ou d'isolement social, le tout dans la mesure des seuls paramètres d'existence qu'elle a établis, les « *manières d'être collectives* » (Durkheim, 22). L'auteur entend par ces « manières d'être collectives » la subordination involontaire de l'individu à l'infrastructure de la société dans laquelle il évolue ; cela suppose la langue que l'on parle, la religion que l'on pratique, l'architecture que l'on habite et que l'on construit, la nourriture que l'on consomme ; un imaginaire de conventions qui s'est agencé à mesure d'une pratique collective et qui se maintient par une transmission automatisée.

Bien sûr, les fondements de ces « manières d'être » ne sont pas « hasardeuses », par quoi nous entendons que l'on trouve, par exemple, une logique corrélative entre l'agencement architecturale typique d'une géographie et sa géologie ou entre les plats emblématiques d'une région et les sortes de cultures et d'élevages qu'on y développe. Simplement Durkheim constate que la nature traditionnelle de la transmission des mœurs tend à réduire leur potentiel de diversification et de malléabilité ; c'est elle qui fige les mœurs dans les faits sociaux en assurant une marge d'assimilation des digressions minime. Nous aurons tout loisir, dans les chapitres à venir, de revisiter le texte de Durkheim et notamment sa compréhension de l'évolution cumulative sous-jacente à son raisonnement. Restons pour l'instant sur sa conception de l'identité en tant que recherche perpétuelle d'une sorte de compromis entre ce que « quelque chose à propos de nous » suggère que nous soyons et ce que nous préférons être.

²³⁶Durkheim, Emile, « Les Règles de la méthode sociologique » [document PDF produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay], 1894, <http://prepagrandnoumea.net/hec2015/TEXTES/DURKHEIM%20Emile%20Les%20regles%20de%20la%20methode%20sociologique.pdf>.

Brubaker et Cooper parlent eux de « surrender[...] to the word “identity” »²³⁷ pour décrire l'impasse dans laquelle la recherche autour de l'identité semble se trouver. Selon eux, le premier faux pas des universitaires vers l'ankylose de l'identité en tant que concept, c'est de la traiter comme déjà ronde et tangible alors même qu'on s'apprête à s'y mesurer. On convient des acquis théoriques plutôt que d'en interroger la littérature et on finit par étudier un cobaye produit d'un recyclage ininterrompu ; bien loin de dynamiser les débats en suggérant une réorientation des questionnements, on fait stagner la discussion. Brubaker et Cooper suggèrent de ne pas sous-estimer cette paralysie de la dialectique identitaire qu'ils considèrent nocive pour deux raisons : la première, elle traduirait un retranchement des arguments derrière une acceptation aveugle de l' « avéré », une voie risquée que les chercheurs s'abstiennent généralement d'emprunter, préférant la progression d'un raisonnement par l'observation et la remise en cause ; la seconde, l'unilatéralité avec laquelle on persiste à cultiver le concept d'identité susciterait inévitablement un endiguement politique.

L'abstraction « identité », celle prototypique que les sociologues américains ont introduite dans les sciences sociales pour faciliter les modélisations autour de thématiques que l'« identité » recoupe par conséquent aujourd'hui (celles concernant l'ethnie, la classe, le genre, la religion, l'orientation sexuelle, la nationalité, l'immigration notamment) s'est échappée de la sphère strictement académique et s'est infiltrée dans les discussions de tous les jours. Et parce que « l'identité » est maintenant déjà qualifiée, qu'on peut la nommer et la discuter dans les limites du cadre des interactions conversationnelles usuelles, c'est-à-dire dans le confort d'un accord tacite sur la sémantique du terme entre les différents interlocuteurs, en somme puisqu'il s'est opéré une acception publique, sociale et politique de « l'identité », on ne peut s'en défaire. C'est ici ce qu'entendent les auteurs lorsqu'ils suggèrent que les sciences sociales et humaines « have surrendered to the word “identity” » : elles se laissent aller à l'« identité » telle qu'elle est interprétée et exprimée dans le quotidien de chacun, c'est-à-dire à l' « identité » en tant que pratique.

Brubaker et Cooper s'alignent sur une conception bourdieusienne de la pratique et proposent une distinction entre ce qu'ils nomment les « *categories of practice* » et les « *categories of analysis* ». Les premières sont ainsi définies dans le texte : « By categories of practice (...) we mean something akin to what others have called “native” or “folk” or “lay” categories. These are categories of everyday social experience, developed and deployed by ordinary social actors, as distinguished from the experience-distant categories used by social analysts. » (Brubaker, Cooper, 4). Les « *categories of analysis* », quant à elles, désignent les démarches d'observation de ces « *categories of practice* ». Cette différenciation s'avérerait cruciale dans l'approche aux thématiques identitaires en cela qu'elle permettrait aux socio-analystes d'opérer « de loin », ce qui signifierait,

²³⁷Brubaker, Rogers et Frederic Cooper, « Beyond Identity », *Theory And Society*, Vol. 29, N° 1, 2000, 1.

non pas une distanciation avec la pratique en tant que l'ensemble des phénomènes sociaux tangibles et observables mais plutôt la possibilité de poser sur ces phénomènes un regard affranchi de l'ascendance de leurs acteurs. On pourrait alors interroger les thématiques identitaires sans toutefois partir du postulat que l'identité est « avérée ».

C'est sur ce point que se rejoignent les travaux sur les différentes problématiques autour de la question de l'identité : qu'il s'agisse de Brubaker et Cooper et leur refus de considérer l'identité comme construite, fluide ou multiple (Brubaker et Cooper, 1) ; de Dervin et de sa conception d'« impostures interculturelles » par laquelle il désigne les difficultés de tenir un véritable discours interculturel dans la limite des cadres politiques, littéraires, pédagogiques, etc. établis²³⁸ ; ou de Lifton qui entend, avec sa notion de « *Protean self* », démontrer la capacité du « moi » à s'adapter aux attentes changeantes de la société²³⁹ : tous conviennent que l'identité en tant que concept échoue principalement parce qu'il ne parvient à évoquer la pluralité ni dans l'individualité ni dans les interactions entre cette individualité et ce que Dervin décrit comme l'« autorité scientifique, discursive et/ou politique » (Dervin, 10). On ne peut asseoir une identité comme constituant une réalité ontologique parce qu'aucun « on » ne possède la capacité ou le pouvoir de transcender les individus et de lire en chacun d'eux une essence qui leur serait propre ; l'identité est, en tout état de cause, une affaire de perspectives et de dynamiques de pouvoir. C'est là la notion que nous entendrons attester dans ce chapitre.

Depuis le début de ce travail nous nous arrêtons sur différentes minorités et communautés socio-culturelles. Nous mentionnions dans l'introduction que bien que notre sujet central soit la communauté LGBTQ (et plus encore, les fans internautes membres de la communauté LGBTQ) nos conclusions pouvaient s'étendre à tout groupe s'éloignant de près ou de loin d'une norme sociale établie. Ceci étant dit, il nous faut saisir que cela ne signifie aucunement que l'on peut substituer une expérience à une autre. Lorsque nous parlons par exemple de femmes *queer*, c'est presque un flou qui est exprimé, c'est ce que l'on prélève par un ratissage grossier du périmètre dans lequel existent les individus identifiés et auto-identifiés féminins. Parler de « femmes » sans discernement entre les femmes blanches ou les femmes non-blanches, entre les femmes cisgenres ou transsexuelles, entre les femmes hétérosexuelles ou *queer*, c'est là d'ailleurs la raison d'un clivage considérable qui caractérise encore aujourd'hui la mouvance féministe aux États-Unis.

Puisque les sociétés occidentales sont construites selon le défaut d'une autorité blanche, c'est par elle que se façonnent les valeurs, les concepts et les catégories ; c'est en outre par rapport à elle que l'on élabore la résistance. Par cette logique, le féminisme qui s'inscrit dans les mœurs

²³⁸Dervin, Fred, *Impostures Interculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2011.

²³⁹Lifton, Robert Jay, *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*, New York, Basic Books, 1993.

américaines en tant que mouvement social reconnu à la suite de la Convention de Seneca Falls tenue en juillet 1948 était « blanc » et ce, en dépit du fait que de nombreuses femmes afro-américaines y ont pris part. On comprendra par-là que si pour les femmes blanches, le féminisme a représenté un moyen de s'extirper du moule canonique de la féminité, pour les femmes afro-américaines par exemple, il est devenu un procédé par lequel se dissocier de la féminité blanche. C'est-à-dire qu'alors que la femme blanche s'employait à revendiquer l'égalité des sexes par l'accès au travail et la mobilité sociale au cœur du patriarcat américain, il fallut à la femme afro-américaine identifier les sources de son assujettissement, discerner la différence dans ses besoins et comprendre la nécessité pour elle de mener une lutte sociale et politique en marge à la fois du féminisme blanc et du *Civil Rights Movement* des années 1960, en somme, indépendamment du racisme du premier et du sexisme du second.

La nature de ce mouvement social, le fait qu'il soit le produit d'un sentiment de délaissement de la part de groupes luttant pourtant eux-mêmes contre l'indifférence politique et sociale des pouvoirs en place, a suscité la prise de conscience d'une faille dans les démarches de résistance, celle de ne pas faire converger les formes d'oppression pour comprendre les besoins correspondant à chaque expérience. C'est ce vers quoi va tendre le *Black Feminism* dès les années 1960 : travailler à ajuster les perspectives en tenant compte de l'interaction des paramètres d'ethnie, de classe, de sexe, de genre et d'orientation sexuelle. Plusieurs activistes ont considérablement contribué à théoriser les problématiques alors émergentes, notamment Angela Davis qui est l'une des premières à profiler les contours de nouveaux concepts et à parler de l'expérience des femmes afro-américaines en tant que fruit du point de rencontre de différents systèmes d'oppression et de discrimination : « (...) it is important to recognize that sexism can never be seen in isolation. It has to be placed in the context of interconnections with racism, and especially with class exploitation »²⁴⁰.

Davis utilise ici « *interconnections* » pour poser les bases de son raisonnement autour de cette conjugaison d'identité sociale mais le terme évoluera avec l'affinage du concept à travers les discours et discussions entretenus par les *Black Feminists*. C'est Kimberlé Crenshaw, théoricienne juridique sensibilisée aux problèmes judiciaires que pose une approche unilatérale d'identités plurielles, qui donnera au concept sa dénomination finale d'« *intersectionality* » dont elle explique l'origine ainsi : « I wanted to come up with a common everyday metaphor that people could use to say: "it's well and good for me to understand the kind of discriminations that occur along this avenue, along this axis – but what happens when it flows into another axis, another avenue?" »²⁴¹.

²⁴⁰Davis, Angela, « Women, Race, and Class: An Activist Perspective », *Women's Studies Quarterly*, Vol. 10, N° 4, 1982, 6.

²⁴¹Adewunmi, Bim, « Kimberlé Crenshaw on Intersectionality: "I Wanted to Come Up With An Everyday Metaphor That Anyone Could Use" », *New Statesman*, 23 Mars 2016, <http://www.newstatesman.com/lifestyle/2014/04/kimberle-crenshaw-intersectionality-i-wanted-come-everyday-metaphor-anyone-could>. Accès 25 avril 2017.

L'intersectionnalité est non seulement devenue une notion indissociable du mouvement *Black Feminist* mais elle contribue également aujourd'hui, d'une part, à situer d'autres « intersections » identitaires dans les discours socio-politiques et à permettre l'établissement de cadres légaux davantage appropriés de façon à lutter contre les cas d'injustice institutionnalisée et d'autre part, à renseigner différents domaines de recherche tels que, entre autres, les *women's studies*, les *gender studies*, la sociologie, l'anthropologie et la philosophie.

L'intersectionnalité est donc l'outil méthodologique qui va nous servir ici à problématiser les questions identitaires chez les fans LGBTQ. Il va nous permettre, d'une part, de faire interagir les paradigmes sexuels et genrés non dominants avec d'autres variables identitaires non dominantes et d'autre part, d'observer les dynamiques de pouvoir au sein des structures en place pour appréhender l'instrumentation des inégalités identitaires. Au regard de notre recherche, l'intersectionnalité devrait alimenter la problématique suivante : comment expliquer la constatation par laquelle, alors que les fans LGBTQ exploitent l'étendue des moyens numériques disponibles pour communiquer, s'exprimer et créer, qu'ils détectent et se saisissent de chaque nouvelle inexactitude pour pointer du doigt un problème social de rationalisation de certaines pratiques discriminatoires par un recours à la neutralité, aucun *fandom* correspondant à une minorité socio-politique autre que la communauté LGBTQ ne parvienne à élever la voix dans une démarche de revendication similaire à celle que nous avons décrite dans les chapitres précédents.

Qu'il s'agisse des communautés hispaniques, afro-américaines ou asiatiques (les trois plus larges minorités ethniques répertoriées sur le sol américain), on ne trouve tout simplement pas, à l'échelle de la *fan culture*, d'équivalence dans la véhémence des contestations ou dans l'obstination à être un acteur présent dans les conversations et les prises de décisions. N'entendons pas ici que les fans *latinos*, afro-américains et asio-américains n'utilisent pas les médias sociaux pour contester le peu de représentation que la télévision, le cinéma et la littérature ont à offrir ; simplement le bruit paraît plus sourd, l'emportement moins frénétique et c'est le déséquilibre entre la représentation inauthentique des contenus culturels et la contre-offensive timide des fans membres des communautés concernées, le tout dans un contexte socio-culturel xénophobe, que nous entendons interroger.

Avant d'entamer cette section, précisons que bien que nous allions observer des situations d'intersectionnalité toujours en lien avec la thématique LGBTQ, il va nous falloir nous rapprocher de chacune des catégories identitaires que nous entendons faire interagir avec cette thématique, indépendamment d'elle dans un premier temps, afin de nous familiariser avec leurs structures, leurs forces et leurs mouvements. En outre, puisque notre démarche est née de la constatation d'une carence dans la riposte des fans face aux contenus culturels qui tendent à alterner entre une visibilité

stéréotypée et une invisibilité totale, nos études de cas porteront davantage sur les productions culturelles officielles que sur les productions de fans, l'objectif étant, de fait, d'induire et de problématiser la réticence à contester.

2) Stéréotypes et pouvoir

Le 24 janvier 2017 le *Sundance Film Festival*, l'un des principaux festivals du film indépendant, recevait diverses actrices, productrices et auteures pour un déjeuner destiné à célébrer le travail des femmes dans l'industrie du cinéma. Tenu seulement trois jours après la « *Women's March on Washington* » qui réunit plusieurs centaines de milliers d'individus au cœur de la capitale américaine et plusieurs millions d'autres à travers le monde pour protester contre l'idéologie misogyne et xénophobe que le président Trump, alors tout récemment élu, semble entre autres disposé à propager²⁴², les conversations s'orientèrent sans surprise vers l'une des problématiques féministes majeures que soulève l'industrie Hollywood, à savoir ici l'inégalité aussi quantitative que qualitative dans la distribution des rôles. Lorsque l'actrice afro-américaine Jessica Williams mentionne le besoin d'un féminisme pluriel afin de contrer les différents visages qu'endosse le sexisme, notamment envers les femmes de couleur et les femmes *queer*, ce ne sont pas les hochements de tête enthousiastes auxquels on pourrait s'attendre qui accueillent ses propos.

« My question is: What if you are a person of color, or a transgendered person who – just from the way you look – you already are in a conflict? »²⁴³, interroge-t-elle. Pour Salma Hayek et Shirley MacLaine, les femmes devraient veiller à ne pas recourir à l'auto-victimisation pour faire entendre leur discours et selon les deux actrices, faire intervenir la race²⁴⁴, l'ethnie, l'orientation ou l'identité sexuelle dans les discours féministes constitue une démarche d'auto-victimisation. MacLaine et Hayek conseillent plutôt à Williams de travailler à « trouver la démocratie en elle-même »²⁴⁵ et à « chercher qui elle est » (Davis, *Vibe*) ; des recommandations dont l'intelligibilité se perd dans le vague de la forme mais par lesquelles on imagine que les deux actrices entendent encourager Williams à trouver une sorte de quiétude dans son existence par et en elle-même.

« Who are you when you're not black and when you're not a woman ? » (Kaufman, *The Los*

²⁴²Hartocollis, Anemona et Yamiche Alcindor, « Women's March Highlights as Huge Crowds Protest Trump: "We're Not Going Away" », *The New York Times*, 21 janvier 2017, https://www.nytimes.com/2017/01/21/us/womens-march.html?_r=0. Accès 26 mars 2017.

²⁴³Kaufman, Amy, « Celebration of Women Filmmakers Triggers Heated Debate Among Salma Hayek, Jessica Williams and Shirley MacLaine », *The Los Angeles Times*, 28 janvier 2017, <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-female-filmmakers-lunch-race-debate-20170128-story.html>. Accès 2 avril 2017.

²⁴⁴Voire la partie suivante pour l'utilisation du terme « race ».

²⁴⁵Davis, Shanice, « Salma Hayek Likens Black Feminism To Victimization In Exchange With Jessica Williams », *Vibe*, 31 janvier 2017, <http://www.vibe.com/2017/01/salma-hayek-black-feminism-jessica-williams/>. Accès 26 mars 2017.

Angeles Times), interroge à son tour Hayek, qui considère que sa force vient « de l'intérieur », de ce qu'elle a à offrir en tant qu'individu plutôt qu'en tant que femme. « I don't want to be hired because I'm a girl », ajoute-t-elle, « I want them to see I'm fabulous. Don't give me a job because I'm a girl. It's condescending. » (Kaufman, *The Los Angeles Times*). Une opinion à laquelle Williams consent jusqu'à une certaine mesure : « I think what you're saying is valid, but I also think that what you're saying doesn't apply to all women. I think that's impossible. » (Kaufman, *The Los Angeles Times*).

Ce qui peut rendre cet échange surprenant, c'est le fait que le désaccord oppose en partie deux actrices qui ont en commun d'avoir un profil que Hollywood tend à ne pas favoriser. Dans le chapitre précédent, nous donnions les chiffres correspondant à la représentation féminine dans les différents programmes proposés à la télévision ; rappelons-nous, 39% des personnages qui ont du dialogue sont féminins et 41% des personnages principaux sont féminins²⁴⁶. Les chiffres relatifs à la représentation féminine au cinéma sont encore inférieurs, avec 32% figurant la part des personnages féminins qui ont du dialogue et 37%, celle des personnages principaux féminins²⁴⁷. En outre, lorsque l'on se penche sur la manière dont se décline ce paradigme féminin proportionnellement aux critères ethniques et raciaux des personnages, on est peu surpris de constater que les données confirment une inégalité notable entre les personnages blancs et tous ceux dont la race et/ou l'ethnie est différente. On compte ainsi, à l'intérieur de la faction pourtant déjà très réduite des personnages féminins dans les films, considérablement plus de personnages blancs (76%) que de personnages afro-américains (14%), asio-américains (6%) et latinos (3%) (Lauzen, « It's a Man's (Celluloid) World (...) »). Rappelons que le seul objectif de cette étude est de quantifier la représentation féminine en comptabilisant les personnages et qu'elle ne tient compte d'aucun paramètre analytique ou critique quant à l'intention de justesse ou au soin mis en œuvre dans le processus d'écriture et de réalisation de cette représentation.

Williams est, comme nous l'avons mentionné, afro-américaine et Hayek, mexicano-libanaise, ce qui signifie que l'une et l'autre ont dû et doivent encore faire face à des difficultés de casting qui, comme en témoignent les données ci-dessus, vont bien au-delà du fait qu'elles sont des femmes. Hayek soulève d'ailleurs ce point lors du déjeuner au *Sundance Festival* : « I'm from another generation (...). My generation, they said, 'Go back to Mexico. You'll never be anything other than a maid in this country.' By the heads of studio! ». Et quand bien même elles décrocheraient un rôle pour le grand écran américain, le risque que ce rôle s'inscrive lui aussi dans

²⁴⁶Lauzen, Martha M., « Boxed In 2015-16: Women On Screen and Behind the Scenes in Television » [document PDF], *Center for the Study of Women Television & Film*, septembre 2016, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015-16-Boxed-In-Report.pdf>. Accès 8 octobre 2016.

²⁴⁷Lauzen, Martha M., « It's a Man's (Celluloid) World: Portrayal of Female Characters in the Top 100 Films of 2016 », *Center for the Study of Women Television & Film*, 2017, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/02/2016-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf>. Accès 5 avril 2017

ce type de stéréotype reste élevé.

« The images that emerge from stereotypes are often stable and decontextualised (...) »²⁴⁸, nous enseigne Fred Dervin, « In acts of interaction, people are guided in their behaviours and discourses through the cognitive order of the stereotypes that they have formed and learnt within their groups (...) » (Dervin, “Cultural Identity, and Othering”, 6). C'est ce que la *National Hispanic Media Coalition*, une organisation militant pour une inclusion plus équitable et plus juste des Latino-Américains dans l'institution médiatique américaine, a confirmé à l'issue d'une étude menée sur la manière dont est perçue cette communauté aux États-Unis :

About 30 percent of non-Latino Americans believe that half or more of the nation's Latino population is made up of undocumented immigrants. Another 90 percent described Latinos as family-oriented and 8 percent said Hispanics are hard working. But half of the nation's non-Latino population also believes that the terms « welfare recipient » and « less well educated » are apt terms to describe the nation's Hispanic population.²⁴⁹

Ce que ces données figurent, c'est une propension à recourir au préjugé élevée dans la construction des opinions sur l'« autre ». On parle ici des préjugés envers la communauté hispanique aux États-Unis mais c'est une démarche que l'on retrouve tout aussi bien dans l'appréciation de la communauté afro-américaine ; et une fois de plus, l'échange entre Hayek, Williams et les autres invitées lors de l'événement du *Sundance Festival* révèle le caractère insidieux des stéréotypes ainsi que la place qu'ils tiennent dans l'établissement d'une dynamique d'interaction. En effet, alors que Williams tente d'orienter la conversation vers une réflexion sur les différences dans l'expérience de chacune face au regard de l'autre, elle se retrouve victime de l'abus qu'elle entendait en partie dénoncer : à chaque réponse qu'elle fournit aux interpellations de Hayek et MacLaine, on l'interrompt, on la contredit sur son propre vécu, on ne l'entend pas.

Devant l'embarras évident de Williams de sentir le dialogue lui échapper, les réalisatrices Jill Soloway et Kimberley Peirce interviennent pour prendre sa défense et tentent de raisonner les membres de l'assistance en faisant appel à leur part de responsabilité dans l'inégalité caractéristique du traitement et de la considération des femmes et ce, y compris à l'intérieur de discours dits féministes : « It's our responsibility as white women to recognize that when there are people of color or people who are queer – we need to prioritize your voices and let you speak the loudest and

²⁴⁸Dervin, Fred, « Cultural Identity, Representation, and Othering » [document PDF], 6, <https://pdfs.semanticscholar.org/d3bd/93b08abc5ed18277617d85190bc4ac01b8ac.pdf>.

²⁴⁹« Study: Non Latinos Buy Into Stereotypes About Hispanic Americans », *Huffpost*, 12 septembre 2012, http://www.huffingtonpost.com/2012/09/12/latino-stereotypes_n_1877866.html. Accès 6 avril 2017.

learn from your experience, because we haven't been listening. » (Kaufman, *The Los Angeles Times*), avance Soloway ; et Peirce de poursuivre, « The thing is, yes, all women can work together, but we have to acknowledge that black women have a different experience. She [Williams] is struggling and we keep shutting her down. » (Kaufman, *The Los Angeles Times*). La manœuvre s'avère toutefois vaine et Hayek ne semble pas saisir l'intention derrière les propos de ses consœurs : « Can I interrupt, because I feel misunderstood. It's not shutting you up. (...) We should also be curious about our brain. By being the best that you can be. That's what I was trying to say to you. » (Kaufman, *The Los Angeles Times*). Ainsi selon Hayek, l'individu (toutes caractéristiques genrées, sexuelles, culturelles, sociales confondues) devrait s'employer à exploiter les compétences qui lui sont propres, à faire valoir ce qu'il peut apporter à une situation ou à un projet, à se délester du poids des préjugés dirigés envers certaines facettes de son identité pour faire triompher sa personnalité.

Cette vision peut sembler naïve au premier abord, presque insultante pour Williams qui s'évertue pourtant à expliquer que sa couleur de peau, ou plus justement, la manière dont la société dans laquelle elle évolue réagit à sa couleur de peau, constitue justement l'une des difficultés majeures qu'elle doit affronter au quotidien. Toutefois si l'on considère que Hayek avoue avoir elle-même été victime de racisme du fait de ses origines et de son ethnie, on peut supposer que son intention n'était pas de blesser Williams mais de partager sa propre expérience et les leçons qu'elle en a tirées. Le réel problème avec les allégations de Hayek n'est donc pas son point de vue quant à l'attitude à adopter dans une situation de discrimination, c'est le contexte dans lequel elles sont transmises, le fait qu'elles soient imposées à Williams malgré ses efforts répétés et malgré le soutien d'autres invitées pour se faire entendre.

Hayek termine son intervention par : « Let's not just spend all the time in the anger, but the investigation. » (Kaufman, *The Los Angeles Times*). Et c'est le fait que Williams arrête d'argumenter et finisse par se taire complètement qui ancre la situation dans le continuum du stéréotype. Son silence devient significatif dès lors que l'on se plonge dans l'histoire de la communauté afro-américaine et que l'on prend connaissance de la place qu'a tenu et que tient encore la notion de colère dans l'établissement de cette communauté ainsi que dans sa relation avec les institutions politiques, judiciaires, sociales et religieuses. « *Angry black people* » et plus encore, « *angry black women* » figurent un concept inscrit dans l'imaginaire collectif américain quant à la manière de percevoir la communauté afro-américaine, identifiable depuis la période coloniale dans divers médias et que l'on retrouve aujourd'hui aussi bien dans les récits de fiction que dans les productions journalistiques professionnelles ou amatrices.

Selon Walley-Jean, la formule « *angry black women* » ne serait pas en soi *un* stéréotype mais le produit de trois stéréotypes construits autour de la femme afro-américaine. Le premier, celui

de la « *mammy* », véhicule l'image de la domestique bienfaitrice et loyale et représente selon l'auteure « the ideal relationship between the African American female and the majority culture »²⁵⁰ ; le deuxième est celui de la « *Jezebel* », soit la femme afro-américaine encline à la débauche et à la dépravation, une conception qui proviendrait de la période d'esclavage qui sévit aux États-Unis du XVIII^e au XIX^e siècle durant laquelle le propriétaire d'une esclave pouvait disposer de sa sexualité et de sa fécondité à son gré, ce qui menait fréquemment à des abus sexuels de la part du propriétaire et d'autres figures masculines telles que ses fils, ses esclaves masculins ou d'autres marchands d'esclaves (Walley-Jean, 70).

Enfin, le troisième stéréotype qui contribue à celui plus global de la femme afro-américaine colérique est l'image de la « *Sapphire* » en référence au personnage du même nom dans la sitcom *Amos 'n' Andy*²⁵¹. D'abord diffusée à la radio dans les années 1920-40 puis basculée sur la télévision jusque dans les années 1960, *Amos 'n' Andy* met en scène les tribulations des membres de la fraternité afro-américaine des « *Mystic Knights of the Sea* ». Sapphire Stevens est l'épouse du président de cette fraternité et son unique rôle dans le récit est d'incarner l'irascibilité ; elle s'indigne rapidement et de façon irrationnelle, tout particulièrement contre son mari qu'elle ne manque pas de rabaisser dès que l'opportunité se présente. Du personnage de Sapphire s'est développée une manière singulièrement péjorative de figurer la femme afro-américaine dans les contenus culturels :

She is tart-tongued and emasculating, one hand on a hip and the other pointing and jabbing (or arms akimbo), violently and rhythmically rocking her head, mocking African American men for offenses ranging from being unemployed to sexually pursuing white women. She is a thrill nagger with irrational states of anger and indignation and is often mean-spirited and abusive.²⁵²

Ce modèle de représentation est nocif à différents niveaux. Il influe tout d'abord sur la part non afro-américaine de la population américaine, comme le démontre une expérience menée auprès d'étudiants « euro-américains » afin de tester l'impact des stéréotypes de la « *mammy* », de la « *jezebel* » et de la « *Sapphire* » tels qu'on les retrouve dans les médias du divertissement et de l'information. L'étude révèle que pour chaque mise en situation, proposée tour à tour stéréotypée ou neutre, les étudiants ont eu recours à des qualificatifs majoritairement dépréciatifs lorsqu'on leur a demandé de décrire l'attitude des personnages²⁵³. Une étude similaire souligne que les Américains

²⁵⁰Walley-Jean, Celeste J., « Debunking the Myth of the "Angry Black Woman": An Exploration of Anger in Young African American Women », *Black Women, Gender + Families*, Vol. 3, N° 2, 2009, pp. 68-86, 70.

²⁵¹Correll, Charles et Freeman Gosden, créateurs, *Amos 'n' Andy*, CBS, 1960.

²⁵²Pilgrim, David, « The Sapphire Caricature », *Ferris State University*, août 2008, <http://www.ferris.edu/jimcrow/sapphire/>. Accès 10 avril 2017.

²⁵³Brown-Givens, Sonja M. et Jennifer Monahan, « Priming Mammies, Jezebels, and Other Controlling Images: An Examination of Mediated Stereotypes on Perceptions of an African American Woman », *Media Psychology*, 2005, pp. 87-106.

tendent à considérer la femme afro-américaine bruyante, loquace, agressive, hostile, grossière, querelleuse, à l'emporte-pièce et qu'ils estiment en outre qu'elle présente plus de traits de caractères négatifs que la femme non afro-américaine²⁵⁴.

Une autre conséquence de cette représentation fautive est l'influence qu'elle exerce sur les membres de la communauté afro-américaine eux-mêmes, à commencer par les hommes. En effet une chercheuse en psychologie est parvenue, à l'issue d'un questionnaire soumis à un groupe de 221 participants afro-américains, à démontrer que l'exposition constante à ces stéréotypes provoquait, premièrement, une assimilation des images qu'ils véhiculent par à la fois les hommes et les femmes afro-américains et deuxièmement, qu'elle affectait les dynamiques de pouvoir et donc les relations sociales entre ces deux groupes²⁵⁵. Les résultats révèlent en effet, premièrement, qu'un pourcentage important d'hommes afro-américains alimentent ces stéréotypes négatifs à propos des femmes afro-américaines et deuxièmement, qu'il existe un lien entre la croyance en ces stéréotypes et la rationalisation de la violence domestiques sur les femmes afro-américaines (Gillus, 80) ; par quoi il faut comprendre, non pas que la totalité des incidents de violence domestique infligée à une femme afro-américaine par un homme afro-américain dépend de la propagation des stéréotypes mais plutôt que l'acceptation de ces stéréotypes en tant qu'avérés représente un facteur aggravant dans la démarche de justification d'actes de violence domestique commis sur les femmes afro-américaines.

La troisième conséquence majeure est l'ascendance qu'exercent les images distordues de la femme afro-américaine sur les femmes afro-américaines elles-mêmes. Selon Walley-Jean, celles-ci seraient les victimes d'un processus d'internalisation involontaire des valeurs véhiculées par les stéréotypes qui se traduirait par une gestion de la colère inadéquate. Ce qui signifie que le jugement qu'elles supposent être celui de l'œil qui les regarde les pousse à expérimenter, et surtout à exprimer, la colère différemment : certaines vont par exemple se retenir de manifester un désaccord ou tempérer leur véhémence même si elle leur paraît justifiable, d'autres vont au contraire profiter de l'espace que permet le stéréotype pour justifier un comportement agressif ou un emportement irrationnel. Quoi qu'il en soit, pour chaque transport, chaque démonstration d'opposition au statu quo indirecte ou assumée, chaque élévation de la voix pour la reconnaissance des abus institutionnalisés, pour chacune de ces expressions qui témoignent pourtant d'un malaise social ravageur, si elle est énoncée par une femme afro-américaine, on trouvera l'évocation de ce stéréotype, y compris de la part de l'énonciatrice qui essaiera de justifier ses propos avant que son afro-américanisme ne les évince :

²⁵⁴Niemman, Yolanda F., Leilani Jennings, Richard M. Rozelle, James C. Baxter et Elroy Sullivan, « Use of Free Responses and Cluster Analysis to Determine Stereotypes of Eight Groups », *Personality and Social Psychology Bulletin*, Vol. 20, 1994, pp. 379-390.

²⁵⁵Gillus, Tameka, « Exploring the Link Between Stereotypic Images and Intimate Partner Violence in the African American Community », *Violence Against Women*, Vol. 8, 2002, pp. 64-86.

I'm neither angry nor sassy, nor do I have an attitude. I'm just speaking out. (...) Are you trying to tell me that I'd rather speak of social injustices such as recent shootings of unarmed black men than the Brangelina breakup, because I'm just an angry woman? That I'd rather talk about institutional gender inequalities than about how pumpkin spice is taking over fall because I'm "unreasonable"? No, it's because I choose to speak about what most people fear addressing. I'll point out the white elephant in the room, so to speak.²⁵⁶

Ce qui frappe dans ce type de défenses, c'est le fait qu'elles témoignent d'une rupture du pacte de lecture officieux entre l'auteur et le lecteur, celui par lequel on admet que le texte prime sur le producteur du texte puisque c'est le lecteur qui lui donne un sens. Ici pourtant, l'auteur n'est pas mort ; il est le texte. Et le seul moyen pour lui de s'effacer, d'affranchir le texte et de lui rendre sa faculté de mouvance est de se justifier, de rendre valide sa voix. Si désireuse est la voix de faire valoir ses propos sans jugement que la justification s'inscrit parfois dans la démesure. Batengas (ci-dessus) fait appel au discernement de ses lecteurs à la lumière de la conjoncture socio-politique américaine et de la gravité des événements qui ne cessent de l'alimenter, notamment la vague de violence policière sur des citoyens afro-américains.

S'il nous semble aberrant de constater qu'elle doive batailler avec les stéréotypes et démontrer que ce qu'elle avance est légitime malgré sa couleur de peau, au moins le fait-elle en s'appuyant sur des faits d'actualité qu'il devient impératif d'aborder. Toutefois il arrive que la teneur des accusations soit si accablante qu'il faille en venir à une rationalisation proportionnellement absurde. Nous pensons notamment à la réaction de l'acteur Jesse Williams qui déclara au journal *The Guardian*, « There is zero evidence, zero evidence that black people are more inclined to be angry in vacuum than anybody else »²⁵⁷ pour justifier la colère des manifestants amassés dans les rues de villes américaines en protestation, une fois de plus, contre la série de meurtres de citoyens afro-américains par les forces de l'ordre. La figure de l'« *angry black person* » est tellement ancrée dans l'imaginaire d'une taxinomie sociale que malgré le contexte de violence extrême orientée vers une communauté toute entière, il en revient à la Nature (que l'on imagine ici signifier le génotype ou son expression phénotypique) d'attester le pied d'égalité entre tous les individus.

Au *Sundance Festival*, lorsque Hayek intervient dans la conversation pour conseiller à Williams de ne pas s'abandonner à la colère, voilà tout ce que suggère le terme dans l'esprit de Williams. C'est d'ailleurs ce qu'elle confirmera sur *Twitter* peu de temps après le festival en réponse

²⁵⁶Batengas, Edna, « Let's Stop the Angry Black Woman Narrative. Speaking My Mind Doesn't Make Irrational or Vicious », *The Peak*, 1 novembre 2016, <https://the-peak.ca/2016/11/lets-stop-the-angry-black-woman-narrative/>. Accès 14 avril 2017.

²⁵⁷Kasperkevic, Jana, « Jesse Williams: "Celebrity Culture? I Am Not Going To Participate In That" », *The Guardian*, 1 octobre 2015, <https://www.theguardian.com/culture/2015/oct/01/jesse-williams-greys-anatomy-celebrity-culture-civil-rights>. Accès 14 avril 2017.

à un message la félicitant d'avoir gardé son calme tout au long de la conversation malgré les désaccords : « (...) the composure literally was just me shutting down after someone called me an angry black woman »²⁵⁸. Sciemment ou à leur insu, c'est ainsi que l'on élève les petites filles afro-américaines, dans la peur du jugement physique, dans la justification de soi automatique et surtout dans l'acceptation que la société dans laquelle elles sont amenées à évoluer leur garantie une vie entière de marginalisation et ce, peu importe leur milieu social ou leur réussite professionnelle, peu importe qu'elles choisissent d'élever la voix ou de se prêter au mieux au jeu social. Nous trouvons là une piste d'explication quant aux raisons pour lesquelles les fans afro-américains rencontrent une réticence à exprimer leur mécontentement et à revendiquer l'inclusion, dans les récits de fiction, de personnages auxquels ils peuvent s'identifier non plus par le biais de métaphores mais parce que les acteurs choisis et les trames narratives spécifiques à chacun de leurs personnages s'accordent pour évoquer explicitement une expérience possible d'afro-américanisme aux États-Unis.

3) Conceptualiser la « race »

Il nous semble maintenant nécessaire de soulever les problèmes que génère la terminologie utilisée dans les thématiques construites autour de l'identité culturelle. Du fait de la situation géographique de notre étude, la plupart des sources qui viennent nourrir notre raisonnement sont rédigées en anglais et s'il est une difficulté de travailler dans une langue différente de celle utilisée dans les ouvrages sources, c'est que la théorisation d'un même concept se construit et s'exprime différemment à cause de la langue. Nous avons déjà très brièvement abordé ce point dans le chapitre précédent lorsqu'il s'agissait de traiter la notion de « *community* » ; nous avons alors convenu de l'emploi du terme dans sa forme anglophone en vertu de la gamme de nuances sémantiques dont il est porteur et que le français ne saurait rendre.

La notion qui a représenté pour nous un obstacle au regard de la thématique identitaire est celle de « *race* » que les anglophones utilisent ordinairement indépendamment de « *ethnicity* » pour opérer un découpage de l'*homo sapiens* forgé sur une différenciation estimée purement biologique. Bien que l'on retrouve également le terme « *race* » dans le vocabulaire français, la langue ne permet pas la possibilité de neutralité qu'autorise en théorie sa forme anglophone. Un francophone qui parle de « *race* » pour distinguer les individus selon des critères physiques, physiologiques ou culturels émet nécessairement un commentaire raciste, ainsi que s'emploie à le souligner le dictionnaire : « Catégorie de classement de l'espèce humaine selon des critères morphologiques ou culturels,

²⁵⁸@msjwilly, « And the composure literally was just me shutting down after someone called me an angry black woman », *Twitter*, 28 janvier 2017, 14h48, <https://twitter.com/msjwilly/status/825475587405787136?lang=fr>.

scientifiquement aberrantes, dont l'emploi est au fondement des divers racismes et de leurs pratiques. »²⁵⁹ Et au cas où la définition seule ne suffirait pas à transmettre au lecteur la virulence de l'idéologie que le terme renferme, le dictionnaire a ajouté un encart spécifiant que bien que la notion de « race » eût un jour sa place dans les discours scientifiques et notamment au XIX^e siècle, les découvertes qui ont depuis illuminé la science de la génétique rendent obsolète et illégitime toute tentative de classification de l'homme. La langue française ne cède donc aucune digression sémantique sur ce point.

Si la définition anglophone ne fait pas état du risque pour un énonciateur de véhiculer des valeurs discriminatoires, le concept de « *race* » fait tout de même polémique. On le constate dans la littérature de domaines de recherche très variés, des sciences dures telles que la biologie et la microbiologie aux sciences humaines de l'anthropologie et de la sociologie par exemple. Au cœur de cette remise en cause, on trouve bien sûr la légitimité de la neutralité que l'on accorde au concept : peut-on classer les hommes au gré de ce qui les différencie sur un plan matériel comme l'on classifie les divers organismes du reste du règne animal, les différentes espèces végétales ou encore les sortes de roches ? Ceux pour qui la réponse est affirmative et qui jugent nécessaire une taxonomie biologique appliquée à l'homme considèrent que si l'intention n'est pas d'asseoir la suprématie d'un groupe sur un autre mais de simplement classer, de mettre un nom sur chacune des déclinaisons détectables de l'homme alors l'emploi du terme « *race* » ne peut être problématique et ne peut être le vecteur de discrimination. La démarche est purement scientifique et donc impartiale ; on observe, on constate une variation, on prend note.

Malheureusement catégoriser l'homme au niveau biologique est une manœuvre difficilement réalisable dans l'affranchissement total des hiérarchies ethniques, culturelles et religieuses déjà en place dans les différents modèles sociaux ; et le fait même que le support soit celui de la génétique, soit la science des formes organiques, celle par laquelle l'homme replace l'homme dans la Nature, donne à l'acte de classification une dimension d'irréfutabilité. Car les différences génétiques entre les hommes sont là ; certaines sont manifestes dans la forme d'un nez, d'un œil, la couleur d'une peau ou la texture de cheveux : ce sont là certains des critères morphologiques à partir desquels les groupes et les communautés se sont formés. Il ne s'agit néanmoins ici que des expressions génétiques observables « à l'œil nu » ; l'homme a tracé une carte humaine sur le recensement de différences et de similarités qui lui semblaient flagrantes dans l'ignorance de deux principes fondamentaux.

Le premier, « [i]n a variety of species including *Drosophila*, mice, birds, plants, and man, it is the rule, rather than the exception, that there is genetic variation between individuals within

²⁵⁹« Race », *Le Petit Larousse illustré*, 2016.

population »²⁶⁰. Lewontin s'emploie ici à démontrer le fait que les individus d'une même espèce varient immanquablement les uns des autres et ce, y compris parmi les individus que l'on regroupe sous une même étiquette parce qu'ils partagent des caractéristiques physiques visibles. Les chercheurs en génétique ont par ailleurs découvert que les jumeaux monozygotes, à qui l'on prêtait jusqu'alors des génotypes identiques, présentent des variations génétiques certes infimes mais suffisantes pour les différencier²⁶¹. A plus forte raison, les généticiens et spécialistes en bioéthique qui se penchent sur le clonage confirment la constatation d'une dissimilitude entre le génotype d'un organisme issu d'une démarche de clonage thérapeutique (telle que la célèbre brebis Dolly) et le génotype original²⁶². Il s'agit de dissimilitudes observées au niveau moléculaire et/ou mitochondrial par quoi nous comprendrons qu'ici encore, la différenciation entre l'organisme original et l'organisme cloné est rendue possible malgré et par l'insignifiance de la variabilité biologique. Nous concluons donc qu'aucun individu n'est exactement génétiquement identique à un autre et qu'à partir de là, chaque tentative d'établissement d'un groupe au niveau biologique ne pourra se faire que par la concession d'un flou dans ses délimitations.

Le second principe est justement l'insignifiance de la variabilité. La génétique propre à chaque individu varie de l'un à l'autre mais les différences morphologiques si proéminentes qu'un homme observe chez son prochain sont le produit de variations génétiques mineures. Une disproportion qui inquiéta certains scientifiques dès les années 1950 au commencement du *Civil Rights Movement* lorsqu'ils constatèrent une appropriation des notions biologiques de « race » pour alimenter les discours ségrégationnistes et contester les revendications sociales et légales de la population afro-américaine²⁶³. Depuis, le concept de « race » s'est instauré dans le langage du quotidien ainsi que dans l'imaginaire collectif et bien que le corps scientifique s'emploie toujours à préconiser son abrogation dans la recherche en biologie humaine, il persiste un clivage entre ceux qui considèrent le concept un outil nécessaire à l'élucidation des mystères de la génétique de l'homme et ceux qui jugent irresponsable la culture d'une dialectique raciale, aussi neutre et objective la souhaite-t-on, alors même que l'on sait qu'elle sert le maintien d'une idéologie xénophobe.

Notons que l'objectif pour les biologistes et généticiens qui contre-indiquent l'exploitation

²⁶⁰Lewontin, Richard, « The Apportionment of Human Diversity » [document PDF], *Evolutionary Biology*, 1972, Vol. 6, pp. 381-398, 382, <http://www.philbio.org/wp-content/uploads/2010/11/Lewontin-The-Apportionment-of-Human-Diversity.pdf>.

²⁶¹Casselman, Anne, « Identical Twins' Genes Are Not Identical », *Scientific American*, 3 avril 2008, <https://www.scientificamerican.com/article/identical-twins-genes-are-not-identical/>. Accès 25 juin 2017.

²⁶²Pence, Gregory E., *Bioethics and Philosophy In Orphan Black. What We Talk About When We Talk About Clone Club*, Dallas, Texas, Smart Pop, 2016.

²⁶³Howard, Jacqueline, « What Scientists Mean When They Say "Race" Is Not Genetic », *Huffpost*, 2 février 2016, http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological_us_56b8db83e4b04f9b57da89ed. Accès 25 juin 2017.

du concept de « *race* » dans la biologie n'est en aucun cas de réfuter la réalité sociale d'une distribution inégale et oppressive des droits et des privilèges selon les morphologies. Au contraire : « While we argue phasing out racial terminology in the biological sciences, we also acknowledge that using race as a political or social category to study racism, although filled with lots of challenges, remains necessary given our need to understand how structural inequities and discrimination produce health disparities between groups. »²⁶⁴ Yudell indique ici que l'intérêt serait celui d'une réciprocité : si l'on parvient à débarrasser la recherche en génétique des populations du concept de « *race* » afin d'empêcher son acception sociale d'interférer avec la médecine (par exemple), les sciences humaines pourraient en retour bénéficier d'un support scientifique solide pour resituer les dynamiques de subordination raciale là où elles opèrent véritablement, à savoir dans les pratiques sociales.

Car si la « *race* » est une fiction biologique, elle reste une réalité sociale. Une réalité sociale qui, d'après plusieurs chercheurs anglophones spécialisés dans différents domaines du vaste champ des sciences humaines, souffre du refus de certains pays européens (notamment la France et l'Allemagne) d'utiliser le terme « *race* » dans les discours politiques, universitaires et scientifiques pour problématiser les thématiques raciales. Lewis rend compte à diverses reprises dans ses travaux du véritable défi dialectique que représente une telle digue linguistique, particulièrement dans un contexte d'échanges en présentiel :

It was as though the anxieties about what constitutes the European [minus any English-speaking western European country] in the wake of diverse and by now long-standing immigrant and diasporic populations across European national spaces were not also anxieties about race alongside or enfolded into anxieties and discourses about ethnicity, culture and religion. It was as though race as a category of “real” biological difference was believed and thus unspeakable rather than understood as an ideological category that becomes filled with specific content in situated contexts, including the context of the temporary institution of a feminist conference.²⁶⁵

Selon Lewis, renier le terme « *race* » dans la conceptualisation des catégories sociales construites autour de caractéristiques physiques et culturelles, le rendre imprononçable, presque obscur, contribue à la normalisation des rapports de domination qui régissent ces catégories et à l'étouffement de réalités historiques et présentes. Proscrire l'utilisation du terme « *race* » des discours socio-politiques, que ce soit par crainte qu'il ne facilite la propagation de la haine raciale ou par conviction qu'une distanciation linguistique figure l'envie d'une dissociation avec les

²⁶⁴Gannon, Megan, « Race Is a Social Construct, Scientists Argue », *LiveScience*, 4 février 2016, <https://www.livescience.com/53613-race-is-social-construct-not-scientific.html>. Accès 25 juin 2017.

²⁶⁵Lewis, Gail, « Unsafe Travel: Experiencing Intersectionality and Feminist Displacements », *Signs*, 2013, Vol. 38, N°4, pp. 869-892, 885, JSTOR.

« manières de faire » passées (le colonialisme français et le nazisme allemand, entre autres) trahirait, toujours selon Lewis, la partialité d'une prise de position blanche. Et assurément on ne fait cas, dans aucun des arguments qui condamnent l'emploi du terme dans les sociétés occidentales, d'une racialisation blanche. Le raisonnement tout entier est construit à partir d'un automatisme imprudent, celui du postulat non revisité selon lequel seules les minorités doivent subir un classement. Le danger d'une classification n'est véritablement pas la diversité de la matière observée mais la convergence des variables qui forgent la perspective de celui qui observe ; et lorsque celui qui observe ne trouve pas justifiable de se situer dans le classement, il laisse entendre qu'il représente le modèle.

Nous parlons ici encore de racialisation à l'échelle sociale, autrement dit, la nécessité de reconnaître le « privilège blanc » comme aussi construit mais aussi réel que toute autre édification d'une unité culturelle autour de caractéristiques morphologiques. En réalité l'homme blanc a déjà essayé de se situer sur un spectre racial : au XVIII^e siècle, Blumenbach conduit des recherches sur les différences squelettiques et anatomiques observables entre les individus et conclue que l'espèce humaine se découpe en cinq variétés, à savoir Caucasiens, Mongols, Ethiopiens, Américains et Malais²⁶⁶. Malheureusement, non seulement Blumenbach choisit de nommer « Caucasiens » les individus constituant la « race blanche » en hommage à la région du Caucase « both because its neighbourhood, and especially its southern slope, produce the most beautiful race of men »²⁶⁷, mais il considère les Caucasiens, pris en tant que « individus de race blanche », comme la forme primitive de l'être humain de laquelle dérivent toutes les autres formes (Krieger, « Stormy Weather »).

Une instrumentalisation telle que celle biologique mise en œuvre par Blumenbach pour renforcer la suprématie de l'individu blanc figure le risque de rouvrir un débat racial avec un emploi des termes « race » et « blanc ». Néanmoins, l'optique de la démarche n'étant pas de faire prévaloir un groupe sur un autre mais bien de délimiter et de nommer la majorité afin de pouvoir pointer du doigt sa prépondérance et son autorité dans la structuration de la société, c'est ainsi qu'il nous faudra entendre le terme « race » chaque fois que nous l'utiliserons ou le rencontrerons : d'une part, un gage de la reconnaissance de la hiérarchisation systématique et arbitraire des apparences et d'autre part, une composante réflexive nécessaire à la théorisation de l'intersectionnalité en tant qu'outil méthodologique.

²⁶⁶Krieger, Nancy, « Stormy Weather: Race, Gene Expression, and the Science of Health Disparities », *American Journal of Public Health*, décembre 2005, Vol. 95, N°12, pp. 2155-2160, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1449500/>. Accès 28 juin 2017.

²⁶⁷Blumenbach, Johann Friedrich, *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach*, London, England, Longman, Green, Longman, Roberts & Green, 1865, 269.

4) Les producteurs de sens et la pratique du « *whitewashing* »

A l'instar de la représentation LGBTQ à la télévision, on recense une hausse maigre mais constante de l'inclusion de personnages de couleur dans les séries TV. En ce qui concerne le paradigme féminin, l'étude « *Boxed In 2015-16* » révèle une diversification plus ample des personnages et personnalités des programmes diffusés sur le réseau de chaînes publiques américain : l'étude a enregistré une hausse du pourcentage des personnages féminins afro-américains de 15% en 2015 à 17% en 2016, une hausse également des pourcentages des personnages afro-américains et asio-américains qui sont tous les deux passés à 5% en 2016 et enfin, une hausse du pourcentage des personnages d'ethnies et de races autres qui atteint 2% en 2016²⁶⁸. Non seulement les chiffres de la diversité ethnique et raciale augmentent mais l'écriture elle-même s'affine et s'étoffe pour offrir des récits intéressants avec des acteurs de couleur dans des rôles de personnages complexes.

Concernant le réseau de chaînes publiques américain, c'est-à-dire ce à quoi quiconque possédant une télévision a accès sans prérequis d'abonnement, on trouve deux séries dont le personnage principal est à la fois féminin et afro-américain. *Scandal*²⁶⁹ et *How To Get Away With Murder (HTGAWM)*²⁷⁰ sont toutes deux centrées autour de femmes afro-américaines dont la fonction professionnelle (l'une est une experte en relations publiques, spécialisée dans la gestion de crises survenant sur la scène politique américaine, l'autre dirige son propre cabinet d'avocats) est le point focal de l'intrigue. Olivia Pope et Annalise Keating, les héroïnes respectives de *Scandal* et *HTGAWM*, n'incarnent aucun des stéréotypes féminins et afro-américains que Hollywood tend habituellement à véhiculer. Elles sont compétentes, volontaires, obstinées, vulnérables, faillibles : des caractéristiques qui restituent une complexité et une humanité à un profil figé traditionnellement relégué au second plan, voué à servir la caractérisation d'autres personnages plus conventionnels.

Certaines séries offrant une distribution d'ensemble, c'est-à-dire une distribution par laquelle on désigne plusieurs personnages principaux à qui l'on attribue une importance narrative similaire, surpassent la donne. Parmi les plus notables, on retrouve *Orange Is The New Black*²⁷¹, qui présente un casting presque intégralement composé de femmes et inclut sensiblement autant de personnages de couleur que de personnages blancs. *Grey's Anatomy*²⁷² et *Quantico*²⁷³ méritent également une

²⁶⁸Lauzen, Martha M., « *Boxed In 2015-16: Women On Screen and Behind the Scences in Television* » [document PDF], *Center for the Study of Women in Television & Film*, septembre 2016, 2, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015-16-Boxed-In-Report.pdf>. Accès 25 mai 2017.

²⁶⁹Rhimes, Shonda, créatrice, *Scandal*, ABC Studios, 2012.

²⁷⁰Nowalk, Peter, créateur, *How To Get Away With Murder*, ABC Studios, 2014.

²⁷¹Kohan, Jenji, créatrice, *Orange Is The New Black*, Netflix, 2013.

²⁷²Rhimes, Shonda, créatrice, *Grey's Anatomy*, ABC Studios, 2005.

²⁷³Safran, Joshua, créateur, *Quantico*, ABC Studios, 2015.

mention puisque la première compose avec une palette variée d'acteurs d'ethnies différentes et la seconde a pour personnage principal une femme asio-américaine. Les séries *Empire*²⁷⁴ et *Blackish*²⁷⁵, quant à elles, sont les seules à oser un casting régulier exclusivement afro-américains et à inviter diverses célébrités et icônes afro-américaines à faire des apparitions le temps d'un épisode. Notons que chacune de ces séries veille à traiter (régulièrement ou occasionnellement, sur un ton humoristique ou grave) la question du racisme aux États-Unis et la tournure alarmante que prend la situation depuis plusieurs années au vu des différentes occurrences de démonstrations de haine (entre autres) raciale recensées à travers le pays.

Malgré tout, ces séries plaisent. « Malgré tout » car, outre la xénophobie ambiante, outre l'usage trop automatique de stéréotypes poussiéreux dans l'inscription des personnages de couleur dans l'univers de la fiction, il persiste aux États-Unis une idée reçue qui entrave encore davantage l'amélioration de la représentation afro-américaine, celle selon laquelle les producteurs d'ouvrages culturels seraient avisés de ne pas axer leurs productions sur des personnages de couleur sous peine d'échec commercial. Notons que si la formule officieuse qui revient chaque fois que le sujet réapparaît est « *black shows/movies/books don't sell* », « *black* » est néanmoins à prendre dans le sens de « non blanc ».

Ce préjugé est susceptible d'avoir deux conséquences majeures : la première, il renforce l'hésitation des producteurs à inclure des personnages de couleur dans leurs récits ; la seconde, il favorise le « *whitewashing* » (que nous traduirons par « blanchissement » en français), un procédé par lequel on traite une thématique, un fait historique, une figure publique, un ouvrage populaire emblématique d'un groupe ethnique à dominance non blanche en élimant, voire en supprimant intégralement, certaines composantes caractéristiques de ce groupe en faveur de la maintenance d'une ascendance blanche dans la manière dont on construit les narrations et dans les valeurs qu'on entend leur faire véhiculer. Le « blanchissement » n'est pas à proprement parler insidieux dans le sens où il ne dissimule pas nécessairement la volonté de nuire. C'est d'ailleurs ce qui le rend si pernicieux, le fait qu'il suinte du culte aveugle de la tradition et qu'il imprègne les idéaux ; le fait qu'une fois détecté, il est difficile de le faire admettre pour ce qu'il est.

Chacune des factions du monde de la production culturelle et médiatique est affectée par le « blanchissement », y compris celle insoupçonnée de l'industrie du livre. On compte en effet de plus en plus de témoignages d'écrivains romanciers qui s'expriment sur les difficultés qu'ils rencontrent à faire apparaître des personnages de couleur sur la couverture de leurs livres. Anthony Vicino par exemple, irrité par le commentaire d'un lecteur suggérant qu'il aurait vendu plus d'exemplaires de

²⁷⁴Daniels, Lee et Danny Strong, créateurs, *Empire*, Imagine Entertainment, 2015.

²⁷⁵Barris, Kenya, créateur, *Blackish*, ABC Studios, 2014.

son dernier livre s'il avait opté pour l'image d'une jeune fille blanche²⁷⁶ sur la couverture, se mit en quête d'évaluer la véracité de cette déclaration. Vicino se rendit donc dans une proche librairie où il s'employa à passer en revue 1500 livres de science-fiction et d'*heroic fantasy* afin d'établir un ratio entre le nombre de premières de couverture affichant un personnage blanc et celui affichant un personnage de couleur. Et les résultats sont parlants : sur les 1500 couvertures analysées, 594 affichent un personnage dont on peut déterminer l'ethnie ; 542 de ces 594 couvertures représentent des personnages blancs et seulement 52, des personnages de couleur (Vicino, « Where Are All The Characters of Color in Sci-Fi/Fantasy ? »).

« Authors do not get the final say on covers. Often they get no say at all »²⁷⁷, précise Justine Larbalestier, une autre auteure de science-fiction qui lutte contre ce phénomène. Dans un billet publié sur son blog personnel, Larbalestier répond à ses lecteurs américains qui s'étonnent de voir une jeune femme blanche sur la couverture de son livre alors dernièrement paru alors que le personnage principal est décrit dans le texte « black with nappy hair which she wears natural and short » (Larbalestier, « Ain't That A Shame »). Elle explique qu'elle a longuement bataillé avec la maison d'édition Bloomsbury et son équipe de marketing pour que la première de couverture soit cohérente et affiche un personnage qui corresponde à celui du récit ou ne fasse apparaître que le titre et l'auteur. Elle révèle également qu'elle s'est employée à garder ses efforts secrets par respect envers la maison d'édition qui la publie mais qu'elle espérait que le lectorat s'indigne à la parution de la version américaine afin de pouvoir répondre à la controverse et s'exprimer sur le sujet. Son souhait fut finalement exaucé : à force de commentaires interrogateurs ou révoltés à l'égard de Bloomsbury, la maison d'édition décida de rééditer le roman en utilisant la photo d'une jeune femme afro-américaine extraite d'une séance photo organisée spécialement pour l'événement²⁷⁸.

On dénombre seulement deux circonstances à l'issue desquelles la maison d'édition concernée entendit les revendications de l'écrivain et de son lectorat et modifia la première de couverture pour la rendre plus représentative du contenu du livre : le cas de Larbalestier et celui d'Ursula Le Guin, qui a également utilisé son blog pour pointer du doigt ce problème :

I've fought the blonde bimbos and the hairy-chested, blue-eyed Aryan heroes tooth and nail for forty years. Over and over I have been utterly defeated. Publisher's [*sic*] cover departments are patronizing and impenetrable. We know what sells, they say. Covers with people of color on them don't sell. Cover departments are always absolutely certain that they know what sells. Blind certainty is a hard thing to overcome, particularly when

²⁷⁶Vicino, Anthony, « Where Are All the Characters of Color in Sci-Fi/Fantasy? », *SF Signals*, 11 août 2015, <http://www.sfsignal.com/archives/2015/08/people-color-sci-fifantasy/>. Accès 24 mai 2017.

²⁷⁷Larbalestier, Justine, « Ain't That A Shame (Updated) », *Justine Larbalestier. Novels For Young Adults and Other Humans*, 23 juillet 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/07/23/aint-that-a-shame/>. Accès 24 mai 2017.

²⁷⁸Larbalestier, Justine, « The New Cover (Updated) », *Justine Larbalestier. Novels For Young Adults and Other Humans*, 6 août 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/08/06/the-new-cover/>. Accès 24 mai 2017.

it's silently supported by a comfortably unquestioning acceptance of racial prejudice.²⁷⁹

Le « blanchissement » dans l'industrie du livre intervient donc aux stades de l'édition et de la publication. Larbalestier révèle par ailleurs dans son billet que la situation n'évolue pas ou peu en raison de la propension de chacun des stades du processus post-écriture à se déresponsabiliser :

Every year at every publishing house, intentionally and unintentionally, there are white-washed covers. (...) I have been hearing anecdotes from every single house about how hard it is to push through covers with people of colour on them. Editors have told me that their sales departments say black covers don't sell. Sales reps have told me that many of their accounts won't take books with black covers. Booksellers have told me that they can't give away YAs with black covers. Authors have told me that their books with black covers are frequently not shelved in the same part of the library as other YA (...). (Larbalestier, « Ain't That A Shame »)

Cette situation limite le champ d'action vers un changement des pratiques étant donné qu'on ne peut isoler et tenir pour responsable une personne ou une unique phase du procédé. Dans le mécanisme complexe que figure le processus de production d'un ouvrage destiné au grand public, le « blanchissement » n'est pas un caillou logé sous l'un des rouages qu'il suffit d'extraire pour relancer le fonctionnement. Le problème est bien là : il n'y a pas de perturbation par un élément externe, pas d'enrayage du mécanisme et donc pas d'arrêt du fonctionnement pour la simple raison que le « blanchissement » fait partie intégrante de la mécanique globale. Les éditeurs et les équipes de marketing « blanchissent » les couvertures des livres volontairement ; c'est une réalité rendue indéniable à chaque fois qu'une maison d'édition admet opter pour le visuel d'une personne blanche plutôt que d'une personne de couleur pour optimiser ses ventes.

Ce qui n'est en revanche pas volontaire, tout au moins, pas assumé, c'est ce que suggère le « blanchissement », autant dire la propension de certains intervenants dans le processus de publication à inférer d'une part, que les lecteurs sont plus enclins à acheter un livre présentant un personnage blanc sur la couverture et d'autre part, qu'une telle inférence est tolérable, bénigne et en aucun cas discriminatoire. Voilà le réel fond du problème : le refus de désigner le « blanchissement » comme l'émanation d'une structure sociale raciste, c'est-à-dire une structure construite sur la considération d'une hiérarchie de valeur entre les individus selon leur couleur de peau et leur ethnie. Eco désigne cette structure comme permettant le « fascisme en civil »²⁸⁰, celui

²⁷⁹Le Guin, Ursula, « Knowing a Book by Its Cover », *Book View Café... Because You Can Never Have Too Many Ebooks*, 8 décembre 2014, <http://bookviewcafe.com/blog/2014/12/08/knowning-a-book-by-its-cover/>. Accès 24 mai 2017.

²⁸⁰Eco, Umberto, *Reconnaître le fascisme*, 1997, Paris, Bernard Grasset, 2017, 50.

que l'on peine à combattre non pas parce qu'il n'est pas reconnaissable mais parce que l'on refuse d'utiliser la terminologie adéquate sous prétexte qu'elle évoque des idéologies, des régimes et des événements historiques brutaux auxquels on estime ne pas adhérer. Ainsi non seulement on refuse le recours à des termes tels que « racisme » et « fascisme » mais on s'offusque envers quiconque suggère que nos actions et décisions puissent parfois faire de nous les instruments de la haine et de l'oppression.

« Ce serait tellement plus confortable si quelqu'un s'avançait sur la scène du monde pour dire : "Je veux rouvrir Auschwitz, je veux que les chemises noires reviennent parader dans les rues italiennes !" », déclare Eco. « Hélas, la vie n'est pas aussi simple. L'Ur-fascisme est susceptible de revenir sous les apparences les plus innocentes » (Eco, *Reconnaître le fascisme*, 39). Et c'est à notre sens ce qui se produit à chaque fois qu'une maison d'édition reste sourde aux requêtes des auteurs qu'elle publie, chaque fois qu'un publiciste prend la décision de propager une manière de faire discriminatoire au nom de la sécurité pécuniaire et chaque fois qu'un libraire prend la liberté de classer les romans en fonction de la couverture du livre plutôt que du genre narratif du récit.

La première de couverture n'est pas anodine. Il ne s'agit pas pour les auteurs de réclamer une concordance entre le visuel du livre et l'histoire qu'il narre pour le plaisir de la contestation ; ils connaissent l'influence de l'illustration de la couverture sur l'expérience de lecture. Larbalestier insiste sur ce point et révèle qu'elle a parfois eu des retours surprenants en raison de la couverture dans les pays où la maison d'édition a opté pour la représentation d'un personnage de couleur par l'image d'un personnage blanc :

Liar is a book about a compulsive (possibly pathological) liar who is determined to stop lying but finds harder than she supposed. I worked very hard to make sure that the fundamentals of who Micah is were believable: that she's a girl, that she's a teenager, that she's black, that she's USian. One of the most upsetting impacts of the cover is that it's led readers to question everything about Micah: if she doesn't look anything like the girl on the cover, maybe nothing she says is true. (...) No one in Australia has written to ask me if Micah is really black. No one in Australia has said that they will not be buying *Liar* because "my teens would find the cover insulting." (Larbalestier, "Ain't That A Shame")

Cette dernière déclaration fait référence à un commentaire laissé par une lectrice en réponse à une publication antérieure de Larbalestier sur son blog²⁸¹. Elle entendait par ce billet répondre à l'interpellation de certains lecteurs quant à la raison pour laquelle elle a créé majoritairement des

²⁸¹Larbalestier, Justine, « Why My Protags Aren't White », *Justine Larbalestier: Novels For Young Adults and Other Humans*, 22 juillet 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/07/22/why-my-protags-arent-white/#comment-82283>. Accès 24 mai 2017.

personnages de couleur alors qu'elle est elle-même blanche. Elle explique alors qu'elle est consciente du faible pourcentage de personnages de couleur dans les contenus culturels et qu'elle essaie à son échelle de contribuer à combler ce manque. Une lectrice publie alors un commentaire dans lequel elle témoigne des effets du « blanchissement » ambiant sur ses enfants et se remémore notamment la réaction de sa fille alors toute jeune qui, pourtant elle-même afro-américaine, refusa une poupée afro-américaine sous prétexte qu'elle n'était pas blanche : « See – Disney princesses weren't Black. Heroines in novels weren't Black. »²⁸² Elle termine en déclarant regretter que les écrivains n'aient pas œuvré plus tôt et plus ardemment contre les inégalités ethniques et raciales dans la production du livre ; une amertume générée par la constatation d'un formatage social « blanc » aux conséquences nuisibles à l'estime de soi de ses enfants qui, s'étant familiarisés avec les codes d'intérêts d'une figuration monochrome de l'humanité, se trouvent décontenancés devant un ouvrage éloigné de cette uniformité : « As is – my teens would find the cover insulting and we can't purchase it. » (Christine, comments on « Why My Protags Aren't White »)

Des différents domaines de productions culturels, le cinéma est sans aucun doute celui où le « blanchissement » sévit le plus et de façon tellement notoire que la presse et la critique ne sont plus les seules plate-formes par lesquels on entend le dénoncer. En 2016 la problématique est soulevée publiquement depuis le cœur de l'institution cinématographique lorsque acteurs, réalisateurs, producteurs et spectateurs s'insurgent du manque de diversité dans la liste des nominés pour les Oscars ; et c'est ici malheureusement un euphémisme étant donné que les quatre catégories majeures (meilleur-e-s acteurs/actrices, meilleur-e-s acteurs/actrices dans un second rôle) ne comprenaient aucun acteur de couleur et ce pour la deuxième année consécutive²⁸³. La démarche semble avoir porté ses fruits puisque l'année suivante, la liste des nominés proposait au moins une personne de couleur par catégorie²⁸⁴ : Viola Davis remporte alors un Oscar pour son rôle dans *Fences*²⁸⁵ et Mahershala Ali, pour son rôle dans *Moonlight*²⁸⁶, un record pour les Oscars qui n'avaient pas décerné de récompense à plus d'un acteur afro-américain au cours d'une même cérémonie depuis 2007²⁸⁷. Notons également que Ali est le premier acteur musulman à remporter un

²⁸²Christine, commentaire de l'article « Why My Protags Aren't White », *Justine Larbalestier. Novels For Young Adults and Other Humans*, 23 juillet 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/07/22/why-my-protags-arent-white/#comment-82283>. Accès 24 mai 2017.

²⁸³« Oscar Nominees Discuss Diversity in Hollywood Amid the #OscarsSoWhite Backlash », *The Los Angeles Times*, 25 février 2016, <http://www.latimes.com/entertainment/la-et-oscars-so-white-reaction-htlmlstory.html>. Accès 28 mai 2017.

²⁸⁴Cox, David, « Did #OscarsSoWhite Work? Looking Beyond Hollywood's Diversity Drought », *The Guardian*, 25 février 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/25/did-oscars-so-white-work-looking-beyond-the-diversity-drought-in-hollywood>. Accès 28 mai 2017.

²⁸⁵*Fences*, réalisé par Denzel Washington, Paramount Pictures, 2016.

²⁸⁶*Moonlight*, réalisé par Barry Jenkins, A24, 2016.

²⁸⁷Nolfi, Joey, « Oscars Make History With Most Black Winners Ever », *Entertainment*, 27 février 2017, <http://ew.co/awards/2017/02/26/oscars-2017-black-acting-winners/>. Accès 28 mai 2017.

Oscar depuis la création des *Academy Awards* en 1929²⁸⁸.

La polémique *#OscarsSoWhite* n'aura cependant eu d'effets qu'à l'échelle des Oscars car le « blanchissement » perdure dans la réalisation des films américains. La propension d'Hollywood à confier des rôles de personnages de couleur à des acteurs blancs est tellement élevée qu'elle rend la démarche de recenser chacune des occurrences de « blanchissement » futile. Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire du cinéma occidental, on trouve une multitude d'exemples tous plus surprenants les uns que les autres : on pensera notamment à Marlon Brando et Mickey Rooney sous les traits de personnages japonais dans *The Tea House of the August Moon*²⁸⁹ et *Breakfast At Tiffany's*²⁹⁰ respectivement, Laurence Olivier dans le rôle d'Othello dans le film adaptation de 1965²⁹¹ et plus récemment, Jake Gyllenhaal en prince iranien²⁹² et Jim Sturgess en révolutionnaire coréen²⁹³.

Bien qu'on ne puisse apprécier une transformation tangible du cinéma occidental sur ce front puisque l'industrie persiste à « blanchir » ses films, on constate toutefois que les réactions protestataires se multiplient à chaque nouvelle occurrence, tout particulièrement depuis le film *Exodus: Gods and Kings*²⁹⁴ qui fait polémique avant même sa sortie en salle fin 2014 du fait de son casting dissonant : Christian Bale interprète le légendaire personnage biblique Moïse, Joel Edgerton, celui du non moins célèbre Ramsès II, Sigourney Weaver incarne la reine Mouttouya et Aaron Paul, Josué. Quatre acteurs blancs se retrouvent donc sous les traits de personnages égyptiens et hébraïques et lorsque la critique soulève le problème à Ridley Scott, le réalisateur du film, sa réponse surprend par sa franchise : « I can't mount a film of this budget, where I have to rely on tax rebates in Spain, and say that my lead actor is Mohammad so-and-so from such-and-such, (...) I'm just not going to get it financed. So the question doesn't even come up. »²⁹⁵

Exodus: Gods and Kings sort au cinéma en décembre 2014 et malgré une promotion soignée ainsi qu'un casting d'exception, le film n'enregistre pas assez de ventes pour couvrir le budget colossal de départ et les dépenses marketing²⁹⁶. La raison de cet échec : un appel à boycotter

²⁸⁸Yan, Holly, « Mahershala Ali Becomes First Muslim Actor To Win An Oscar », *CNN Entertainment*, 27 février 2017, <http://edition.cnn.com/2017/02/27/entertainment/mahershala-ali-first-muslim-oscar-winner-trnd/index.html>. Accès 28 mai 2017.

²⁸⁹*The Tea House of the August Moon*, réalisé par Daniel Mann, Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.

²⁹⁰*Breakfast At Tiffany's*, réalisé par Blake Edwards, Paramount Pictures, 1961.

²⁹¹*Othello*, réalisé par Stuart Burge, Eagle-Lion Films, 1965.

²⁹²*Prince of Persia: The Sands of Time*, réalisé par Mike Newell, Walt Disney Studio, 2010.

²⁹³*Cloud Atlas*, réalisé par Lana Wachowski, Tom Tykwer et Andy Wachowski, Warner Bros. Pictures, 2012.

²⁹⁴*Exodus: Gods and Kings*, réalisé par Ridley Scott, 20th Century Fox, 2014.

²⁹⁵Foundas, Scott, « "Exodus: Gods and Kings" Director Ridley Scott on Creating His Vision of Moses », *Variety*, 25 novembre 2014, <http://variety.com/2014/film/news/ridley-scott-exodus-gods-and-kings-christian-bale-1201363668/>. Accès 2 juin 2017.

²⁹⁶McClintock, Pamela, « Box Office: Holiday Winners and Losers », *The Hollywood Reporter*, 5 janvier 2015, <http://www.hollywoodreporter.com/news/box-office-holiday-winners-losers-760428>. Accès 2 juin 2017.

le film lancé dans la « twittosphère » dans le but de faire entendre une bonne fois pour toute à l'industrie hollywoodienne que les spectateurs recherchent la diversité dans la représentation²⁹⁷, dans les thématiques abordées, dans les perspectives employées pour traiter les problématiques soulevées mais aussi, parmi les membres de la production qui œuvrent derrière la caméra et enfin dans le choix des acteurs. Le fossé qui sépare les attentes du public cinéphile et les contenus que Hollywood lui propose se creuse toujours davantage à chaque fois qu'un réalisateur ou qu'un producteur entreprend de « blanchir » son projet à des fins lucratives. Le « blanchissement » tel que celui dont a fait preuve Scott ne fonctionne plus et ne peut plus fonctionner ; les spectateurs sont « trop » avertis, « trop » prompts à dénoncer, « trop » conscients que leur pouvoir est susceptible, par le ralliement, de se décupler suffisamment de manière à représenter un contrepoids dommageable pour un producteur et sa production.

Malgré la controverse suscitée par la sortie de *Exodus: Gods and Kings*, et a fortiori, malgré les contestations dirigées contre la pratique du « blanchissement » dans les productions hollywoodiennes en général, on ne compte pas moins de quatre superproductions qui ont préféré marcher dans les pas de Scott en sélectionnant des acteurs blancs célèbres pour interpréter des personnages de couleur. Ainsi les déités Horus et Set, Lily la Tigresse, princesse amérindienne du Pays Imaginaire et le major Motoko Kusanagi, héroïne de mangas japonais, se retrouvent piégés, respectivement, derrière les visages de Nikolaj Coster-Waldau et Gerard Butler dans *Gods of Egypt*²⁹⁸, Rooney Mara dans *Pan*²⁹⁹ et Scarlett Johansson dans *Ghost in the Shell*³⁰⁰. Dans le quatrième film *The Great Wall*³⁰¹, Matt Damon ne prétend certes pas incarner une figure historique ou populaire mais c'est son personnage qui mène l'armée chinoise à l'assaut d'une force surnaturelle qui menace l'humanité toute entière.

A l'instar de *Exodus: Gods and Kings*, aucun de ces quatre films n'a atteint le succès escompté en terme d'entrées. Et puisque nous parlons d'apprendre des erreurs du passé, il nous semble crucial de nous intéresser aux réactions des réalisateurs et acteurs de ces quatre productions face aux reproches de « blanchissement » qui leur ont été faits. Parmi elles, deux ont retenu notre attention. Celle de Alex Proyas tout d'abord, le réalisateur de *Gods of Egypt*, qui répond aux accusations dans un pamphlet posté sur *Facebook* qu'il commence ainsi : « NOTHING CONFIRMS

²⁹⁷Dennis, David Jr., « Hollywood Keeps Making Whitewashed Movies Despite The Fact They Keep Bombing », *Still Crew*, 7 avril 2017, <https://stillcrew.com/hollywood-keeps-making-whitewashed-movies-despite-the-fact-they-keep-bombing-260d21eec9cd>. Accès 2 juin 2017.

²⁹⁸*Gods of Egypt*, réalisé par Alex Proyas, Summit Entertainment, 2016.

²⁹⁹*Pan*, réalisé par Joe Wright, Warner Bros. Pictures, 2015.

³⁰⁰*Ghost in the Shell*, réalisé par Rupert Sanders, Paramount Pictures, 2017.

³⁰¹*The Great Wall*, réalisé par Zhang Yimou, Universal Pictures, 2017.

RAMPANT STUPIDITY FASTER... Than reading reviews of my own movies »³⁰². Proyas rappelle, non sans amertume, que sa filmographie n'a rencontré que très rarement l'aval immédiat de la critique, à qui il ne manque bien sûr pas d'adresser son mordant :

I guess I have the knack of rubbing reviewers the wrong way – always have. This time of course they have bigger axes to grind – they can rip into my movie while trying to make their mainly pale asses look so politically correct by screaming “white-wash!!!” like the deranged idiots they all are. They fail to understand, or chose to pretend to not understand what this movie is, so as to serve some bizarre consensus of opinion which has nothing to do with the movie at all. (Proyas, *Facebook*)

Proyas semble trop irrité par le dénigrement de son travail pour tirer un quelconque enseignement de la critique. Il apparaît hostile et vaniteux, disposé à blâmer le public pour son manque de sensibilité artistique et l'incapacité des spectateurs à se former une opinion propre. Le spectateur est pour Proyas un mouton qui se laisse aller au conformisme facile et au politiquement correct fallacieux, par quoi nous ne sommes pas certains de comprendre s'il suggère que la perpétuation de l'hégémonie blanche dans les contenus culturels au détriment des acteurs de couleur et de l'authenticité historique est un geste admissible tant qu'il est geste d'esthète ou s'il entend dénoncer spécifiquement l'hypocrisie présumée dont ferait preuve la caste blanche lorsqu'elle se révolte contre les inégalité ethniques et raciales et qu'elle appelle au respect des droits de l'homme. Proyas lit dans le « politiquement correct » l'intolérance arbitraire à son art cependant que c'est de la négligence dans ses choix créatifs et du sectarisme de ses positions qu'il résulte.

La deuxième réaction qui a retenu notre attention parce qu'elle nous semble problématique est celle de l'actrice Scarlett Johansson. Rappelons-nous, Johansson interprète le major Motoko Kusanagi dans l'adaptation cinématographique *Ghost In The Shell* du manga japonais du même nom. Lorsqu'on l'interroge quant à la polémique autour de son rôle, voici ce qu'elle répond : « This character is living a very unique experience, she is a human brain in an entirely machine body, she is essentially identity-less. (...) I certainly would never presume to play another race of a person. Diversity is important in Hollywood, and I would never want to feel like I was playing a character that was offensive. »³⁰³ Le point de vue de Johansson est intéressant en cela qu'il n'est pas celui d'un réalisateur, écrivain ou producteur. Elle n'est à l'initiative d'aucune décision créative concernant la construction du récit et le destin des personnages ; sa responsabilité dans le « blanchissement »

³⁰²Proyas, Alex, « Nothing Confirms Rampant Stupidity Faster... », *Facebook*, 28 février 2016, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=195699647463502&id=100010704046009. Accès 6 juin 2017.

³⁰³Bruculieri, Julia, « Scarlett Johansson Uses Same Old Line To Defend 'Ghost In The Shell' Casting Controversy », *Huffpost*, 28 mars 2017, http://www.huffingtonpost.com/entry/scarlett-johansson-ghost-in-the-shell_us_58da73a1e4b018c4606b903f. Accès 6 juin 2017.

reproché au film se limite à son consentement à incarner un personnage emblématique de l'imaginaire japonais (bien que l'on imagine aisément que l'appel à casting auquel elle a répondu ne requérait pas de racines japonaises) et à sa volonté de défendre les choix des producteurs sans entendre ce que le public et la critique condamnent véritablement.

On est ici bien loin de l'acrimonie de Proyas et pourtant l'actrice parvient malgré elle à rendre l'affaire davantage épineuse lorsqu'elle ajoute : « Also, having a franchise with a female protagonist driving it is such a rare opportunity. Certainly, I feel the enormous pressure of that – the weight of such a big property on my shoulders »³⁰⁴. Johansson envisageait probablement de rehausser l'image du film en évoquant un autre point sensible à Hollywood, celui du manque de personnages principaux féminins dans les superproductions cinématographiques, comme nous le mentionnions plus tôt. Malheureusement Johansson adopte une perspective univalente dans son constat de la misogynie sévissant à Hollywood et son commentaire, qui se voulait certainement salvateur au milieu d'une campagne promotionnelle houleuse, devient par une regrettable ironie du sort un rappel de l'unilatéralité du discours féministe.

Alors que Johansson se réjouit de faire partie de celles à qui on offre la rare opportunité de porter une superproduction américaine, la critique et le public déplorent là une occasion manquée pour Hollywood de faire amende honorable et de rectifier certains de ses nombreux torts en sélectionnant une actrice asio-américaine pour le rôle d'un personnage asiatique. L'annonce officielle du choix de Johansson pour le rôle du Major avait, presque deux ans avant la sortie du film au cinéma, incité les fans du manga original à lancer une pétition adressée aux studios DreamWorks leur demandant de revenir sur leur choix et de recruter une actrice d'origine asiatique : « The American film industry is already unfriendly to Asian actors without roles in major films being changed to exclude them. (...) There are so few opportunities for them to shine in Hollywood, and this film would be a perfect platform »³⁰⁵. Certains acteurs se rallient également à la cause, notamment Ming-Na Wen qui publie sa déception sur *Twitter* : « Nothing against Scarlett Johansson. In fact, I'm a big fan. But everything against this Whitewashing of Asian role. »³⁰⁶ Malheureusement les 105 495 signatures (*Care2*) n'ont pas suffi à convaincre la production, qui a mené à bien son projet consciente qu'il serait le sujet d'une polémique.

Bien sûr, tout le monde ne partage pas le même avis. Pour Joan Chen, une actrice chinoise

³⁰⁴Stolworthy, Jacob, « Scarlett Johansson Breaks Silence Over Ghost in the Shell Whitewashing Controversy », *Independent*, 8 février 2017, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/scarlett-johansson-breaks-silence-over-ghost-in-the-shell-whitewashing-controversy-release-date-a7569461.html>. Accès 6 juin 2017.

³⁰⁵Rodriguez, Julie, « DreamWorks: Stop Whitewashing Asian Characters! », *Care2*, <http://www.thepetitionsite.com/fr-fr/683/366/733/dreamworks-dont-whitewash-japanese-films/?z00m=22503826>. Accès 6 juin 2017.

³⁰⁶@MingNa, « Nothing against Scarlett Johansson. In fact, I'm a big fan. But everything against this Whitewashing of Asian role », *Twitter*, 14 avril 2016, 08h05, <https://twitter.com/MingNa/status/720629012180123648>.

élevée en Chine pendant la grande révolution culturelle, militer contre un choix créatif quel qu'il soit représente une sorte de musellement artistique : « The Chinese and Japanese have adapted many works from the West (...). I cannot blame the director. Censorship is terrible for art »³⁰⁷. Parallèlement Max Landis, réalisateur et producteur à Hollywood, recommande à quiconque se sent affecté par la situation de ne pas diriger ses récriminations contre l'industrie du cinéma. Il juge certes raciste la démarche de confier le rôle d'un personnage de couleur à une actrice blanche mais déclare que malgré tout, l'intention derrière cette démarche n'est pas raciste :

That's not the fault of the movie industry, really. That's culture and it's movies getting more and more afraid because movies make less and less money. Even though the huge movies make more money than ever, the little movies don't make as much, and a risky movie with a crazy concept like *Ghost in the Shell*? You better fucking believe they're gonna cast Scarlett Johansson because they need the movie to work.³⁰⁸

Si Chen et Landis ne contestent pas la présence du « blanchissement » dans les films, tous deux encouragent les contestataires à relativiser les intentions des organes qui en sont responsables. La peur de ne pas faire son chiffre et le droit de faire valoir sa liberté d'expression seraient ainsi des arguments valables pour contribuer à l'effacement de visages et de cultures.

5) Le « blanchissement » de la communauté latina-américaine

Nous l'avons vu, le « blanchissement » s'exprime de plusieurs façons : soit on choisit de ne pas inclure de personnages de races ou d'ethnies non blanches dans le texte, soit on grime un acteur blanc de manière à suggérer une race ou une ethnie différente, soit on implante un acteur (et donc un personnage) blanc dans un texte ou une trame narrative dont on sait pourtant qu'elle s'ancre dans un patrimoine culturel ostensiblement non blanc ; et avant d'affliger le public et la critique, ce sont les acteurs que le « blanchissement » affecte.

Les acteurs *latinos* par exemple peinent considérablement à trouver leur place dans le paysage télévisuel nord-américain. Puisque « *latino* » n'est pas à proprement parlé une race mais une ethnie, parler de « *latino* », « *latina* » ou « *latinx*³⁰⁹ » ne devrait pas évoquer de représentation

³⁰⁷Sun, Rebecca, « Asian-American Actresses Discuss 'Ghost in the Shell,' Oscars Controversies », *The Hollywood Reporter*, 19 avril 2016, <http://www.hollywoodreporter.com/news/asian-american-actresses-discuss-ghost-885890>. Accès 6 juin 2017.

³⁰⁸« If You're Mad About *Ghost In The Shell* You Don't Know How The Movie Industry Works », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Uptomynknees, 15 avril 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=747cvo8Lkjw>. Accès 8 juin 2017.

³⁰⁹Un terme de plus en plus utilisé pour permettre une ouverture de la conception genrée binaire féminin/masculin

mentale spécifique en cela qu'il s'agit d'un complexe socio-culturel qui recoupe toutes les races et couleurs de peau. Néanmoins il semble qu'une partie de la société américaine, notamment Hollywood, se soit conçue une image fixe de ce que cela devrait signifier d'« avoir l'air » *latino*. Nous mentionnions plus tôt dans ce chapitre que la représentation de la communauté *latina* souffrait surtout du manque de diversité dans les rôles de personnages *latinx* ; en réalité, être « *typecasted* »³¹⁰, devoir se satisfaire du même type de rôles à perpétuité, n'est malheureusement pas l'aubaine de tous les acteurs *latinx*. Gina Torres, La La Anthony, Soledad O'Brien, Tatyana Ali, Christina Milian, Selenis Leyva : voici quelques noms qui figurent tout un pan du corps des acteurs *latinx* qui ne peut tout simplement pas prétendre à des rôles de personnages *latinx* du fait de ne pas correspondre à une image arrêtée.

« The character can be Puerto Rican and speak Spanish just like me, but Hollywood defines Latina as Jennifer Lopez and Sofia Vergara. As beautiful as they are, we're not all one race in Latin America. But I don't go to auditions so that I can give history lessons to film executives », écrit La La Anthony dans un essai pour le magazine *Latina*³¹¹ dans lequel elle relate la confusion que l'adéquation de sa peau brune et de ses origines portoricaines évoque généralement. Gina Torres, afro-cubano-américaine, décrit une expérience similaire : « When I became an actress I quickly realized that 'the world' liked their Latinas to look Italian, and not like me »³¹². Christina Milian ajoute pour sa part : « Since early, it'd be like, I'm Cuban but [people] didn't get it because I was also brown-skinned, and you usually see a fair-skinned Latina, so it was just, 'Oh, what are you ? Are you black ? Are you white ? »³¹³. Toutes considèrent cette dissonance notable entre l'« être » et le « paraître » *latinx* comme un obstacle à une amélioration de la représentation *latinx* dans les productions audiovisuelles.

L'attente de l'absolue correspondance entre une partie d'un tout et son archétype affecte également des acteurs et actrices qui ne devraient en théorie pas être concernés. En effet, puisque la communauté *latinx* manque sévèrement de représentation dans les médias de l'audiovisuel nord-américain, chaque personnage *latinx* qui fait son entrée en scène dans une série TV génère un vif habituelle.

³¹⁰Un terme qui désigne le procédé par lequel les directeurs de casting sélectionne un acteur ou une actrice pour un même type de rôle selon une caractéristique qui leur est propre, souvent physique. Par exemple, une actrice blonde est davantage encline à être choisie pour les rôles stéréotypés de la « bimbo » ou de l'écervelée qu'une actrice brune.

³¹¹Vasquez, La La, « Personal Essay: Yo Soy Boricua », *Latina*, 18 janvier 2010,

http://www.latina.com/entertainment/celebrity/personal-essay-yo-soy-boricua?utm_source=huffingtonpost.com&utm_medium=referral&utm_campaign=pubexchange_article. Accès 2 juillet 2017.

³¹²Moreno, Carolina, « 9 Famous Faces On The Struggles and Beauty of Being Afro-Latino. The Reality of Being Black AND Latino in the Entertainment Industry », *Huffpost*, 18 février 2016, http://www.huffingtonpost.com/entry/9-famous-faces-on-the-struggles-and-beauty-of-being-afro-latino_us_56c3a3cee4b08ffac126ecd9. Accès 2 juillet 2017.

³¹³Katz, Emily Tess, « Christina Milian On Embracing Her Afro-Latina Identity: "I Am Who I Am" », *Huffpost*, 27 octobre 2015, http://www.huffingtonpost.com/entry/christina-milian-on-being-an-afro-latina-were-all-different_us_562f8af1e4b0c66bae596ac8. Accès 2 juillet 2017.

intérêt chez les fans et fait l'objet d'une mise en observation suivie. Le premier critère qu'il semble impératif de remplir sans quoi les fans s'indignent est celui du choix de l'acteur : à partir du moment où un personnage est canoniquement désigné *latinx*, que ce soit dans le texte ou par l'un des responsables de l'écriture ou de la production de la série, alors les fans s'attendent à ce que l'acteur en charge du rôle soit lui-même d'héritage *latinx*. Une soif de visibilité dont on trouve l'origine dans l'histoire d'Hollywood qui aborda la représentation *latinx* de la même manière qu'il aborda celle afro-américaine, c'est-à-dire en sélectionnant des acteurs non-*latinx* pour interpréter des rôles *latinx* ; nous penserons notamment à Al Pacino dans le rôle du cubain Tony Montoyo dans *Scarface*³¹⁴, Natalie Wood en Portoricaine dans *West Side Story*³¹⁵ ou encore Madonna en Eva Perón dans *Evita*³¹⁶.

La population hispanique³¹⁷ est la plus large minorité ethnique ou raciale recensée sur le sol américain³¹⁸ ; elle compte 57 millions d'habitants, ce qui représente 18% de la population américaine globale (Krogstad, *Pew Research Center*). Selon une étude menée par l'*USC Annenberg*, le pourcentage de personnages *latinx* qui ont du dialogue à l'écran (télévision et cinéma confondus) ne s'élèvent qu'à 5,8%, faisant de la population *latinx* la minorité la moins bien représentée, au moins sur le critère de l'effectif³¹⁹.

Maintenant, il nous faut comprendre que ce chiffrage de la sous-représentation *latinx* ne fait pas état de la part que représentent les acteurs et actrices non *latinx* dans des rôles de personnages *latinx*. Nous n'avons trouvé aucune étude capable de chiffrer cette part. Ce que nous avons en revanche rencontré, c'est une multitude de journaux disposés à exposer la dimension problématique de cette réalité. Le *Los Angeles Times*, notamment, dédie un article à la série *Fear the Walking Dead* (*FTWD*) et au caractère hypocrite que prend sa représentation *latinx* lorsqu'on la recontextualise. L'intrigue de *FTWD* se passe en grande partie à Los Angeles, une métropole où le pourcentage d'habitants hispaniques (49%) est supérieur à celui de la population blanche non hispanique (28%)³²⁰. Il s'agit d'une particularité désormais si célèbre de la ville que les téléspectateurs

³¹⁴*Scarface*, réalisé par Brian de Palma, Universal Pictures, 1983.

³¹⁵*West Side Story*, réalisé par Robert Wise et Jerome Robbins, United Artists, 1961.

³¹⁶*Evita*, réalisé par Alan Parker, Hollywood Pictures, 1996.

³¹⁷Le *Pew Research Center* emploie ici le terme « *hispanic* » en spécifiant sur son site que, bien qu'il existe une différence législative entre « *hispanic* » et « *latino* » (le premier ne comprend que les pays dont la langue principale est l'espagnol, le second désigne tous les pays d'Amérique centrale et latine, y compris ceux dont la langue principale est le portugais), il considère hispanique quiconque s'identifie en tant qu'hispanique.

³¹⁸Krogstad, Jens Manuel, « 10 Facts for National Hispanic Heritage Month », *Pew Research Center*, 15 septembre 2016, <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/09/15/facts-for-national-hispanic-heritage-month/>. Accès 3 juillet 2017.

³¹⁹Vargas, Andrew S., « USC Diversity Report: Latinos Get Less Than 6% of TV and Film Roles », *Remezcla*, 23 février 2016, <http://remezcla.com/lists/film/usc-comprehensive-annenberg-report-on-diversity-2016-latino-representation-tv-film/>. Accès 3 juillet 2017.

³²⁰U.S. Census Bureau (2015), *American Community Survey 1-year estimates*. Retrieved from *Census Reporter Profile*

s'attendent à trouver des personnages *latinx* dans chaque film et chaque série dont la narration est située à Los Angeles. *FTWD* ne faillit pas sur ce point et l'on rencontre régulièrement des personnages *latinx*, principalement mexicains. Simplement, sur les trois personnages *latinx* réguliers, deux sont interprétés par des acteurs non *latinx* : l'un est américain d'origine italienne, l'autre est une actrice suédoise exerçant principalement aux États-Unis.

La question qui revient lors de conversations sur la série elle-même ou sur la visibilité des minorités à la télévision américaine en général peut se résumer ainsi : « Puisque l'enjeu est d'incarner, pour chaque personnage donné, l'une des multiples manières d'être latino-américain dans l'Amérique du XXI^e siècle et puisque « *Latinx* » n'est pas une race et qu'en cela le concept ne peut renvoyer à aucun modèle morphologique spécifique, pourquoi est-ce si important pour les téléspectateurs, les fans, la critique et *in fine*, pour l'amélioration de la représentation *latinx* que l'acteur qui interprète le personnage *latinx* soit lui-même *latinx* ? N'est-ce pas là diminuer la fonction première de l'acteur de pouvoir détraquer les réglages de sa personnalité pour en créer d'autres diamétralement différentes ? ».

L'argument seul de la difficulté pour les acteurs *latinx* de trouver du travail n'est pas entièrement satisfaisant. Si l'on compare avec la représentation des différentes orientations sexuelles dans les productions audiovisuelles, la question n'est pas soulevée ; on ne s'attend tout bonnement pas à ce que l'ensemble des personnages non-hétérosexuels soient interprétés par des acteurs non-hétérosexuels et vice-versa. La perspective semblerait sordide et le public s'insurgerait probablement contre l'institutionnalisation d'une ségrégation sexuelle. Pourtant nous l'avons vu, Hollywood n'est pas exempt d'homophobie et les acteurs qui assument publiquement leur non-hétérosexualité éprouvent des difficultés à décrocher des rôles principaux sur le simple fait que l'on doute de leur capacité à pouvoir interpréter correctement un personnage hétérosexuel³²¹.

Le problème, c'est qu'en ce qui concerne les Américains *latinx* tout au moins, on aborde l'ethnie comme on aborde la race : on présume une morphologie type que l'on fait correspondre avec un ensemble de pratiques observées et définies comme différentes des manières de faire et d'être américaines. Le sujet fait d'ailleurs l'objet d'un débat depuis plusieurs années, plus exactement depuis que le *U.S. Census Bureau* a rendu publiques des données révélant qu'un pourcentage important de Latino-Américains cochaient la case « *some other race* » sur les formulaires de recensement de la population du fait d'une impossibilité pour eux de s'identifier aux cinq races

page for Los Angeles, <https://censusreporter.org/profiles/16000US0644000-los-angeles-ca/>. Accès 5 juillet 2017.

³²¹Fallon, Kevin, « Shut Up, Matt Damon: The Actor Argues Gay Actors Should Stay in the Closet », *Daily Beast*, 28 septembre 2015, <http://www.thedailybeast.com/shut-up-matt-damon-the-actor-argues-gay-actors-should-stay-in-the-closet>. Accès 6 juillet 2017.

proposées, à savoir : « *white* », « *black* », « *Asian* », « *Pacific Islander* » et « *American Indian/Alaska Native* »³²².

Latinx n'est certes pas une race mais la race telle que nous avons convenu de la concevoir n'existe à proprement parler pas non plus ; elle n'est fondée que sur les inégalités dans la distribution des droits, des privilèges, des fonctions et des égards que l'on accorde aux individus selon un barème de critères physiques officieux mais stricte. Au vu de l'ostracisme social ressenti par une vaste majorité de Latino-Américains dans différentes facettes de leur vie personnelle et professionnelle, on conçoit qu'ils éprouvent de la confusion, du ressentiment voire de l'antipathie envers un système de catégories qui ne semble pas enclin à tenir compte de leurs réalités propres et à reconnaître l'identification à la communauté *latinx* comme un instrument potentiel d'oppression sociale. Si un pan de la population *latinx* considère que son expérience de l'ethnie est comparable à celle de la race, alors on peut supposer que pour cette portion, la lutte pour réformer la représentation *latinx* dans les médias de l'audiovisuel doit être la même que celle visant à améliorer les représentations afro et asio-américaines, à commencer par confier les rôles de personnages *latinx* à des acteurs *latinx*.

Ce qui nous renvoie à notre problème de départ, celui selon lequel Hollywood sélectionne ses acteurs « *latinx* » sur une concordance entre leur apparence et l'imaginaire d'une apparence *latinx* fixe. Un fonctionnement qui a, de ce fait, également une incidence sur ces acteurs qui « ont l'air » *latinx* sans l'être et qui, victimes de leurs cheveux bruns, de leurs yeux foncés et de leur teint légèrement hâlé, se voient refuser l'accès à certaines portes de leur domaine professionnel. Qui plus est, ce sont eux qui, dans un contexte de contestation des pratiques de la production hollywoodienne, sont placés en première ligne ; ce sont leurs personnages contre lesquels on se révolte, leurs visages que l'on visualise, leurs noms que l'on cite dans les articles de magazines en ligne ou les publications sur les médias sociaux.

Un exemple parlant est celui de la série *Supergirl*³²³ qui, forte des remarques de la critique quant au manque de diversité ethnique, raciale et sexuelle de ses personnages, introduit dans sa deuxième saison Maggie Sawyer. Maggie est un personnage iconique en cela qu'elle est l'un des trois personnages LGBTQ de l'univers *DC Comics* et le premier personnage canoniquement lesbien d'une grande maison d'édition de la bande dessinée américaine³²⁴. L'annonce de son introduction dans la série durant l'été qui précéda la diffusion de la saison 2 fut accueillie avec enthousiasme par

³²²Planas, Roque, « Latino Is Not A Race, Despite The Census Debate », *Latino Voices*, 17 janvier 2013, http://www.huffingtonpost.com/2013/01/17/latino-race-census-debate_n_2490592.html. Accès 6 juillet 2017.

³²³Berlanti, Greg et Ali Adler, créateurs, *Supergirl*, DC Entertainment, 2015.

³²⁴Logan, Megan, « What You Need To Know About Maggie Sawyer on Supergirl », *Inverse Intertainment*, 20 octobre 2016, <https://www.inverse.com/article/22457-supergirl-maggie-sawyer-lesbian-detective-president>. Accès 6 juillet 2017.

les fans LGBTQ et bien que le personnage de Maggie dans la bande dessinée ne ressemble pas à celui de la série (le premier a les cheveux courts et blonds, les yeux bleus et le teint pâle, le second, les cheveux longs et bruns, les yeux foncés et la peau mate), aucun cas n'est fait du choix de Floriana Lima pour le rôle.

La polémique va s'amorcer après la diffusion de l'épisode d'introduction de Maggie, dans lequel elle se décrit ainsi : « non-white, non-straight girl from Blue Springs, Nebraska »³²⁵. Circonstance assez singulière dans le monde des *fandoms* : il semble que les fans soient passés à côté d'un article promotionnel de la saison 2 publié seulement quelques semaines plus tôt dans lequel le producteur délégué de la série, Andrew Kriesberg, révélait que Maggie serait non seulement lesbienne mais également *latina*³²⁶. Ce n'est donc qu'après une revisite de cette interview du producteur suite à la diffusion de l'épisode que les fans saisissent que lorsque Maggie se déclare « *non white* », il faut en fait comprendre « *latina* ».

Bien qu'une investigation très basique sur *Wikipedia* informe quiconque se donne la peine de chercher que Floriana Lima n'est au demeurant pas latina mais américaine d'origine italienne, le *fandom* mène tout de même l'enquête. Il ne fait pas de réelles découvertes mais confirme plutôt deux modalités. La première, Lima n'est pas *latina* ; sa famille le confirme après que certains fans visiblement peu soucieux de franchir la ligne entre fan et « *stalkers* » l'aient sollicitée sur les médias sociaux³²⁷. La seconde, Hollywood considère Lima comme une actrice *latina* : que son nom aux accents hispaniques ou son apparence soient en cause, force est de constater que la majorité de sa filmographie est constituée de rôles de personnages *latinx* ou tout au moins, de personnages dont le nom est volontairement évocateur d'une affiliation avec la communauté latinx-américaine³²⁸.

Sur la blogosphère, c'est l'actrice que l'on blâme. « Floriana Lima is an Italian actress who uses her tanned complexion and romance-language last name to steal roles from Latina actresses », peut-on lire sur un billet *Tumblr*. Sur un autre intitulé « Floriana Lima Doesn't Deserve Your Sympathy or Protection », on lit :

Maggie Sawyer is a character who's aimed to be a non-white Latina. (...) By supporting Floriana Lima even after she's taken the opportunity from countless Latinas of color

³²⁵ « Welcome to Earth », *Supergirl*, écrit par Jessica Queller et Derek Simon, réalisé par Rachel Tallalay, DC Entertainment, 2016.

³²⁶ Saclao, Christian, « "Supergirl" Season 2 Spoilers: How Did Maggie Sayer Become An Alien Rights Advocate? », *International Business Times*, 9 septembre 2016, <http://www.ibtimes.com/supergirl-season-2-spoilers-how-did-maggie-sawyer-become-alien-rights-advocate-2414076>. Accès 8 juillet 2017.

³²⁷ « Where Is the Confirmation? Not Doubting Just Wanted to See So I Can Show People », *Fandoms Hate People of Color*, 18 novembre 2016, <https://fandomshatepeopleofcolor.tumblr.com/post/153355832620/where-is-the-confirmation-not-doubting-just>. Accès 8 juillet 2017.

³²⁸ « Floriana Lima », *IMDb*, <http://www.imdb.com/name/nm2779018/>. Accès 8 juillet 2017.

you're saying it's okay for casting directors to steal someone's rep. You're saying it's okay for a white woman to represent Latinas of color as long as she looks the part. You're saying it's okay for a role SPECIFICALLY designed for Latinas of color to be given to white women thus erasing opportunities for actual Latinas of color. While I can't blame Floriana 100% for this disaster (the casting director(s) knew this role was meant for a Latina and it was given to Floriana) she's definitely not innocent and the fact that y'all okay with her stealing roles because you want to finger her dimple is ugly and racist.³²⁹

Tout au long de la diffusion de la saison 2, on retrouvera ce type de commentaires chaque fois que l'actrice ou son personnage seront mentionnés dans un article en ligne, chaque fois que Lima utilisera *Twitter* ou *Instagram* pour faire la promotion de son personnage ou de la série *Supergirl*, dans les échanges sur *Tumblr* ou sur les forums de discussions. Et pourtant, hormis le commentaire de Maggie dans son épisode d'introduction par lequel elle ne déclare au demeurant pas expressément être *latina*, aucune mention ne sera faite de cette facette de son identité dans aucun des dix-neuf autres épisodes qui suivront. Ce qui signifie que les fans dirigent la plupart de leurs reproches et insultes à l'égard de Lima sur la base d'un présupposé narratif non canonique. On apprendra par ailleurs lors de la convention de fan *Survival 2* tenue à Londres courant avril 2017 que Dichen Lachman avait songé à auditionner pour le rôle de Maggie³³⁰. Lachman est une actrice australo-népalaise et les probabilités qu'elle auditionne pour un rôle de personnage *latinx* sont minces, ce qui suggère que l'appel à casting ne stipulait aucun pré-requis ethnique ou racial. On peut donc, fort de ces nouvelles informations et à la lumière de nos observations quant à la manière dont Hollywood tend à appréhender l'identité *latinx*, présupposer que les producteurs de *Supergirl* ne décidèrent de rendre Maggie latina qu'après avoir sélectionné Lima.

S'ils laissent de côté l'agressivité dont peuvent faire preuve les fans en colère, la majorité des articles qui traitent le sujet emprunte la même approche et se focalise sur les conséquences aggravantes que la négligence d'Hollywood dans la sélection de ses acteurs pour des rôles de personnages *latinx* génère sur une représentation *latinx* déjà défailante. Et s'ils ne reprochent pas directement aux acteurs d'être en cause et de subtiliser des rôles qui ne leur sont pas destinés aux dépens des acteurs *latinx*, on s'aperçoit toutefois qu'une variable de l'équation est négligée. « (...) so why chose a non-Latina actress for the role? Why chose an Italian-American actress for the role that was promoted as a Latina character? When their [sic] are actual Latinx actors and actresses

³²⁹Rellamysus, « Floriana Lima Doesn't Deserve Your Sympathy or Protection », *Exposingtaylorallisonswift*, 3 mars 2017, <http://exposingtaylorallisonswift.tumblr.com/post/157943587453/floriana-lima-doesnt-deserve-your-sympathy-or>. Accès 8 juillet 2017.

³³⁰Sophieaw, « Review | "Supergirl" Takes Steps In Diversifying On-Screen Representation », *The Television Will Be Revolutionised*, 31 octobre 2016, <https://sophieaw.wordpress.com/2016/10/31/supergirl-makes-strides-in-diversifying-on-screen-representation/>. Accès 10 juillet 2017.

struggling to get jobs in Hollywood? »³³¹, s'interroge une chroniqueuse pour un journal en ligne. Aussi pertinente que soit cette question, elle en appelle une autre, à nos yeux, tout aussi valide : quelles sont les options pour ces acteurs à qui l'on offre presque exclusivement des rôles de personnages *latinx* parce qu'ils correspondent à l'idéal *latinx* hollywoodien, ces acteurs dont le physique est si incontestablement identifiable que l'on change l'ethnie d'un personnage pour lui?

On est bien loin ici de Scarlett Johansson et de sa contribution au maintien de la pratique du « blanchissement » dans les productions hollywoodiennes. Johansson est blanche, jeune et correspond aux canons de beauté établis dans et par l'industrie : elle constitue donc une candidate de choix pour les quelques écrivains, producteurs et réalisateurs qui se hasardent à mettre un personnage féminin au premier plan d'une production, soit-elle télévisuelle ou cinématographique. Si Lima est également une jeune actrice blanche qui correspond aux critères de beauté canoniques, sa peau n'est ni « suffisamment blanche » pour qu'on lui offre les mêmes opportunités qu'à Johansson ni « suffisamment foncée » pour qu'Hollywood la considère afro-américaine. Lima est ainsi condamnée à composer à la fois avec les limitations narratives que l'industrie réserve aux actrices en général ainsi qu'aux acteurs et actrices de minorités ethniques ou raciales, et avec les accusations qu'on lui adressera chaque fois qu'elle acceptera un rôle *latinx*.

6) De la nécessité d'un cadre intersectionnel

Au début de ce chapitre, nous exprimions notre surprise quant à la différence notable d'intensité entre les démarches de fans LGBTQ et les fans de minorités ethniques et/ou raciales pour une amélioration des représentations dans les contenus culturels. Tandis que nous constatons des démonstrations de résistance dans chaque sinuosité du *fandom* LGBTQ (de l'intimité des espaces de discussions entre fans à leurs interactions et interférences avec la sphère de production), il semble ne pas exister de mouvement de fans qui se saisisse de chaque maladresse dans l'écriture d'un personnage ou d'une expérience afro-américaine, asio-américaine ou *latinx*, de chaque offense envers l'histoire d'un groupe et la complexité de son présent lorsqu'un producteur « *whitewash* » sa réalisation par souci lucratif, de chaque opportunité pour mettre à jour la partialité dans le traitement des thématiques raciales et ethniques dans les contenus culturels.

On observe bien sûr des sursauts d'indignation, les tressautements symptomatiques d'un

³³¹Rodriguez, Desiree, « The Disappointing Truth About *Supergirl's* Maggie Sawyer », *The Nerds of Color*, 12 décembre 2016, <https://thenerdsofcolor.org/2016/12/12/the-disappointing-truth-about-supergirls-maggie-sawyer/>. Accès 9 juillet 2017.

désir de se dégourdir et de se mettre en mouvement. La colère et les injures envers Lima en sont un exemple ; mais que la colère passe aux injures plutôt qu'à la revendication est, au vu de la capacité d'organisation et de communication que l'on connaît maintenant aux fans, évocateur d'une faille à un autre niveau. Ce qu'il semble manquer, c'est une manière d'articuler le problème en tenant compte de chaque paramètre tout en tâchant de rendre le tout intelligible aux plus nombreux. Car s'il est bien un avantage que la communauté LGBTQ a sur les différents groupes raciaux ou ethniques, c'est celui d'une idéation facilitée par une terminologie extensive, elle-même le produit de multiples théorisations autour des concepts LGBTQ. Bien sûr ces outils de réflexion *comportent* leur part de faillibilité mais ils permettent de capter une caractéristique, de l'appeler « identité » et de la brandir de front au moins dans un contexte de résistance.

En janvier 2017, plusieurs portions de ce groupe « femmes » décidèrent de ne pas participer à la *Women's March* précisément parce qu'elles estiment ne pas en faire partie. La journaliste Jamilah Lemieux dédia un article aux raisons de son abstention : « I've never felt any thing remotely resembling sisterhood with White Women. Friendship, affinity, fondness, love — sure. Sisterhood? Nah. That sense of loyalty, interconnectedness, accountability and shared struggle simply isn't there »³³². Elle poursuit en expliquant son exaspération à l'annonce du nom que les organisatrices de la marche envisageaient d'utiliser au départ : la « *Million Women March* », en référence à la « *Million Man March* » de 1995 ainsi qu'à la « *Million Woman March* » de 1997, toutes deux organisées dans l'optique de protester les inégalités sociales, économiques et politiques dont souffrait et souffre toujours à bien des égards la communauté afro-américaine aux États-Unis.

Lemieux n'a pas été la seule à s'indigner. On doit la marche de janvier 2017 à Teresa Shook et Bob Bland, deux femmes accablées par la misogynie alors prête à investir la Maison Blanche pour les quatre années à venir et qui ont eu la même idée au lendemain de l'élection du président Trump : celle de créer un événement *Facebook* proposant l'orchestration d'une protestation contre le nouveau gouvernement à échelle nationale³³³. Le projet se répand rapidement sur les réseaux et médias sociaux et promet d'être un franc succès au vu du soutien des centaines de groupes progressistes défendant des causes aussi variées que l'écologie, le droit à l'avortement, la protection sociale, le contrôle des armes à feu ou encore le salaire minimum³³⁴. Néanmoins les milliers de

³³²Lemieux, Jamilah, « Why I'm Skipping The Womens's March On Washington [Opinion] », *ColorLines*, 17 janvier 2017, <http://www.colorlines.com/articles/why-im-skipping-womens-march-washington-opinion>. Accès 9 juillet 2017.

³³³Agrawal, Nina, « How The Women's March Came Into Being », *The Los Angeles Times*, 21 janvier 2017, <http://www.latimes.com/nation/la-na-pol-womens-march-live-how-the-women-s-march-came-into-1484865755-htlmstory.html>. Accès 9 juillet 2017.

³³⁴Walters, Joanna, « Women's March on Washington Set to Be One of America's Biggest Protest », *The Guardian*, 14 janvier 2017, <https://www.theguardian.com/us-news/2017/jan/14/womens-march-on-washington-protest-size-donald-trump>. Accès 9 juillet 2017.

réponses postées sur la page *Facebook* de la marche ne sont pas toutes positives et beaucoup d'entre elles soulèvent le problème d'appropriation que pose le nom de l'événement :

I take issue with white feminists taking the name of something that Black people started to address our struggles. (...) My understanding is that others have voiced this concern, but it has yet to be addressed. I will not even consider supporting this until the organizers are intersectional, original and come up with a different name.³³⁵

Shook et Bland changent donc le nom en « *Women's March on Washington* », en faisant cette fois-ci de la référence au *Civil Rights Movement* une décision volontaire, et invitent d'autres activistes d'horizons ethniques, raciaux et sexuels divers à participer à l'organisation³³⁶. La marche a rassemblé des centaines de milliers de protestataires à travers le monde mais les efforts pour la rendre davantage inclusive se sont malgré tout avérés insuffisants pour apaiser l'ensemble des esprits et semblent avoir au contraire consolidé les clivages dans l'interprétation de l'emploi de « femmes » dans les mouvements féministes, entre d'une part celles qui regardent la généralité du terme comme une invitation à considérer égaux tous les individus auto-identifiés « femmes » et de l'autre, celles qui reconnaissent dans ce terme un sectarisme inassumé.

Lorsque nous avançons qu'il manque aux fans les outils de réflexion pour articuler les problématiques raciales ou ethniques, nous n'entendons bien sûr pas qu'il n'existe aucune méthodologie applicable à ces problématiques ; nous suggérons plutôt que la théorie est seulement en passe de popularisation et qu'il est difficile pour les fans de capter l'intérêt du plus grand nombre sans l'appui de cadres de référence communs pour optimiser la transmission et la réception de leur message. Et cela commence à l'intérieur même des *fandoms* : si nous nous recentrons sur le paradigme de notre intérêt, nous constatons que l'incorporation de ces thématiques raciales et ethniques dans les échanges de fans LGBTQ est laborieuse.

Prenons par exemple *Tumblr* ; s'il est une plate-forme idéale pour ouvrir une conversation et poser les fondations d'un concept à portée socio-politique à partir d'un contenu culturel, c'est bien celle-ci. Nous l'avons vu, *Tumblr* combine la possibilité de sollicitation de l'Autre qu'offre le modèle du média social et la liberté dans la taille et le format des publications usuellement plus caractéristiques des forums de discussion. Pourtant en parcourant les comptes *Tumblr* de fans

³³⁵Dejean, Ashley, « "Million Women March" Protest Was Appropriating Black Activism So Organizers Did This », *Splinter*, 11 décembre 2016, <http://splinternews.com/million-women-march-protest-was-appropriating-black-act-1793863713>. Accès 9 juillet 2017.

³³⁶Tolentino, Jia, « The Somehow Controversial Women's March On Washington », *The New Yorker*, 18 janvier 2017, <http://www.newyorker.com/culture/jia-tolentino/the-somehow-controversial-womens-march-on-washington>. Accès 9 juillet 2017.

LGBTQ, on s'aperçoit que les publications prennent rarement la forme d'études analytiques détaillant les maladroites qui pétrissent certaines trames narratives dédiées à la représentation d'un personnage non-hétérosexuel et non-blanc ; on rédige peu d'essais politisés recensant scrupuleusement les effets ravageurs d'une propagation systématique des stéréotypes et les effets positifs qu'une recherche d'informations plus accrue de la part des producteurs d'un contenu donné générerait ; si l'on s'attarde à fractionner les scènes d'un personnage que l'on affectionne et à en légèrer les *gifs*, on ne met guère en valeur l'inédit de la figuration à l'écran d'une expérience intersectionnelle.

Établir un chiffrage exact de la fréquence à laquelle un utilisateur publie ou partage un billet qui traite d'intersectionnalité est une tâche laborieuse en cela que le système de navigation par tags sur lequel repose *Tumblr* est faillible. Pour opérer une quantification de ce type qui soit fiable, il faudrait être assuré du sérieux des utilisateurs dans le classement de leurs différentes publications, et quand bien même un fan serait soigneux et méthodique dans le choix de ses tags, encore faut-il qu'il soit conscient de la nature du commentaire qu'il entend faire. Nous avons tout de même fait l'expérience et nous sommes employés à comptabiliser les différents tags d'un compte *Tumblr* donné afin de comparer les utilisations de différents tags. Nous avons sélectionné le compte à analyser selon les trois critères suivants : il est entretenu, par quoi nous entendons que l'utilisatrice publie des billets de façon régulière ; l'utilisatrice qui l'alimente est une fan de contenus culturels de divers genres et formats ; l'utilisatrice qui l'alimente s'identifie en tant que lesbienne, féministe et militante des droits de l'homme³³⁷, par quoi nous comprendrons qu'elle publie volontiers des billets à teneur politique.

En retraçant les publications de l'utilisatrice jusqu'à la date de création de son compte au 25 mai 2014, nous avons évalué à 1576 le nombre de billets dédiés à ses activités de fans, avec 1219 billets classés sous les tags « *fanfiction* » ou « *fanfic* », 292 billets classés sous « *fan art* » et 65 billets sous « *fandom* » (Trylonandperisphere). Le nombre de billets classés sous le tag « *lgbtqia* » (qui inclut les billets recoupant les thématiques autour de la fan culture) s'élève à 416. Parmi les 11 billets classés sous « *intersectionality* », 5 traitent une thématique LGBTQ et 2 sont en lien avec la *fan culture*. Enfin, parmi les 6 billets classés sous le tag « *black women* », un seul billet concerne la *fan culture* et aucun ne traite une thématique LGBTQ. Notons que, puisque nous entendons nous contenter de répertorier les billets comportant des tags afin de faciliter le décompte, une autre raison pour laquelle nous avons choisi d'étudier ce blog en particulier est le soin engagé dans la classification des billets. Bien sûr notre investigation a tout de même révélé des publications qui, au

³³⁷Trylon & Perisphere, « About », *Trylonandperisphere*, <http://trylonandperisphere.tumblr.com/about>. Accès 11 juillet 2017.

vu de leur contenu, auraient pu admettre l'un des tags ci-dessus ; néanmoins, le nombre de ces négligences est trop faible pour interférer avec nos résultats.

Ainsi selon ces chiffres, un fan de contenus culturels, auto-identifié en tant que *queer* et féministe, selon toute vraisemblance suffisamment éclairé sur les notions sociologiques et politiques en vigueur dans la théorisation des systèmes de domination et d'oppression opérant dans la société, et prompt à utiliser ses connaissances pour figurer l'influence tentaculaire de ces systèmes jusque dans les manières de construire les textes voués au divertissement, en somme un fan qui se présente comme le candidat idéal pour intervenir et inviter ses abonnés à contribuer à une réelle contextualisation « racialisée » des contenus LGBTQ, peine ne serait-ce qu'à faire mention d'intersectionnalité. Comme si la tâche était trop complexe, la notion trop nouvelle, le nom lui-même peu accrocheur. La relative émergence de l'intersectionnalité, tout au moins d'une approche de l'identité davantage portée sur l'interaction des composantes genrées, sexuées, sexuelles, raciales, ethniques, etc. avec les structures socio-politiques en place, implique que parler d'intersectionnalité nécessite dans un premier temps d'informer son auditoire de ce dont il s'agit. Il faut donc, préalablement à la discussion, poser les bases du concept.

Crenshaw a élaboré le concept d'intersectionnalité dans le contexte très spécifique de la législation à la fin des années 1980 et la terminologie qui s'y apparente ne fait aujourd'hui pas l'unanimité au sein du corps académique. La contestation principale concerne le choix du terme « *intersectionality* » et plus particulièrement l'image des routes qui se croisent pour laquelle a opté Crenshaw. Certains chercheurs, bien qu'ils reconnaissent le travail de Crenshaw comme un apport méthodologique, théorique et heuristique interdisciplinaire majeur, reprochent à cette métaphore du carrefour de suggérer la possibilité d'une dislocation des différentes « routes » dans le cadre d'une étude des pouvoirs en cause dans la formation d'un sujet intersectionnel. Patricia Collins, par exemple, tend à utiliser la notion de « *interlocking systems of oppression*³³⁸ » plutôt que « *intersectionality* » dans ses travaux dans le souci de rendre l'interdépendance et la réciprocité en vigueur dans la construction des inégalités sociales par et dans les dynamiques de pouvoir en place.

Deborah King, quant à elle, préfère la formule « *multiple jeopardy* » en référence au concept de « *double jeopardy* » introduit au début des années 1970³³⁹ pour établir le genre et la race en tant que sources cumulatives d'oppression. King entend avec sa conception de « *multiple jeopardy* » faire évoluer la compréhension de la relation entre les systèmes d'oppression comme non pas

³³⁸Collins, Patricia, « Intersectionality's Definitional Dilemma », *Annual Review of Sociology*, Vol. 41, N°6, mars 2015, pp. 1-20, <http://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev-soc-073014-112142>. Accès 25 juillet 2017.

³³⁹Beal, Frances, « Double Jeopardy: To Be Black and Female » [document PDF], *Black Woman's Manifesto*, 1969, <http://rcha.rutgers.edu/images/2016-2017/1960s/Documents/3.-RCHA-2016-The-Culture-of-the-Sixties-Frances-M.-Beal-Black-Womens-Manifesto.pdf>.

cumulative mais davantage multiplicative : « (...) racism multiplied by sexism multiplied by classism. »³⁴⁰. A l'instar de Collins, il s'agit là pour King de tenter de reconstituer dans l'approche intersectionnelle l'interactivité entre les systèmes d'oppression et la pluralité des formes d'oppression ainsi générées. Utiliser le « *multiple jeopardy* » en tant que cadre conceptuel représenterait également un moyen de contrer les idéologies monistes – par exemple, celle par laquelle on néglige dans la narration du *Civil Rights Movement* l'importance du rôle joué par les femmes afro-américaines ou encore, celle selon laquelle le féminisme ostracise les femmes non-blanches et les femmes en situation de précarité – et de faciliter la prise en compte des différentes injustices sociales en faisant du « cas par cas » la priorité de l'approche (King, « Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness », 52-53).

« *Interlocking systems of oppression* » et « *multiple jeopardy* » ne représentent que deux des nombreuses revisites de l'intersectionnalité en tant que cadre référentiel ; nous en avons croisé d'autres, tels que « *inter-connectivities* », « *multiplex epistemologies* » ou simplement « *multiplicity* ». Ainsi que le mentionne Collins, l'intersectionnalité est dans sa « phase définitionnelle » (Collins, « Intersectionality's Definitional Dilemmas ») et en tant que telle, le foisonnement théorique que l'on observe, aussi confus peut-il sembler et aussi complexe rend-il la tâche de porter l'intersectionnalité au-delà des sphères de la recherche et de l'activisme, est significatif de son développement. Selon Collins toujours, cet état de désordre conceptuel de l'intersectionnalité est temporaire et ne peut entraver, à ce stade de la recherche, l'isolation des points focaux fondateurs du cadre intersectionnel. Ce qui, si l'on replace ce point dans le contexte du *fandom*, signifie qu'un fan pourrait en théorie exposer les bases de ce cadre intersectionnel à un auditoire de fans internautes. Si ce n'est pas une pénurie d'outils, fruit d'une théorisation précaire et insaisissable, qui explique la fragile présence de l'intersectionnalité en tant que support de revendication sur les médias sociaux de fans, quelle autre raison existe-t-il ?

Il nous semble pouvoir trouver cette raison dans une conférence intitulée « *The Urgency of Intersectionality* » animée Crenshaw elle-même dans le cadre d'un *TED Talk*³⁴¹. Elle débute son intervention par une expérience : elle fait se lever les membres de son public, leur indique qu'elle s'apprête à leur lire une courte liste de noms et leur demande de se rasseoir au premier nom qu'ils ne peuvent identifier. Eric Garner. Mike Brown. Tamir Rice. Freddie Gray. La moitié de l'audience est assise. Michelle Cusseaux. Tanisha Anderson. Aura Rosser. Meagan Hockaday. Seulement quatre

³⁴⁰King, Deborah, « Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology », *Signs*, Vol. 14, N°1, 1988, pp. 42-72, 47, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/3174661>. Accès 25 mars 2017.

³⁴¹Crenshaw, Kimberlé, « The Urgency of Intersectionality », *TED, Ideas Worth Spreading*, octobre 2016, https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality#t-1117437. Accès 24 juillet 2017.

personnes sont toujours debout.

Ces noms doivent leur triste popularité à l'actualité américaine et désigne huit des nombreux citoyens afro-américains décédés à la suite de violence policière. Crenshaw utilise cette expérience en guise d'introduction pour inciter son public à prendre conscience de la disparité du traitement de l'information lorsqu'elle concerne les femmes afro-américaines. Il y aurait déjà fort à redire sur le constat que seule la moitié de la salle soit parvenue à reconnaître les noms des victimes masculines alors même qu'au moment du séminaire de Crenshaw, les faits étaient récents (les quatre décès s'étant produits entre l'été 2014³⁴² et le printemps 2015³⁴³) et ont profité d'une relative diffusion médiatique. L'objectif de Crenshaw n'est néanmoins pas ici de dénoncer l'apparente indifférence des médias de l'information quant aux épreuves auxquelles fait face la faction masculine de la communauté afro-américaine mais bien de démontrer l'influence du genre dans la vision de l'Autre, même au sein d'un paradigme unique, ici afro-américain.

Une brève recherche sur Internet confirme les propos de Crenshaw. Si l'on entre « *Afro-American men and police brutality* » dans la barre de recherche Google, on trouve 8 690 000 résultats parmi lesquels principalement des articles publiés par les organes majeurs de la presse anglophone. *The Guardian*³⁴⁴, *The Globe and Mail*³⁴⁵, le *Washington Post*³⁴⁶, *The New York Times*³⁴⁷, le *Chicago Tribune*³⁴⁸ : tous traitent les faits en eux-mêmes, du récit supposé des événements, la fréquence alarmante des décès d'individus afro-américains causés par la police, la manière dont la justice traite ces affaires à l'intensité des protestations de rue pour dénoncer les abus policiers et l'indifférence du système judiciaire américain. Parallèlement si l'on lance la recherche « *Afro-American women and police brutality* » dans Google, seulement 2 350 000 résultats

³⁴²Laughland, Oliver, « Eric Garner Killing, One Year On: "Sit Down Son, It's Time for The Talk" », *The Guardian*, 25 juillet 2015, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/jul/25/eric-garner-killing-one-year-on-sit-down-son-its-time-for-the-talk>. Accès 25 juillet 2017.

³⁴³Woods, Baynard, « Freddie Gray Death: Highest-Ranking Officer Acquitted On All Charges », *The Guardian*, 18 juillet 2016, <https://www.theguardian.com/us-news/2016/jul/18/freddie-gray-death-highest-ranking-officer>. Accès 25 juillet 2017.

³⁴⁴Swaine, Jon, Oliver Laughland, Jamiles Lartey et Ciara McCarthy, « Young Black Men Killed By US Police At Highest Rate In Year of 1,134 Deaths », *The Guardian*, 31 décembre 2015, <https://www.theguardian.com/us-news/2015/dec/31/the-counted-police-killings-2015-young-black-men>. Accès 26 juillet 2017.

³⁴⁵Koring, Paul, « Police Shootings of Black Men Divide the United States of America », *The Globe and Mail*, 22 septembre 2016, <https://beta.theglobeandmail.com/news/world/police-shootings-of-black-men-divide-the-united-states-of-america/article32018691?ref=http://www.theglobeandmail.com&>. Accès 25 juillet 2017.

³⁴⁶Lowery, Wesley, « Aren't More White People Than Black People Killed by Police? Yes, But No », *The Washington Post*, 11 juillet 2016, https://www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2016/07/11/arent-more-white-people-than-black-people-killed-by-police-yes-but-no/?utm_term=.b5fa944f8d7f. Accès on 16 juillet 2017.

³⁴⁷Adams, Eric L., « We Must Stop Police Abuse of Black Men », *The New York Times*, 4 décembre 2014, <https://www.nytimes.com/2014/12/05/opinion/we-must-stop-police-abuse-of-black-men.html?mcubz=0>. Accès 25 juillet 2017.

³⁴⁸Carter, Stephen, « Don't Compare Police Shootings to Black-on-Black Crime », *Chicago Tribune*, 7 juillet 2016, <http://www.chicagotribune.com/news/opinion/commentary/ct-philando-castile-alton-sterling-police-shootings-black-men-20160707-story.html>. Accès 26 juillet 2017.

apparaissent. Les articles qu'on y trouve proviennent en majorité de sources telles que *Ebony*³⁴⁹, *The Islamic Monthly*³⁵⁰, *Newsone*³⁵¹, *Washington Blade*³⁵², c'est-à-dire des journaux moins prisés que les quotidiens que nous citons plus haut et qui se consacrent davantage à l'information concernant des communautés spécifiques plutôt que celle relative aux États-Unis en général. En outre, les thématiques abordées interrogent moins les circonstances autour du décès de ces femmes que les raisons derrière le manque de contribution flagrant de la part des « gros » quotidiens.

Par curiosité nous avons également effectué une recherche comparée sur *Google Trends* à partir de certains des noms mentionnés par Crenshaw afin d'estimer leur présence sur le Web. *Google Trends* permet de comparer l'activité internet autour de deux mots clés définis pour une zone géographique et une période données ; les résultats sont représentés sous forme de graphiques et clarifiés par un système simplifié de valeurs comprises entre 0 et 100 où 100 représente le record de trafic pour un mot clé. Nous avons comparé l'activité de deux paires de deux noms (d'une part Mike Brown et Michelle Cusseaux, de l'autre, Tamir Rice et Tanisha Anderson) que nous avons constituées selon la concordance de leur date de décès, à savoir août 2014 pour la première paire et novembre 2014 pour la seconde.

Dans les deux graphiques, on constate des pics d'intérêt sur les courbes de Mike Brown et de Tamir Rice au moment de leur décès, soit entre les 10 et 16 août 2014 pour Brown³⁵³ et entre les 23 et 29 novembre 2014³⁵⁴ pour Rice. En ce qui concerne leur place sur l'échelle de valeur, *Google Trends* évalue à 90 l'effervescence autour de Brown (*Google Trends*) et à 100 celle autour de Rice (*Google Trends*). A contrario, les courbes correspondant à Michelle Cusseaux et Tanisha Anderson ne sont pas à proprement parler des courbes mais des droites confinées au point zéro sur l'échelle des valeurs du débit d'informations et ce, y compris aux périodes où elles auraient dû susciter l'intérêt des internautes. Cette disparité figure une fois encore le désintérêt général, au sein des pôles professionnels du traitement de l'information comme chez une majorité d'internautes, pour la faction féminine de la communauté afro-américaine.

³⁴⁹Kimble, Melissa, « A New Documentary Shines Light On Black Women And Police Brutality », *Ebony*, 26 octobre 2016, <http://www.ebony.com/entertainment-culture/police-brutality-black-women#axzz4rFVLce1Z>. Accès 26 juillet 2017.

³⁵⁰Kendall, Mikki, « Black Women and Police Brutality », *The Islamic Monthly*, 2 février 2016, <https://www.theislamicmonthly.com/black-women-and-police-brutality/>. Accès 26 juillet 2017.

³⁵¹NewsOne Staff, « #SayHerName: 22 Black Women Who Died During Encounters With Law Enforcement », *Newsone*, 2016, <https://newsone.com/3443796/sayhername-22-black-women-who-died-during-encounters-with-law-enforcement/>. Accès 26 juillet 2017.

³⁵²Williams, Lateefah, « Black Women Matter, Too », *Washington Blade*, 29 janvier 2015, <http://www.washingtonblade.com/2015/01/29/black-womens-lives-matter/>. Accès 26 juillet 2017.

³⁵³ Mike Brown and Michelle Cusseaux, *Google Trends*, <https://trends.google.com/trends/explore?date=2014-01-01%202014-12-31&geo=US&q=mike%20brown,michelle%20cusseaux>. Accès 30 juillet 2017.

³⁵⁴ Tamir Rice and Tanisha Anderson, *Google Trends*, <https://trends.google.com/trends/explore?date=2014-01-01%202014-12-31&q=tamir%20rice,tanisha%20anderson>. Accès 30 juillet 2017.

« Why don't we know these stories? Why is it that their lost lives don't generate the same amount of media attention and communal outcry as the lost lives of their fallen brothers? », s'interroge Crenshaw (*TED*). Pourquoi la société peine-t-elle à percevoir les identités intersectionnelles alors même qu'elle reconnaît et lutte contre les sources d'oppression qui composent chacune d'entre elles indépendamment ? Sa réponse :

(...) when facts do not fit the available frames, people have a difficult time incorporating new facts into their way of thinking about a problem. These women's names have slipped through our consciousness because there's no frames for us to see them, no frames for us to remember them, no frames for us to hold them. As a consequence, reporters don't lead with them, policy makers don't think about them and politicians aren't encouraged or demanded that they speak to them. (Crenshaw, *TED*)

« *Frames* » : Crenshaw met là le doigt sur un point crucial du processus d'assimilation d'une information. A en croire les experts en communication qui se penchent sur la manière dont l'information scientifique voyage en dehors des sphères spécialisées, ce qui empêche une information pourtant scientifiquement avérée, c'est-à-dire, résultant d'une longue démarche d'accumulation de données, d'observations, de conclusions et de révisions par de multiples spécialistes, d'être considérée comme légitime par les non-spécialistes ne serait pas le manque d'informations mises à leur disposition. Dan Kahan, par exemple, s'est étonné de l'apathie générale du public autour du réchauffement climatique malgré l'abondance de rapports officiels et de communiqués alarmistes des chercheurs sur l'environnement et le climat. Il décide alors avec son équipe de mener une étude sur un échantillon composé de 1540 sujets américains : il leur soumet une liste de questions lui permettant d'évaluer leur estimation de la menace que fait peser sur la planète le dérèglement climatique et compare les résultats de chacun des sujets avec leurs connaissances scientifiques (qu'il a également préalablement évaluées)³⁵⁵. Kahan conclut : « (...) as science literacy and numeracy (...) increase, cultural polarization *increases* for both climate-change risk perceptions and nuclear-power risk perceptions » (Kahan, 20). En d'autres termes, les sujets tendent à adapter les données scientifiques rendues publiquement disponibles afin qu'elles corroborent leur opinion déjà forgée ; ainsi l'apport d'informations sur une problématique qui fait l'objet d'une controverse n'a pas d'influence notable sur les perspectives individuelles.

Il ne s'agit pas pour nous de mettre en garde l'humanité contre les risques environnementaux en popularisant des informations scientifiques mais notre observation de la démarche d'éducation

³⁵⁵Kahan, D.M., Peters, E., Wittlin, M., Slovic, P., Quellette, L.L., Braman, D. et Mandek, G., « The Polarizing Impact of Science Literacy and Numeracy on Perceived Climate Change Risks », *Nature Climate Change*, 2012, Vol. 2, pp. 732-735, disponible au lien SSRN: <https://ssrn.com/abstract=2193133>.

intersectionnelle est suffisamment similaire : dans les deux cas, l'enjeu consiste en une amélioration que l'on ne peut atteindre qu'en informant le plus large public et dans les deux cas, la popularisation des informations nécessaires au changement est difficile. Les cadres de référence qui manquent à l'appropriation et l'assimilation du concept d'intersectionnalité par les fans pour protester, revendiquer ou simplement discuter seraient à notre sens ceux d'une représentation d'expériences intersectionnelles davantage soignées dans les contenus culturels.

Établir une représentation d'identités intersectionnelles sur la scène *mainstream* du paysage médiatique global requiert une transformation au niveau des textes et de leur écriture mais aussi (surtout) au niveau de la production. Chacun des exemples de représentation fautive sur lesquels nous nous sommes penchés dans ce chapitre (de l'utilisation abusive de stéréotypes à la pratique du « blanchissement ») est évocateur d'un impératif de diversification à l'intérieur des différents secteurs de la sphère globale de production, du recrutement des acteurs à celui des scénaristes, écrivains et réalisateurs, qui assurerait l'apport de perspectives autres et permettrait ainsi une ouverture sur des représentations inédites sur les écrans de télévision. Il semble que seul un étoffement de la variété des personnages visibles dans les contenus audiovisuels puisse poser les bases du cadre de référence par lequel les fans pourraient traiter ce qu'ils voient à la lumière de la glose académique.

Peut-être allons-nous témoigner d'une rupture dans le schéma de résistance envers les constructeurs de sens tel qu'il nous a jusqu'alors été donné d'observer, c'est-à-dire suivant un mouvement « *bottom up* » des fans vers les sphères de production. A la différence de la représentation LGBTQ, les travers dans l'écriture des expériences raciales et ethniques minoritaires dans les contenus américains affectent directement les acteurs et actrices dans leur profession. Nous avons vu que les contestations majeures aux pratiques discriminatoires de l'industrie de l'audiovisuel sur ces thématiques raciales et ethniques proviennent justement des acteurs et actrices. Qu'il s'agisse de petites actions indépendantes telles qu'un *tweet*, un commentaire lors d'une interview ou d'une convention ou de démarches collectives davantage organisées telles que le boycott de la cérémonie des Oscars 2016, les acteurs entendent agir et faire entendre leurs voix sur la scène publique pour générer un changement au sein de la machine Hollywood.

Ce chapitre nous a permis de prendre conscience d'un critère fondamental dans une démarche de contestation telle que celle menée par les fans pour une meilleure représentation LGBTQ dans les contenus télévisuels : ils ne peuvent opérer de façon efficace sans une approche intersectionnelle. Le fait qu'une unique communauté ne puisse englober la totalité des

caractéristiques identitaires constitutives d'un individu implique que les communautés finissent toujours par se chevaucher et que les sources d'oppression s'additionnent. Faire interagir les communautés, et par là, donner la possibilité à chaque individu de réconcilier les différents traits de son identité, faciliterait donc le renforcement de la voix des fans dans les revendications qu'ils dirigent aux producteurs de sens professionnels.

Or, nous venons de le voir, le cadre intersectionnel peine à s'établir : l'information voyage difficilement malgré la multitude de moyens de communication dorénavant disponibles et en dépit de leur portée internationale. Dans le chapitre suivant, nous interrogerons les raisons qui rendent la formation de ce cadre si difficile en proposant une considération mémique de la Culture, plus particulièrement, des systèmes de valeurs et d'idées en vigueur dans les procédés de production et de réception des contenus culturels.

Chapitre quatre

Un regard mémorique sur la production culturelle

Nous avons observé ces phénomènes culturels que sont les pratiques de fans à la lumière de concepts pour la plupart sociologiques. Bien qu'ils nous aient permis d'appréhender les limites des cadres sociaux, politiques, légaux mais aussi technologiques et médiatiques selon lesquels, et à l'encontre desquels, la *fan culture* évolue, ces concepts ne nous permettent pas de traiter certains des paramètres de nos problématiques de façon recevable. C'est le cas notamment pour les trois points suivants : premièrement, la plupart des contenus audiovisuels qui attestent un effort de diversification, tant dans les identités des personnages et le récit de leurs expériences que dans les différents membres responsables de la production, ne sont pas des productions *mainstream*, par quoi nous entendrons, soit qu'il s'agit de productions qui ne sont pas disponibles sur les chaînes de télévision publiques américaines, soit que ces productions ne sont pas télévisées du tout (l'alternative étant bien sûr, les *web séries*). Deuxièmement, les contenus télévisés *mainstream* qui ne présentent pas, ou peu, de diversité genrée, sexuelle, raciale ou ethnique font l'objet de controverses précisément en raison de ce manque de diversité. Troisièmement, malgré les reproches de la critique, des fans et de certains acteurs, malgré les échecs budgétaires des superproductions hollywoodiennes qui ont opté pour la pratique du « blanchissement » et malgré l'engouement de plus en plus palpable des amateurs de séries pour la liberté dans le traitement et la réalisation des thématiques caractéristiques des *web séries*, les producteurs de contenus *mainstream* tendent à perpétuer leurs manières de faire traditionnelles.

Nos analyses des mouvements de contestation et de revendications orchestrés par les fans internautes nous ont permis de relever les principales approches que les producteurs adoptent lorsqu'il s'agit de répondre à ce type de critique. L'argument le plus récurrent est probablement celui

de l'intégrité du créateur et de sa création. Rappelons-nous Edward Kitsis et Adam Horowitz, les producteurs de la série *Once Upon A Time*, qui justifiaient leur refus de rendre canonique le *ship SwanQueen* par l'invocation d'une fidélité narrative à leur idée de départ, tout en vantant les mérites d'une lecture sub-textuelle de leurs contenus. « Subtext is one of the amazing ways that shows can take a life of their own », déclaraient-ils, « We never created “Swan Queen” or “Snowing” or “Rumbelle” or “Captain Swan” or any of the ships, subtextual or not — our fans took our stories and ran with them »³⁵⁶. A ceci près que, exception faite de *SwanQueen*, les autres *ships* évoqués ici par les auteurs sont canoniques, soigneusement incorporés au récit général au fil des épisodes et ainsi, visibles à l'écran.

On comprendra aisément que Kitsis et Horowitz cultivent l'ambiguïté de manière à garder l'intégralité de leur audience, y compris les fervents fans d'un *ship* qu'ils n'ont aucune intention de légitimer. La production de contenus culturels à échelle professionnelle est une activité commerciale et nos exemples au chapitre précédent sur la pratique du « blanchissement » tant dans le domaine de l'audiovisuel que dans celui du livre tendent à démontrer que les producteurs assument volontiers cette facette de leur métier lorsqu'il s'agit de justifier une décision créative qui surprend. En termes marketing, on pourrait dire des créateurs d'une production qu'ils capitalisent leurs fans ; ils les tiennent en haleine en mettant en œuvre des dispositifs promotionnels sur les médias sociaux de façon régulière, voire quotidienne lorsque la diffusion d'une nouvelle saison approche, se garantissent la fidélisation de leurs fans et s'assurent en retour une publicité par effet de « bouche-à-oreille » directement au sein de la base générale des fans internautes.

Si l'on saisit la logique derrière la maximisation du rendement d'une production, on comprend moins les attitudes qui vont à l'encontre d'un rendement optimal ; en d'autres termes, si « blanchir » un contenu encourage un boycott d'une partie de l'audimat potentiel et mène à un échec budgétaire, et si cet échec entache la réputation du créateur de manière à compromettre le processus de production de ses projets à venir, pourquoi s'obstiner à sélectionner des acteurs blancs pour des rôles de personnages de couleur ? De même, pourquoi user de tropes et de trames narratives archaïques dont on sait qu'ils provoquent la colère des *fandoms* et les réprobations de la critique si cela se traduit, ici encore, par à la fois un taux d'audimat en baisse et une notoriété abîmée ? Les réponses ordinaires à ces questions ne nous satisfont pas : le profit, la renommée, l'intégrité créative semblent ne pouvoir se conjuguer et ne fournissent qu'une réponse, à notre sens, incomplète.

Il ne s'agit pas pour nous de remettre en cause les motivations personnelles ou professionnelles des producteurs de contenus culturels lorsqu'ils justifient publiquement leurs choix

³⁵⁶Bendix, Trish, « "Once Upon a Time" Creators Adam Horowitz and Edward Kitsis Answer Our SwanQueen Questions », *AfterEllen*, 12 janvier 2016, <http://www.afterellen.com/tv/469025-upon-time-creators-adam-horowitz-edward-kitsis-answer-swanqueen-questions>. Accès 6 octobre 2017.

artistiques ou créatifs. Ce qu'il nous importe d'interroger, ce sont les multiples polarités et prises de positions à l'intérieur de la production culturelle globale : pour quelles raisons constate-t-on, dans chacun des domaines qui constituent la production culturelle, des variations dans la nature des valeurs véhiculées par une narration, dans la propension à s'en tenir à une tradition informelle de l'acte d'écriture, dans les efforts mis dans l'inclusion de personnages et d'expériences variés et inédites, dans la liberté d'aborder, tant dans le récit que dans sa réalisation visuelle, certaines thématiques ? A quoi doit-on la corrélation entre ces valeurs et les modalités de production des contenus, celle qui, par exemple, permet à une *web série* ou à une série produite par une chaîne câblée cette plus large liberté d'écriture et de réalisation ? Pourquoi le refus de changer de la part des producteurs de contenus *mainstream* ?

Notre travail recoupe, et de façon tout à fait ordinaire au vu de nos thématiques, plusieurs disciplines dont notamment, la sociologie, l'anthropologie culturelle, l'ethnologie et la médiologie ; autant dire, des domaines de recherche par lesquels on s'efforce de comprendre les comportements humains. Ce que le sujet de notre travail ne recoupe pas, tout au moins, ce qui a été absent des nombreux ouvrages dédiés à la *fan culture*, à la construction communautaire, à la production de sens et aux diverses formes que prend la résistance à ces « sens » établis, ce sont des domaines tels que la biologie, la biologie évolutive du développement, la biopsychologie, la paléanthropologie, toute cette science qui s'emploie également à fournir des explications aux différents comportements humains observables. Le but de ces démarches est donc commun : comprendre l'Homme, et c'est la différence entre les multiples perspectives qui, loin de les rendre incompatibles, permet leur complémentarité. C'est donc par cette logique, ce postulat selon lequel nos problématiques bénéficieraient d'une compréhension plus extensive de la Culture (prise ici dans sa globalité, c'est-à-dire dans sa figuration d'un opposant à la fois distant de, et complémentaire à, la biologie dans les dichotomies nature/culture ou inné/acquis) que nous avons décidé de nous tourner vers la mémétique.

L'analyse qui va suivre commence avec la prise de conscience que les différences dans les prises de position esthétiques, politiques ou morales qui régissent la production culturelle traduisent une évidence : les récits provenant de la production *mainstream* évoluent moins rapidement que les récits issus de la production professionnelle plus indépendante et considérablement moins rapidement que les récits résultant de la *fan activity*. Car c'est bien d'évolution qu'il s'agit. Quand on parle de Culture, on ne peut isoler une tranche spatio-temporelle et la considérer indépendamment de ce qui est venu avant et de ce que l'on présuppose viendra après. Sonder les éléments du passé et évaluer les transformations pour comprendre une situation présente est l'approche que nous avons déjà adoptée pour faire apparaître les progrès, aussi maigres se sont-ils parfois révélés, quant à la

diversification et la représentation des identités et des expériences visibles dans les contenus culturels audiovisuels de cette fin des années 2010. Toutefois si tout progrès témoigne d'un parcours évolutif, l'évolution n'est pas qu'un gage de progrès ; et c'est justement à partir de ce point que nous allons conceptualiser le traitement de notre problématique, à travers le cadre théorique de la mémétique.

Avant d'introduire ce cadre théorique, il nous semble juste d'expliquer l'approche descriptive que nous allons adopter. La mémétique n'est pas une discipline suffisamment popularisée pour pouvoir décider de traiter des mécanismes mémétiques responsables d'un phénomène culturel et d'avancer des hypothèses telles que « le mème de la tradition constitue un frein à l'évolution des narrations des productions culturelles » sans efforts de contextualisation historique et théorique. Avant de pouvoir faire corrélérer le monde de la production culturelle avec la mémétique, il nous faut donc délimiter, sinon une définition, au moins une acception globale de ce que constitue un mème ; et pour parvenir à saisir tant le fonctionnement que la fonctionnalité du mème, nous allons devoir endurer un certain nombre d'incursions dans des domaines qui ne sont originellement pas de notre ressort et qui pourront sembler digressifs. A terme, elles devraient toutefois nous avoir apporté les connaissances nécessaires à l'utilisation pertinente d'une nouvelle terminologie et nous permettre de modéliser des cadres de réflexion mémétiques à partir de nos cas d'étude particuliers.

Notre introduction à la discipline mémétique s'effectuera en deux temps : une présentation de la genèse de la mémétique et des processus cognitifs qui ont fait jaillir le mème de la biologie, suivie d'un aperçu des différentes contributions théoriques. Afin de rendre la première partie (celle qui nous semble la plus dense) la plus compréhensible possible, nous avons décidé, au risque de nous montrer inutilement « scolaire », de faire apparaître des sous-titres « repères » de manière à faciliter, le cas échéant, un retour sur les notions clés.

1) La théorie mémétique

1a) Le mème, « réplicateur » et unité de sélection de l'évolution culturelle

D'une manière générale, la notion d'évolution tend à d'abord évoquer une approche darwiniste de la transformation des organismes au fil du temps et *a fortiori*, l'histoire de la répartition en différents règnes de la vie sur Terre. A l'instar de Darwin, sans saisir la complexité de l'architecture et du fonctionnement génétiques, on entend généralement par « évolution », l'évolution au niveau biologique. Rares sont les occurrences où les sciences humaines et sociales nous emmènent au-delà de leurs confins et nous invitent à considérer l'éventualité d'une

contribution bénéfique des sciences de la vie, de l'environnement et de la matière dans notre compréhension de la Culture. La théorie qui va nous intéresser ici (la mémétique) est elle-même victime de l'apparent antagonisme entre les diverses sciences et disciplines en cela que, bien que les données qu'elle entend interpréter sont celles de la Culture, elle est issue de la biologie.

Richard Dawkins est celui qui le premier proposa, presque indirectement, cette conception de l'évolution culturelle fondée sur l'architecture et le fonctionnement génétiques. En 1976, il publie un ouvrage intitulé *The Selfish Gene*³⁵⁷ (*TSG*) par lequel il entend démontrer l'applicabilité universelle du darwinisme. Selon Dawkins, l'Évolution (comprendre ici, toute observation d'un processus de réplication différentielle) dépend infailliblement de la transmissibilité de ce qu'il appelle un « réplicateur », soit une unité d'information. Le cas d'évolution avec lequel la société s'est familiarisée étant celui de la biologie, Dawkins choisit cet exemple pour illustrer son raisonnement et établit le gène comme unité d'information copiable et transmissible, comme « réplicateur », responsable de l'évolution génétique.

Afin d'assurer la plausibilité du darwinisme en tant que loi universelle, Dawkins juge nécessaire de soumettre un exemple de « réplicateur » supplémentaire. Il reste sur le paradigme humain et raisonne ainsi : puisque l'on peut constater, chez l'être humain moderne, une aptitude au développement et à la complexification d'une Culture, alors il y a évolution ; puisqu'il s'agit d'évolution, alors il existe un « réplicateur » qui en est responsable. Dawkins décide de donner un nom à ce « réplicateur » : « mème », modelé selon le terme emprunté au grec ancien « *mimeme* » (ou « ce qui est imité » en français) et en référence phonique à « gène » (Dawkins, *TSG*, 192). A ce stade, Dawkins n'entend pas ouvrir un nouveau champ d'étude mais simplement prouver, par une analogie entre les fonctionnements du gène et du mème, qu'ils ne représentent que deux exemples de « répliqueurs » (les deux seuls que l'homme ait pu observer jusqu'alors) et que, puisque l'évolution par sélection naturelle est un principe scientifique universel, on peut supposer que l'immensité de l'univers recèle d'autres « répliqueurs » assurant d'autres types d'évolution.

Nous arrivons là à un carrefour critique de la dialectique mémétique (que partage invariablement la dialectique génétique) : la difficulté de concilier la multitude de paramètres théoriques, d'abord à l'intérieur de chacune des deux disciplines, puis l'une par rapport à l'autre. Le point qui semble générer le plus de controverse est celui de la perspective à adopter pour observer les systèmes évolutifs, plus précisément, le choix de l'unité de sélection qui sera au centre du raisonnement. Dawkins doit en partie sa notoriété à son développement d'un raisonnement ciblé autour du « réplicateur » ; une démarche contestée par plusieurs de ses confrères biologistes pour qui l'organisme, voire le groupe auquel appartient cet organisme, constituent le point de départ de

³⁵⁷Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, 2009, Oxford, Oxford University Press, 1976.

leurs réflexions. Pour Gould, par exemple, la perspective du « réplicateur » n'est pas cohérente car elle ignore l'interaction d'un « réplicateur » avec tous les autres avec qui il constitue un corps :

Selection views bodies. It favors some bodies because they are stronger, better insulated, earlier in their sexual maturation, fiercer in combat, or more beautiful to behold... (...) If bodies were unambiguous maps of their genes, then battling bits of DNA would display their colors externally and selection might act upon them directly. But bodies are no such thing... Bodies cannot be atomized into parts, each constructed by an individual gene.³⁵⁸

Gould suggère ici que puisque l'on ne peut considérer individuellement chaque atome d'un corps à cause de leur interdépendance, l'unité de sélection moteur du mécanisme évolutif au niveau biologique ne peut être que l'organisme pris dans son intégralité. Ernst Mayr le rejoint sur ce point et explique que le gène seul ne peut être une unité de sélection valable car la sélection naturelle ne le « verrait » pas et ne pourrait donc pas l'utiliser comme cible pour opérer³⁵⁹. Certains phénomènes génétiques, tels que la pléiotropie (qui désigne le cas de figure où un unique gène, une unique protéine, est responsable de plusieurs manifestations phénotypiques) ou encore, la polygénie (qui désigne le procédé inverse, c'est-à-dire le cas où un caractère physique dépend des expressions simultanées de plusieurs gènes) semblent corroborer la notion selon laquelle les gènes n'agissent pas seuls mais travaillent plutôt en groupe.

Dawkins n'a, bien sûr, pas manqué de répondre aux nombreuses objections à l'égard de son approche. Néanmoins, puisque les scientifiques en désaccord avec Dawkins que Mayr et Gould figurent ici ont spécifiquement formulé leur argumentation autour du gène et de la génétique, et bien que le postulat de départ fut celui d'une distinction véhicule/« réplicateur » schématique et donc applicable à tout mécanisme qui donne lieu à une évolution durable, la réponse de Dawkins s'aligne tout naturellement sur une prise en compte exclusive du « réplicateur » génique. Bien que l'éclaircissement de certaines variables mémiques puisse parfois bénéficier de la lumière biologique, nous craignons, au moins pour ce point en particulier, qu'une digression trop analytique d'une notion biologique ne produise l'effet inverse et perde le lecteur.

Ainsi, nous n'entrerons pas dans le détail des raisons qui ont joué un rôle déterminant dans la préférence de Dawkins pour le gène en tant qu'unité de sélection plutôt que tout autre matériau génique. Retenons simplement que Dawkins ne nie aucunement l'influence des gènes entre eux :

« Genes do indeed blend, as far as their effects on developing phenotypes are concerned. But, as I

³⁵⁸Gould, Stephen Jay, *The Panda's Thumb. More Reflections In Natural History*, New York, W. W. Norton & Company, 1980, 90-91.

³⁵⁹Mayr, Ernst, « The Objects of Selection », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, mars 1997, Vol. 94, pp. 2091-2094, 2092.

have already emphasized sufficiently, they do *not* blend as they replicate and recombine down the generations » (Dawkins, *TEP*, 117). Son choix s'est porté sur le gène pour une raison simple : bien que la sélection naturelle favorise effectivement les gènes en fonction de leurs effets phénotypiques, et bien que ces gènes ne puissent véritablement avoir d'effets phénotypiques qu'en relation les uns avec les autres puisqu'ils constituent un corps, le gène reste l'unité indépendante qui transmet l'information et qui permet donc la maintenance d'une matière à retransmettre. C'est donc tout naturellement qu'il applique la même logique au système évolutif mémique et établit le même, et non l'individu pris dans son ensemble, en tant qu'unité de réplication.

1b) Le « réplicateur » égoïste

Maintenant que nous avons établi le « réplicateur » en tant qu'unité de sélection responsable du processus évolutif, il nous faut traiter une notion essentielle dans toute recherche autour de la thématique évolutionniste : celle du but. S'il est un point sur lequel les biologistes et les généticiens s'entendent globalement, c'est bien celui du dessein du processus de sélection, à savoir, la reproduction. C'est là la force directrice que l'on décèle derrière l'existence de chaque structure fonctionnelle, biologique ou culturelle, qui nous entoure. L'Évolution semble souvent évoquer dans l'imaginaire collectif, la désignation d'une sorte de « raison d'être » de la vie, comme si, peu importe l'environnement, peu importe le degré d'hostilité climatique, écologique ou sociale dans lequel un organisme ou un groupe d'organismes évoluent, l'équation vie + passage du temps équivaldra toujours au progrès, comme un pas de plus vers un idéal mal défini où l'on sait simplement que « les choses vont mieux ».

C'est cette conception de l'évolution que les scientifiques tels que Gould, Mayr et Dawkins entendent dissiper. L'évolution n'est pas une fin en soi ; elle n'est pas non plus le processus bienveillant qui agit, silencieux, presque indétectable mais implacable, au perfectionnement des espèces ; elle est, en revanche, le moyen pour une unité de sélection donnée de se propager. La sélection naturelle dirige l'évolution en favorisant n'importe quel aspect du phénotype d'un réplicateur qui optimise ses chances de se maintenir ; indubitablement, beaucoup des caractères phénotypiques pour lesquelles la sélection naturelle opte s'avèrent également bénéfiques pour la survie de l'organisme ou du groupe auquel il appartient. C'est ce rapport de fonctionnalité qui nous pousse à faire rimer « évolution » avec « progrès » ; et c'est également par lui que naît la confusion chaque fois que l'on observe un phénomène biologique ou un comportement nuisibles, voire

destructeurs, pour l'hôte ou son groupe.

Lorsque l'on adopte le point de vue du « réplicateur » pour appréhender le fonctionnement de la sélection naturelle, il est essentiel de garder en mémoire un principe fondamental sous-jacent à chacun des rouages de la mécanique évolutive. Il s'agit du principe qui a motivé l'écriture des deux ouvrages phares de Dawkins (*The Selfish Gene* et *The Extended Phenotype*³⁶⁰) et qui creuse véritablement la division autour du choix de l'unité de sélection : nous parlons bien sûr de la nature « égoïste » du « réplicateur », que Dawkins présente en concomitance avec la notion d'altruisme :

An entity (...) is said to be altruistic if it behaves in such a way as to increase another such entity's welfare at the expense of its own. Selfish behaviour has exactly the opposite effect. 'Welfare' is defined as 'chances of survival', even if the effect on actual life and death prospects is so small as to seem negligible. (Dawkins, *TSG*, 4)

La reproduction est à la fois la cause de l'existence d'un réplicateur (puisqu'il est la copie d'une copie antérieure) et son unique objectif. On dit de ce dernier qu'il est égoïste parce qu'il n'est « motivé » que par cette ambition de réplication et qu'il se reproduira infailliblement si son environnement le lui permet. Des termes tels que « égoïste », « motivé », « ambition », etc. sont habituellement réservés à l'expression de l'affect humain ; les généticiens et méméticiens les utilisent simplement pour donner au mécanisme selon lequel fonctionnent les « répliqueurs » une allure de « comportement », ce qui leur semble la méthode la plus simple et la plus efficace pour l'expliquer. Ceci étant dit, tâchons d'éviter le piège que nous tend la familiarité de ce vocabulaire et qui pourrait nous inciter à considérer le « réplicateur » comme autre chose qu'une simple unité d'information. Le « réplicateur » ne pense pas, ne ressent pas, ne nourrit pas d'ambition ; il ne négocie pas, ne concède pas, ne s'émeut pas. C'est ce qui, de notre point de vue d'humains doués d'émotions, en perpétuelle conversation et concertation avec l'ensemble des autres individus pour éviter les élans individualistes et les abus de pouvoir, nous donne l'illusion d'un « réplicateur » obstiné, intraitable, égoïste.

Blackmore, une méméticienne, psychologue de formation, note qu'outre le risque d'adopter une perspective anthropomorphique dans l'observation des « répliqueurs », l'autre piège à éviter est celui de la confusion entre « *selfish replicator* » (celui qui nous intéresse) et « *replicator for selfishness* », qui désigne un « réplicateur » qui serait responsable de l'expression phénotypique d'un comportement égoïste chez son hôte³⁶¹. Ici, c'est bien du « réplicateur » que l'on parle ; c'est lui qui fait preuve d'égoïsme dans sa lutte pour gagner la compétition contre les autres « répliqueurs » en

³⁶⁰ Dawkins, Richard, *The Extended Phenotype*, 2008, Oxford, Oxford University Press, 1982.

³⁶¹ Blackmore, Susan, *The Meme Machine (TMM)*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 5.

lice. « Gagner la compétition » signifie simplement se reproduire ; la seule stratégie gagnante possible pour un « réplicateur », c'est de tirer profit de son environnement, c'est-à-dire, être le « réplicateur » le plus en adéquation avec son environnement.

Puisque « l'environnement » d'un « réplicateur » est composé des autres « répliqueurs » constituant son hôte, pour optimiser ses chances de se reproduire sur des générations, il lui faut s'assurer une résistance aux menaces extérieures qui pourraient détruire l'hôte ; le « réplicateur » devient alors, dans ce cas, bénéfique pour les autres « répliqueurs » de son environnement. Il arrive néanmoins que l'un d'eux se propage en détruisant l'hôte, comme c'est par exemple le cas avec les cancers ou le même du suicide. Les deux éventualités dépendent quoi qu'il arrive de la nature « égoïste » du « réplicateur » ; simplement, dans le premier cas, le « réplicateur » a besoin d'être altruiste pour se reproduire et dans le second, sa reproduction requiert la destruction des autres « répliqueurs ». Le « réplicateur » est, en cela, aussi opportuniste qu'égoïste.

1c) L'algorithme universel de Dennett

Les évolutions mémiques et génétiques fonctionnent, nous l'avons dit, selon un procédé de sélection naturelle. Bien que Darwin n'ait pas été le seul à s'interroger sur l'observation de modifications morphologiques chez certaines espèces d'animaux selon leur environnement, c'est à lui que l'on doit la compréhension, d'une part, que la diversité de la vie sur Terre est due à l'évolution et d'autre part, que la force qui permet le processus évolutif est la sélection naturelle. Parmi les nombreuses contributions au fil des siècles à ce concept d'évolution par sélection naturelle, celle de Dennett est sans conteste la plus méthodique. Il est parvenu à un degré alors inégalé de rationalisation en proposant une conception de la démonstration de Darwin sous la forme d'un algorithme. L'opération est simple : si un processus est configuré selon un schéma fixe (à savoir, variation, sélection et hérédité), il mène inévitablement à une évolution.

Les travaux de Dennett corroborent les efforts de Dawkins pour asseoir l'universalité du darwinisme en cela qu'ils fournissent une sorte de patron de l'évolution, en théorie applicable même au-delà des limites établies par la capacité de l'homme à appréhender l'infini de l'espace. On peut résumer la mécanique de l'algorithme ainsi : parmi la multitude de gènes qui se font concurrence dans le patrimoine génétique d'un individu, seuls certains d'entre eux vont être transmis à sa progéniture (sélection) ; si une erreur survient durant le processus de reproduction d'un gène (variation) et que cette erreur est transmise (hérédité), alors on peut parler d'évolution. Sur le même schéma, parmi les millions de mèmes qui se font concurrence dans ce que l'on pourrait appeler le

patrimoine mémétique, seule une partie va être retenue et transmise, et comme c'est le cas en génétique, ce sont les erreurs survenues durant le processus de reproduction du même, ou plus précisément la transmission de ces erreurs, qui vont permettre l'évolution.

Il nous faut insister sur ce point : il est possible pour le gène autant que pour le même d'être transmis sans modifications. Simplement sans l'apparition d'erreurs, même légères, même rares, dans le processus de copiage et de transmission du « répliqueur », il ne pourra y avoir d'évolution. En génétique, on définit la fréquence de l'apparition de ces erreurs en termes de « fidélité » dans la reproduction du gène ; au vu de l'universalité supposée de l'algorithme évolutionniste de Dennett, les méméticiens tendent à utiliser la même terminologie que les généticiens et parlent donc ici aussi de fidélité dans la reproduction du même.

En comparant les évolutions biologique et culturelle, un point paraît rapidement évident : leurs vitesses d'évolution sont considérablement différentes. Si nous pouvions remonter mille ans en arrière et observer le monde se transformer, nous verrions les hommes traverser les continents et les espaces s'aménager, les forêts rétrécir, les paysages urbains s'élargir et s'élever ; nous remarquerions les variations dans les attitudes de l'homme face à des concepts qu'il a pourtant lui-même établis au fil des siècles, notamment la manière dont s'instille chez lui le désir démocratique dans le fonctionnement de l'État, son effort de distanciation politique avec la religion, ou encore la progression dans son inclinaison à prendre en considération la validité de ce qui lui est autre ; nous témoignerions de son intérêt toujours grandissant à comprendre les choses qui l'entourent et de l'impact, tour à tour destructeur et salvateur, du passage de l'observation scientifique à la possibilité d'intervenir dans les processus chimiques, anatomiques, biologiques et écologiques.

Mille années d'évolution nous permettraient de voir les bêtes de somme faire place aux machines dans les zones cultivables, les usines côtoyer puis supplanter les moulins et les fermes rustiques, les tours de verre habiller les centres villes des métropoles et les caméras appareiller ces tours de verre, le béton recouvrir la terre, l'acier sillonner les mers, apprivoiser l'atmosphère, défier la gravité et fendre la stratosphère. Observer mille années d'évolution, ce serait aussi assister à l'émergence du jeans, de la basket, du *chewing gum*, de la machine à laver, de l'aspirateur, du *sex toy*, du sapin désodorisant pour voiture, de la technique du « lit au carré » et de la brosse à sourcils. Mille ans d'inventivité technologique, de curiosité, de flux migratoires, de guerres et d'échanges ; mille ans de transmissions d'informations mémétiques et génétiques. Toutefois, alors qu'un millénaire de transmission mémétique a radicalement transformé l'environnement de l'homme ainsi que le regard qu'il porte sur le monde, un millénaire de transmission génétique n'a généré aucune transformation flagrante de son génome.

1d) La transmission mémétique : deux modèles

C'est ici qu'intervient la notion de fidélité dans l'explication de cette différence manifeste de vitesse d'évolution. La fidélité dans la reproduction d'un « répliqueur » est la variable responsable du taux d'hérédité transmise ; plus la fidélité dans la reproduction est élevée, plus faibles sont les probabilités pour qu'une erreur intervienne durant la transmission et donc qu'une information mutante supplante l'information « originale ». L'un des reproches majeurs qui alimente le scepticisme autour d'une évolution culturelle basée sur la transmission d'un « répliqueur » est le postulat selon lequel la fidélité en vigueur dans la reproduction du même serait trop faible. En effet, une fidélité trop faible impliquerait une propension élevée aux mutations, trop élevée pour assurer le maintien de l'hérédité dans le processus de sélection et de transmission du même puisque l'« essence » qui fait la caractéristique d'une information serait complètement détruite au bout d'un nombre restreint de transmissions.

C'est ce que démontre Dawkins dans la préface à l'ouvrage de Blackmore, *The Meme Machine*, dans laquelle il considère une chaîne d'enfants à qui l'on demande de copier un dessin donné. Si l'on fait du dessin de chaque enfant le nouveau modèle pour l'enfant suivant, on peut affirmer sans trop de précaution que le dessin du 20^e enfant sera radicalement différent de l'original ; les efforts mis dans l'application du copiage n'auront pu permettre au mieux à chaque enfant de fournir sa propre version de son original. Dawkins conclut :

Presumably, if we lay the drawings out in order, we shall note some resemblance between each one and its immediate predecessor and successor, but the mutation rate will be so high as to destroy all semblance after a few generations. A trend will be visible as we walk from one end of the series of drawings to the other, and the direction of the trend will be degeneration. (Blackmore, *TMM*, x)

Voici donc là un argument anti mémétique : l'évolution culturelle ne peut fonctionner selon la procédure algorithmique darwinienne modélisée par Dennett car la faible fidélité que l'on observerait alors dans le processus de reproduction mènerait le même à sa propre destruction (disons que « la machine s'emballerait trop vite »), ce qui rendrait impossible le maintien du caractère évolutif de la culture. Compte tenu du fait que l'on peut constater que l'évolution culturelle est constante et bien effective, on ne peut qu'en déduire que la mémétique n'est pas une théorie cohérente.

Blackmore n'est évidemment pas de cet avis. Le taux de fidélité en vigueur dans la reproduction du même permet certes une évolution extraordinairement plus rapide que celle génique

mais Blackmore assure que la fréquence de mutation élevée des mèmes ne met pas en péril l'équilibre algorithmique nécessaire à une évolution durable. Dans *The Meme Machine*, Blackmore profite de cette remise en cause pour revenir sur un point qui lui semble capital : celui par lequel les biologistes, anthropologues, paléontologues, philosophes et autres chercheurs qui se penchent sur l'étude des systèmes évolutifs considèrent l'évolution culturelle comme irrémédiablement « lamarckienne ». Par « lamarckien », il faut entendre le principe selon lequel il est possible pour un individu de transmettre les caractéristiques qu'il a acquises au cours de sa vie. Blackmore ne manque pas de rappeler que l'épithète nous vient du naturaliste Jean-Baptiste Lamarck, célèbre en partie pour avoir fait plusieurs fois fausse route dans ses recherches, notamment celles par lesquelles il concluait, d'une part, que l'évolution mène inéluctablement au progrès et de l'autre, que les organismes tendent toujours à leur propre amélioration ; deux hypothèses qui furent bien sûr plus tard réfutées par la communauté scientifique (Blackmore, *TMM*, 59).

La faculté de transmission de l'acquis (par l'enseignement, l'apprentissage et plus généralement, par l'imitation, des notions sur lesquelles nous reviendrons bientôt) caractéristique du genre humain ferait donc de l'évolution mémétique une affaire strictement lamarckienne. Cette notion serait à opposer à la génétique, dont il est avéré qu'elle n'admet pas d'hérédité de l'acquis ; ce qui est transmis d'un organisme à un autre, du moins chez les espèces qui se reproduisent par voie sexuée, c'est son génotype, autant dire, l'ensemble des gènes qui le constituent. Ce qu'un organisme sexué ne transmet en revanche pas à sa progéniture, c'est le phénotype, soit la manière dont les gènes vont s'exprimer selon l'environnement dans lequel se développe leur hôte.

On dit de la génétique qu'elle est « weismannienne », en référence au biologiste August Weismann à qui l'on doit le « plasma germinatif », le concept par lequel les mutations génétiques ne se transmettent que si elles affectent les cellules germinatives (responsables de la formation des gamètes d'un organisme) et non les cellules somatiques (celles qui constituent le corps d'un organisme pluricellulaire). Les gènes contenus dans ces cellules (germinales et somatiques) ne peuvent en aucun cas programmer le phénotype d'un organisme ; leur seul rôle est de procurer les instructions nécessaires à la construction de protéines, chacune d'entre elles à leur tour responsable d'une des caractéristiques physiques d'un organisme donné.

C'est donc l'inflexibilité des rapports mémétique/lamarckisme et génétique/weismannisme que Blackmore entend remettre en question ; une inflexibilité qui provient très probablement des efforts fournis par les chercheurs pour distancier les deux systèmes évolutifs l'un de l'autre. Bien que Dawkins ait introduit la notion de mème il y a plus de 40 ans, la mémétique reste une discipline émergente qui souffre des affres de sa propre richesse spéculative et des retombées supposées de sa

dialectique sur certains postulats philosophiques et psychologiques aujourd'hui fondateurs de la modélisation des différentes constructions sociales ; nous pensons particulièrement aux concepts adjacents à celui de l'ego, notamment la subjectivité, la conscience et le dualisme cartésien, sur lesquels nous reviendrons également bientôt.

La difficulté de traiter la mémétique en particulier, c'est que, bien que sa portée soit pertinente à un niveau pluridisciplinaire, elle est née au détour d'une problématique construite majoritairement autour de la génétique, qui plus est par un biologiste, le tout d'une façon qui peut paraître hasardeuse, presque improvisée à la toute fin d'un ouvrage sur la biologie. Nous savons bien entendu que ce n'est pas le cas et que Dawkins a élaboré son raisonnement dans l'optique de solidifier une règle ; néanmoins, le fait que la biologie ait été le berceau de la mémétique semble inciter les méméticiens à opérer d'abord par l'extirpation des méthodes et procédés de recherche généralement associés aux sciences « dures » de ce « nouveau » champ d'étude, qu'ils souhaitent strictement culturel. Étudier la mémétique implique souvent de devoir composer avec la profusion d'informations que permet sa position à la croisée d'une multitude de perspectives, et avec la difficulté de faire corrélérer ces perspectives du fait d'une réticence latente et globale à coopérer.

Blackmore entreprend donc d'affiner la compréhension de certaines notions indépendamment de l'entendement traditionnel, à commencer par celles concernant le lamarckisme et le weismannisme. Rappelons-nous de l'exemple des enfants copiant un dessin proposé par Dawkins ; il s'agissait là d'un fonctionnement lamarckien. On pourrait le comparer en substance au « téléphone arabe », un jeu qui consiste à transmettre un énoncé fixe d'une personne à une autre sur le principe du bouche-à-oreille. Le réel intérêt d'une telle entreprise se trouve dans la possibilité, d'une part, de tester un groupe donné d'individus dans leur capacité à copier efficacement un message oral, et de l'autre, de sonder leur propension à recourir à l'interprétation et à considérer des impulsions subjectives comme factuelles. Infailliblement, plus le nombre de joueurs est important, plus s'élèvent les risques d'une mutation de l'énoncé de départ, tant sur le fond que sur la forme.

L'exemple weismannien que fournit Dawkins, toujours dans la préface de *The Meme Machine* de Blackmore, est celui de l'origami dont le fonctionnement maximise la fidélité de la copie à l'original : ce sont les instructions de « comment faire » que l'on transmet, ce qui signifie que bien qu'il existe une variabilité dans la forme finale des produits d'un même modèle, les mutations ne seront pas transmises. Ce que Dawkins offre ici est bel et bien l'observation de deux mécanismes évolutifs différents : l'un qui conserve les erreurs et modifications d'une transmission à une autre, et l'un qui les subit mais ne les conserve pas. Toutefois, ces schémas décrivent tous les deux des transmissions culturelles.

Blackmore approfondit davantage la démonstration en utilisant ce qui est maintenant devenu son exemple signature. Elle imagine une situation dans laquelle elle confectionne une soupe de potiron si délicieuse qu'on lui envie la recette ; si elle transmet la recette par l'action de montrer (à l'oral dans sa cuisine), alors la démarche se révélera très probablement lamarckienne. Elle explique :

Let us say that the meme in my brain is the equivalent of the genotype and my behaviour in the kitchen is the equivalent of the phenotype. Then, yes, inheritance is Lamarckian because if I put too much salt on this occasion, or you forget one of my special herbs, or fail to copy the way I shred garlic, then you will pass on this new version when your granny watches you, and so the new phenotype will have acquired the characteristics accordingly. (Blackmore, *TMM*, 61)

Inversement, si elle choisit de transmettre les instructions non plus en présentiel par l'observation et l'imitation de comportements mais par écrit, en envoyant à la personne qui le souhaite les instructions inscrites sur une feuille de papier, peu importe la largesse des libertés créatives qu'elle pourra prendre lors de la préparation, si elle transmet la recette en se limitant à la diffusion des instructions (par exemple en photocopiant celles qu'on lui a données), les modifications apparaîtront et disparaîtront à mesure que sa soupière se désemplira. On peut donc dire de cette méthode de transmission qu'elle correspond à une démarche weismannienne ; du moins, tant qu'on ne rajoute pas d'indications ou de conseils dans la marge avant de photocopier de la recette !

Blackmore entend démontrer deux choses avec cet exemple : premièrement, sur le paradigme strict de l'évolution culturelle, le weismannisme a autant sa place que le lamarckisme en tant que procédé de transmission du même, contrairement à l'évolution génétique qui, comme nous l'avons vu, n'est compatible qu'avec le mécanisme weismannien. Deuxièmement, distinguer l'un ou l'autre mécanisme dans la chaîne de transmission d'un même même peut s'avérer épineux :

From me to your granny's friend the instructions on making the soup might go from brain to piece of paper, to behaviour, to another brain, to a computer disk and another piece of paper and to another brain (...). Which is the genotype and which the phenotype in each case? Are we to count memes as only the instructions on the brains or the ones on paper too? Are the behaviours memes or meme-phenotypes? If the behaviour is the phenotype, what then is the soup? (Blackmore, *TMM*, 63)

Pour Blackmore, l'afflux d'interrogations atteste de la superfluité de la problématique. Au lieu des épithètes « lamarckien » et « weismannien », Blackmore propose plutôt d'appréhender les différentes transmissions mémiques par les notions de « *copy-the-product* » lorsqu'il y a préservation des mutations d'une copie à une autre et de « *copy-the-instructions* » lorsque les

potentielles erreurs ne sont pas sauvegardées durant la transmission.

1e) Problème de définition de la taille du mème

Maintenant que nous avons défini le « répliqueur », établi sa fonction, décrit son mécanisme et convenu qu'il était une constante universelle, nous pouvons nous concentrer plus amplement sur le « répliqueur » mémique. Nous avons dit du « répliqueur » qu'il était une unité d'information transmissible ; mais qu'est-ce qu'un mème concrètement ? Dawkins fournit quelques exemples : « (...) tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches » (Dawkins, *TSG*, 192), auxquels Dennett ajoute : « (...) wheel, wearing clothes, vendetta, right triangle, alphabet, calendar, the Odyssey, calculus, chess, perspective drawing, evolution by natural selection, impressionism, « Greensleeves », deconstructionism »³⁶². Le mème peut donc être un objet, une forme, un jeu, un comportement, un récit : autant de possibilités qui rendent difficile la modélisation d'un mème type. Qu'est-ce qui fait d'un mème un mème ? Quelles sont les caractéristiques requises à partir desquelles on peut décréter qu'une combinaison de notes, une suite de mots ou un empilage de pierre est un mème ? La réponse : dès lors que l'on peut copier une idée, elle devient un mème potentiel ; si cette idée *est* copiée, puis recopiée, alors elle est un mème.

Outre le taux de fidélité en vigueur dans le processus algorithmique mémique, la taille du mème, la délimitation de cette idée à copier, représente également un motif de contestation quant à la crédibilité de la théorie mémique. Blackmore n'hésite certainement pas à admettre l'impossibilité d'établir une taille type pour le mème mais il s'agit là d'un paramètre qui ne la préoccupe pas. Après tout, les biologistes luttent encore pour définir et délimiter le gène ; ils savent qu'il est constitué d'une molécule d'ADN, que cette molécule d'ADN est elle-même composée de séquences de nucléotides contenant les instructions nécessaires à la synthèse d'une protéine qui sera responsable d'une caractéristique physique d'un individu. Néanmoins, certaines de ces séquences s'avèrent parfois inutiles :

A sequence of DNA that is too short is meaningless — it lasts almost indefinitely, being passed on identically from generation to generation but taking part in countless different kinds of protein synthesis and countless different phenotypic effects. A sequence that is too long does not survive through enough generations to be selected for or against. (Blackmore, *TMM*, 54)

³⁶²Dennett, Daniel, *Darwin's Dangerous Idea*, New York, Penguin, 1995, 344.

Que considérer en tant que gène à partir du moment où certains de ces nucléotides ne sont pas transmis lors de la reproduction sexuée ? Pour Blackmore, l'issue importe peu puisqu'elle n'a manifestement jamais freiné les scientifiques dans leurs recherches en génétique. L'absence d'informations concernant la taille ou la « consistance » du même n'est donc pas un argument suffisamment probant pour déstabiliser la légitimité de la mémétique. Blackmore propose d'appréhender chaque même différemment :

Dennett (1995) defines the units of memes as 'the smallest elements that replicate themselves with reliability and fecundity' (...) A blob of pink paint is too small a unit for memetic selection pressures to apply — to be enjoyed or disliked, photographed or thrown away. A whole gallery of paintings is too large. The single painting is the natural unit for most of us and that is why we remember Van Gogh's *Sunflowers* or buy postcards of Edward Munch's *The Scream*. Styles of painting, such as impressionism or cubism, can also be copied and therefore count as memes, but can hardly be divided up into units. A single word is too short to copyright and an entire library too long, but we can and do copyright anything from a clever advertising jingle to a 100,000-word book. (Blackmore, *TMM*, 54)

Chacun de nous est capable d'identifier certains des mêmes qui nous entourent : un logo, un slogan, un panneau d'indication sur le bord d'une route, un riff de rock, un proverbe, un concept, etc. Aucun de ces exemples n'est conforme à un format type ; tous sont pourtant des mêmes.

2) Blackmore et l'imitation

Cette incapacité à fournir une modélisation des structures externes du même soulève de nombreuses interrogations quant aux procédés d'archivage et de transmission mémétiques. Il s'agit ici d'une facette de la mémétique qui demeure mystérieuse et qui divise les méméticiens sur les perspectives à adopter pour l'approcher. On trouve, d'un côté, les « comportementalistes » pour qui le même est une information qui ne devient tangible que par et dans la transmission d'une idée, d'un comportement ou d'une action et qui, en cela, existe tant à l'intérieur du cerveau que dans les multiples véhicules grâce auxquels il voyage. De l'autre côté, on trouve les « mentalistes » dont nous explorerons bientôt les particularités.

Commençons par noter que l'on constate des similarités importantes entre les perspectives comportementaliste et mentaliste, à commencer par le fondement directeur de la théorie mémétique, à savoir la mise en marche d'un mécanisme évolutif par la réplication d'une unité minimum de

sélection selon un procédé algorithmique. Le désaccord qui cristallise les deux « camps » s'établit dans la nature de la méthode de transmission du « réplicateur » ; c'est de cette problématique que vont dériver les points théoriques caractéristiques de l'une et l'autre perspective, notamment le fonctionnement du même, la manière dont on devrait l'appréhender (soit comme une représentation abstraite, soit comme un état physique), ou encore, les limites de sa mobilité.

Au vu de leurs contributions respectives, il semble que Dawkins, Dennett et Blackmore adoptent la perspective dite comportementaliste : tous trois modélisent le même comme une unité d'information capable de « sauter » d'un véhicule à un autre, c'est-à-dire une information qui peut exister tant dans le cerveau d'un individu que dans un comportement, un objet, un symbole, une valeur, une mode, etc. Dawkins insiste d'ailleurs sur la distinction entre « réplicateur » et « véhicule », c'est-à-dire entre l'information et son support. Dans *The Extended Phenotype (TEP)*³⁶³, un ouvrage qui fait suite à *The Selfish Gene*, il suggère que les véhicules mémiques qui nous entourent, ceux percevables par les organes sensoriels d'un organismes, ceux qu'il décrit comme pouvant prendre la forme de « words, music, visual images, styles of clothes, facial or hand gestures, skills such as opening milk bottles in tits, or panning wheat in Japanese macaques » (Dawkins, *TEP*, 109), seraient aux mêmes contenus dans le cerveau ce que les caractéristiques physiques d'un organisme sont aux gènes, c'est-à-dire leurs manifestations phénotypiques.

Si l'on prend un exemple, tel que celui du marteau, l'outil matériel « marteau » est l'expression phénotypique du concept du marteau. Le marteau que l'on peut saisir et utiliser pour planter un clou est l'un des véhicules du « réplicateur » mémique « marteau » mais ce n'est pas le seul ; on peut supposer d'autres véhicules susceptibles d'héberger le « réplicateur » « marteau », tels que sa représentation visuelle, la description narrative d'un marteau et de sa fonctionnalité ou encore, le comportement d'un individu utilisant la fonctionnalité d'un marteau avec un tout autre objet. Pour les comportementalistes tels que Dawkins, le même peut exister dans chacun de ces véhicules et se transmettre de l'un à l'autre.

Blackmore est certainement celle qui a œuvré le plus à développer une théorie de la transmission des « réplicateurs » à l'échelle mémique. Selon elle, l'imitation est le procédé de transmission en vigueur dans la réplication des mêmes, pour la simple raison qu'elle est capable de porter le mécanisme algorithmique de variation, sélection et hérédité, c'est-à-dire de produire des copies d'une information donnée qui survivent et varient au cours de leurs autoréplifications successives. Consciente du problème de théorisation que peut poser une notion aussi large que l'imitation, Blackmore s'est employée à détailler ce qui, pour elle, constitue les trois formes

³⁶³Dawkins, Richard, *The Extended Phenotype*, 2008, Oxford, Oxford University Press, 1982.

majeures d'imitation, à savoir, la contagion, l'apprentissage individuel et l'apprentissage social.

La contagion désigne la reproduction d'un comportement qui existe déjà dans chacun des organismes d'un groupe donné. Prenons un exemple : le bâillement chez l'homme est tel qu'un individu qui baille va inconsciemment inciter son entourage à en faire autant ; c'est un phénomène tellement fréquent et mécanique chez l'homme qu'il lui a inspiré un proverbe. « Un bon bâilleur en fait bâiller sept » rend parfaitement compte d'un cas de contagion ; les probabilités pour qu'au moins l'un des bailleurs n'ait jamais bâillé auparavant sont quasi nulles. Autrement dit, dans ce cas précis, l'imitation n'a abouti à aucun apprentissage, à aucune opportunité de variation ni de compétition et par conséquent, à aucune évolution. Blackmore réfute donc la contagion comme pouvant constituer une méthode de transmission capable de générer un processus évolutif.

La deuxième forme d'imitation que Blackmore évoque est l'apprentissage individuel, c'est-à-dire, le phénomène par lequel l'animal ou l'humain apprend seul : « When a rat learns to press a lever for reward, a cat learns where the food is kept, or a child learns how to ride a skateboard, that learning is done for the individual only and cannot be passed on »³⁶⁴. Contrairement à la contagion, il y a bien ici copie et sélection d'un même puisque l'animal ou l'humain apprend un nouveau comportement ; simplement le processus intervient à l'intérieur du cerveau de l'organisme qui apprend, sur son paradigme seul. Il n'y a pas d'échange d'une copie de l'information entre deux animaux ou deux humains ; Blackmore conclut qu'il ne s'agit alors pas d'une transmission mémétique.

La troisième forme d'imitation est en revanche un procédé qui requiert nécessairement la présence d'un autre individu que celui qui apprend. Il s'agit de l'apprentissage social, à l'intérieur duquel Blackmore distingue différents types : « *goal emulation* », « *stimulus enhancement* », « *local enhancement* » et « *true imitation* ». « *Goal emulation* » désigne le cas où le gain généré par un comportement chez un animal ou un humain en incite un autre à acquérir le même gain. Blackmore prend ici l'exemple de certaines espèces de singes et d'oiseaux qui découvrent de nouveaux endroits où trouver de la nourriture mais se la procurent par une technique différente du singe ou de l'oiseau observé (Blackmore, « Evolution and Memes »). Bien que l'apprentissage s'établisse entre deux individus, Blackmore insiste que la nature de ce qui est appris (un endroit où trouver de la nourriture) ne peut faire l'objet d'une reproduction avec variations et ne peut donc déclencher la compétitivité entre différentes variantes du comportement qui permettrait à la sélection d'opérer. Là encore, il ne s'agit pas de mémétique.

« *Stimulus enhancement* » désigne le cas où l'attention d'un organisme est attirée sur un

³⁶⁴Blackmore, Susan, « Evolution and Memes: The Human Brain As a Selective Imitation Device », publié dans *Cybernetics and Systems*, 2001, Vol. 32, N°1, pp. 225-255, <https://www.susanblackmore.co.uk/articles/evolution-and-memes-the-human-brain-as-a-selective-imitation-device/>. Accès 20 novembre 2017.

aspect de son environnement par le comportement de l'un de ses congénères. Blackmore utilise l'observation, dans les années 1920, d'une propagation d'un nouveau comportement chez les mésanges : celui d'accéder au lait des bouteilles déposées devant les portes des maisons en picorant l'aluminium de l'opercule. « *Local enhancement* » est un phénomène relativement similaire, excepté qu'ici le comportement d'un organisme dirige l'attention de celui qui observe sur un endroit ou une situation spécifique. L'exemple de Blackmore est ici celui des lapins qui apprennent à ne pas craindre le bruit des trains en mouvement et qui creusent leurs terriers près des rails. Le fait que ces deux types d'imitation génèrent l'émergence d'un nouveau comportement, ajouté à la constatation qu'il se propage à travers une géographie donnée, pourraient suggérer, au premier abord, une transmission mémique. Blackmore encourage cependant ses lecteurs à ne pas se focaliser sur ce qui est manifeste et à davantage s'employer à mettre en évidence le procédé menant au résultat : à l'instar du « *goal stimulus* », les cas de « *stimulus enhancement* » et de « *local enhancement* » ne fonctionnent pas selon la transmission, entre deux individus, d'une information avec variation et sélection. Ce qui signifie, ici encore, qu'un processus évolutif ne peut être occasionné.

Nous arrivons enfin à la forme d'imitation capable de générer le lancement d'un processus évolutif, celle à laquelle Blackmore réfère par « *true imitation* ». « *True imitation* » serait ainsi toute démarche selon laquelle un individu apprend un comportement (par quoi il faut entendre, la démarche qui mène au résultat souhaité) par l'observation d'un autre individu. C'est le fait de copier la démarche, plutôt que de parvenir au résultat par une méthode alternative, qui ouvre la possibilité de se tromper en imitant et de fournir différentes variantes d'un comportement « original » à partir desquelles la sélection peut opérer.

Reconnaître cette forme d'imitation comme le mode de transmission responsable de l'évolution mémique permet à Blackmore de développer une théorisation coévolutionniste entre les gènes et les mèmes. Voici ce qu'elle avance :

Imitation is restricted to very few species and humans appear to be alone in being able to imitate a very wide range of sounds and behaviours. This capacity for widespread generalised imitation must have arisen at some time in our evolutionary history. When it did so, a new replicator was created and the process of memetic evolution began. This, I suggest, was a crucial turning point. (...) One consequence, I suggest, was a rapid increase in brain size. (Blackmore, « *Evolution and Memes* »)

Blackmore postule que la mémétique pourrait résoudre l'énigme que représente le cerveau humain, un cerveau qui demeure sous-utilisé et dangereux à mettre au monde. Pourquoi un cerveau si gros ? Comment expliquer qu'aucun procédé génétique ne soit intervenu afin d'ajuster ce quotient

encéphalique démesuré ? Blackmore blâme les mêmes. Les millions d'années qui séparent les hominidés des *homo sapiens* leur auraient permis de modeler le cerveau selon leur convenance et d'en faire un lieu aux conditions favorables à leur reproduction et leur propagation. Aujourd'hui, le cerveau humain est le seul du groupe des primates à être aussi gros (trois fois plus gros que la taille qu'il devrait atteindre relativement aux proportions moyennes du corps humain, si l'on compare ce quotient encéphalique avec celui des autres primates³⁶⁵), et bien que le groupe des primates ne soit pas le plus varié, que l'espèce humaine ne soit pas celle qui compte le plus de spécimens, l'homme est celui qui peuple la planète de façon toujours plus excessive, presque assourdissante. Il est le seul à mettre autant d'ardeur à déformer, développer et exploiter son environnement, au risque de le détruire ; le seul à dénoncer et à revendiquer, le seul à produire, créer, commercialiser, narrer. Plus que tout, il est le seul à rechercher inlassablement l'information dans tout. Bien sûr, il ne s'agit pas là d'une constatation inédite ; chacun semble avoir son avis quant à la nature de ce « petit plus » qui distinguerait l'homme des autres organismes du règne animal. Mais là où certains y voient la parole, le rire, la raison, la conscience de soi, les vêtements ou la culture, pour Blackmore, le propre de l'homme, c'est l'imitation.

3) Aunger et le mentalisme

L'autre mouvance est celle des « mentalistes », dont Robert Aunger est probablement le précurseur. En 2002, Aunger publie un ouvrage intitulé *The Electric Meme: A New Theory of How We Think*³⁶⁶ (TEM) dans lequel il propose une compréhension du mème en tant qu'information physique existant exclusivement dans le cerveau. Il y a deux notions à approfondir ici : premièrement, ce que Aunger entend par « physique » et deuxièmement, les raisons pour lesquelles il confine le mème au cerveau.

Tout d'abord, par « physique », Aunger spécifie bien qu'il n'induit pas que l'information est matérielle ; l'information n'est pas de la matière et ne possède, de ce fait, pas les propriétés physiques que l'on prête habituellement à une chose matérielle, telles que la taille, le poids ou la masse. En revanche, puisque l'information requiert nécessairement l'existence préalable d'un support matériel pour pouvoir se manifester et que, en dépit de son immatérialité, elle génère des fluctuations de la matière, Aunger conclut que l'information est malgré tout physique : « Changing ideas can require the expenditure of energy needed to rearrange the bits of matter. Information is a

³⁶⁵Jones, Steve, Robert Martin et David Pilbeam, *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, 116.

³⁶⁶Aunger, Robert, *The Electric Meme: A New Theory of How We Think*, New York, Free Press, 2002.

measure associated with a *quality* of matter. It may not be matter itself, but information is still a physical quantity » (Aunger, *TEM*, 139).

Pour Aunger, le monde physique recoupe donc la matière, l'énergie et (c'est là sa proposition fondamentale) l'information. Ainsi, selon lui, la mémétique ne pourra passer du statut de discipline à celui de véritable science que lorsque le même sera considéré comme une « quantité physique ». Il suggère alors qu'il est temps pour les méméticiens de « "*get physical*" about memes » (Aunger, *TEM*, 162), une démarche qui commencerait par la prise de conscience, ou de la redécouverte, que les mêmes évoluent dans un monde de gènes. Pour Aunger, l'analogie entre les mécanismes génétique et mémétique est à proscrire, non pas à cause des différences observables dans leur fonctionnement respectif, mais au contraire parce que les mêmes sont indissociables des gènes : « Memetics has forgotten that memes are parasites, dependent on hosts for a living, and that they necessarily play second fiddle to genes. (...) And just as champions of memes argue that a 'genes-only' view is wrong, so too is a 'memes-only' perspective insufficient. It's a genes-plus-memes world we all live in. » (Aunger, *TEM*, 163). Ce n'est donc pas d'une analogie avec la génétique dont a besoin la mémétique pour s'étoffer mais bel et bien d'une inclusion de la science génique dans les méthodes de recherches mémétiques.

Le deuxième point théorique que propose Aunger, après qu'il a établi l'information en tant que « quantité physique », concerne l'emplacement du même, l'endroit où il faudrait chercher si l'on souhaitait le voir, le photographier ou l'enregistrer. Aunger est catégorique : le même ne peut exister que dans le cerveau. Il commence par réfuter la conception comportementaliste selon laquelle les artefacts peuvent constituer un substrat mémétique en démontrant qu'ils ne sont pas dotés des caractéristiques nécessaires à la réplication. Pour se faire, il prend l'exemple de la ligne d'assemblage automobile et raisonne ainsi :

cars aren't born; they are assembled, these days mostly by robots. That is, they do not develop from a chunk of raw material but are constructed by having various bits added onto them. (...) The crucial point is where the directives controlling the robotic movements come from. In the car factory, the assembly robots don't have the information "on board." Their movements respond to instructions from a computer program somewhere. (...) What happened with the previous car on the line had no bearing on how they behaved with respect to the next hulking mass of metal headed their way. So multiple cars come out of the factory door (fulfilling the duplication criterion of replication), and these cars may look enough like one another to be called similar (they all have the same brand of name plate slapped on them, at least). But one car does not play any role in generating the next; computer programs direct the machines that perform that job. (Aunger, *TEM*, 165)

Aunger décrit ici une démarche de transmission qui suit le modèle « *copy-the-instructions* » et, nous l'avons vu, la spécificité de ce modèle est la non transmission des modifications qui interviennent à l'échelle d'un produit. Ce que Aunger infère, c'est que l'absence de transmission de ces modifications d'un produit à un autre empêche l'évolution d'opérer au niveau de l'objet désigné ici, à savoir, un modèle de voiture précis d'une marque donnée. Les voitures qui sortent de l'usine sont similaires et quand bien même elles manifesteraient des dissimilitudes, aucune d'entre elles ne serait responsable d'une quelconque modification de la voiture suivante dans la ligne d'assemblage. Il n'y a pas d'hérédité de la modification parce que ce sont les instructions qui sont transmises.

Voici où Aunger semble vouloir en venir : si un mème est un répliqueur, alors il est une unité d'information apte à une autoréplication différentielle. Si l'on considère qu'un artefact peut constituer un mème, alors on pourrait, en théorie, dire de chaque voiture résultant de la ligne d'assemblage qu'elle est un mème. Mais puisque, comme le démontre Aunger, une voiture ne se réplique pas (puisque'elle est construite) et que, de ce fait, elle ne transmet pas les modifications qu'elle est susceptible de subir durant son assemblage, peut-on réellement parler de mème dans le cas d'une voiture, et plus largement, dans le cas d'un artefact ?

Avant d'entrer dans le cœur de ce qui fait la richesse de son apport théorique, il nous faut aborder le deuxième support suggéré par les méméticiens dont Aunger réfute la capacité à accueillir les mèmes : le comportement.

Aunger utilise ici l'exemple de la formule mathématique $E=mc^2$ et imagine une situation fictive mettant en scène différentes façons dont elle aurait pu se propager à ses débuts : de Einstein aux perroquets présents dans son bureau lorsqu'il travaillait à voix haute sur la formule, des perroquets à la femme de ménage, de la femme de ménage à son mari, des perroquets au physicien Max Planck. Du point de vue d'un comportementaliste, le mème que constitue l'équation est transmis dans chacune des occurrences mentionnées ci-dessus. Peu importe que le perroquet ne saisisse pas que le groupe de phonèmes qu'il imite à la perfection ait un sens et peu importe que la femme de ménage et son mari ne connaissent pas le sens que renferme la formule, « a bit of behavior – speaking a particular phrase – appears to go from Einstein (a human) to Jolly (a bird) to Polly (a second bird) and finally to Planck (a second human) » (Aunger, *TEM*, 170).

Et c'est ici le reproche essentiel de Aunger à l'adresse de la perspective comportementaliste : celui de ne s'attacher qu'à ce qui est observable, à savoir ici, le transfert d'un énoncé oral d'un humain à un oiseau, puis d'un oiseau à un humain, pour postuler que le comportement qui a permis à la formule de passer du cerveau de Einstein à celui de Planck constitue le mème. Aunger entend mettre en lumière la faillibilité d'une considération de l'imitation comme moteur évolutif mémique

par deux points. Le premier : le phénomène de transfert d'information de Einstein au perroquet et du perroquet à Planck ou à la femme de ménage ne peut fonctionner que grâce à la faculté d'imitation exceptionnelle que possède le perroquet qui permet une fidélité de transmission élevée. Si Auger avait imaginé un animal tel que le chat pour témoigner des avancées des travaux de Einstein, on ne s'interrogerait pas même de savoir si la formule $E=mc^2$ a pénétré le cerveau du chat, non pas parce que la réponse serait négative mais parce que la présence du chat s'avérerait sans intérêt : dans tous les cas, il ne manifesterait aucun signe d'un quelconque entendement. Le perroquet n'« entend » pas non plus la formule comme étant porteuse de sens ; la seule différence avec le chat est sa faculté d'imitation.

Ce qui nous amène au deuxième argument par lequel Auger entend réfuter l'imitation en tant qu'instigatrice d'une évolution : le perroquet « parvient » à transmettre l'information à Planck en raison du solide bagage scientifique de ce dernier ; disons plutôt que Planck est en mesure de capter l'information parce que ses connaissances en mathématiques et en physique ont fait de son cerveau un lieu propice à la réception de cette information. La femme de ménage qui entend le perroquet répéter la formule tous les jours pendant qu'elle met le bureau du professeur en ordre pourrait en théorie la mémoriser et la répéter à son mari ; simplement, à l'instar du perroquet, l'information ne peut se « cristalliser » sous forme de même dans son cerveau parce qu'il lui manque les connaissances et le contexte pour faire de ce cerveau un lieu propice de réplication. Bien sûr, à l'inverse du perroquet cette fois-ci, le mystère autour de la formule pourrait piquer la curiosité de la femme de ménage et l'inciter à engager les recherches nécessaires à l'acquisition des connaissances qui contribueraient à faire de son cerveau un environnement favorable à la réplication du même $E=mc^2$.

Une autre caractéristique que la femme de ménage, en qualité d'être humain, ne partage pas avec le perroquet est l'imperfection de son imitation. Bien que le perroquet ne parle ni l'allemand ni aucune autre langue permettant aux individus de communiquer entre eux, il est capable de mémoriser sur le long terme les phonèmes d'un mot et d'un groupe de mots et de les reproduire à l'identique ; la femme de ménage, elle, risque fortement, au contraire, de mémoriser une variante de la formule et de la transmettre déjà erronée à son mari. Si le mari de la femme de ménage est féru de science et qu'il s'avère qu'il a, au cours de sa vie, emmagasiné suffisamment de données physiques et mathématiques pour saisir le sens et la portée de l'équation, et si la femme de ménage lui transmet une formule fautive mais raisonnablement proche de l'originale, alors il devrait être à même de corriger l'énoncé de sa femme et d'acquiescer le même. Mais si, à l'inverse, il se montre tout aussi désintéressé par la fusion nucléaire que sa femme, alors tout ce qu'il sera en mesure de faire sera de

mémoriser, probablement sur le court terme, une suite de mots inexacte et d'éventuellement la transférer à quelqu'un d'autre qui sera, ou non, capable d'« entendre » la formule et de saisir le concept d'Einstein.

Artefacts et comportements sont donc à proscrire de la courte liste des substrats mémiques potentiels. Aunger recherche le même physique, et avec lui, la possibilité de l'appréhender physiquement, de le voir. Si le même est physique, alors il existe dans quelque chose et quel meilleur substrat que le cerveau humain pour générer et faire évoluer des « répliqueurs » ? Comme Aunger nous l'indique, le cerveau est un organe particulièrement protégé : par la boîte crânienne, qui limite la violence des chocs physiques et empêche le passage des radiations, ainsi que par le liquide céphalo-rachidien qui, lui aussi, contribue à amortir les chocs et à maintenir l'équilibre chimique du système nerveux central (Aunger, *TEM*, 176). Ajoutons à cela la barrière hémato-encéphalique dont la fonction est de préserver le cerveau des toxines véhiculées par la circulation sanguine et nous obtenons un emplacement que Aunger décrit comme « secure, stable real estate—a good place for a cultural replicator to set up shop » (Aunger, *TEM*, 177).

Aunger offre à la mémétique l'une des premières théories détaillées de la physicalité du même et fournit des réponses jusque-là inédites à des interrogations telles que la manière dont les mêmes auraient pu avoir « surgi » dans le cerveau du genre *homo*, le rôle des décharges neuronales dans le fonctionnement et la mobilité des mêmes ou encore, les procédés de réplication des mêmes dans le cerveau. Notre esprit analytique n'est pas entraîné dans les sciences exactes mais nous avons malgré tout essayé de suivre jusqu'au bout le raisonnement technique et concret de Aunger afin de comprendre sa conception « mentaliste » de la mémétique.

Ainsi, nous l'avons dit, les mêmes serait des répliqueurs physiques existant strictement dans le cerveau. Plutôt que de parler de même, Aunger propose l'utilisation du terme « neuromème » qu'il définit comme tel : « A configuration in one node of a neuronal network that is able to induce the replication of its state in another node » (Aunger, *TEM*, 197). Ce qui, si nous avons bien suivi, établit le même en tant qu'événement neurologique rendu possible par les fonctions électrochimiques du cerveau. C'est ce qui lui fait dire que les mêmes sont physiques : ils sont électriques du fait de leur fonctionnement en relation avec les neurones. Aunger décrit ce neuromème comme étant capable de se déplacer en voyageant de neurone en neurone et de se répliquer à l'intérieur du cerveau. Cette réplication dépendrait de la « configuration » du nœud de réseau neuronal (qui peut être un seul neurone ou la rencontre entre plusieurs neurones) par quoi Aunger entend que le même a davantage de chances de se répliquer si les facteurs qui déterminent la propension d'un nœud donné à opérer une décharge neuronale (des facteurs tels que la quantité et

le type des protéines présentes dans le nœud ainsi que des cellules qui forment l'environnement des neurones) sont optimaux.

En ce qui concerne la réplication du mème en dehors du cerveau, soit la transmission mémique d'un individu à un autre, Aunger reconsidère ici aussi la conception comportementaliste selon laquelle un mème « sauterait » de cerveau à cerveau (ou de cerveau à artefact et vice versa). Puisque le mème est en fait un neuromème et qu'on ne peut l'extirper de son substrat cérébral, il est impossible pour lui de sortir du cerveau pour en coloniser un autre. Aunger suggère alors que la réplication mémique intercérébrale s'opérerait par le biais d'un signal émis par le mème de façon aléatoire, c'est-à-dire sans « intention » de destination, sans ciblage d'un cerveau spécifique qui pourrait « sembler » propice à sa bonne réplication :

(...) signals are seen as rabble-rousers. They are projected like arrows into the environment, with which they must interact (...). Signals then migrate through the macroenvironment to a novel host (gaining contact through some sensory organ) and are translated back into neural impulses. Once within the brain, they are passed through neural connections to a location where they give birth to a new meme by stimulating a node in the new network, leaving it in a memetic state. This may happen a number of times as the signal moves through its microenvironment, the new host's cortex. (Aunger, *TEM*, 241)

Pour Aunger, « tout » n'est pas mème. C'est en tout cas ce que semble indiquer le raisonnement selon lequel une information ne peut se transférer d'un artefact à un humain, d'un animal à un humain, ni même d'un humain à un autre humain sans déclencher la formation d'un mème dans le cerveau de l'un des éléments de la chaîne de transmission.

A ce stade dans la lecture des travaux de Aunger, il nous faut admettre nos difficultés à saisir différentes choses, notamment (et cela provient sans doute de notre familiarité avec la perspective comportementaliste du fait que c'est elle qui nous a introduit à la mémétique) la réfutation de l'existence des mèmes dans les artefacts. Nous comprenions sa démonstration de l'impossibilité pour un artefact de constituer une unité auto-répliquante mais cette conclusion ne nous paraissait pas suffisante pour destituer les objets de leur information. Et en effet, comment comprendre autrement que comme une transmission d'information le phénomène par lequel un individu tire une idée d'un objet ou d'un contenu culturel ?

Les méméticiens traditionnels prennent souvent l'exemple du darwinisme pour illustrer la propagation et l'évolution d'une information culturelle. Le 24 novembre 1859, lorsque *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* sort dans les librairies anglaises, personne n'a

encore entendu parler de l'évolution en ces termes, et bien que Darwin se soit cantonné à décrire les formes animales qu'il a observées sur les îles Galápagos, les lecteurs des mille deux cent cinquante exemplaires qui se vendent le premier jour de la publication³⁶⁷ comprennent les implications de cette découverte sur la condition humaine. Insistons sur ce point : les lecteurs ont acquis une idée qu'ils ne possédaient pas à partir d'un artefact. Bien sûr, chaque lecture a probablement donné lieu à une interprétation unique de l'idée de départ et les abondantes réinterprétations dont elle a été le sujet depuis le XIX^{ème} siècle ont fait du darwinisme un concept que Darwin lui-même ne reconnaîtrait peut-être pas ; toutefois, peu importe la pluralité des lectures et des interprétations du de son ouvrage, une information est passée d'un objet à un cerveau.

Si les signaux et les artefacts sont les « instigateurs » (comme les nomme Aunger) qui suscitent la formation d'un mème dans le cerveau, autrement dit si ce n'est pas l'information elle-même qui est transmise, comment expliquer que leur émission aléatoire puisse générer un mème similaire dans différents cerveaux ? Aunger n'aborde pas distinctement cette problématique mais ses exemples et conclusions (notamment, le passage sur Einstein, Planck, les perroquets et la femme de ménage) semblent indiquer que le mème se formera dans les cerveaux des individus dont le contenu cognitif est similaire. La formule $E=mc^2$ a pu générer un mème dans le cerveau de Planck semblable à celui présent dans le cerveau de Einstein parce que leurs connaissances scientifiques et leur maîtrise des mathématiques et des principes physiques ont formaté leurs cerveaux de manière similaire.

4) Le super-organisme selon Bloom

Dans son commentaire de *The Electric Meme: A New Theory of How We Think*, Jean-Paul Baquiast regrette que Aunger (et les méméticiens en général) mènent leurs analyses en partant systématiquement de l'individu et plus particulièrement de son cerveau³⁶⁸. Il préconise plutôt une approche du macro au micro (observer le groupe pour comprendre l'individu) et propose de travailler à partir de la conception des super-organismes telles qu'élaborée par Howard Bloom dans son ouvrage *The Lucifer Principle*³⁶⁹. Le super-organisme, qui est d'abord un concept entomologique mais que Bloom applique bien sûr ici à l'homme, désigne tout système social construit et conduit par les mèmes : « As genes are to the individual organism, so memes are to the

³⁶⁷Mukherjee, Siddhartha, *The Gene : An Intimate History*, New York, Scribner, 2016, 57.

³⁶⁸Baquiast, Jean-Paul. « Notes par Jean-Paul Baquiast », *Automates Intelligents*, 18 août 2002, <http://www.automatesintelligents.com/biblionet/2002/sep/aunger.html>. Accès on 8 décembre 2017.

³⁶⁹Bloom, Howard, *The Lucifer Principle*, New York, Atlantic Monthly Press, 1995.

social organism, pulling millions of individuals together – family, tribe and nation – into a collective creature of awesome size »³⁷⁰.

Bloom présente une vision pessimiste dans laquelle l'idée du « répliqueur » qui n'existe que pour se répliquer et qui ne se réplique que pour subsister s'est complexifiée : le mème est maintenant créateur et leader d'un super-organisme et la compétition qui menace à tout moment sa survie est d'autant plus rude qu'elle n'affronte plus seulement des millions d'idées mais aussi des millions d'hommes et des milliers de tonnes de matière. Chez Bloom, la compétition mémique n'est pas une course courtoise à la compatibilité environnementale ; le mème est moins égoïste que conquérant et sanguinaire. Si le mème sent que son succès ou sa survie sont menacés, il recourt à son arme suprême, le super-organisme, pour abattre la compétition directe.

When the Japanese aviators guide their planes to the American enemy, when the Crusaders of Christendom march off to challenge the Empire of Islam, or even when Donald Trump and Vladimir Putin gauge each other, the struggle is not a battle of men, but a battle of networks, learning-machines bound together by memes, testing and confronting their respective shapes, claiming supremacy over each other (Calorbe, « Interview with Howard Bloom »).

La compétition entre super-organismes est le principe en amont, le filigrane des dynamiques de collectivités, mais le spectacle qu'elle produit sur les planches de la société (ce que Bloom décrit ci-dessus) est celui d'affrontements entre les hommes ; des hommes qui se battent pour des idées, qui meurent pour des valeurs et qui tuent pour des croyances. Bloom décrit un macro-système dans lequel l'individu n'est qu'un rouage remplaçable d'une mécanique huilée par la bestialité de l'homme social. La socialité de l'homme est, de façon singulière chez Bloom, non plus seulement une qualité facilitant la cohésion d'un groupe, mais également le défaut qui permet aux mèmes de rassembler des hommes en super-organismes et de faire de leur loyauté au groupe une allégeance officieuse mais irrévocable.

Aussi sinistre que soit le regard que porte Bloom sur l'histoire des hommes et aussi alarmant que ce regard rende l'avenir de l'humanité, Bloom n'est pas pour autant fataliste ou déterministe. Il semble au contraire entendre dépeindre les dynamiques des sociétés passées pour comprendre la réalité des sociétés présentes, même si cela implique de reconnaître les facettes de l'homme que l'homme préfère désavouer, le tout dans l'optique de « rectifier le tir » avant qu'il ne soit trop tard. La prophétie catastrophe de Bloom pour ce XXI^e siècle figurerait une bataille entre le super-

³⁷⁰Canlorbe, Grégoire, « Interview With Howard Bloom – Part I », *Gatestone. Institute International Policy Council*, 28 novembre 2016, <https://www.gatestoneinstitute.org/9408/howard-bloom>. Accès 9 décembre 2017.

organisme occidental et le super-organisme islamique dans lequel le second détruirait le premier et avec lui, des valeurs fondamentales telles que les droits de l'homme, les libertés d'opinion, de culte, du commerce et de l'industrie, le capitalisme et la parité³⁷¹. « Rectifier le tir » signifierait, pour Bloom, que les sociétés « which cherish tolerance, pluralism and human rights not mistakenly imagine all other societies to be equal » (Canlorbe, « Interview With Howard Bloom, part 2 »), de façon à réduire les risques de voir ces valeurs se faire détruire par une idéologie qu'il qualifie de barbare.

Que nous convenions ou non du constat social de Bloom, que nous trouvions ou non sa stratégie de pacification du monde facilement réconciliable avec la liberté de culte et les autres valeurs qu'il entend défendre, importe peu. L'intérêt du propos de Bloom est, pour nous ici, dans sa compréhension du super-organisme en tant que fondateur et connecteur de représentations cognitives qui lui sont propres et qui modélisent le cerveau de manière à le rendre favorable à la formation de mèmes qui correspondent ou fortifient le mème de départ, et non-favorable à la formation de mèmes antagoniques. Bloom rejoint, en ce sens, les méméticiens que Jouxte l décrit comme « connexionnistes adeptes du cerveau collectif »³⁷² et notamment Dennett, pour qui les mèmes qui forgent les valeurs chères à chaque individu sont toujours spécifiques à un environnement :

The haven all memes depend on reaching is the human mind, but a human mind is itself an artifact created when memes restructure a human brain in order to make it a better habitat for memes. The avenues for entry and departure are modified to suit local conditions, and strengthened by various artificial devices that enhance fidelity and prolixity or replication: native Chinese minds differ dramatically from native French minds, and literate minds differ from illiterate minds. (Dennett, *DDI*, 365)

Dennett ne parle pas de super-organismes en ces termes mais il reconnaît l'établissement de structures, macro et micro, par les mèmes et pour les mèmes. Là où Dennett s'éloigne toutefois de Bloom, c'est dans sa suggestion d'une architecture « cérébro-mémique » globale. Selon lui, au-delà des réseaux de mèmes qui forment et caractérisent les groupes, les communautés et les nations, existent des valeurs que l'on pourrait qualifier d'universelles en cela qu'elles seraient communes à chaque collectivité d'individus. Le Beau, la Vérité, l'Honneur, ces vertus que l'homme estime et recherche en toute chose, figureraient certains des archétypes mémiques constitutifs de l'architecture cérébrale humaine : « Our normal view of ideas is also a *normative* view : it embodies

³⁷¹Canlorbe, Grégoire, « Interview With Howard Bloom, Part 2 », *Gatestone Institute International Policy Council*, 18 mai 2017, <https://www.gatestoneinstitute.org/10351/howard-bloom-interview-part-ii>. Accès 12 décembre 2017.

³⁷²Jouxte l, Pascal, *Comment les systèmes pondent. Une introduction à la mémétique*, Paris, Le Pommier, 2005, 142.

a canon or an ideal about which ideas we *ought* to accept or admire or approve of. In brief, we ought to accept the true and the beautiful » (Dennett, *DDI*, 363). Ces valeurs universelles seraient donc les normes par lesquelles on jauge une idée.

Le point par lequel Dennett se distancie fondamentalement de Bloom est le suivant : ce qui nous semble bon, en somme, les idées, les concepts et les choses que nous valorisons non pas en tant que créatures géniques mais en tant que créatures mémiques, permettrait la propagation de « bons » mèmes :

Fortunately for us, there is a nonrandom correlation between the two perspectives, just as there is between what is good for General Motors and what is good for America. It is no accident that the memes we replicate tend to be good for us, not for our biological fitness (...), but for whatever we hold dear. (...) by and large, the good memes—good by *our* standards—will tend to be the ones that are also the good replicators. (Dennett, *DDI*, 364-365)

En somme, Dennett considère que, puisque de par sa nature intrinsèque, le mème ne recherche que sa propagation, il lui faut mettre tout en œuvre pour atteindre cet objectif. Ainsi, les mèmes les plus efficaces s'avèrent aussi être les « bons mèmes », ceux en adéquation avec nos valeurs morales (elles-mêmes issues d'une structuration mémique), non pas dans le but de satisfaire les aspirations humaines mais bien parce que la survie de l'humanité figure les conditions nécessaires au maintien et à la prolifération mémiques. Outre la conception d'un cerveau collectif, on est donc là bien loin des prédictions dantesques de Bloom. Bien sûr, Dennett ne nie pas l'existence de mèmes néfastes ; il considère simplement que la corrélation entre la soif de propagation des mèmes et la survie du seul organisme qui peut lui servir d'hôte agit comme un système immunitaire mémique. Les mèmes néfastes ne peuvent, selon lui, se propager que s'ils bénéficient d'une « publicité » : dans le cas d'un suicide, par exemple, le mème ne pourra se transmettre aux cerveaux environnants que si l'individu suicidaire laisse une note ou une trace explicative de son acte, sans quoi le mème meurt en même temps que son hôte (Dennett, *DDI*, 363).

Le point qui clôturera notre introduction à la mémétique est une constatation : le mème « mème » n'est pas un mème efficace. Nous l'avons vu la mémétique en tant que telle, c'est-à-dire en tant que théorie de l'évolution culturelle, existe depuis la fin des années 1970 ; et pourtant elle demeure relativement peu exploitée, par quoi nous entendons que les ouvrages qui lui sont dédiés sont considérablement soignés, souvent le fruit de plusieurs années de travail, toutefois il semble qu'aucun d'entre eux ne parvienne à susciter l'intérêt de la majorité, ni chez les académiques, ni chez les amateurs (qui ne relèvent pas d'institutions académiques) de darwinisme, d'évolutionnisme ou

plus simplement, de culture. En outre, la nature transdisciplinaire de la mémétique n'a pas raison du cloisonnage systématique des méthodologies ; les sciences dures et humaines continuent de la mésestimer, les unes en raison de ses retombées socioculturelles, les autres, de ses racines biologiques, et chaque nouvelle contribution à la réflexion mémétique semble davantage retrancher les opinions dans leur « camp » respectif qu'inciter à l'élaboration d'un raisonnement collectif.

Nos recherches nous ont permis de cibler trois raisons qui pourraient être à la source de cette absence d'effervescence dans le champ d'étude mémétique. La première : la mémétique est difficilement saisissable du fait, justement, de la précarité de sa théorisation. Sa stabilité ne s'opérera que par une transdisciplinarité interactive, et l'approche compartimentaliste jusqu'alors appliquée n'a permis au mieux que l'émanation d'un flou conceptuel. Toute contribution à l'acte de théorisation paraît cohérente et compréhensible prise dans son individualité mais dès lors que l'on essaie d'assembler cette nouvelle pièce au reste du puzzle, on s'aperçoit qu'à l'instar de la plupart des autres pièces qui traînent pêle-mêle sur la table, on ne peut trouver sa place.

Nous avons les bords de ce puzzle mémétique (une théorie de l'évolution culturelle selon un processus de répliation cumulative et différentielle d'une unité de sélection) et certaines pièces semblent malgré tout correspondre ; c'est ce qu'atteste la compatibilité des travaux de Dawkins, Dennett et Blackmore. Mais très vite, les nouvelles pièces que l'on entend ajouter s'ajustent difficilement avec cette base et construire un autre morceau sur le bord opposé aboutit à la même impasse. La pièce « Bloom » porte des motifs similaires à la pièce « Dennett » mais leurs contours ne coïncident pas ; les couleurs des pièces « Blackmore » et « Auger » sont si distinctement différentes qu'on ne songerait à essayer de les assembler.

Outre la confusion théorique, la peur constitue un frein à l'investigation mémétique. La reconnaissance du même en tant que clé de voûte du système évolutif culturel remet en cause la plupart des valeurs fondamentales de l'homme, et ce probablement davantage que la découverte des gènes. Non seulement le même renforce l'effort scientifique de remise en place de l'homme (certes en héritier évolué) dans le paradigme animal et prive la vie d'un designer suprême en soutenant l'argument darwiniste de l'ordre né du chaos sans l'intervention d'une intelligence extérieure, mais surtout, il présuppose une reconfiguration totale de la vision que l'homme a de lui-même. Qu'ils soient comportementalistes ou mentalistes, qu'ils conçoivent le même comme une abstraction ou un état neurologique, comme mobile ou immobile, les méméticiens semblent s'accorder sur la compréhension de l'individu en tant que simple amas de répliateurs : le premier, tant sur un plan diachronique que selon une logique de l'existence d'abord par la matérialité, est le génotype, sur lequel, ou par lequel, vient se construire le complexe du même.

Blackmore et Dennett figurent les deux méméticiens qui se sont risqués à dresser un portrait de la psychologie et de la philosophie de l'homme mémétique. Le résultat est assurément effrayant : tous deux réfutent des principes qui sont fondamentaux dans le regard que porte l'homme sur son existence, à commencer par les notions de conscience, de subjectivité et de « moi » qu'ils considèrent respectivement comme mythiques³⁷³ et illusoires³⁷⁴. Il nous faudrait bien davantage qu'un simple paragraphe pour résumer et faire honneur aux travaux audacieux de Blackmore et Dennett sur la conscience. Comprenons simplement que la dissolution de la subjectivité entraîne celle des goûts, des opinions, des envies, des besoins, des peurs, en somme de ce qui fonde cette singularité humaine qui nous est si chère, au profit de l'imagerie d'un hôte parasité par une créature invisible, froide et égoïste qui n'a pour ambition que l'auto-réplication. La singularité humaine (son esprit, sa créativité, ses productions, sa culture) ne s'avère alors que la mue du processus évolutif mémétique, une stratégie d'optimisation de la réplication des mêmes. La peur des implications de ces remises en cause vertigineuses sur la raison d'être des hommes nous semble représenter un frein à la propagation du même « même ».

La troisième raison, qui n'est pas nécessairement indissociable des deux premières, serait la difficulté à percevoir l'intérêt de la mémétique. Quel apport pourrait justifier le développement d'une discipline, voire d'une science, de la mémétique ? Pourquoi disséquer des acquis et parler de mêmes lorsqu'on parle déjà d'idées, de comportements, d'artefacts, de modes ou de tendances ?

Répondre à ces questions, rationaliser l'utilité d'une approche mémétique dans le traitement d'une problématique donnée, constituera justement une part importante des pages qui vont suivre. Nous ne pourrions bien sûr ni confirmer ni infirmer la légitimité de la mémétique et cela n'est d'ailleurs pas notre intention. Notre entreprise est toujours celle d'une recherche autour de la *fan culture* et de ses propriétés telles que l'appropriation et le détournement sémantiques, l'amateurisme et l'interaction entre les fans, en corrélation (et souvent en confrontation) avec les contenus culturels issus de la production professionnelle. La mémétique représente pour nous l'opportunité de porter un regard différent sur des pratiques culturelles qui peuvent paraître émergentes au vu de leur forme ainsi que de leur lien étroit avec les nouvelles technologies de communication et de bureautique mais dont on peut retracer l'enjeu (la confrontation de l'homme avec sa propre représentation de lui-même et du monde qui l'entoure) jusqu'aux premiers sursauts de figuration visuelle et matérielle humains.

Nous proposons donc de dédier le reste de notre travail à l'analyse mémétique des différentes

³⁷³Blackmore, Susan, *Consciousness. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

³⁷⁴Dennett, Daniel, *Consciousness Explained*, 1991, London, Penguin, 1993.

dynamiques que nous nous sommes employés à dépeindre.

5) Adaptations narratives et mémiques

Nous l'avons dit, les sciences humaines sont en général peu disposées à passer au crible mémique les problématiques qui sont les leurs, et l'absence de modèles d'étude que traduit cette frilosité rend le passage de la théorie à la pratique aussi périlleux qu'intimidant. Nous proposons donc de partir de l'un des rares travaux qui s'essaient à la conceptualisation d'un objet d'étude culturel par la mémétique, un article³⁷⁵ fruit d'une collaboration entre un biologiste et une théoricienne littéraire par lequel les auteurs entendent résoudre la stagnation des discours théoriques autour de l'adaptation narrative en lui appliquant des outils et des cadres de réflexion usuellement réservés aux sciences dures. La formation de biologiste de Bortolotti lui permet donc de détecter dans la manière dont voyage un récit d'une forme à une autre, d'un contexte à un autre, des processus qui lui sont familiers, à savoir la réplication avec variation et l'adaptation.

Avec l'aide de Hutcheon, il établit la mesure dans laquelle on peut dire d'un récit qu'il se réplique avec variation. Rappelons-nous, dans un processus évolutif, le paramètre qui détermine la propension à la variabilité est le taux de fidélité en vigueur dans la transmission du « répliqueur ». Nous avons dit de la fidélité de transmission génique qu'elle était élevée, ce qui signifie que la marge de probabilité pour qu'une erreur intervienne au moment de la réplication du gène est faible. Toutefois, aussi faible soit-elle, la variabilité est là ; c'est ce qui permet aux formes de bouger, aux morphologies d'évoluer. Pour que l'on puisse dire d'un objet qu'il se réplique avec variation, il faut donc qu'une déclinaison soit observable, c'est-à-dire que chaque strate doit être suffisamment similaire à la précédente pour permettre d'établir une lignée mais qu'elle présente une dissimilarité perceptible, capable de les rendre discernables l'une de l'autre. Bortolotti et Hutcheon conviennent tous deux que le problème qui semble se poser lorsqu'il s'agit d'adaptation narrative, ce sont justement ces différences : la critique quelle qu'elle soit, professionnelle ou amatrice, tend à estimer la valeur d'une adaptation selon son degré de fidélité à l'« original ». L'ouvrage source est le point de référence par lequel on établit les modalités qualitatives : plus la forme de la nouvelle production s'éloigne de la production source, plus les probabilités pour qu'on juge l'adaptation « mauvaise » s'élèvent.

³⁷⁵Bortolotti, Gary R. et Linda Hutcheon, « On the Origin of Adaptations: Rethinking Fidelity Discourse and "Success": Biologically », *New Literary History*, Vol. 38, N° 3, Biocultures, 2007, pp. 443-458, <http://www.jstor.org/stable/20058017>. Accès 17 décembre 2017.

Selon les deux auteurs, la vertu d'un discours biologique dans l'étude de l'adaptation narrative serait celle d'un nivellement des valeurs entre une production considérée comme source et ses différentes adaptations. Précisons ici que, bien que Bortolotti et Hutcheon utilisent les termes « biologie » et « mémétique » (et leurs dérivés respectifs) de façon presque interchangeable, ils n'infèrent pas que l'adaptation culturelle est essentiellement génique : l'intention derrière leur utilisation d'une homologie entre des phénomènes culturels et des processus biologiques n'est aucunement celle d'un quelconque positionnement de la culture sur un spectre biologique. Lorsque les auteurs recourent à la terminologie biologique pour décrire ce que nous savons constituer un mécanisme mémétique, il nous faut garder en mémoire que leur objectif est d'encourager à sortir du cadre référentiel traditionnellement appliqué à l'adaptation narrative.

« Biology can celebrate the diversity of life forms, yet at the same time recognize that they come from a common origin » (Bortolotti, Hutcheon, 445). Emprunter à la terminologie mémétique, et inévitablement à la terminologie biologique, puisque la première a été presque entièrement modelée sur la seconde, permet d'envisager le texte qui inspire la création d'un autre texte en tant qu'« ancêtre » plutôt qu'« original » et le nouveau texte ainsi produit en tant que « descendant ». On évite ainsi une hiérarchisation des différentes productions selon le niveau de fidélité qui les lie et on devient alors à même de porter un jugement sur chaque production, de comprendre ce qui fait leur succès ou leur insuccès, en repartant de zéro, c'est-à-dire dans le cas d'une adaptation, en étant débarrassé du postulat selon lequel le texte que l'on s'apprête à confronter est nécessairement déjà défectueux puisqu'il n'est pas « authentique ».

Ce qui amène Bortolotti et Hutcheon à interroger le point où les productions d'un même paradigme narratif divergent. Ils prennent l'exemple du récit de Roméo et Juliette, prisé par les méméticiens pour son efficacité à démontrer les mécanismes à l'œuvre dans l'évolution culturelle : c'est un exemple pratique, d'une part, parce que l'on peut supposer que, même si notre interlocuteur n'a pas lu le texte de Shakespeare, le dénouement tragique de deux adolescents victimes d'un amour interdit lui est néanmoins familier, et d'autre part, parce que le fait même qu'il connaisse l'histoire sans l'avoir jamais lue constitue une base solide à partir de laquelle introduire un raisonnement mémétique.

Pour Bortolotti et Hutcheon, le paramètre responsable de la variabilité des productions lorsqu'il s'agit d'adaptation narrative est (et c'est ici encore un emprunt à la biologie) l'adaptation à l'environnement. Au vu de leur cas d'étude, l'environnement figure l'agencement complexe des variables politiques, sociales, culturelles mais aussi, techniques et technologiques caractéristiques d'une société prise à un point spatio-temporel donné. Alors que Shakespeare choisit de resituer sa

tragédie dans le contexte du conte italien dont il s'est inspiré³⁷⁶, le cinéaste Baz Luhrmann transpose les personnages tels que Shakespeare les a dépeints plusieurs siècles plus tard à Verona Beach, un quartier fictif de Los Angeles³⁷⁷. Chez Shakespeare, l'adaptation ne s'exprime qu'au niveau narratif par la réécriture d'un texte poétique en pièce de théâtre : on ne change pas de médium tant que la pièce n'est pas mise en scène et interprétée devant un public.

Chez Luhrmann, en revanche, l'adaptation intervient à davantage de niveaux : au niveau narratif, bien sûr, puisque le média change, mais également au niveau du contexte dans lequel est menée cette adaptation narrative. La forme par laquelle le producteur entend narrer son récit (le film) est propre à son époque, rendue possible par les découvertes et les inventions techniques et scientifiques cumulées tout au long des siècles qui séparent Shakespeare de Luhrmann. Il y a donc, chez Luhrmann, une adaptation de sa production aux canons technologiques de son environnement. Ajoutons à cela, l'intention manifeste du producteur d'arracher les personnages à la Véronne moyenâgeuse et de les établir dans sa contemporanéité (probablement à des fins de discussion et de commentaires en synchronie avec le contexte socio-politique américain de la fin du XX^{ème} siècle) et l'on tient, là encore, une autre figuration adaptative du contenu narratif, cette fois-ci, au niveau du pan social de l'environnement de Luhrmann.

Malgré les différences entre les productions, ces exemples d'adaptation restent relativement flagrants ; durant le visionnage du film de Luhrmann, même en supposant que le titre nous ait échappé, on reconnaît très rapidement les personnages et l'on déduit qu'il s'agit d'une adaptation. Toutefois, l'histoire de Roméo et Juliette, ou plutôt le modèle de leur histoire (appelons-le « même Roméo et Juliette ») est reconnaissable sous d'autres formes, dans d'autres médias, au sein d'autres textes dans lesquels les personnages ne partagent en apparence rien avec ceux de la pièce shakespearienne, pas même le nom. Le public ne semble pas avoir besoin de signaux aussi patents pour reconnaître Roméo et Juliette en Tony Wizek et Maria Nunez de *West Side Story*³⁷⁸, Troy Bolton et Gabriella Montez de la trilogie cinématographique *High School Musical*³⁷⁹ ou encore, en Edward Cullen et Bella Swan, héros de la série de romans *Twilight*³⁸⁰ ainsi que de la saga de films du même nom³⁸¹. Trois récits situés dans régions différentes des États-Unis, chacun défini par des circonstances qui lui sont propres, mais dont l'architecture présente des arrangements identifiables :

³⁷⁶Brooke, Arthur, *Brooke's "Romeus and Juliet."* Being The Original of Shakespeare's "Romeo and Juliet." Newly Edited by J.J. Munro. Ed. J.J. Munro. New York: Duffield and Company; London: Chatto & Windus, 1908, disponible en ligne <http://www.shakespeare-navigators.com/romeo/BrookeIndex.html>. Accès 19 décembre 2017.

³⁷⁷*William Shakespeare's Romeo + Juliet*, réalisé par Baz Luhrmann, 20th Fox Century, 1996.

³⁷⁸*West Side Story*, réalisé par Robert Wise et Jerome Robbins, United Artists, 1961.

³⁷⁹*High School Musical*, réalisé par Kenny Ortega, Disney-ABC Domestic Television, 2006-2008.

³⁸⁰Meyer, Stephanie, *Twilight*, New York, Little, Brown and Company, 2005-2008.

³⁸¹*Twilight*, réalisé par Catherine Hardwicke, Chris Weitz, David Slate et Bill Condon, Summit Entertainment, 2008-2012.

la querelle entre deux groupes (familles, gangs, ethnies ou même, rangs taxonomiques dans le cas de *Twilight*), l'amour interdit, la désobéissance à cet interdit, parfois, la mort en tant que seule échappatoire ; autant de schémas thématiques qui, lorsque déclarés dans un texte, actionnent une identification.

Identifier les choses, chercher en elles la part qui pourrait nous être familière, est une sorte d'automatisme chez l'homme. Combien de fois nous surprenons-nous à comparer les nouveautés ? Lady Gaga est une « pâle copie » de Madonna, Oasis sont les « faux » Beatles, *Fifty Shades of Grey*³⁸² est un « mauvais » *Twilight*. Chaque cerveau analyse le moindre aspect de la société, le soumet à une comparaison dans sa base de données personnelle et ne peut généralement s'empêcher de vocaliser sa trouvaille dans le cas d'une correspondance. Et le plus déconcertant dans cette démarche, c'est que les présomptions qui en découlent sont plausibles : Madonna et Lady Gaga sont toutes deux des musiciennes américaines et au vu de leur différence d'âge et de la popularité de la première, on imagine sans peine que ses chansons ont bercé l'enfance et l'adolescence de la seconde. Idem dans le cas du groupe Oasis : la musique des Beatles a très certainement dû cadencer la vie de ces musiciens de Manchester. La spéculation selon laquelle Madonna et les Beatles ont constitué une source d'inspiration pour Lady Gaga et Oasis, respectivement, est donc recevable. Quant à *Fifty Shades of Grey*, la saga a littéralement un lien avec celle de Meyer puisque qu'elle est, à l'origine, une *fanfiction* inspirée de *Twilight*.

Outre le ressentiment perceptible dans la formulation d'une trouvaille, qui recoupe les propos de Bortolotti et Hutcheon quant à la réticence d'une audience face à une adaptation vis-à-vis de son « original », ce que ces commentaires traduisent surtout, c'est la capacité du cerveau humain à extraire une représentation mentale d'une information, à la stocker et à l'utiliser pour jauger les nouvelles informations auxquelles il se trouve confronté. C'est ce qui nous pousse à définir et à classer chaque chose qui nous entoure : le besoin d'opérer une association avec une notion déjà acquise afin de comprendre et d'assimiler une nouvelle notion.

6) Subvertir un trope narratif par une adaptation mémique

Nous parlions de « tropes » dans les précédents chapitres ; nous sommes maintenant en mesure d'analyser leurs mouvements dans les narrations ainsi que leurs implications sur les individus qui les confrontent dans le cadre mémique. Notre étude de cas portait sur le trope « *Bury*

³⁸²James, E. L., *Fifty Shades of Grey*, London, Vintage Books, 2011.

Your Gays », une pratique que nous qualifions alors de nuisible avant tout pour ses retombées sociales et son impact sur les fans LGBTQ au cours des quarante dernières années. Mais ce qui constitue véritablement la nuisibilité de ce trope, avant même les effets qu'il produit, c'est le fait qu'il se propage. *TV Tropes*, le site web dédié à la classification et la description des figures et récurrences narratives, délimite ainsi le trope :

(...) a trope is a convention. It can be a plot trick, a setup, a narrative structure, a character type a linguistic idiom... you know it when you see it. Tropes are not inherently disruptive to a story; however, when the trope itself becomes intrusive, distracting the viewer rather than serving as shorthand, it has become a cliché.³⁸³

Distraire le téléspectateur de la trame des événements du récit, voilà l'effet de la mort de Lexa sur une portion des fans de *The 100*. Que l'on réfère au même « *Bury Your Gays* » en tant que trope ou en tant que cliché importe peu : les fans du personnage l'ont identifié (ils l'avaient même appréhendé bien des mois avant son écriture) et son impact n'a pas été celui d'un rebond narratif mais plutôt celui d'une disruption de l'engagement des fans avec le récit. Le trope a été, dans le cas de *The 100*, responsable d'une reconsidération des fans de leur appréciation, non seulement d'une série qu'ils estiment, mais de l'acte de visionnage des séries télévisées en général. Bien sûr, du point de vue du producteur, se conformer de façon volontaire ou involontaire à ce trope n'a pas endommagé la narration : au contraire, nous avons vu que la décision de Rothenberg de faire tomber son unique personnage lesbien sous une balle perdue avait permis l'introduction du coup de théâtre censé propulser le récit vers le grand final de la troisième saison.

C'est à grande échelle qu'il faut considérer un trope afin d'être en mesure de juger de son impact ; l'histoire peut changer de forme, le même peut changer de support, mais les propriétés sémantiques de l'histoire resteront intactes tant que l'on n'apportera pas de modifications fondamentales au même. Sur le paradigme du trope « *Bury Your Gays* » tel qu'il est exploité dans les productions télévisuelles, on recense quelques tentatives de subversion. Notons que par « quelques », nous n'entendons pas « une vingtaine », ni même « une dizaine » (ce qui, au vu des quelques 400³⁸⁴ séries originales en diffusion sur les écrans américains, représenterait en soi une disproportion déjà prééminente) ; « quelques » réfère ici en réalité à deux tentatives de subversion du trope reconnues en tant que telles par les producteurs concernés.

La première instance est devenue la plus célèbre auprès des fans de séries LGBTQ du fait de

³⁸³Trope, *TV Tropes*, <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Trope>. Accès 2017.

³⁸⁴Koblin, John, « How Many Scripted TV Shows in 2015? A Precise Number, and record », *The New York Times*, 16 décembre 2015, <https://www.nytimes.com/2015/12/17/business/media/how-many-scripted-tv-shows-in-2015-a-precise-number-and-a-record.html>. Accès 22 décembre 2017.

sa quasi synchronie avec la diffusion de l'épisode de *The 100* au cours duquel Lexa meurt. La série dont il s'agit, *Wynonna Earp*³⁸⁵, est une production canadienne, un détail qui a joué un rôle important dans le cours des événements. En effet, malgré sa proximité géographique et linguistique avec les États-Unis, le Canada ne bénéficie pas de traitement de faveur : Hollywood affecte la télévision canadienne exactement de la même façon qu'il affecte les télévisions du reste du monde. Le réseau de chaînes télévisées canadiennes diffuse ainsi majoritairement des programmes américains aux dépens des productions canadiennes, pour une raison simple : il est moins onéreux pour une chaîne de télévision canadienne de diffuser un programme américain que de produire ses propres programmes³⁸⁶.

Bien sûr, le système s'applique également aux États-Unis : en théorie, la diffusion d'un programme non-américain reviendrait moins cher à une chaîne de télévision américaine que la production de ses propres programmes. Simplement, la télévision américaine peut encore compter sur sa renommée pour faire front à la potentielle invasion de la télévision étrangère puisque les chaînes américaines sélectionnent les séries étrangères selon leurs similarités avec les séries américaines populaires pour s'assurer un succès minimal. Ce fut le cas, par exemple, pour la chaîne ABC qui choisit de diffuser la série canadienne *Rookie Blue*³⁸⁷ durant la période creuse estivale dans l'espoir qu'elle évoque la série *Grey's Anatomy*³⁸⁸ auprès du public américain³⁸⁹.

Produire un programme canadien représente donc une entreprise pécuniaire hautement risquée, notamment en raison du fait que les chaînes canadiennes elles-mêmes privilégient les programmes américains. Ce qui a joué en faveur de la série *Wynonna Earp*, c'est la période à laquelle la première saison a été diffusée sur les écrans nord-américains et plus particulièrement, le fait qu'elle coïncide avec l'agitation au sein de la base de fans de *The 100* suite à la mort de l'un de ses personnages phares : l'épisode « Thirteen » de *The 100* est diffusé début mars 2016 et le premier épisode de *Wynonna Earp*, début avril 2016. Nous exposons, au chapitre deux, le phénomène certaeuien par lequel les fans délaissent un texte s'il ne les satisfait plus et se lancent à la recherche d'un autre contenu à consommer, d'un autre univers à cultiver ; nous révélions que, sur le paradigme de la représentation LGBTQ, les fans s'amusent à nommer ce phénomène la « *gay migration* ». Au

³⁸⁵Andras, Emily, créatrice, *Wynonna Earp*, IDW Entertainment, Dynamic Television, 2016.

³⁸⁶Latta, D. K., « Canadian TV Shows Are Slowly Creeping on to American Networks », *Huffpost*, 16 juin 2017, http://www.huffingtonpost.ca/dk-latta/canadian-tv-on-us-networks_b_5460046.html. Accès 23 décembre 2017.

³⁸⁷Cameron, Tassie, Morwyn Brebner et Ellen Vanstone, créatrices, *Rookie Blue*, Entertainment One International, 2010-2015.

³⁸⁸Rhimes, Shonda, créatrice, *Grey's Anatomy*, Buena Vista Television and Disney-ABC Domestic Television, 2005-2017.

³⁸⁹Steinberg, Brian, « Where To Find A Summer Hit On U.S. TV? Canada », *AdAge*, 19 juillet 2010, <http://adage.com/article/media/tv-rookie-blue-draws-decent-size-audiences-lower-cost/144981/>. Accès 23 décembre 2017.

printemps 2016, les fans poussés à l'exode par les événements de *The 100* se sont majoritairement réfugiés dans l'univers de *Wynonna Earp*.

Wynonna Earp s'est révélée être la série opportune à cette migration pour trois raisons : premièrement, bien qu'il s'agît de sa première saison, elle présentait déjà des personnages LGBTQ, dont l'un de ses deux personnages principaux, ce qui non seulement assurait que ce personnage bénéficierait d'un temps d'écran plus élevé que celui réservé en moyenne aux personnages secondaires, mais augmentait également son espérance de vie. Deuxièmement, il s'agissait d'une toute nouvelle série, soit l'opportunité de repartir sur de nouvelles bases et de précautionneusement se re-familiariser à la pratique d'une *fan culture* non encore orientée vers la lutte et la revendication. Et troisièmement, la créatrice de *Wynonna Earp*, Emily Andras, était déjà connue des fans LGBTQ pour ses fonctions de productrice et *showrunner* des saisons 3 et 4 de *Lost Girl*³⁹⁰, une autre série canadienne qui doit son succès, en partie, à l'attention et aux efforts mis dans l'écriture de ses personnages LGBTQ.

Les circonstances autour de *The 100* ainsi qu'une interaction conviviale et régulière entre les fans, les acteurs et la créatrice de la série sur *Twitter* ont triomphé de l'infortune destinée aux programmes canadiens et ont contribué à établir, au fil de la première saison, une base de fans quantitativement modeste mais encline à visionner les épisodes et à se réunir sur les médias sociaux pour en débattre. Le facteur qui fit de cette petite base de fans craintifs un réseau solide de fans fidèles, prêts à se faire entendre pour garantir le renouvellement de *Wynonna Earp* pour une deuxième³⁹¹ puis une troisième³⁹² saison, fut justement le choix de Andras de détourner le trope « *Bury Your Gays* ». Fin juin 2016, soit trois mois seulement après la mort de Lexa, *Wynonna Earp* diffuse l'ultime épisode de sa première saison³⁹³ ; un épisode qui, sans surprise, révèle une atmosphère tendue, des personnages en alerte perpétuelle et bien sûr, des pics d'action censés rythmer la résolution de la trame centrale menée depuis plus de dix épisodes. A l'apogée du premier pic d'action, quelques secondes avant le lancement de la première page de publicités, Nicole Haught, l'agent de police de la ville et depuis peu, petite amie de l'une des sœurs Earp, s'écroule, frappée par une balle au thorax.

³⁹⁰Lovretta, Michelle A., créatrice, *Lost Girl*, Prodigy Pictures Inc. en association avec Shaw Media (Showcase), 2010-2015.

³⁹¹Goldberg, Lesley, « Comic-Con: "Wynonna Earp" Renewed for a Second Season at Syfy », *The Hollywood Reporter*, 23 juillet 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/comic-con-wynonna-earp-renewed-913480>. Accès 23 décembre 2017.

³⁹²Ryan, Maureen, « "Wynonna Earp" Renewed for Third Season by Syfy », *Variety*, 22 juillet 2017, <http://variety.com/2017/tv/news/wynonna-earp-season-three-syfy-emily-andras-melanie-scrofano-1202503203/>. Accès 23 décembre 2017.

³⁹³« I Walk the Line », *Wynonna Earp*, écrit par Emily Andras, réalisé par Paolo Barzman, IDW Entertainment, Dynamic Television, 2016.

On imagine aisément l'agitation des fans durant cette page de publicité, leur déception, voire leur colère de s'être une fois de plus, et si rapidement, fait duper par une autre série ; on imagine également l'état d'esprit de Andras qui, comme elle l'a fait durant la diffusion des douze épisodes précédents, discutent à ce moment-là avec les fans sur *Twitter*. Bien sûr, Andras est l'auteure de l'épisode et sait donc que l'agent Haught va survivre à cette blessure, et se relever presque immédiatement, parce que Haught est une policière attachée au protocole et qu'aux premiers signes de remue-ménage dans sa ville, elle revêt son gilet pare-balles. Connaître l'issue narrative n'a néanmoins pas empêché Andras d'appréhender la diffusion de cette scène :

I know that it's going to be the longest commercial break of all time because people are going to say some terrible things to me on social media. I am going to have to walk to the fridge and get a sandwich, because it's going to be a lot of people yelling at me. (...) I'm a little worried about it triggering some trauma for certain fans cause it's true she does get shot (...). She's in a dangerous profession, she's in a dangerous world, the stakes have to be high, but she does make it.³⁹⁴

Bien que la diffusion de « I Walk The Line » de *Wynonna Earp* suive celle de « Thirteen » de *The 100*, le tournage de l'intégralité de la saison 1 était achevé fin 2015 (Meushaw, 4ye), ce qui signifie que l'idée de Andras de se jouer du trope précède ce qu'elle appelle : « this shit storm of lesbian characters dropping like flies in 2016 ». Andras admet d'ailleurs volontiers que le trope lui était familier avant même l'élaboration de son projet de série :

I am aware of the trope from years past, and just my experience on other shows with heavy LGBT representation, but I didn't know the trope would come to pass in such a horrible way in 2016. (...) So I'm just really proud because without being cynical about it, we had this planned since September. We knew we were going to shoot Nicole. We knew she was going to be wearing a bulletproof vest. We knew she was going to survive. It was a bit of a play on the 'Bury Your Gays' trope, but I feel like it's taken on so much meaning given the year we've all had with television.³⁹⁵

Andras a donc opéré une subversion volontaire d'un trope nocif préalablement au soulèvement massif des fans LGBTQ suscité par la dimension tragique des événements de la série *The 100*. Si l'on figurait l'histoire de la représentation LGBTQ à la télévision nord-américaine par un schéma chronologique, on distinguerait deux parties distinctes établies selon la diffusion de

³⁹⁴Meushaw, Catherine, « *Wynonna Earp* Showrunner Emily Andras Talks Finale, Spoilers, And The Show's Future », *4 Your Excitement (4ye)*, 24 juin 2016, <http://www.4ye.co.uk/2016/06/wynonna-earp-showrunner-emily-andras-talks-finale-spoilers-and-the-shows-future/>. Accès 23 décembre 2017.

³⁹⁵Liszewski, Bridget, « *Wynonna Earp*: Emily Andras Talks "I Walk The Line" », *The TV Junkies*, 24 juin 2017, <http://www.thetvjunkies.com/wynonna-earp-emily-andras-talks-walk-line/?platform=hootsuite>. Accès 23 décembre 2017.

« Thirteen » : une partie « pré-Lexa » et une partie « post-Lexa ». Car les différentes démarches de protestation et de revendications de fans que nous décrivions au chapitre 2 ont assurément eu un impact et les producteurs semblent moins disposés à tuer leurs personnages lesbiens et bisexuels : on ne compte, après tout, que 13 décès en 2017 contre 31 en 2016³⁹⁶. Toutefois, ne pas massacrer ces personnages est certes un premier pas mais cela ne couvre pas l'intégralité de ce que les fans reprochent à l'utilisation du trope. C'est l'échec de la représentation LGBTQ à la télévision dans son intégralité que « *Bury Your Gays* » figure : le temps de parole réduit par rapport à celui de personnages hétérosexuels et cisgenres, l'attribution d'une trame narrative sous-développée qui ne tourne, dans l'ensemble, qu'autour de l'orientation sexuelle du personnage LGBTQ, le fait que ce personnage participe peu à l'intrigue globale et ne semble exister que pour remplir un quota et le décès impromptu, souvent brutal, visant à susciter l'émoi et réorienter la narration.

Malheureusement, malgré les nombreux articles de magazines en ligne, malgré les billets publiés sur les blogs, les vidéos postées sur *YouTube*, malgré les *tweets* expliquant point par point la faille narrative des expériences LGBTQ, l'attitude des producteurs révèle qu'ils ne saisissent pas toute l'ampleur de ce que renferme ce trope. La deuxième tentative pour le déjouer en est d'ailleurs un exemple : durant l'été 2017, les producteurs de *Supergirl* annoncent que le statut de l'actrice Floriana Lima, interprète du détective Maggie Sawyer, subira une rétrogradation de « *regular* » à « *recurring* »³⁹⁷, c'est-à-dire que l'actrice n'est plus contractuellement obligée d'apparaître dans chaque épisode d'une saison donnée. Conscient de la riposte que la nouvelle pourrait générer chez les fans, Kreisberg, le producteur de la série, se hâta de préciser qu'une fin funeste n'était pas à l'ordre du jour pour Maggie et qu'il entendait tirer profit du temps réduit de l'actrice pour garder le personnage ancré dans la narration³⁹⁸. Au final, cinq épisodes après le début de la diffusion de la troisième saison, Maggie rompt ses fiançailles avec la sœur du super héros et disparaît de son cercle social, de l'intrigue et de l'écran³⁹⁹.

Bien que Andras et Kreisberg aient procédé à la même démarche, la différence est là : Andras introduit un personnage lesbien dès le deuxième épisode⁴⁰⁰ de *Wynonna Earp* et lui écrit une trame qui permet à la fois de l'impliquer dans l'intrigue et de lui attribuer une personnalité propre,

³⁹⁶Riese, « All 193 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, And How They Died », *Autostraddle*, 11 mars 2016 (mis à jour en 2017), <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/?all=1>. Accès 23 décembre 2017.

³⁹⁷Swift, Andy, « *Supergirl*: Floriana Lima Steps Down as Series Regular, Will Recur in Season 3 », *TV Line*, 26 mai 2017, <http://tvline.com/2017/05/26/supergirl-floriana-lima-season-3-status-maggie-recurring/>. Accès 24 décembre 2017.

³⁹⁸Isaac, Christopher, « *Supergirl* Producer Promises Maggie Doesn't Die in Season 3 », *Screen Rant*, 25 août 2017, <https://screenrant.com/supergirl-season-3-maggie-sawyer-fate/>. Accès 24 décembre 2017.

³⁹⁹« *Damage* », *Supergirl*, écrit par Eric Carrasco et Cindy Lichtman, réalisé par Kevin Smith, Warner Bros. Television Distribution, 2017.

⁴⁰⁰« *Keep the Home Fires Burning* », *Wynonna Earp*, écrit par Emily Andras, réalisé par Ron Murphy, IDW Entertainment, Dynamic Television, 2016.

tandis qu'il faudra attendre la deuxième saison de *Supergirl* pour que Kreisberg décide d'inclure Maggie Sawyer dans la narration, un personnage LGBTQ déjà célèbre dans l'univers de la bande dessinée et que les fans ont été dépités de voir reléguée à quelques minutes par épisode. Leur déception les a d'ailleurs poussés à dresser un bilan du temps d'écran de chacun des personnages et, en effet, sur les sept personnages réguliers recensés pour la saison 2, Maggie n'apparaît que 57 minutes contre un temps d'écran qui varie entre 1h08min et 5h52min pour les six autres personnages⁴⁰¹.

Nous sommes retombés là dans le descriptif d'un autre cas de représentation télévisuelle fautive de la communauté LGBTQ, mais quel rapport avec la mémétique ? Nous avons dit du trope « *Bury Your Gays* » qu'il était un mème, une idée transmise d'un cerveau à un autre et que l'on retrouve sous forme d'une structure narrative type dans les textes produits par les cerveaux porteurs du mème. Sur le paradigme des séries TV américaines, si l'on retrace le trope depuis sa première apparition dans *Executive Suite*⁴⁰² en 1976 jusqu'à sa dernière en date dans *Prison Break*⁴⁰³ en 2017, à raison de 193 décès de personnages lesbiens et bisexuels dans un peu plus de 130 séries différentes, on obtient un total 193 récurrences du trope. On peut donc conclure que le trope « *Bury Your Gays* » est un « bon » mème, entendre, un mème efficace, capable de se propager sous différentes formes sur une période donnée.

On pourrait être tenté d'ajouter, sur cette liste, les remaniements du trope par Andras et Kreisberg ; mais bien que la structure soit directement reconnaissable dans le texte de *Wynonna Earp* et qu'elle ait été canonisée dans le métatexte de *Supergirl*, le fait qu'il s'agisse d'un remaniement figure justement l'exclusion de leur démarche de la catégorie du trope. Et le procédé par lequel les producteurs ont volontairement choisi de s'éloigner du trope à cause de la notion de nuisibilité qu'il véhicule constitue ce que Bortolotti et Hutcheon considèrent être une adaptation à l'environnement. La question qui se pose maintenant est la suivante : y a-t-il évolution ? Pour y répondre, il nous faut d'abord revenir sur la place de l'adaptation dans le processus d'évolution.

Nous avons établi l'évolution comme résultant de la reproduction différentielle d'un « réplicateur » et chaque « réplicateur » contributeur d'un processus évolutif en tant que grand vainqueur de la sélection naturelle. Nous avons également établi une différence entre le « réplicateur » et son expression phénotypique, soit sur le plan culturel, entre le mème et son mémotype ; ainsi, chaque occurrence du trope dans une narration constitue une expression

⁴⁰¹ « Maggie Sawyer, Supergirl », *LGBT Fans Deserve Better*, 6 juin 2017, <https://lgbtfansdeservebetter.com/character/maggie-sawyer-supergirl/>. Accès 26 décembre 2017.

⁴⁰² « What Are Patterns For? », *Executive Suite*, écrit par Don Brinkley, réalisé par Joseph Pevney, MGM Television, 1976.

⁴⁰³ « Behind the Eyes », *Prison Break*, écrit par Paul Scheuring, réalisé par Nelson McCormick, 20th Television, 2017.

mémotypique du même « *Bury Your Gays* ». Néanmoins, les 193 récits porteurs de ce même ne sont pas représentatifs de l'ensemble des idées qui se sont fait concurrence dans le cerveau des différents producteurs concernés et les 193 mémotypes du même « *Bury Your Gays* » qu'il nous est donné de voir sont les survivants de la sélection culturelle.

Cela s'entend, pour qu'il puisse y avoir des survivants ou des vainqueurs, il faut qu'il existe une compétition ; et pour qu'une compétition puisse s'organiser, il faut des sujets différenciables. C'est là ce que permettent l'adaptation à l'environnement et les mutations dirigées, par quoi nous entendons, les mutations qui ne sont pas issues d'erreurs dans le processus de copie mais qui sont le fruit d'une volonté de modification. Maintenant, bien que les 193 récits apparaissent similaires du fait de leur manière commune d'exprimer le trope et de la nature de leur format (à savoir, une production télévisuelle d'une durée d'environ 40 minutes), on discerne malgré tout des cas d'adaptations pour certains d'entre eux. Le genre narratif, par exemple, que les producteurs tendent à choisir selon leur popularité auprès d'un public ciblé afin d'optimiser le succès de leurs programmes ; c'est à l'adaptation au climat médiatique actuel que l'on doit la recrudescence des vampires, des loups garous et des zombies dans les contenus culturels, et notamment dans les séries télévisées.

Toutefois, ce type d'adaptation n'a pas d'incidence sur le trope ; que le récit s'inscrive dans le genre de la science-fiction, de l'*heroic fantasy*, de l'horreur ou du conte, et peu importe que le personnage lesbien ou bisexuel succombe à une balle perdue, une maladie, un accident de voiture ou à la décharge mortelle d'une arme alien, à partir du moment où la mort s'ensuit, le trope se structure. Chez Andras et Kreisberg, en revanche, la décision de se jouer du trope relance le dé mémique, c'est-à-dire que la subversion du trope offre une alternative. Maintenant, pour que cette adaptation de la narration à l'environnement socio-politique nord-américain devienne un nouveau même, un nouveau concurrent dans le pool mémique, il faut qu'elle soit sélectionnée. A ce jour, à savoir un peu plus d'un an après la diffusion de l'épisode de *Wynonna Earp* proposant ce nouveau potentiel de sélection, on peut difficilement dire que le même est prospère, car bien que la courbe correspondant au recours au trope dans les séries TV ait chuté, « *Bury Your Gays* » reste une structure largement répandue. Le taux de sélection du même subversif est donc, pour le moment, trop peu élevé pour occasionner une évolution significative des récits de personnages lesbiens et bisexuels à la télévision.

7) Un super-organisme défavorable à l'amélioration des représentations

La mémétique nous a permis d'établir les constatations suivantes : 1) bien que les récits changent de formes et de formats, les mêmes qu'ils contiennent se transmettent sans trop de modifications ; c'est ce que suggère la possibilité de reconnaître et de répertorier les structures narratives qui façonnent un texte , 2) les mutations sont trop peu sélectionnées et transmises pour susciter un processus évolutif et modifier le cours des narrations de façon déterminante , 3) les producteurs de contenus culturels semblent peu résolus à générer et propager ces mutations. Il nous faut maintenant envisager une réponse mémique à notre problématique de départ, à savoir, les raisons qui motivent les producteurs à opter pour des éléments de production dommageables pour leurs ouvrages.

Commençons par rappeler que les choix créatifs qui nous concernent ici ne sont pas tous ceux responsables de l'échec pécuniaire ou de popularité d'un ouvrage mais bel et bien ceux que l'on persiste à utiliser alors même que l'on sait élevées les probabilités qu'ils provoquent un échec pécuniaire ou de popularité de l'ouvrage qu'ils structurent. Chacun des cas étudiés dans les chapitres précédents a d'ailleurs démontré l'impact corrosif de ces choix créatifs, non seulement sur une série TV, un film ou un livre en particulier, mais sur les industries de l'audiovisuel et du livre dans leur ensemble : chaque récurrence du trope « *Bury Your Gays* » provoque un soulèvement chez les fans LGBTQ de séries, chaque cas de « *white-washing* » des personnages afro-américains ou asio-américains des films à gros budget se traduit par un déséquilibre singulier entre le nombre d'entrées espérées et le nombre d'entrées vendues, et chaque décision d'un producteur de série TV de sélectionner un acteur non latino pour le rôle d'un personnage latinx contribue à l'exaspération de la communauté latina, tout particulièrement de ses acteurs qui entreprennent de plus en plus de faire entendre leur voix. Dans la plupart de ces cas, le producteur s'expose en outre à une mention défavorable dans la presse consacrée à l'industrie du spectacle, ce qui pénalise bien sûr la réputation de son ouvrage ainsi que sa propre renommée.

Nous pourrions également ajouter à cette liste la discordance entre le profil des spectateurs et celui des personnages visibles sur les écrans de télévision ou de cinéma. Selon les statistiques, la population latinx figure une part clé des entrées au cinéma : 23% d'entre eux sont considérés comme des « *frequent moviegoers* » (« *frequent* » a été établi par l'organisme menant l'étude comme désignant au moins une séance de cinéma par mois⁴⁰⁴) alors que les Latino-Américains ne

⁴⁰⁴« Theatrical Market Statistics 2016 », *Motion Picture Association of America (MPAA)*, 2017, https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2017/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2016_Final.pdf. Accès 24 décembre 2017.

constituent que 18% (MPAA) de la population américaine globale et que leur présence sur le grand écran ne représente qu'environ 4% des rôles⁴⁰⁵. Les femmes constituent également un groupe essentiel tant au succès d'un film que d'un programme télévisé, puisqu'elles vont davantage au cinéma (51% contre 49% selon le MPAA) et regardent davantage la télévision que leurs homologues masculins⁴⁰⁶, et pourtant leur présence à l'écran reste réduite et peu exploitée.

Ce ne sont là que quelques exemples mais on ne peut s'empêcher de constater la forte disproportion entre les identités qui composent un public et celles qui leur sont données de voir à l'écran. Et s'il s'agit là des données relevées en période d'aridité des représentations, on peut supposer qu'un effort de diversification des personnages et de soin dans l'écriture et la réalisation des récits ne pourrait que générer des résultats à la hausse. Pourquoi donc le producteur d'un ouvrage, qui ne masque ni la primauté pécuniaire de son entreprise ni sa soif de reconnaissance artistique, mettrait-il en péril son succès en allant à l'encontre des pistes que lui encouragent de suivre les statistiques pour optimiser ses chances de réussite ? Dans le monde de la mémétique, la réponse est toujours : parce que les mêmes concernés sont prospères.

Bien qu'il nous manque certains paramètres essentiels à l'établissement d'une définition fixe du mème, nous savons :

- qu'il est responsable de l'évolution culturelle,
- qu'à partir du moment où il est généré, il est engagé dans une compétition avec d'autres mèmes dont il ne peut sortir que vainqueur ou perdant,
- que son seul « objectif » est de se reproduire, peu importe les conséquences que cela peut entraîner sur son hôte ou sur le groupe auquel appartient son hôte,
- que sa transmission à un cerveau requiert l'existence préalable d'un bagage informationnel, même minime, le concernant.

On retrouve ce dernier point, et plus largement la notion d'architecture mémétique, développé dans l'ouvrage de Richard Brodie, méméticien atypique en cela qu'il n'est ni biologiste, ni psychologue, ni même philosophe mais anciennement développeur en informatique, qui reste peu mentionné dans la littérature mémétique. Dans *Virus of the Mind*⁴⁰⁷, il s'emploie à sonder les

⁴⁰⁵« Inclusion or Invisibility? Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment », *Media, Diversity, & Social Change Initiative – USC Annenberg*, 22 février 2016, http://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/07/MDSCI_CARD_Report_FINAL_Exec_Summary.pdf. Accès 24 décembre 2017.

⁴⁰⁶Stephens, Flint, « Women or Men, Young or Old: Who Really Watches the Most TV? », *Ktar News*, 28 octobre 2015 (mis à jour le 19 May 2016), <http://ktar.com/story/724853/women-or-men-young-or-old-who-really-watches-the-most-tv/>. Accès 24 décembre 2017.

⁴⁰⁷Brodie, Richard, *Virus of the Mind : The Revolutionary New Science of the Meme and How It Can Help You*, 2009,

mouvements des faits et des objets culturels de son environnement afin de modéliser la mécanique mémique du câblage mental chez l'homme.

Il distingue trois catégories de mèmes : les mèmes distinctifs, qui figurent notre compulsion à délimiter toute chose et nommer ces délimitations, les mèmes stratégiques, qui provoquent une relation de cause à effet (Brodie prend l'exemple de la signalisation routière : lorsque le feu est rouge, arrêtez-vous, lorsque vous arrivez à un rond point, prenez-le dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, si vous apercevez des policiers, ralentissez, etc. (Brodie, 22)), et enfin, les mèmes associatifs, qui relient les représentations mentales entre elles. Les exemples que fournit Brodie sont des associations exclusivement générées par la publicité, telles que « Baseball, hot dogs, apple pie, and Chevrolet » ou « sexy women and beer » (Brodie, 24) mais un mème associatif peut également être causal, du à une routine ou une tradition, telles que les associations « télévision, salon, canapé » ou encore « mojito, soleil, terrasse ».

Ce qui nous semble pertinent dans la proposition de Brodie, c'est sa volonté de parler du processus mémique en termes de « programmation mentale ». Les mèmes ne peuvent s'établir dans un cerveau que s'il leur est favorable, c'est-à-dire si l'environnement mental d'un individu créé par le passage et la prolifération de milliers d'autres mèmes tout au long de sa vie est compatible avec les idées ou les concepts qu'ils véhiculent. Dans cet environnement, il semble y avoir une hiérarchie mémique ; certains mèmes jouent un rôle plus important dans le filtrage des nouveaux mèmes. Les mèmes politiques, par exemple, tiennent leur force des valeurs qu'ils déplacent avec eux et qui modèlent notre vision du monde. La plupart d'entre nous doit l'orientation générale de sa position politique à l'environnement dans lequel il a grandi : combien se souviennent des commentaires fiévreux des figures parentales devant le journal télévisé du soir, des haussements de ton rythmant les repas de famille, des surnoms employés pour désigner tel ou tel candidats ? Le mème politique est donc un mème associatif qui, une fois établi dans le paysage mental d'un individu, est difficilement supprimable et qui représente, de ce fait, un pilier de l'architecture mémique.

Pour Brodie, ce qui fait de ces processus mémiques des programmations, c'est la manière dont ils sont transmis. Contrairement à ses confrères, Brodie ne s'attarde pas sur les intrications des procédés de transmission mémiques (le même est-il abstrait, matériel ou physique ? Quelles pourraient être ses méthodes d'archivage ? Saute-t-il d'un cerveau à un autre ou se propage-t-il par la stimulation neuronale d'un instigateur ?). Ce qu'il entend par « la manière dont les mèmes se transmettent », ce sont littéralement les stratégies auxquelles les mèmes ont recours pour se propager. Pour Brodie, il n'y a pas de transmission sans programmation ; la transmission d'un mème

London, Hay House, 1996.

est une programmation mémique. Et cela vaut pour un simple mème distinctif : un triangle est un triangle uniquement parce que l'homme a nommé « triangle » une forme dont les trois côtés se rejoignent. Le triangle est devenu une vérité non négociable mais la seule vérité qui existe pour Brodie, c'est celle du mème qui applique sa stratégie pour se propager ; et la stratégie du mème « forme à trois côtés qui se rejoignent », c'est de bénéficier d'un nom pour le désigner.

Pour Brodie, tout ce que nous faisons qui n'est pas instinctif serait le résultat d'une programmation mémique. Il en distingue trois types : le « conditionnement », c'est-à-dire, la programmation par répétition, la « dissonance cognitive », une programmation mentale qui fonctionne par la résolution d'un conflit entre les mèmes déjà présents chez un individu et de nouveaux mèmes, et enfin, le « cheval de Troie », qui infiltre clandestinement une multitude de mèmes au moment de sa transmission (Brodie, 130-132). Brodie suggère également que pour assurer le succès de ces méthodes de programmation, le mème tend à solliciter des valeurs chères à l'homme, notamment la tradition, la vérité ou le but, ces valeurs mêmes que Dennett définissait comme la trace fossile du passage des mèmes et qui sont maintenant communes à l'ensemble des hommes.

A titre d'exemple, revenons sur le manque de diversité ethnique et raciale visible sur les premières de couverture des romans de science-fiction que nous évoquions dans le chapitre précédent. Nous avons établi que la décision de faire apparaître des personnages blancs ou dont l'identité évoque un flou, y compris lorsque celle des personnages est clairement signifiée dans le récit et qu'elle n'est pas blanche, ne provenait pas d'un agent unique dans la chaîne de production éditoriale mais résultait plutôt d'une transpiration de chacun des agents, et donc d'un « acte » collectif irréflecté et irrationnel. La dimension collective ne tient pas ici de la collaboration entre individus ; elle est le produit (le dégât dans ce cas) du lâchage d'un mème spécifique (l'idée infondée selon laquelle « *books with black people on them don't sell* ») dans un environnement donné, ici l'univers de la production culturelle professionnelle.

Publier un livre est une démarche d'abord lucrative ; la priorité, c'est de réaliser du profit. Une maison d'édition va donc faire tout son possible pour optimiser ses ventes, et cela passe par une attention toute particulière à l'égard de l'aspect visuel de l'objet afin de stimuler l'appétence des lecteurs potentiels. L'environnement ainsi créé (celui dans lequel on ne prend aucun risque, pas même celui de vérifier la véracité d'une rumeur ou d'un on-dit) devient propice pour que le mème « *books with black people don't sell* » programme les cerveaux qu'il rencontre à le considérer comme une vérité irréfutable.

A noter que, bien que l'objectif « générer du profit » caractérise ce type d'environnement, ce

n'est pas là le seul facteur qui rend favorable la propagation d'un mème tel que celui-ci. Pour que le mème « *books with black people on them don't sell* » puisse programmer la notion d'irréfutabilité dans le cerveau d'un individu, il faut qu'il concorde d'une manière ou d'une autre avec son paysage mental, que la résistance mémique auquel il se heurte ne représente pas un obstacle insurmontable ; autrement dit, il faut qu'il puisse gagner la compétition avec des mèmes tels que ceux de la tolérance ou de l'altruisme. Le mème du racisme, cela s'entend, facilitera énormément la propagation du mème « *books with black people don't sell* » puisque l'individu porteur du premier est déjà convaincu du désavantage que représente, de façon générale, la catégorie « *black people* ». C'est donc en partie notre attachement à la vérité dans notre assimilation de concepts qui, dans cet environnement particulier d'attente pécuniaire où la précaution est de rigueur, permet l'établissement d'une simple rumeur en tant que stratégie marketing avérée.

L'inconvénient de l'approche de Brodie et de son ancrage dans le domaine de la publicité, c'est qu'elle donne l'impression que les publicitaires qui manipulent les acheteurs potentiels sont, d'une part, conscients du rôle des mèmes dans leurs démarches publicitaires, et d'autre part, qu'ils sont exempts de programmation mémique. Rappelons donc ici qu'à partir du moment où l'on entreprend la modélisation d'une culture mémique, aucun sujet humain vivant en société ne peut constituer une exception, y compris les producteurs de sens qui bénéficient de la possibilité de soumettre leurs mèmes à une multitude de cerveaux. Les publicitaires, romanciers, écrivains, musiciens, dessinateurs, producteurs et réalisateurs sont, à l'instar des publics qu'ils ciblent et pour qui ils composent, les produits et instruments des mèmes.

Chez les producteurs de séries télévisées, la tradition est la valeur universelle dont les mèmes profitent pour se propager ; c'est à elle que l'on doit les tropes et la familiarité de leurs structures narratives, les réinventions et adaptations de mythes fondateurs, de contes populaires et de tragédies centenaires toujours au programme des théâtres du monde. C'est à la tradition que l'on doit la nature minimale des prises de risque en vigueur dans ces adaptations ; les trames narratives se répètent mais les mutations qui permettent d'établir un texte en tant que suffisamment différent d'un texte préexistant pour constituer une nouveauté sont, pour la plupart, anodines. On modifie un nom, une époque, un contexte géographique et culturel mais on s'assure que les changements opérés demeurent dans les limites du « traditionnel ». Que « Roméo » et « Juliette » se rencontrent dans la Vérone du XVI^{ème} siècle, dans un quartier populaire de Los Angeles, sur un transatlantique en 1912, ou dans une Amérique du nord alternative disputée entre vampires et loups-garous, les implications socio-politiques restent similaires pour la simple raison que les personnages présentent l'exact même profil. *West Side Story*, en faisant de « Juliette » une portoricaine habitant le New York des

années 1950, s'éloigne de ce schéma, et bien que la communauté latino ne soit pas entièrement satisfaite de la manière dont le récit la figure⁴⁰⁸, elle a trouvé en *West Side Story* un tremplin par lequel aborder la déficience de sa représentation et travailler à une amélioration.

Nous nous employons depuis le premier chapitre à décrire les tentatives des fans pour diversifier les personnages et les expériences caractéristiques des contenus culturels *mainstream*. Notre estime de ce que représente le profil traditionnel de ces personnages ne devrait donc plus, à ce stade du travail, représenter un mystère ; toutefois, par souci de précision, nous entendons par « traditionnel » la partialité, dans l'écriture des personnages de récits, pour les critères identitaires suivants : l'hétéronormativité, la cisnormativité, la « blancheur », la masculinité, le christianisme. Dans le monde de la production audiovisuelle professionnelle occidentale, changer la donne et faire de son travail une production qui se distingue par sa prise de risque est a priori simple : il suffit de sélectionner l'un de ces cinq critères et de s'en éloigner.

C'est le risque qu'a pris le metteur en scène britannique John Tiffany, lorsqu'il décida de sélectionner Noma Dumezweni, une actrice anglaise noire, pour interpréter le rôle de Hermione Granger dans la pièce de théâtre *Harry Potter and the Cursed Child*⁴⁰⁹. La réaction enthousiaste tant auprès du public que de la critique semble indiquer que le risque a porté ses fruits : le magazine *Vulture* qualifie d'excitant⁴¹⁰ le choix de Dumezweni, *The Independent* considère qu'il s'agit là d'une « fascinating new perspective to a well-loved character and some much needed change to the canon »⁴¹¹, et *The Week* d'ajouter, « it's what many fans have been waiting for »⁴¹².

Nous ne prétextons pas que la décision de Tiffany a été unanimement saluée ; Rowling a d'ailleurs dû intervenir sur *Twitter* en réponse à certains messages : « I had a bunch of racists telling me that because Hermione 'turned white' – that is, lost colour from her face after a shock – that she must be a white woman (...). I decided not to get too agitated about it and simply state quite firmly that Hermione can be a black woman with my absolute blessing and enthusiasm. »⁴¹³ Simplement, malgré ces récriminations en ligne, *Harry Potter and the Cursed Child* a été un prompt succès : sur

⁴⁰⁸Vargas, Viviana, « The West Side Story Appropriation We Never Really Talk About », *HowlRound*, 25 août 2017, <http://howlround.com/the-west-side-story-appropriation-we-never-really-talk-about>. Accès 3 janvier 2018.

⁴⁰⁹Rowling, J.K., Jack Thorne et John Tiffany, *Harry Potter and the Cursed Child*, London, Little, Brown and Company, 2016.

⁴¹⁰Madison III, Ira, « How J.K. Rowling Accidentally Made Room For a Black Hermione », *Vulture*, 21 décembre 2015, <http://www.vulture.com/2015/12/why-black-hermione-exists-despite-jk-rowling.html>. Accès 7 janvier 2018.

⁴¹¹Anne, Kayleigh. J. K., Rowling, We All Know You Didn't Write Hermione As Black in the Harry Potter Books – But It Doesn't Matter », *The Independent*, 21 décembre 2015, <http://www.independent.co.uk/voices/j-k-rowling-we-all-know-you-didnt-write-hermione-as-black-in-the-harry-potter-books-but-it-doesnt-a6781681.html>. Accès 7 janvier 2018.

⁴¹²« Harry Potter and the Cursed Child Casts Black Hermione », *The Week*, décembre 2016, <http://www.theweek.co.uk/68047/harry-potter-and-the-cursed-child-casts-black-hermione>. Accès 7 janvier 2018.

⁴¹³Dockray, Heather, « J.K. Rowling Calls Critics of Black Hermione "a Bunch of Racists" », *Mashable*, 5 juin 2016, <http://www.independent.co.uk/voices/j-k-rowling-we-all-know-you-didnt-write-hermione-as-black-in-the-harry-potter-books-but-it-doesnt-a6781681.html>. Accès 7 janvier 2018.

les onze nominations aux *Olivier Awards*, la cérémonie de récompenses de théâtre britannique, la pièce en remporte neuf au cours d'une seule soirée⁴¹⁴, faisant de *Harry Potter and the Cursed Child* la pièce la plus récompensée dans l'histoire des *Olivier Awards*. Dumezweni remporte, par ailleurs, l'*Olivier Award* dans la catégorie meilleure actrice pour un second rôle⁴¹⁵. Outre les remises de prix et la renommée dont elles font profiter l'équipe de production, les critiques ont également loué la capacité d'une pièce telle que *Harry Potter and the Cursed Child* à faire découvrir le monde du théâtre à un public non averti : « the audience around me were people who had never been to the theater before. They queued an hour before to get in and were in their seats 15 minutes before it started, the bars were empty. » (*The Guardian*, 6 March 2017).

Le même de la prise de risque, aussi gratifiant puisse-t-il parfois s'avérer pour son hôte, n'est pas prospère dans le monde de la production professionnelle *mainstream* en partie parce que le même de la tradition bénéficie de « *gatekeepers* » (de gardiens) mémiques dont il est lui-même responsable. Nous désignons par ces gardiens tout complexe mémique censé assurer le maintien d'une règle ou d'une norme. Brodie prend l'exemple de l'orthographe :

This meme has all kinds of support, including dictionaries, computer spell-checkers, and children's spelling bees. But before the *Use a dictionary* strategy-meme became prevalent during the 18th and 19th centuries, people spelled words any way they wanted. It's not True that there's one and only one correct way to spell a word—it's just a meme. (...) We *think* it's True because all our lives people have been criticizing us for misspelling words—we've been programmed. (Brodie, 145)

De même que l'orthographe bénéficie de gardiens puissants tels que les dictionnaires, les correcteurs orthographiques ou les manuels de grammaire pour préserver l'application de sa programmation mentale, le même de la tradition, celui responsable des manières de faire significatives de la production télévisuelle américaine, tire parti de sa propre garde rapprochée. On trouve notamment le *Parents Television Council (PTC)*, qui se définit comme un groupe de défenseurs investis d'une mission : « (...) to protect children and families from graphic sex, violence and profanity in the media. (...) to provide a safe and sound entertainment media environment for children and families across America »⁴¹⁶. Outre son système de notation des

⁴¹⁴Brown, Mark, « Harry Potter and the Cursed Child Breaks Olivier Nominations Record », *The Guardian*, 6 mars 2017, <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/06/harry-potter-cursed-child-breaks-olivier-nominations-record>. Accès 7 janvier 2018.

⁴¹⁵Brown, Mark, « Harry Potter Play Casts Spell Over Olivier Award in Record Triumph », *The Guardian*, 9 avril 2017, <https://www.theguardian.com/stage/2017/apr/09/harry-potter-play-becomes-most-decorate-show-olivier-awards-the-cursed-child-billie-piper-yemna>. Accès 7 janvier 2018.

⁴¹⁶« The PTC Mission », *Parents Television Council*, <http://w2.parentstv.org/main/About/mission.aspx>. Accès 8 janvier 2018.

programmations télévisées américaines, le *PTC* publie régulièrement des rapports quant au niveau croissant d'indécence globalement visible à la télévision. Traiter de sexualité, qui plus est de non-hétérosexualité et de non-cisnormativité, dans un programmes télévisé, c'est donc s'attirer les foudres d'un groupe qui, bien qu'il ne détienne pas le pouvoir de supprimer la programmation d'un contenu, s'emploiera toutefois à le diaboliser auprès de ses adhérents.

La *Federal Communication Commission (FCC)* constitue un autre gardien télévisuel, et celui-ci a d'autant plus de poids dans la balance mémorique qu'il est gouvernemental. Le rôle de la *FCC* est, en partie, de réguler les contenus radios, audiovisuels et numériques, et à ce titre, c'est à elle que revient de faire respecter les règles de la décence et de punir l'obscénité. Pour comprendre la sévérité de la *FCC*, il nous suffit de prendre l'exemple de la controverse générée par « *the Janet Jackson 'Wardrobe Malfunction'* », qui réfère à l'incident survenu lors du spectacle de mi-temps du Superbowl XXXVIII durant lequel le sein droit de la chanteuse Janet Jackson se retrouva exposé au grand public⁴¹⁷.

S'ensuivit un débat national sur la déperdition de la moralité aux États-Unis qui déboucha sur : la présentation d'excuses publiques de la part de Jackson (*CNN*, 3 février 2004), l'interdiction de la chanteuse de se représenter sur la scène des *Grammy Awards* pour l'année 2004⁴¹⁸, ainsi que l'obligation de *CBS* (la chaîne qui diffusa l'événement) de verser 550 000\$ d'amende à la *FCC*⁴¹⁹. Dans la liste des conséquences du « *Janet Jackson 'Wardrobe Malfunction'* », on recense également, la décision de la chaîne *ABC* de diffuser la cérémonie des *Oscars* en différé de manière à pouvoir contrôler ce genre d'imprévu⁴²⁰, la décision de la chaîne *NBC* de couper une scène d'un épisode de la série *Urgences*⁴²¹ dans laquelle on pouvait voir la poitrine d'une patiente⁴²², et pour finir, la demande de dédommagement de *AOL* (commanditaire de la mi-temps de ce Superbowl XXXVIII) qui vit son investissement de 10 millions de dollars tourner au désastre des suites du scandale causé par Jackson⁴²³.

⁴¹⁷« Apologetic Jackson Says "Costume Reveal" Went Awry », *CNN*, 3 février 2004, <http://edition.cnn.com/2004/US/02/02/superbowl.jackson/>. Accès 8 janvier 2018.

⁴¹⁸« Jackson Banned From Grammys for the Super Bowl Stunt », *The Telegraph*, 5 février 2004, <http://www.telegraph.co.uk/news/1453527/Jackson-banned-from-Grammys-for-Super-Bowl-stunt.html>. Accès 8 janvier 2018.

⁴¹⁹Gray, Emma, « Why Janet Jackson's Nipple Still Matters », *Huffpost*, 31 janvier 2014, https://www.huffingtonpost.com/emma-gray/janet-jackson-wardrobe-malfunction-super-bowl-justin-timberlake_b_4698190.html. Accès 8 janvier 2018.

⁴²⁰Carey, Matt, « ABC To Impose Delay on Oscar Telecast », *CNN*, 5 février 2004, <http://edition.cnn.com/2004/SHOWBIZ/Movies/02/05/sprj.aa04.abc.oscar.delay/>. Accès 8 janvier 2018.

⁴²¹Créateur, Michael Crichton, *Urgences*, Amblin Entertainment, 1994.

⁴²²« US Goes Nipple Free As ER Cuts Scene After Jackson Row », *Campaign*, 5 février 2004, <https://www.campaignlive.co.uk/article/us-goes-nipple-free-er-cuts-scene-jackson-row/201613>. Accès 8 janvier 2018.

⁴²³Lynch, Stephen, « AOL May Demand Refund For Peep Show », *New York Post*, 3 février 2004, <https://nypost.com/2004/02/03/aol-may-demand-refund-for-peep-show/>. Accessed on 8 janvier 2018.

Cet exemple nous permet d'estimer l'ampleur des conséquences qu'un événement vraisemblablement bénin peut générer sur une industrie en apparence aussi inébranlable que celle du spectacle américain. Mais bien que le scandale autour de la « *wardrobe malfunction* » de Jackson semble significatif de la fragilité de cette industrie hollywoodienne, il traduit en fait l'efficacité du mécanisme mémique qui la gouverne. De notre point de vue de méméticien, l'incident en lui-même constitue une mutation, un éloignement de la règle selon laquelle une prestation scénique doit respecter le cadre de la décence et de l'éthique tel qu'établi par la répétition d'une seule et unique manière de faire sur une longue période. L'indignation qui suivit l'incident, quant à elle, figure la stratégie de contre-attaque du même associatif « tradition » afin d'éviter que la mutation (qui, dès lors qu'elle existe, devient une unité sélectionnable) ne se propage et compromette l'équilibre du super-organisme.

Les mêmes caractéristiques du super-organisme de la production culturelle tendent donc, en général, à gagner la compétition contre ses nouveaux adversaires. Malgré tout, si l'on se place sur le paradigme de la production de séries télévisées produites et diffusées aux États-Unis et que l'on observe les contenus de chacune d'entre elles, on reconnaît les effets d'une répétition différentielle ; autrement dit, on distingue une évolution. Ce qui signifie qu'aussi complexe et puissant qu'il paraisse, le super-organisme de la production télévisuelle n'est pas infaillible. C'est ce qui va constituer le sujet du chapitre qui va suivre : les compétiteurs mémiques en divergence avec les valeurs du super-organisme, ou le rôle des fans et de la *fan activity* dans l'évolution observable dans la production télévisuelle.

Chapitre cinq

Changer le code pour changer l'histoire

Pour quelles raisons propageons-nous des récits centenaires, en dépit des répercussions délétères que la désuétude des valeurs qu'ils véhiculent suscite sur la société ?

Voilà la question générale à laquelle nous venons de fournir une piste de réponse. Nous nous sommes jusqu'ici employés à traiter exclusivement le point de vue de la production culturelle professionnelle ; nous en avons cartographié l'environnement mémique et avons constaté l'influence de certains mèmes sur les prises de décisions créatives. Le profit, la notoriété, l'intégrité créatrice, sous la tutelle de la tradition, contribuent au maintien d'une structure immuable qui, de fait, propose des contenus qui ne semblent plus convenir au public. Observer les manières dont la mémétique intervient dans les pratiques de fans et envisager les procédés mémiques exploitables pour bouleverser de façon décisive le super-organisme de la production culturelle professionnelle : voilà ce dont il va s'agir dans cet ultime chapitre.

Commençons par apporter une précision sur un point essentiel de la réflexion qui va suivre : lorsque nous parlons de super-organisme appliqué au domaine de la production culturelle professionnelle, nous faisons majoritairement référence aux producteurs, aux contenus qu'ils proposent ainsi qu'aux mèmes qu'ils véhiculent. « Majoritairement » car, comme nous venons de l'établir, il existe des mutations, pour la plupart volontaires, de la part de ce pôle professionnel de la production ; puisque les producteurs responsables de ces mutations choisissent d'aller à l'encontre des manières de faire traditionnelles, et puisqu'ils génèrent par là des idées antagoniques et donc porteuses d'un potentiel de compétition mémique, on ne peut les considérer comme contributeurs de la propagation des mèmes qui caractérisent d'ordinaire le super-organisme de la production culturelle professionnelle.

A contrario, et bien que notre objectif ait été de dresser le portrait du fan internaute, résistant et revendicateur, « le public » ne désigne pas nécessairement le camp rival à la production professionnelle. Nous évoquons plus tôt la part d'audimat passive, silencieuse qui tient son pouvoir tant de son nombre que de la propension de ses membres à changer de chaîne dès qu'ils se désintéressent d'un programme : qu'ils soient « silencieux » ne signifie pas qu'ils ne se fidélisent pas. C'est en tout cas ce que semble traduire la difficulté qu'endurent certaines chaînes de télévision à se débarrasser de leur ancienne « personnalité ». A titre d'exemple, Tom Aschein, le président de la chaîne américaine *ABC Family*, a jugé nécessaire d'opérer un changement de nom après le constat de ce qu'il a appelé : « a huge perception gap between the people who know [the channel] well and the people who don't know [it] at all »⁴²⁴. Selon Aschein, la chaîne doit cet écart de perception à son nom et aux différentes valeurs que *ABC Family* continue d'évoquer bien qu'elles concordent davantage avec la réputation de la chaîne à ses débuts qu'avec l'image que la production souhaiterait qu'elle véhicule aujourd'hui.

La chaîne a bien sûr déjà subi des transformations « identitaires » : fondée à la fin des années 1970, elle a d'abord été la *CBN* (soit « *Christian Broadcasting Network* ») qui diffusa des programmes religieux destinés à la famille jusque dans les années 1990. Elle devint ensuite *The Family Channel*, puis en 1998, *The Fox Family Channel*, toutes deux débarrassées de la dimension ouvertement religieuse mais toujours orientées vers un public familiale. En 2001, Disney rachète la chaîne et fonde la *ABC Family*, qui propose des programmes dorénavant destinés à un public d'adolescents et de jeunes adultes⁴²⁵.

Ce que ces changements de noms représentent, outre le rachat par un réseau ou une maison de production différents, c'est le signalement d'une rupture avec la façon de procéder en vigueur. Ils sont là pour indiquer des modifications, potentiellement légères mais suffisamment visibles pour justifier un avertissement, à l'intérieur des contenus diffusés par la chaîne. Ces modifications dans les contenus concernent principalement la teneur des thématiques traitées, la liberté octroyée dans la représentation visuelle d'une expérience et l'engagement des créateurs à renverser les stéréotypes narratifs. L'exemple de *ABC Family* est parlant : les programmes que la chaîne propose, et avec eux, les mêmes qu'ils véhiculent, n'ont eu de cesse d'évoluer depuis les années 1970 ; chaque nouveau contenu, lui-même survivant de la compétition mémorique qui précéda sa sélection, représente une nouvelle unité de sélection qui s'avérera sélectionnée ou non. Au vu de l'évolution de la chaîne, de l'abandon du caractère religieux à la décision de ne plus cibler uniquement le cercle familial, on

⁴²⁴Andreeva, Nellie, « ABC Family To Be Renamed As Freeform », *Deadline*, 6 octobre 2015, <http://deadline.com/2015/10/abc-family-freeform-new-name-1201567915/>. Accès 30 janvier 2018.

⁴²⁵Schneider, Michael, « ABC Family to Rename Itself "Freeform" This January », *TV Insider*, 6 octobre 2015, <https://www.tvinsider.com/45148/abc-family-to-rename-itself-freeform-this-january/>. Accès 1 février 2018.

constate que les unités effectivement sélectionnées ont contribué à la production de programmes qui s'adressent directement au public ciblé par la chaîne et qui, au vu des thématiques traitées (sexualité et drogue, notamment) se révèlent les unités de sélection les plus adaptées à la réalité de l'environnement social américain.

Le cas d'*ABC Family* demeure rare en cela que la démarche vers un éloignement de la tradition est entreprise par Hollywood ; c'est ici le public qui est réticent. Les nouveaux programmes, définis comme « *edgier* » (« expérimentaux » ou « avant-garde » en français) par certains articles de la critique américaine⁴²⁶, que s'efforce de produire *ABC Family* déplaisent aux parents qui considèrent que la chaîne a trahi son public (Atlas, *Newsler*). Ce que nous comprenons ici, c'est que le même « tradition » agit au-delà de la sphère de production ; c'est lui qui fait se cristalliser chez les parents la certitude que les programmes de la chaîne sont adaptés à un jeune public et lui également qui suscite le sentiment de trahison qu'ils ressentent lorsqu'ils constatent que ces programmes ne correspondent pas à leur conception du label « adaptés à un jeune public ». Dans l'espace consacré aux commentaires sur l'article de *Newsler* que nous venons de citer, on lit :

Whatever happened to a family show where all can watch. I had my 10 year old leave the room due to all the sex. Where do we come across now days [*sic*] teaching our children that it is okay to be gay? I have a hard enough time raising 3 kids not to have sex now they see it on the family channel and society is teaching them that gay or lesbian is okay too. Come on give us parents a break. Worry about kidnapping, killing, them walking home from the bus stop, sexual pedophiles, now becoming gay and having sex gets added to all the lists of things that we already worry about. When is society going to realize that we are teaching our children everything we don't want them to do.⁴²⁷

Plus loin, un autre internaute publie : « I have a 8 [*sic*] year old daughter... There was a time where I felt Disney Channel would and could produce quality family content for her/us, but I trust the channel less and less so... 'Hanna Montana', my daughter's favorite, is beginning to contain questionable script content, confusing values, morals... »⁴²⁸. Et un autre d'ajouter : « What nonsense! Walt Disney would turn over his grave »⁴²⁹. La chaîne est donc prisonnière des mêmes que les producteurs de la *CBN* ont cherchés à transmettre il y a presque cinquante ans par la diffusion de programmes fabriqués dans les limites du cadre de référence que l'imaginaire collectif américain

⁴²⁶Atlas, Amelia, « Teen Sex On ABC Family Sparks Debate », *Newsler*, 1 février 2009,

<http://www.newser.com/story/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

⁴²⁷Snotelling, « Comment on Teen Sex on ABC Family Sparks Debate », *Newsler*, 12 janvier 2010, 5h04, <http://www.newser.com/story/comments/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

⁴²⁸Newsler001, « Comment on Teen Sex on ABC Family Sparks Debate », *Newsler*, 1 février 2009, 4h45, <http://www.newser.com/story/comments/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

⁴²⁹Nick, « Comment on Teen Sex on ABC Family Sparks Debate », *Newsler*, 1 février 2018, 3h33, <http://www.newser.com/story/comments/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

reconnaît comme « chrétien ».

En janvier 2016, *ABC Family* devient donc *Freeform* (Atlas, *Newser*) ; une tentative de plus de la part de la chaîne de rectifier l'image mentale qu'elle suscite dans le cerveau des téléspectateurs. « We wanted to harmonize our content and our [sic] brand (...) », déclare Aschein, « [b]y achieving that harmony, we would be much better positioned to keep our core viewers and add new viewers » (*Deadline*). Car l'image erronée de la chaîne n'affecte pas exclusivement sa relation avec les téléspectateurs attachés aux valeurs traditionnelles ; ces « *new viewers* » que Aschein espère attirer avec *Freeform* en sont pour certains également victimes, à cela près que ce n'est pas chez eux la nostalgie des anciens mêmes qui motive leur rejet de la chaîne mais bien le préjugé selon lequel elle propage des valeurs qui vont à l'encontre des leurs.

La tradition, en tant que même stratégique appliquée à la sphère de production audiovisuelle professionnelle, démontre l'ampleur de son efficacité : non seulement sa survie permet-elle la reproduction non différentielle d'idées, de concepts et de valeurs (puisque'elle dépend de la capacité du même à empêcher les mutations de survenir dans le processus de reproduction), non seulement la tradition parvient-elle à maintenir ces idées, concepts et valeurs attachés à un objet en dépit des procédures mises en place pour tenter de l'en séparer, mais elle semble également en mesure d'utiliser l'inimitié dirigée à l'encontre des mêmes qu'elle protège à son avantage. C'est en tout cas ce que l'on constate lorsque l'on observe la relation des téléspectateurs américains avec les différentes chaînes publiques : leur choix dépend moins de l'expérience qu'ils ont d'une chaîne que de la conception qu'on leur en transmet.

Dans un cas tel que celui de *ABC Family*, le même « tradition » agit comme un programmeur cognitif, y compris dans le cerveau des téléspectateurs dont l'environnement mental est défavorable à la formation des mêmes télévisuels traditionnels tels que nous les avons définis. Le même « tradition » fait ce que les mêmes font, à savoir assurer sa propagation en soignant le milieu dans lequel il existe. Cela se traduit dans notre exemple par tenir éloignés les téléspectateurs susceptibles d'apprécier les contenus proposés par *ABC Family* qui risqueraient d'altérer l'équilibre délicat de leur environnement en exposant la dissonance entre l'image de la chaîne et le contenu de ses programmes. Rappelons-nous toutefois qu'aussi astucieuse que semble la manœuvre, et à plus forte raison, aussi déloyale et arbitraire qu'apparaissent les mêmes lorsqu'ils s'organisent en super-organismes, le même ne nourrit aucune intention, aucune ambition. Il n'y a d'ailleurs pas de manœuvre à proprement parler ; simplement des informations qui s'encodent et des codes qui programment.

Déprogrammer, décoder pour recoder : voici ce qui nous intéresse ici. On peut lire dans la

décision d'Aschein de signifier l'identité actuelle de la chaîne par un changement de nom une tentative de (dé)programmation mémique. « Tentative » est néanmoins ici un terme clé, car ce que cet exemple soulève, outre le fait qu'à leur insu les humains savent appréhender les idées en tant que mêmes, c'est la difficulté de mener à bien une démarche volontaire de (dé)programmation mémique. Modifier un nom, changer un contenu, en somme repenser tant la forme que le fond d'un objet, ne sont vraisemblablement pas des procédures suffisamment efficaces pour garantir le succès d'une telle (dé)programmation. Avant de pouvoir véritablement réfléchir sur ce que pourrait représenter une manière de manipuler le codage mémique, il nous semble essentiel de nous pencher sur la part de code du processus mémique.

1) Le code mémique

Dans son ouvrage d'introduction à la théorie mémique, JouxteI rappelle la définition du code telle que proposée par les dictionnaires : « un recueil de lois, un ensemble de dispositions codées relatives à une matière particulière » (JouxteI, 193). Il poursuit en établissant le code comme constituant « ce qui sert de règle » (JouxteI, 193), ce qui guide les individus dans chacune de leurs démarches de socialisation : c'est le code qui permet la communication par le langage, le code qui dicte quels vêtements porter selon qui je suis ou qui je souhaite être, ce que je fais et où je me trouve, le code qui veille à la relative fluidité de la circulation routière, le code toujours qui anime les jeux de société et rend possible les jeux vidéo.

Dans n'importe quel type de processus reproductif, le code est le produit de la répétition. Une mutation, une erreur sur un schéma reste une unité d'information potentiellement sélectionnable mais elle ne pourra devenir du code qu'à partir du moment où elle sera effectivement sélectionnée puis reproduite de façon répétée. Pour s'accomplir, la répétition nécessite donc la subsistance d'un « quelque chose » ; pour JouxteI, il s'agit de l'histoire et de la mémoire : « Sans mémoire, pas de code » (JouxteI, 196). C'est par la mémoire que le code se génère et pour la mémoire qu'il se maintient.

La mémoire, dès lors qu'elle subit un codage, se solidifie en référence. « (...) [L]e type d'habitation qui s'impose à nous n'est que la manière dont tout le monde autour de nous et, en partie, les générations antérieures, se sont accoutumées à construire les maisons. Les voies de communication ne sont que le lit que s'est creusé à lui-même, en coulant dans le même sens, le

courant régulier des échanges et des migrations (...) », explique Durkheim⁴³⁰. S'il y a respect d'une forme par laquelle se manifeste le code (quelle qu'elle soit, une règle, une loi, une insigne, un logo) et à condition que cette affinité pour un code donné provienne de sources multiples, qu'elle se reproduise et se transmette, alors la machine sociale se met en branle et génère des polarités. Voilà ce que sont les faits sociaux et psychologiques, les manières de faire et d'être, les normes, les conventions et les stéréotypes si prisés par l'homme, si significatifs dans la place qu'il entend occuper au sein de la société : de la mémoire codée. Ou pour Durkheim, « de la vie (...) cristallisée » (Durkheim, 22).

Jouxtel s'applique, toujours dans son introduction à la mémétique, à théoriser le fonctionnement du code lorsqu'on l'applique à la mécanique mémétique. Selon lui, l'établissement effectif d'un code nécessite impérativement l'interaction d'au moins trois paramètres : le premier, la manifestation préalable d'une mémorisation, le second, un processus de répétition et le troisième, une machine d'interprétation. L'incidence du premier impératif sur le deuxième est assez évident : pour qu'un processus de répétition puisse se mettre en marche, il faut qu'il y ait matière à répéter. Jouxtel synthétise éloquemment : « Cette mémoire de ce que l'on doit "refaire", je l'appelle un "code" » (Jouxtel, 204).

Maintenant, pour que le schéma « mémoire-répétition » devienne du code fonctionnel, il faut une machine en mesure de lire le code. Cette machine, c'est l'individu et plus particulièrement, l'environnement mental qui lui est propre. On touche là une caractéristique du code que Jouxtel juge cruciale en cela qu'elle permet de contrer certaines objections émises à l'encontre de la théorie mémétique. Sperber, un anthropologue en partie célèbre pour son scepticisme quant à la viabilité scientifique d'une théorie de l'évolution culturelle telle que celle figurée par Dawkins, élabore notamment son argumentaire à partir de son incapacité à réconcilier la notion de « reproduction » avec la transmission d'une unité d'information culturelle. Dans un article qu'il dédit à la déconstruction analytique du modèle mémétique, Sperber écrit :

This new objection [to the meme model] is that most cultural items are “re-produced” in the sense that they are produced again and again – with, of course, a causal link between all these productions –, but are not reproduced in the sense of being copied from one another (...). Hence they are not memes, even when they are close “copies” of one another (in a loose sense of “copy”, of course).⁴³¹⁻

⁴³⁰Durkheim, Emile, *Les Règles de la méthode sociologique*, [document produit en version numérique par Jean Marie Tremblay], 1894, Université de Québec, 22.

⁴³¹Sperber, Dan, « An Objection to the Memetic Approach to Culture » [document PDF], dans Robert Aunger ed. *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Oxford University Press, 2000, pp. 163-173, 165.

Ce qui semble contrarier Sperber, c'est la distance entre un objet culturel donné et ce que les méméticiens considèrent constituer sa copie. Chez Sperber, comme chez Auger, l'irrésolution de la question de la matérialité du répliqueur entrave la conceptualisation d'un mécanisme évolutif majoritairement soumis à la reproductibilité de ce répliqueur. Auger, nous l'avons vu, contourne ce problème de matérialité en proposant le même physique ; Sperber, en revanche, ne jure que parce qu'il peut voir, et ce qu'il voit, ce sont des objets ou situations culturelles qui, prises sur un même paradigme, ne se ressemblent pas suffisamment pour inférer une part d'héritage. Pour lui, puisque, dans l'observation d'un objet A et de sa « copie » B, les dissemblances entre A et B l'emportent sur les ressemblances, alors on ne peut affirmer que B « descend » de A.

L'antagonisme de Sperber envers la mémétique est singulièrement surprenant. Peut-être notre intérêt pour cette discipline nous empêche-t-il d'entendre ses objections et de les estimer de manière légitime et raisonnée ; il nous semble toutefois qu'aussi contestataire que se veule la dialectique de Sperber, le modèle darwinien de sélection et de transmission des idées et objets culturels qu'il propose corrobore admirablement bien les préceptes mémétiques. Et cela s'étend jusqu'à ses réserves quant à l'applicabilité d'une fonction reproductive aux informations qui composent le paysage culturel. Voici comment Sperber procède pour déterminer l'authenticité d'une instance de reproduction :

Let me generalise and define three minimal conditions for true replication. For B to be a replication of A,
(1) B must be caused by A (together with background)
(2) B must be similar in relevant respects to A
(3) The process that generates B must obtain the information that makes B similar to A from A. (Sperber, 7)

En somme, la copie doit être suffisamment similaire à son original pour que l'on puisse déduire un « lien de parenté » entre l'un et l'autre, et l'original doit être à la fois le modèle et l'instigateur de sa propre réplique. Au vu de la liberté spéculative de la réflexion mémétique, due en partie à la difficulté d'en établir les limites théoriques et définitionnelles, nous peinons à trouver dans cette définition matière à invalider catégoriquement la conception d'un processus évolutif culturel mu par des affrontements perpétuels entre entités autorépliquantes.

« Meaning is not something that can be observed and copied. It can only be inferred », (Sperber, 10), précise-t-il. Bien que Sperber s'emploie là à démontrer la nature non « solidifiable » de la culture (soit la quasi impossibilité pour un signifié de voyager d'un individu à un autre sans subir de perte sémantique) et par là, l'improbabilité de l'existence d'un « répliqueur » mémétique porteur d'un sens établi, son raisonnement rejoint, à notre sens, l'approche globale des méméticiens

quant à la réception des mèmes. Qu'il s'agisse de Dawkins, Dennett, Blackmore, Aunger, Bloom ou Brodie, tous s'accordent sur ce point : il ne peut y avoir transmission mémique que si l'environnement mental du cerveau récepteur y est favorable ; autrement dit, si le bagage cognitif d'un individu est compatible avec la charge sémantique d'un mème.

C'est sur ce point que Jouxte l insiste lorsqu'il suggère la nécessité de prendre en compte la machine d'interprétation dans la manière dont circulent les représentations : la part que joue la subjectivité (« une machine d'interprétation composée de ma personne, avec ses émotions et ses besoins » (Jouxte l, 211)) dans le processus de réception d'un signifié. Mais que la réception d'un signifié donné diffère d'un individu à un autre n'implique pas, selon Jouxte l, qu'il faille écarter la possibilité d'une réplique. Ce qui connecte les différentes variations de ce signifié, c'est le code : « Le code n'est pas la chose vécue. On oublie trop souvent la distance ontologique importante qui existe entre un code et ses manifestations sensibles, qu'elles soient matérielles ou non, individuelles ou collectives. Une grande variation de l'instance peut cacher une forte ressemblance du code » (Jouxte l, 210). En termes géniques, on retrouverait ici la distinction génotype/phénotype à laquelle nous faisons référence au chapitre 3 : si l'on pouvait comparer les patrimoines génétiques de chaque être humain peuplant la Terre à un moment M, les différences géniques que l'on observerait alors seraient infimes. La variation des morphologies humaines n'est donc pas représentative de la similarité génétique dont elle est l'expression.

Selon Jouxte l, la machine d'interprétation capable de lire le code mémique est l'être humain ; à l'image de chaque être humain, chaque machine d'interprétation est différente et conduit donc à une variabilité des expressions d'un même code. Jouxte l appelle le résultat observable de l'interprétation d'un code, une solution, c'est-à-dire une réponse à un problème précis pour une situation donnée. Pour comprendre l'importance de la fonction tenue par la machine d'interprétation dans la réalisation d'une solution, Jouxte l propose l'exemple suivant :

Imaginez-vous l'été, fenêtres ouvertes, écoutant les bruits de la circulation, du chantier de l'immeuble en face, pendant que votre enfant joue avec ses cubes. Il fait beau, c'est samedi. Vous entendez très vaguement un air de musique dans l'appartement voisin. Difficile de la reconnaître. Imaginez la faiblesse des écarts de pression d'air qui affectent votre tympan. Mille fois plus faibles que les coups de marteau des ouvriers sur le chantier ! Vous prêtez l'oreille à la *forme reconnaissable*. Vous filtrez : ce rythme, cette mélodie... oui, bien sûr, c'est une chanson que vous avez entendue plusieurs fois à la radio. Vous allez jusqu'à une galerie marchande et vous achetez le disque. Maintenant, c'est chez vous qu'on le joue. Qu'est-ce qui s'est reproduit ? L'état intérieur de la voisine ? Pas du tout. Le disque ? Il était déjà fabriqué. L'acte d'achat, oui, probablement. Mais, direz-vous, la voisine ne l'avait pas acheté, elle l'avait téléchargé sur Internet ! Simple variante. La solution, c'est de passer le morceau chez soi, plutôt

que de se fatiguer les oreilles à l'écouter à travers le mur. La capacité d'écouter le morceau quand vous le voulez, voilà ce qui s'est reproduit. Cette solution vous satisfait. (Jouxte, 212-213)

On peut imaginer de nombreuses façons de provoquer le besoin de solution chez d'autres individus à partir de la situation ci-dessus. Le narrateur de la citation pourrait, par exemple, siffler ou chanter la mélodie du morceau dans les transports en commun puis sur son lieu de travail, et susciter involontairement l'envie d'avoir accès à ce morceau chez un passager ou auprès de l'un de ses collègues. Ici encore, le problème est occasionné par la reconnaissance d'une ou plusieurs composantes de l'air restitué par le narrateur et ici encore, la solution, c'est de se donner la possibilité d'écouter la chanson en ses propres termes. Peu importe que son acquisition se manifeste par un achat matériel ou un téléchargement numérique légal ou non, en d'autres termes, peu importe que les situations diffèrent au gré des particularités propres à chacune des machines d'interprétation, le code s'établit parce que le schéma causal « problème-solution » se transmet.

C'est bien ce schéma qui figure la similitude entre la multitude de situations hétérogènes et c'est donc par l'observation de cette ressemblance que l'on peut inférer qu'il y a eu reproduction. En ces termes, contester l'authenticité ontologique du processus de reproduction culturelle, et par là réfuter l'existence potentiel d'un répliqueur culturel suivant le modèle darwinien, ne nous paraît pas peser suffisamment lourd dans l'estimation de la viabilité de la théorie mémique, d'autant que l'instabilité définitionnelle du même favorise, nous l'avons vu, une certaine liberté dans l'approche que l'on peut choisir d'adopter.

Il nous reste un point à aborder avant de clore cette section sur le code : celui, non plus exactement de la part de similarité entre deux ou plusieurs objets et situations culturels, mais celui de la causalité en vigueur dans cette part de similarité. Reprenons l'un de nos exemples du chapitre précédent, celui du trope « Roméo et Juliette ». Nous avons établi que l'on retrouvait cette forme narrative dans de nombreux récits depuis sa popularisation suite à la publication et aux représentations de la pièce de Shakespeare. Nous constatons également qu'il nous était donné de reconnaître cette forme malgré le manque apparent de similitudes entre les différentes versions considérées. « What do *Romeo and Juliet* and (the film, let's say, of) *West Side Story* have in common? », s'interroge Dennett, « Not a string of English characters, not even a sequence of propositions (in English, French, German... translation) » (Dennett, DDI, 356). Comparer les cadres référentiels constitutifs des deux œuvres (les situations géographiques et temporelles, les circonstances sociopolitiques qui y correspondent, les noms des personnages, leur apparence globale, leurs identités ethniques et culturelles) ne nous permettrait pas, a priori, de déduire une

influence de la première sur la seconde. Ce qui éveille en nous la reconnaissance, c'est la familiarité de l'histoire, des attitudes des personnages et des décisions qu'ils prennent au regard de la situation dans laquelle ils se trouvent.

Ici, le code, « la mémoire de ce que je dois refaire » de Jouxte, c'est cette charge sémantique diffuse mais détectable ; c'est elle qui, à force de répétition et de reproduction dans différents textes culturels, devient discernable en tant que trope narratif. Lorsque nous reconnaissons la structure « Roméo et Juliette » dans un contenu, nous concluons ordinairement que le lien entre le récit auquel nous sommes confrontés et l'histoire des deux amants est assumé par le producteur du récit ; nous y voyons là une référence voire un hommage. C'est d'ailleurs en partie ce qui nous fait apprécier (ou déprécier) ce type de contenus : dès lors que l'on identifie la structure, le déroulement des événements à venir dans la narration devient, dans une certaine mesure, prévisible. Le producteur apporte bien sûr les modifications que nous connaissons (transposition géographique, transposition temporelle, etc.) et il peut, cela s'entend, décider par exemple de ne pas faire de son récit une tragédie en proposant une « fin heureuse » à ses personnages ; il ne peut toutefois s'éloigner trop radicalement de certaines variantes narratives, sans quoi la structure deviendrait méconnaissable et la référence, ou l'hommage, ne pourraient être rendus.

Dennett propose une précision quant au problème que pose le degré de variabilité de similarité entre deux ou plusieurs instances culturelles :

(...) we must be careful about [the] problem of how to tell plagiarism (or respectful borrowing) from convergent evolution. As Hull (...) points out, we do not want to consider two *identical* cultural items as instances of the same *memes* unless they are related by descent. (The genes for octopus eyes are not the same genes as those for dolphin eyes, however similar the eyes may appear.) The more abstract the level at which we identify the memes, the harder it is to tell convergent evolution from descent. We happen to know, because they told us, that the creators of *West Side Story* (...) got the idea from *Romeo and Juliet*, but if they had been carefully secretive about this, we might well have thought they had simply reinvented a wheel, rediscovered a cultural “universal” that will appear, on its own, in almost any cultural evolution. (Dennett, DDI, 356-357)

Autrement dit, le facteur qui permet d'établir une causalité entre deux occurrences de production culturelle, c'est-à-dire d'asseoir un ouvrage antérieur en tant qu'« ancêtre » d'un ouvrage postérieur, c'est l'intentionnalité. Distinguer l'emprunt du plagiat et le plagiat d'un cas d'évolution convergente dépendra de la disposition du producteur à révéler ses influences.

Jouxte s'interroge également sur la part de causalité requise dans la similarité entre deux

objets ou situations culturels pour déduire un lien de parenté et s'accorde globalement avec Dennett sur le rôle fondamental de l'intentionnalité dans les processus de copiage et de codage. Il écrit néanmoins : « Dire qu'une situation vécue ne correspond à aucun code, c'est dire que les personnes impliquées n'ont pas conscience de son caractère répétitif. On ne peut alors pas réellement parler de reproduction consciente. Par ailleurs, il faudrait creuser davantage pour démontrer s'il peut y avoir un code sous-jacent dans la répétition inconsciente d'un acte » (Jouxtel, 204). Jouxtel semble encourager ici l'affinement de la notion d'intentionnalité en proposant une considération de l'état de conscience dans lequel se trouvent les individus concernés. Il s'agit là d'une hypothèse sur laquelle il nous paraît intéressant de nous arrêter, particulièrement parce que notre problématique relève de solutions générées par une production de contenus culturels intentionnelle qui fluctue malgré tout au gré des influences mémiques d'un environnement donné.

Revenons donc à notre exemple concernant la récurrence de la structure « Roméo et Juliette » dans les récits et considérons maintenant, non plus le trope mais le concept littéraire qu'il figure, à savoir l'intertextualité. Dans le premier chapitre de ce travail, nous en utilisons une conception barthésienne. « Je savoure (...) la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire »⁴³², écrit Barthes, « Proust, c'est ce qui me vient, ce n'est pas ce que j'appelle ; ce n'est pas une "autorité" ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre en dehors du texte infini — que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel. » (Barthes, 50-51). Soit l'intertextualité prise comme un écho inévitable entre les textes dû à la pluralité de leurs formes et à l'interactivité qui s'est établie entre elles.

Mais ça n'est pas tout ce qu'on lit dans cette citation. Barthes s'efforce ici de mettre en avant le rôle fondamental du récepteur dans l'établissement de l'intertexte et d'ainsi rétablir l'instabilité-des signifiés. Le texte ne dicte pas, il suppose ; et c'est le lecteur (autant dire, la machine d'interprétation) qui se forge une signification à partir de ses connaissances. Néanmoins, l'ensemble de ce que ce lecteur « ne sait pas » influe également sur sa réception du texte et pourra, le cas échéant, affecter la production de ses propres textes. Une structure narrative telle que celle de « Roméo et Juliette » est, à notre sens, trop populaire pour que l'on puisse déduire un acte inconscient du silence d'un écrivain quant à sa volonté ou non d'une référence shakespearienne. Tous les producteurs de sens qui utilisent cette structure ne mentionnent pas nécessairement leurs intentions dans le métatexte. Le lecteur suppose simplement que s'il est à même de discerner cette

⁴³²Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, 50.

structure, c'est qu'elle a été tissée dans le texte de façon volontaire ; il conclut à un accord tacite entre le producteur et lui-même, en raison de la présomption d'un bagage cognitif commun.

Toutefois, bien que l'état de conscience du lecteur soit aussi, sinon davantage, important que l'intentionnalité du producteur dans la réception d'un ouvrage, il semble que ni l'un ni l'autre ne soit essentiel à la génération d'un codage. La structure « Roméo et Juliette » se propage, que le producteur soit conscient de l'origine littéraire de la trame narrative « qui lui vient » ou que le lecteur soit en mesure de comparer cette trame avec une autre qui lui ressemble et qu'il aurait rencontrée auparavant. Bien sûr, le fait que le producteur ou le lecteur ne soient pas conscients de leur participation à la propagation d'un objet culturel ne signifie aucunement qu'ils s'y confrontent pour la première fois. Dans ce cas précis de propagation d'une structure narrative, les prérequis pour que le même « Roméo et Juliette » se forme dans le cerveau sont élémentaires et communs à la quasi-totalité des humains : l'opération requiert, d'une part, un cerveau fonctionnel capable de traiter une information et d'autre part, un environnement mental propice à la formation d'un même narratif de ce type, donc raisonnablement exercé dans l'assimilation de récits.

Notre même « Roméo et Juliette » ne se heurte pas aux obstacles cognitifs que pose la transmission du même $E=MC^2$, pour reprendre l'exemple d'Aunger ; le même de la formule ne pouvait s'établir dans les cerveaux non avertis du fait de leur manque de connaissances et de maîtrise des concepts physiques fondamentaux. Imaginons une permutation des mêmes dans la démonstration d'Aunger : Einstein ne marmonne plus d'équations pour tâcher de cerner les principes de la relativité et de la fusion nucléaire mais s'adonne à une lecture orale de sa tragédie shakespearienne préférée qui, pour les besoins de notre exemple, sera celle des amants de Vérone. Dans ce contexte, la transmission mémique est presque automatique : on imagine la femme de ménage prêter une oreille d'abord distraite aux extravagances de son patron puis se laisser happer par les événements du récit. Puisqu'elle a saisi le sens global de la trame, minces sont les probabilités pour que le même subisse une perte sémantique défavorable au maintien d'une transmission mémique lorsqu'elle racontera ce qu'elle a retenu de l'histoire à son mari.

Peut-être que la femme de ménage aura été curieuse et se sera enquis du nom l'auteur, de la date de parution de son ouvrage, du nom des personnages, de l'endroit où se situe le récit, en somme, des détails qui font de cette version de « Roméo et Juliette » celle de Shakespeare. Peut-être aura-t-elle mémorisé ces détails et sera-t-elle en mesure de les communiquer à son mari lors de son résumé. Le mari, quant à lui, se révélera peut-être capable d'apparenter Shakespeare à la narration de sa femme sans même avoir jamais lu l'ouvrage. Peut-être les événements lui évoqueront-ils une familiarité qu'il ne saura replacer. Cette familiarité non identifiable, c'est un filament de l'intertexte,

soit la trace du passage de la structure narrative « Roméo et Juliette », sous quelque forme que ce soit, dans le cerveau du mari. Dans les cas ci-dessus, que le récit rapporté par la femme de ménage évoque Shakespeare ou non dans le cerveau de son mari, il reconnaît la structure, il est à même de comparer cette instance narrative avec une autre préalable. Il est alors conscient du caractère répétitif de la situation.

Toutefois, l'exemple que nous utilisons ici (le trope « Roméo et Juliette ») est d'abord celui de Dennett. L'ouvrage duquel nous empruntons cet exemple ne relève pas de narration ; l'objectif de Dennett est de poser les bases de sa conception de la mémétique et, à cette fin, les illustrations qu'il sélectionne se doivent d'être suffisamment répandues dans l'imaginaire collectif de manière à ne pas perdre le lecteur en cours de réflexion. Et c'est justement là qu'il nous faut proposer une nuance : « Roméo et Juliette » est une structure répandue, populaire ; tellement populaire qu'il est difficile d'imaginer que quiconque faisant partie de notre entourage social ne l'ait jamais rencontrée sous une forme ou une autre. Si l'on pouvait détricoter un intertexte figuratif et comparer chacun des fils qui le composent, on constaterait sans aucun doute une prépondérance du calibre du fil correspondant à la structure « Roméo et Juliette ».

Pour pouvoir estimer si un code peut surgir de la répétition inconsciente d'une situation, il nous faut donc une structure moins répandue de façon à rendre plus significative l'interrogation sur un éventuel lien de parenté entre deux solutions. La structure « *Bury Your Gays* » constitue selon nous le candidat idéal en cela qu'elle nous permet de rester dans le domaine de la production narrative et d'observer les mouvements d'une forme peu commune, relativement à notre exemple précédent.

Nous nous interrogeons brièvement, dans le chapitre deux, sur la nature des critères requis pour établir un récit comme contributeur du trope « *Bury Your Gays* ». Peut-on dire, en somme, qu'à partir du moment où un producteur prend la décision d'ôter la vie à l'un de ses personnages lesbiens ou bisexuels féminins, il propage le trope ? Une autre façon de poser cette question serait la suivante : est-ce que la situation que je vis en ce moment (ici, la constatation de la mort d'un personnage féminin LGBT dans un contenu donné) est le résultat d'un code ? Autrement dit, est-elle la répétition d'une instance antérieure ou figure-t-elle une instance différente qui présente simplement des similarités accidentelles ?

Distinguer une copie issue d'un processus de reproduction d'un cas d'évolution convergente est toujours une tâche délicate, particulièrement lorsqu'il s'agit de culture. Dans le domaine de la production culturelle et artistique, elle est rendue davantage épineuse en raison de la place que tient le discours métatextuel du producteur dans la considération de son ouvrage. Durant les mois qui ont

suivi la mort du personnage de Lexa, et compte tenu du véritable mouvement qui s'est agencé en conséquence, la plupart des producteurs de série télévisée responsables du destin funeste d'un personnage féminin LGBTQ furent sollicités par la presse numérique spécialisée dans la critique audiovisuelle afin de recueillir des informations, d'une part, quant au raisonnement derrière leur choix créatif, et de l'autre, quant à leur appréciation de la réaction générée chez les fans.

Parmi l'ensemble des producteurs que la critique est effectivement parvenue à interroger, pas un ne reconnaît une quelconque affiliation (même involontaire, même rétrospective) avec le trope « Bury Your Gays ». Leurs arguments tendent plutôt à converger en plusieurs points, que les webmestres du site « *LGBT Fans Deserve Better* » ont soigneusement répertorié et dont voici les principaux :

- « We kill off straight characters all the time. »
- She's more than just her sexuality/It's unfair to reduce her to a trope/a statistic.
- They didn't die because they're gay.
- Nobody's safe on the show.
- The showrunner/writer didn't intend to hurt or offend queer viewers.
- If they don't kill her off just because she is gay, then they would not be treating the gay character equally.⁴³³

Aucun producteur n'admet avoir ignoré l'existence de cette structure narrative en tant que trope préalablement à l'agitation des fans sur les médias sociaux, et ceux qui en avaient connaissance et consentent à en parler sont généralement prompts à détailler les paramètres qui rendent leur production exempte de la nuisibilité dorénavant associée au trope. Et c'est là notre embarras : doit-on considérer l'intentionnalité, ou tout au moins une « acceptation minimale » (Jouxtel, 204), un état de conscience minimal, comme seul moteur de la reproduction d'une solution alors même que l'on peut, premièrement, constater une tendance, deuxièmement, évaluer cette tendance en données chiffrables, et que, troisièmement, ces informations tendent à démentir la dialectique des producteurs ?

Il nous semble nécessaire, au moins dans les limites de notre exemple, d'envisager la possibilité de l'émergence d'un codage issu de la répétition inconsciente d'une forme, d'un objet,

⁴³³ « A Trope By Any Other Name... », *LGBT Fans Deserve Better*, 8 août 2016, <https://lgbtfansdeservebetter.com/a-trope-by-any-other-name/>. Accès 6 mars 2018.

d'un acte ou d'une situation culturels. Et pour comprendre la mesure dans laquelle on peut exploiter cette possibilité, il nous faut bien distinguer le trope du même. Le trope « *Bury Your Gays* » est la somme de solutions instanciées dans des milieux spatio-temporels qui leur sont propres, et qui présentent des similarités tant dans leur agencement que dans leurs effets sur certaines factions du public. Le trope est à la fois l'observation rétrospective d'une multitude de solutions analogues et une solution en substance, collective quoique non collaborative, ou dans tous les cas, non reconnue comme telle.

Le même « *Bury Your Gays* », la structure narrative sous forme d'abstraction mentale, n'est pas le trope. Dans un futur que l'on peut se plaire à imaginer proche, tuer un personnage féminin LGBT pourrait se révéler une trame narrative jugée valide, raisonnable et parfois indispensable à la progression du récit. Si la représentation des identités dans les contenus culturels constitutifs du paysage médiatique de ce proche futur présente une véritable équité dans l'écriture des personnages hétérosexuels/cisgenres et les personnages LGBTQ, alors on peut supposer que le même « *Bury Your Gays* » ne sera plus immédiatement évocateur de l'injustice et de la mésestime envers la communauté LGBTQ qu'il traduit aujourd'hui.

Reste que, pour l'heure, et en dépit des allégations des producteurs, les chiffres indiquent une disproportion notable entre le traitement des personnages hétérosexuels/cisgenres et les personnages LGBTQ. Rappelons-nous, selon l'infographie réalisée par le média en ligne *Vox*, les décès des personnages féminins LGBTQ constituent 10% des décès totaux (pour la saison 2015-2016)⁴³⁴ ; un chiffre qui prend toute sa démesure lorsque l'on se souvient que l'ensemble des personnages LGBTQ, tous genres confondus, ne représentent que 4% des personnages de séries télévisées totaux⁴³⁵. A titre comparatif, le site « *LGBT Fans Deserve Better* » note que dans le cas d'une réelle équité dans le traitement des personnages de télévision pour la saison 2015-2016, et proportionnellement au rapport entre le taux de mortalité des personnages LGBT et le pourcentage de leur présence à l'écran, on aurait dû pouvoir constater le décès de 376 personnages hétérosexuels. Après compte, ce ne sont que 130 décès que l'on recense ("A Trope By Any Other Name", *LGBT Fans Deserve Better*).

Cette corrélation entre la mortalité des personnages et leur identité sexuelle et genrée, à la lumière des commentaires des producteurs, est suffisante pour signifier deux points : premièrement, l'écriture des personnages n'est pas équitable, et deuxièmement, les producteurs ne sont pas

⁴³⁴Framke, Caroline, Javier Zarracina et Sarah Frostenson, « All the TV Character Deaths of 2015-'16, In One Chart », *Vox*, 1 juin 2016, <https://www.vox.com/a/tv-deaths-lgbt-diversity>. Accès 6 mars 2018.

⁴³⁵« 2015-16 - Where We Are On TV » [document PDF], *GLAAD*, 2016, <http://www.glaad.org/files/GLAAD-2015-WWAT.pdf>.

conscients de leur partialité. Nous voulons dire, par ce deuxième point, que ces producteurs qui décident d'inclure un décès de personnages LGBT dans leur contenu sans autre intention que celle d'assurer la progression de la narration se font malgré tout l'instrument de la propagation de valeurs auxquelles ils ne souscrivent pas nécessairement.

Rappelons-nous les propos de Rothenberg précédents la diffusion de l'épisode « Thirteen » : « I don't even want to talk about the trope that's out there about LGBT characters: that is not something that factored into the decision »⁴³⁶. Rothenberg refuse l'idée que l'on associe son travail à ce trope précisément parce qu'il est au fait de la nature des reproches que la critique dirige envers quiconque l'utilise. L'erreur que commet néanmoins Rothenberg est d'envisager que les contenus que la critique fait figurer sur la liste du trope « *Bury Your Gays* » aient été volontairement élaborés à mauvais escient par leurs producteurs. Ce qu'il semble ignorer, c'est que chaque producteur dont le contenu s'inscrit sur la liste a recours aux mêmes arguments que les siens.

La tournure de Rothenberg, « [the trope] is not something that factored into the decision », s'avère remarquablement pertinente au regard de notre démonstration. Le trope n'a certes pas joué de rôle dans sa décision de tuer le personnage de Lexa mais la mort de Lexa contribue absolument à l'alimentation du trope. L'intentionnalité du producteur, aussi respectable que soit sa réticence à être considéré comme colporteur de valeurs discriminatoires, tient une place négligeable dans la constitution et dans le maintien de ce code précis.

« La mémoire de ce que l'on doit "refaire" » appliquée au code mimique « *Bury Your Gays* » est tacite, dispersée dans le super-organisme de la production culturelle hollywoodienne. Le trope lui-même figure en fin de compte l'une des structures du super-organisme non porteuses de cette mémoire ; la sienne serait davantage de l'ordre de la mémoire de ce que l'on ne doit pas « refaire ». Mais puisque le producteur ne prend à aucun moment conscience du fait que sa production souscrit à un concept qu'il réprouve, c'est indépendamment de sa volonté qu'il reproduit cette mémoire qu'il juge pourtant convenable de ne pas « refaire ».

Nous avons vu en détails, dans le chapitre précédent, la place du super-organisme dans la construction de l'environnement mental d'un individu et les stratégies qu'adoptent certains mêmes pour importer clandestinement d'autres idées et concepts. Nous avons établi que, pour le domaine de la production culturelle au moins, la tradition tenait les rênes du complexe mimique en place dans le super-organisme, ce qui avait pour conséquences de maintenir les consciences dans un attachement à des valeurs vétustes. Insistons donc sur le fait suivant : qu'un individu ne soit pas

⁴³⁶Holbrook, Damian, « The 100's Showrunner Explains Why [Spoiler] Had to Die », *TV Insider*, 3 mars 2016, <https://www.tvinsider.com/77170/the-100-jason-rothenberg-explains-big-death/>. Accès 6 mars 2018.

conscient de l'aspect répétitif de son action ne signifie pas que l'environnement mental qui est le sien n'est pas propice à la formation d'un mème donné. En réalité, dans le cas du mème « *Bury Your Gays* », moins le producteur est conscient (de l'histoire des narrations LGBT, de l'impact de la représentation erronée d'un groupe donné sur une société donnée, de l'état de cette représentation au moment où il entend y contribuer), plus son environnement mental devient favorable à la formation du mème.

2) Le super-organisme du *fandom* : le cas des « *ships* » « *slash* » fanoniques

Comprendre la mécanique derrière le codage mémique est fondamental pour appréhender notre problématique autour d'une potentielle (dé)programmation mémique. On suppose en effet que si le codage est l'étape du processus mémique responsable de la préservation d'une mémoire minimale dans la transmission d'un mème, et que si les mèmes dirigent la programmation mentale des individus, alors modifier le code devrait permettre de remanier les paramètres de programmation d'un mème.

Mais avant de pouvoir interroger la possibilité d'entreprendre une telle démarche de (dé)programmation et à terme, d'envisager une exploitation de cette possibilité par les fans internautes dans l'élaboration de leurs diverses démarches pour un changement des manières de faire traditionnelles, il nous faut problématiser l'articulation de la mémétique du point de vue de la réception des contenus culturels à l'échelle des fans.

A l'instar de la production culturelle officielle, la *fan culture* constitue un super-organisme mémique à part entière, gouverné par un mème associatif dominant. La tradition n'est plus ici ce même directeur mais elle tient toutefois un rôle significatif dans la construction ainsi que dans le maintien du super-organisme de la *fan culture*. La relation qu'entretient la *fan culture* avec la culture majoritaire est en effet ambiguë : d'un côté elle y est subordonnée, puisque les pratiques de fans ne peuvent s'organiser qu'autour et en fonction de contenus officiels déjà produits et consommables, de l'autre, elle ne peut envisager une assimilation par la culture majoritaire qui lui conférerait un statut analogue précisément parce qu'elle est considérée comme intrinsèquement et invariablement métatextuelle.

Légalement, nous l'avons vu, les fans sont en mesure, grâce au concept de « *fair use* » du droit américain, d'utiliser les personnages et situations d'autres productions sans le consentement préalable de leurs créateurs tant que leurs emprunts restent non lucratifs et qu'ils spécifient ne pas

être les détenteurs des droits d'auteur. Dans l'univers de la *fan culture*, l'écriture est nécessairement réécriture, et le fan qui écrit ne pourra jouir de ses droits et avantages en tant qu'écrivain qu'à partir du moment où il présentera une création originale, c'est-à-dire, à partir du moment où il se distanciera des pratiques de la *fan culture*.

Parce que les fans ne peuvent opérer qu'en marge de la production officielle et puisqu'ils persistent à produire des contenus en sachant pourtant que leur statut de fan empêche l'exploitation de leurs compétences en tant que source de revenus pécuniaires, les chercheurs spécialisés dans la réception médiatique tendent à définir l'activité de fans comme un mode de résistance face au modèle capitaliste autour duquel s'ordonnent les structures sociales modernes. En effet, la culture de fans s'inscrirait dans un système d'économie du don, un concept notamment développé par Marcel Mauss qui suggère que le lien social entre les individus ainsi que les codes qui le définissent ne peuvent s'établir sans l'agencement des échanges selon trois principes : donner, recevoir, rendre⁴³⁷.

Selon Hellekson, le sentiment maussien d'obligation de réciprocité qu'éprouvent les individus lorsqu'on leur présente un cadeau serait le facteur fondamental au maintien de la productivité et de la cohésion globale des *fandoms*⁴³⁸. Elle précise qu'il ne s'agit pas pour les fans de se contenter d'une économie de don : contourner l'aspect commercial est certes un impératif pour pouvoir légalement continuer à produire des contenus dérivés mais la démarche représente bien davantage qu'un simple subterfuge. Elle est un subterfuge efficace ; elle suggère qu'un système dans lequel la valeur affective supplante la valeur monétaire, dans lequel les individus investissent du sens et de l'émotion plutôt que de l'argent, est envisageable. Hellekson ajoute : « Online media fandom is a gift culture in the symbolic ways that create a stable nexus of giving, receiving, and reciprocity that results in a community (...) » (Hellekson, 114). Ainsi, non seulement le don maussien se révèle plausible en tant que force directrice d'une micro-économie mais il permet, puisque il fait l'objet de transactions d'ordre sémantique, l'élaboration d'un lien non plus simplement social mais communautaire.

Nous abordions plus tôt le concept de « *shipping* », une activité communautaire très prisée chez les fans et qui motive la plupart de leurs contenus. La pratique du « *shipping* », lorsqu'elle est consacrée à un couple LGB fanonique de personnages non LBG canoniques d'un même contenu officiel, nous semble particulièrement pertinente parce qu'elle nous permet d'observer la manière dont les mêmes qui font front à la tradition (que nous appellerons « mêmes de la résistance ») interviennent, dans leur quête de propagation et de survie, pour permettre à un système selon toute

⁴³⁷Mauss, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [document PDF], 1923-1924, pp. 1-106, <http://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>. Accès 25 mai 2018.

⁴³⁸Hellekson, Karen, « A Fannish Field of Value: Online Fan Gift Culture », *Cinema Journal*, 2009, Vol. 48, N°4, pp. 113-118.

vraisemblance illégitime tel que la *fan culture* d'exister.

« *Slash* » est un terme que nous n'avons pas employé afin de limiter nos emprunts déjà nombreux à la langue anglaise mais que fans et académiques utilisent pour désigner la nature homosexuelle de la relation entre les personnages constitutifs d'un « *ship* » donné. Bien que « *slash* » qualifie désormais tant les couples fanoniques que canoniques, le terme est né de l'activité d'un *fandom* dédié à un « *ship* » fanonique, bien avant l'apparition d'Internet et des médias sociaux dans le quotidien des téléspectateurs, avant la possibilité de communiquer et de construire à grande échelle, au cœur même de ce que représente la *fan culture* à son stade le plus élémentaire.

Ainsi que nous le mentionnions dans l'introduction, la production de contenus de fans s'accéléra à la fin des années 1960 avec la diffusion sur les écrans de télévision américains de la première mouture de la série *Star Trek*. Des nombreuses *fanfictions* alors rédigées émergea un sous-genre voué entièrement à l'écriture homoérotique de Kirk et Spock⁴³⁹ ; les fans se mirent rapidement à indiquer la teneur de leurs textes par la forme raccourcie « K/S » et c'est le « *slash* », la barre oblique entre les initiales des deux personnages, que l'on retrouve aujourd'hui dans les tags des *fanfictions* mises en ligne et qui permettent leur classification dans les différentes bases de données.

Ce qui nous concerne dans cette partie est moins l'acte d'écriture de « *slash* » d'un couple fanonique en soit que ce qu'il s'y passe en amont, c'est-à-dire durant le processus de visionnage et d'interprétation collectif d'un contenu télévisé professionnel. Car il nous semble que la faille du super-organisme de la production culturelle officielle soit son incapacité à considérer la lecture d'un texte barthésien en tant qu'expérience variable ; son câblage mémique paramétré pour une propagation optimale des valeurs traditionnelles l'en empêche. C'est là l'aubaine des mêmes associés à celui de la résistance : l'originalité, l'anti-conformisme, la prise de risque, la novation, tous profitent de cette faiblesse de la tradition pour se reproduire et contribuer à l'établissement d'un environnement qui leur est favorable.

Dans la pratique de fans qui nous concerne ici, c'est donc la malléabilité sémantique d'un signifié, l'interprétation, qui rend possible l'établissement de super-organismes divergents à partir d'une activité commune. Dans l'univers de la *fan culture*, pour désigner la ligne parfois imperceptible entre le canon et le « *fanon* », on parle de « *subtext* » (sous-texte). La notion de sous-texte réfère au contenu implicite d'un texte, une référence, un message, un commentaire que le lecteur suppose déceler en filigrane mais qui ne sont pas explicitement manifestes. Au vu de la carence tant quantitative que qualitative de la représentation LGBT dans les contenus officiels, les fans utilisent le sous-texte pour déduire une dimension homoérotique des actions, comportements et

⁴³⁹Razer, Helen, « Fanfic: Is It Right to Write? », *The Age Online*, 5 janvier 2004, <https://www.theage.com.au/articles/2004/01/02/1072908900255.html>. Accès 30 mai 2018.

interactions de certains personnages observables dans le texte canonique ; ils trouvent donc là un créneau pour transférer les identités et expériences qu'ils souhaiteraient voir signifiées de façon explicite.

Dans un article traitant la lecture *queer* des films hollywoodiens, Roger Lancaster suggère l'existence de deux écoles quant à la manière d'approcher le sous-texte : la première, qu'il illustre avec *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*⁴⁴⁰, un ouvrage dans lequel Vito Russo s'emploie à exposer l'invisibilité des identités non-hétérosexuelles, dépeint le spectateur *queer* comme un individu pour qui le visionnage d'un film *mainstream* signifie expérimenter la solitude causée par l'impossibilité de se reconnaître dans aucun des personnages présents à l'écran. Comme le souligne Lancaster, pour cette école, l'homosexualité n'existe pas dans le septième art ; et dans les rares instances où un cinéaste introduit un personnage LGB dans son récit, sa fin tragique est pratiquement inévitable. La deuxième approche, que Lancaster présente à travers l'ouvrage de Parker Tyler, *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*⁴⁴¹, conçoit le manque de transparence dans l'écriture des identités *queer* comme une opportunité pour les auteurs d'infiltrer clandestinement des éléments *queer* dans leurs textes : la sexualité dans les films est variée, il faut simplement savoir comment déchiffrer les diverses manières dont elles sont codées.

On retrouve cette distinction dans la manière dont les fans lisent les textes de la culture majoritaire. Une partie d'entre eux s'aligne sur la conception de Tyler et préfère la liberté de digression qu'offre le sous-texte :

Writing fanfiction in a given universe is akin to what I call bathroom dancing in a minefield. (...) The fewer mines – in other words, the fewer points at which the canon is pinned down unambiguously – the more freedom you get to dance. When I write fanfiction, I like to have the maximum amount of freedom in which to move. I want to be given as much to work with as I need but for the canon to stop handing me material at a certain point so that I can take over from there.⁴⁴²

Pour Cortese, le fan auteur de la citation ci-dessus, un texte trop généreux, trop disposé à poser des balises narratives cruciales dans la caractérisation de ses personnages et dans la nature des relations qu'ils entretiennent, rend le travail de réécriture épineux, presque inconcevable. « Slash, het, whatever », ajoute Cortese, « I want control. Subtext gives it to me ». Le sous-texte n'est donc pas ici figuratif d'une faille dans la représentation ; on le considère au contraire comme une invitation à écrire, à faire du canon la matière première à l'élaboration des dimensions de son choix.

⁴⁴⁰Russo, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, 1981, New York, Harper and Row, 1987.

⁴⁴¹Tyler, Parker, *Screening the Sexes; Homosexuality in the Movies*, 1972, New York, Da Capo Press, 1993.

⁴⁴²Cortese, Janis, « Why Subtext Is Better Than Text », *The Fanfic Symposium*, 3 février 2004,

<http://www.trickster.org/symposium/symp141.html>. Accès 2 juin 2018.

Pour une autre partie des fans, celle qu'il nous est majoritairement donné de voir sur les médias sociaux, le sous-texte *queer* est une porte de secours. Jouer avec les codes du canon reste une activité ludique qui stimule l'imagination mais la réécriture n'est pas la seule finalité. « SuperCorp », le couple imaginaire inspiré du canon de la série *Supergirl* et composé de l'héroïne elle-même et de Lena Luthor, est un exemple parmi d'autres de *ships* fanoniques actuels. Son *fandom* est certes prolifique dans l'écriture de *fanfictions* (on en compte plusieurs milliers rien que sur la seule base de données AO3), dans le montage de vidéos de fans (plus de 20 000 résultats si l'on recherche « SuperCorp » dans la barre *YouTube*) ainsi que dans la création d'arts graphiques ou manuels, mais leur activité ne s'arrête pas là. Le *fandom* de « SuperCorp » le sait, la consommation de ces contenus lui est réservée, et si les fans affectionnent d'ordinaire cette intimité, dans le cas d'un *ship* fanonique, elle implique que « *the Powers that Be* », une locution que les fans utilisent pour désigner quiconque détient du pouvoir créatif ou légal sur un contenu, ne peuvent avoir connaissance de cette lecture qui est faite de leur texte.

C'est là la différence fondamentale avec l'approche de Tyler et Cortese : ici les fans recherchent la légitimation de leur interprétation au-delà des confins de leur *fandom*, et cela commence par se rendre visibles par tous les moyens possibles. « SuperCorp » est ainsi le *ship* gagnant de 2017 du *Hypable's Shipping Tournament*, une bataille organisée annuellement par le site *Hypable* au cours de laquelle les fans votent pour leur(s) *ship(s)* préférés, canonique(s) ou fanonique(s), « *slash* » ou non⁴⁴³ ; et finaliste du *Zimbio March Madness Challenge*, une autre compétition annuelle entre *ships* de tous bords très célèbre auprès des fans, que « SuperCorp » perd en faveur de « SwanQueen »⁴⁴⁴, lui-même un *ship* fanonique *queer* en quête de visibilité médiatique. En outre, selon le *Tumblr Fandometrics*, une sorte de compte-rendu que *Tumblr* publie régulièrement quant à l'activité des fans sur sa plate-forme, « SuperCorp » est le 6^e *ship* (tous *ships* confondus) le plus reblogué en 2017 et le *ship* lesbien le plus reblogué, toujours en 2017⁴⁴⁵.

Notons que ces démarches de fans ne figurent pas la tentative d'une réelle inclusion de leur *ship* dans le texte original, avant tout parce qu'ils sont conscients que les passages du *fanon* au canon demeurent des instances rares ; ce à quoi ils prétendent en revanche, c'est au moins une visibilité auprès des médias spécialisés dans l'audiovisuel, auprès des producteurs, des écrivains, des acteurs ainsi que des autres *fandoms* de la série concernée, et que ces entités reconnaissent la

⁴⁴³Kyle, Tariq, « Hypable's BattleShips : And the Winner is... », *Hypable*, 11 septembre 2017, <https://www.hypable.com/battleships-2017-winner-supercorp/>. Accès 3 juin 2018.

⁴⁴⁴Abid, Areeba, « Emma and Regina Win Zimbio's 2018 TV Couples March Madness Challenge ! », *Zimbio*, 20 mars 2018, http://www.zimbio.com/2018+TV+COUPLES+MARCH+MADNESS+CHALLENGE/articles/nV6-3QNkO_5/Emma+Regina+Win+Zimbio+2018+TV+Couples+March. Accès 3 juin 2018.

⁴⁴⁵« Year in Review 2017 », *Tumblr Fandometrics*, <https://thefandometrics.tumblr.com/post/168182191859/tumblr2017-ships>. Accès 3 juin 2018.

validité du sens que le texte prend au sein de leur *fandom* en particulier.

Le super-organisme du *fandom* s'organise autour du même besoin d'expression et de représentation que celui qui motive la production de contenus officiels ; simplement ici encore, les résolutions de ce besoin (les solutions mémiques) diffèrent au gré des environnements mémiques dans lesquels les cerveaux produisent. Et si l'expression du producteur hollywoodien est tributaire des codes de création normalisés et traditionnels, celle du fan, qui s'établit nécessairement à partir des solutions de la production officielle mais qui est forcée de se développer en dehors du cadre commercial, légal et esthétique conventionnel, ne peut relever que de la résistance.

D'un point de vue mémique, la *fan culture* représente l'environnement idéal à la prospérité d'un mème tel que celui de la résistance. De la même manière que la propagation et le maintien de valeurs traditionnelles ne constituent pas en soi l'objectif premier des artefacts de l'industrie de la production culturelle officielle, la résistance n'est pas l'intention première derrière la démarche des fans de communiquer et de réécrire. Hellekson décrit le dynamisme du *fandom* à l'ère numérique ainsi :

To engage is to click, read, comment, write, make up a song and sing it ; to hotlink, to create a video, to be invited to move on, to come over here or go over there—to become part of a larger metatext, the off-putting jargon and the unspoken rules meaning that only this group of that people can negotiate the terrain. (Hellekson, 113-114)

L'aspiration première des fans, celle préalable et causale à l'élaboration d'un fonctionnement communautaire complexe, c'est l'interaction, le désir de trouver en quelqu'un d'autre le même intérêt pour un contenu que celui qu'on lui voue ; de discuter un texte, d'en soulever les éléments qui paraissent asseoir la puissance de sa portée et ceux qui, au contraire, semblent nuire à l'ouvrage ou à l'intention du producteur. La notion de résistance est absente des motivations de fans à ce stade de leurs démarches. Elle n'intervient qu'à partir du moment où le processus de complexification de la communication est lancé, lorsque les pratiques s'établissent, que les attentes s'affinent et qu'une couleur commune prend forme. Nous le disions plus tôt, la tradition et ses valeurs associées ne sont pas les mêmes directeurs du super-organisme du *fandom* mais parce qu'ils sont les gardiens de la culture officielle, parce qu'ils en définissent les standards moraux et légaux de production et de diffusion, et puisque le métatexte fanonique ne peut, par essence, souscrire à ce fonctionnement, les mêmes traditionnels jouent malgré tout un rôle significatif dans la modélisation de la structure mémique caractéristique du *fandom*. Ce sont eux qui, en maintenant la production en amateur dérivée de contenus officiels à l'écart du modèle majoritaire, instituent le cadre à l'intérieur duquel elle sera forcée de se développer.

A titre d'exemple, nous venons d'utiliser l'épithète « amateurs » pour qualifier les contenus de fans mais il faut ici lui céder une acception spécifique qui ne remplace pas systématiquement le concept d'amateurisme dans un schéma d'opposition sémantique avec le professionnalisme. Dans l'univers du *fandom*, est amateur quiconque crée à partir d'un produit déjà homologué et ce, quand bien même la profession qu'exerce le fan dans sa vie privée lui fournit les compétences requises pour produire un contenu de fan.

Lev Grossman, que nous mentionnions au chapitre premier, a révélé s'adonner à l'écriture de *fanfictions* et bien que leur accès reste pour la plupart réservé à sa fille, il lui arrive occasionnellement d'en publier sur son blog⁴⁴⁶. Grossman est journaliste et romancier : dans sa vie professionnelle, il est réputé pour sa maîtrise de l'art narratif et est rémunéré pour le temps et les efforts qu'il investit dans la production de ses textes. Toutefois, la même somme de travail dédié à l'écriture d'une *fanfiction* ne lui rapportera que l'estime des autres fans du *fandom* au nom duquel et pour lequel il produit ; peu importe que les aptitudes de Grossman lui aient permis de rejoindre la sphère littéraire professionnelle, lorsqu'il les met au service du métatexte fanonique, ses productions s'ancrent dans l'amateurisme indissociable des pratiques de fans.

Ce que nous souhaitons mettre en lumière avec cet exemple, c'est le pouvoir colossal dont hérite un super-organisme dès lors qu'il est le véhicule et le gardien du normatif et de l'officiel. Puisque la tradition est le même dominant, le conservatisme, le conformisme, l'authenticité, l'éthique, soit les mêmes qui lui sont associés mais qui pourraient, pris individuellement et dans un contexte différent, servir un autre même dominant, travaillent ici ensemble dans la seule optique d'assurer la propagation du modèle traditionnel. Ce qui implique que tout artefact qui représente un écart, volontaire ou contraint, aux manières de faire de la production culturelle officielle ne peut être viable au sein de la structure du super-organisme correspondant ; la seule façon de permettre la subsistance d'un tel artefact (telle qu'une production de fan) est de l'établir dans un cadre extérieur au cadre majoritaire.

Ainsi puisque la tradition sous-jacente à la production culturelle officielle a fait de l'ostracisme la solution pour entraver l'accès aux pratiques de fans, la stratégie concurrentielle qu'a dû développer le complexe mémique responsable du super-organisme de la *fan culture* est celle de la subversion. Coûte que coûte, le fan va faire ce que les fans font : il va s'enthousiasmer, discuter, assimiler, réécrire, s'impatienter, détourner les sens, s'appropriier les codes, défendre et contester. C'est ce qu'il nous est donné de voir aujourd'hui ; le statut du fan reste subalterne à celui du producteur professionnelle mais le fan internaute est malgré tout parvenu, par le recours à la

⁴⁴⁶Grossman, Lev, « A Middle-Grade Harry Potter Fan Fiction », *LevGrossman*, 21 juin 2012, <http://levgrossman.com/tag/fan-fiction/>. Accès 5 mai 2018.

technologie numérique qui ne lui était pas destinée, à brouiller les acceptions conventionnelles des rôles et des fonctions en usage dans la structure production-réception culturelle globale. Les sémantiques traditionnelles s'étiolent parce que les super-organismes qui prospèrent dans la périphérie de celui de la production culturelle officielle et qui lui font concurrence (parmi lesquels nous retrouvons la *fan culture* mais également les différentes communautés ou minorités sociales) parviennent à élaborer des stratégies de propagation de leurs mêmes dominants ; et pour le super-organisme de la *fan culture*, cela signifie occuper tous les espaces ouverts par la culture majoritaire auxquelles elle ne peut légalement lui refuser l'accès et à partir desquels non plus la résistance mais la déprogrammation mémétique va pouvoir s'amorcer.

3) La mémétique sort du laboratoire

La question qui se pose alors est la suivante : à quoi ressemblerait la *fan culture*, spécifiquement son pan activiste (soit la culture de participation au service d'une politisation exprimée à partir d'un ouvrage culturel officiel), si les fans assimilaient la théorie mémétique et intégraient certaines des tactiques mémétiques décrites par Brodie dans leurs pratiques ? Que se passerait-il si les fans se faisaient les *designers* actifs, plutôt que les véhicules involontaires, de mêmes stratégies, associatifs ou distinctifs ? S'ils parvenaient à substituer les codes traditionnels de la narration officielle responsables du ralentissement évolutif des récits et de l'endiguement de la représentation d'une multitude d'identités, de situations et d'expériences qui souffrent de ce manque de visibilité dans le paysage médiatique environnant, par des codes instigateurs d'inclusion élaborés par leurs soins ?

Pour que les fans puissent réfléchir en ces termes, il leur faudrait apprendre les principes de la mémétique et leur trouver une utilité au regard de leurs intentions. Néanmoins, nous l'avons vu, la mémétique est une discipline difficile d'accès : elle requiert d'investir beaucoup de temps et d'efforts pour en saisir les fondements et ne pas se perdre dans les sinuosités de la glose théorique. Si l'on ajoute à la complexité conceptuelle, l'instabilité de la théorie, le fait qu'elle peine à solidifier une dialectique unilatérale, on conçoit aisément la réticence à appréhender la mémétique en tant qu'outil de travail efficace.

Pourtant, le « même » fait partie intégrante de la culture Internet. Une recherche du terme effectuée dans la barre Google affiche environ 598 000 000 résultats parmi lesquels on recense quelques sites web dédiés à des homonymes, quelques autres, à la mémétique dawkinsienne telle que nous la concevons ; le reste des liens que fournissent ces résultats mènent, pour la plupart, à des

forums de discussions, des articles, des vidéos, des bases de stockage où les internautes créent, utilisent, commentent et entreposent des contenus qu'ils appellent « mèmes Internet ». Nous nous trouvons là face à la version publique du même dawkinsien, à la forme qu'il prend à sa sortie du laboratoire, après son infiltration dans les mœurs socioculturelles. Mais quelle distance observe-t-on entre la théorie mémique, même prise dans la pluralité de ses perspectives, et son avatar en dehors du laboratoire ?

On peut convenir que la mémétique a « voyagé léger », c'est-à-dire qu'il lui a fallu délaissier une partie de son bagage théorique pour accéder aux aires publiques. Si nous faisons le test de prononcer le terme « mème » auprès de collègues, d'amis ou d'un voisin de train inconnu, les probabilités demeurent faibles pour que l'opération déclenche, chez eux, la représentation mentale d'une entité autoreproductrice responsable de l'amoncellement, du mouvement et de la variabilité de la confusion de concepts, de comportement, d'actes et d'artefacts constitutifs de ce que figure la Culture. La forme publique du concept est une version réduite, non pas à son essence, comme après une décantation, mais plutôt comme un fragment, une partie qui ne peut être représentative du tout duquel elle provient mais qui comporte malgré tout certaines de ses caractéristiques.

Le « mème Internet » occupe une place ambiguë sur le spectre mémique. Les méméticiens le considèrent tantôt comme un dérivé théorique connexe au mème, tantôt comme le pendant « *pop* » édulcoré de la discipline mémique, ou bien encore, comme un répliqueur à part entière, distinct du gène autant que du mème, et dirigeant un processus évolutif qui lui est propre. Blackmore défend notamment cette hypothèse : selon elle, ce qui distingue le « mème Internet » du mème, le facteur qui fait émerger deux répliqueurs responsables d'une évolution culturelle au lieu d'une simple variation sur le paradigme du mème, c'est la manière dont s'expriment les variables en vigueur dans l'algorithme évolutif.

« The web is full of internet memes », explique Blackmore, « [i]ndeed everything on the internet is technically a meme in that it's information that is copied, varied and selected – but the term is usually reserved for those that hit the big time, or "go viral" »⁴⁴⁷. Elle ajoute : « (...) digital information is copied, stored and beamed around the world with mind-boggling accuracy and speed, and then we slower humans delight in choosing what to copy, what to send to our friends and how to tinker with, add to, subtract from or otherwise vary what we come across. » (Blackmore, *The Guardian*).

Sélection, variation, hérédité : les trois conditions nécessaires à la mise en mouvement d'un

⁴⁴⁷Blackmore, Susan, « A Great Internet Meme's Never Gonna Give You Up », *The Guardian*, 18 mars 2014, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/mar/18/internet-meme-never-gonna-give-you-up>. Accès 15 mars 2018.

processus évolutif sont bien réunies. Simplement, dans le cas des « mêmes internet », la sélection et la variation sont orientées : ce sont les internautes qui choisissent quel(s) contenu(s) partager, ce sont eux qui apportent les modifications qui vont faire de leur production une nouvelle version d'un même « même Internet », eux également qui décident de la part de mémoire qu'ils conservent et reproduisent.

Prenons l'exemple du « *Lol Cat* », un « même Internet » qui consiste à publier la photographie d'un chat accompagnée d'une légende humoristique rédigée dans un anglais volontairement approximatif : pour qu'un internaute puisse prétendre avoir créé une variante inédite d'un « même Internet », il peut choisir de modifier la photographie uniquement, ou la légende uniquement, ou bien encore, de remanier les deux éléments. Puisqu'il s'agit de « *Lol Cats* », l'internaute utilise généralement l'image d'un chat ; toutefois, rien ne l'y oblige. S'il juge que les circonstances s'y prêtent, il lui est tout à fait possible d'avoir recours à l'image de tout autre chose, un autre animal dont le comportement évoquerait celui d'un chat, par exemple. Il en va de même pour la légende : un internaute peut parfaitement opter pour l'utilisation d'une autre langue que l'anglais et choisir d'écouter l'espagnol, l'allemand ou le russe. Il peut, en outre, décider de ne pas malmener la langue et de faire parler son chat dans un italien ou un portugais irréprochable.

L'art du « même Internet » ne connaît aucune règle, si ce n'est celle de la mémoire minimale. Contrairement aux mêmes mentaux, la question du « lien de parenté » entre les versions d'un « même Internet » ne se pose pas puisqu'il est censé être rendu évident par un choix astucieux de la part de l'internaute quant à ce qu'il préserve de son original. Ici, on recherche la référence, on l'assume, on la brandit ; on suscite une émotion en signifiant la rencontre du déjà existant avec un élément autre. C'est en cela un phénomène significatif de la pratique du « remix » qui domine dans la production du « *user generated content* ». Lessig, le juriste américain fervent défenseur de ce qu'il nomme la « *creativity of remix* », note à ce sujet :

(...) this common culture of expression is encouraged by this common technology, a technology accessible globally because of something called IP (as in TCP/IP), something that functions universally in our world producing an opportunity for humans to be humans, meaning humans creating and sharing their creativity to create and recreate and share.⁴⁴⁸

Le fait qu'il s'agisse là d'une pratique qui résulte du développement technologique et qui nécessite les différentes plateformes numériques ainsi générées pour prospérer constitue le facteur

⁴⁴⁸« Lawrence Lessig On Fair Use and Right2Remix.org. », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Leonidobush, 9 septembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=CrRUmsBujK4>. Accès 16 mars 2018.

essentiel qui pousse Blackmore à conceptualiser le « même Internet »⁴⁴⁹ en tant que troisième répliqueur responsable de l'évolution du genre humain.

Car l'apport du numérique auquel ne peuvent prétendre les supports de la génétique et de la mémétique dawkinsienne, c'est une fidélité de reproduction quasiment parfaite, la possibilité de copier, recopier, partager en l'état, sans erreur, sans variation non voulue. Cette fidélité maximale (si nous nous souvenons du rapport entre le degré de fidélité en vigueur dans un processus de reproduction donné et sa vitesse d'évolution) devrait, en théorie, donner lieu à une évolution très, très lente ; probablement trop lente pour pouvoir perdurer. C'est donc le cerveau humain qui, en sélectionnant, en maniant, en transformant, permet à une reproduction différentielle de surgir d'un système de copiage pourtant infaillible.

Au vu de ce que nous entendons jauger dans ce chapitre, à savoir, la potentielle déprogrammation ou reprogrammation mémique des individus, il nous semble intéressant de nous pencher sur ce « même Internet » et sur les vertus que pourraient représenter ses caractéristiques. Henry Jenkins s'est lui-même prêté au jeu, avec le scepticisme dont font ordinairement preuve les quelques chercheurs en *Cultural Studies* qui s'aventurent dans une analyse mémique d'un objet culturel. Dans une conversation entretenue avec Limor Shifman, une spécialiste des médias et de la culture numérique, Jenkins interroge la place des « mêmes Internet » dans l'établissement du paysage médiatique numérique, la manière dont ils interagissent avec les autres médias préexistants, leur rôle dans le fonctionnement des différents groupes et communautés en ligne, ainsi que la place qu'ils tiennent globalement dans le maintien d'une culture de participation.

Shifman définit les limites du « même Internet » ainsi : « (...) an internet meme [is] (a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance; (b) that were created with awareness of each other; and (c) were circulated, imitated, and transformed via the internet by multiple users. »⁴⁵⁰ Elle note également : « this definition does not equate internet memes with jokes – While many memes are indeed humorous, some of them (such as the "It Gets Better" campaign) are deadly serious. ». Il s'agit là d'une précision qui, comme nous allons le voir va s'avérer fondamentale dans l'estimation du « même Internet » en tant qu'outil potentiel de changement.

⁴⁴⁹Précisons que nous utilisons les termes de « mêmes Internet », avec les guillemets, car le concept souffre, du fait de sa relative émergence, d'une terminologie maigre et inadéquate. Blackmore s'emploie régulièrement à expérimenter certains noms en les employant dans ses travaux avant de juger de leur popularité auprès des lecteurs/auditeurs. Jusque-là, « *teme* » (pour « *technological meme* ») semble le plus efficace.

⁴⁵⁰Jenkins, Henry, « A Meme is A Terrible Thing To Waste: An Interview With Limor Shifman (Part One) », *Confessions of an Aca-Fan*, 17 février 2014, <http://henryjenkins.org/blog/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-one.html>. Accès 17 mars 2017.

Shifman prête au « même Internet » une pluralité qu'elle ne trouve pas dans le même dawkinsien et qui l'empêche de réconcilier les deux concepts. En effet, selon le modèle dawkinsien, le même est une unique unité d'information qui se propage de façon suffisamment efficace pour subsister dans le patrimoine mémorique. Elle considère en revanche le « même Internet » comme un groupe d'unités d'information, sur le principe qu'il se décline sur son propre paradigme à chaque fois qu'un internaute fait d'une de ses variantes une version inédite et qu'il la partage dans le monde numérique.

Nous pourrions contester la pertinence de l'argumentaire de Shifman et proposer une considération davantage minutieuse du même dawkinsien qui nous semble, lui aussi, correspondre à la pluralité qu'elle accorde au « même Internet ». Nous l'avons vu, peu importe la manière de concevoir le même (abstraite, concrète, neuronale ou matérielle), on convient qu'il nécessite d'être reçu par un cerveau, lu par une machine d'interprétation qui vient avec ses valeurs, ses émotions, ses humeurs ; nous pourrions donc argumenter que chaque fois qu'un même se forme dans le cerveau d'un individu, il représente une possibilité d'expression. Le même devient alors lui aussi pluriel, ralliant différentes manifestations d'une mémoire minimale commune.

Shifman propose une dialectique en réalité bien plus mémorique qu'elle ne semble disposée à l'envisager. Considérons, par exemple, les propos suivants :

My shift from a singular to a plural account of memes derives from the new ways in which they are experienced in the digital age. If in the past individuals were exposed to one meme version at a given time (for instance, heard one version of a joke in a party), nowadays it takes only a couple of mouse clicks to see hundreds of versions of any meme imaginable (...). (Jenkins, Interview with Shifman (Part One))

A l'évidence, Shifman fonde en partie sa distinction entre le même dawkinsien et le « même Internet » sur la nature du support à partir duquel la reproduction a lieu. A l'instar de Blackmore, elle perçoit les effets de la variable numérique tant dans le mécanisme de reproduction que dans le rôle que peut alors tenir l'intervention humaine dans la variabilité des « mêmes Internet ».

En outre, lorsque Jenkins l'interroge quant à l'intérêt de conserver le terme « même » pour désigner un concept qui s'éloigne si fondamentalement, selon lui, de la mémétique dawkinsienne, Shifman lui fournit une réponse sous forme d'argumentaire détaillant l'utilité de la lumière mémorique dans sa compréhension du « même Internet ». « There is a fundamental compatibility between the term "meme", as Dawkins formulated it, and the way contemporary participatory culture works », déclare-t-elle, « I describe this compatibility as incorporating three dimensions » (Jenkins, Interview

with Shifman (Part One)).

Ces trois dimensions que Shifman considère comme des points de convergence entre les deux formes de mèmes sont les suivantes : leur capacité à se propager d'un individu à un autre pour devenir un phénomène collectif, la variabilité des expressions sur un unique paradigme mémique, et la nature compétitive de la relation entre les différents mèmes. Il ne nous aura pas échappé que les trois points qu'elle décrit là corrèlent avec les trois variables essentielles à tout procédé évolutif : sélection, variation et hérédité. En somme, Shifman utilise le terme « mème », s'appuie sur le concept ainsi que sur la dialectiques mémiques pour construire sa conception du « mème Internet » ; l'ultime démarche vers une contribution assumée à la réflexion mémique serait de reconnaître le lien de parenté, non seulement nominal mais référentiel, entre le mème dawkinsien et le « mème Internet ».

Il semble que, chez Shifman comme chez Jenkins, ce soit le manque d'approfondissement cognitif relatif à la théorie mémique qui entrave la possibilité pour eux de réconcilier les deux concepts. En effet, tous deux mentionnent exclusivement Dawkins qui, bien que pionnier dans la recherche mémique, ne représente néanmoins qu'une manière de l'aborder parmi un nombre croissant d'approches théoriques ; à ce titre, leur entendement du mème s'avère certes complet au niveau dawkinsien mais souffre d'un manque de perspectives. Peut-être une exploration plus assidue de la discipline mémique leur permettrait-elle de passer outre ce qui pour eux constitue un obstacle dans la conceptualisation d'une théorie de l'évolution culturelle suivant un modèle darwinien, à savoir, l'« *agency* » (la capacité d'action) de l'homme dans ce type de processus évolutif.

Leur réticence à la mémétique (celle de Jenkins, tout particulièrement) résulte de leur difficulté à admettre la faculté d'auto-réplication que les méméticiens attribue au mème. Les implications philosophiques de la prise en considération d'une discipline telle que la mémétique figurent en partie la raison pour laquelle l'élaboration de la théorie tend à stagner : elles font peur, elles ne séduisent pas ; la simplicité et l'automatisme de la mécanique algorithmique mémique ne peuvent être responsables de l'expression d'une culture aussi dense, variée et complexe que celle qui caractérise le genre humain. Jenkins et Shifman semblent suggérer que le mème pris en tant qu'entité auto-répliquante ne permet aucune intervention humaine, qu'elle soit individuelle ou collective :

Sam Ford, Joshua Green and I spent a fair chunk of time in our book, *Spreadable Media: Creating Meaning and Value in a Networked Culture*, seeking to deconstruct the concept of "viral media" which has become such a common metaphor for thinking about how things circulate in digital culture, and along the way, we side-swipe Richard

Dawkins' conception of the meme for many of the same reasons. Sorry Mr Dawkins, but I don't buy the concept of culture as "self-replicating": such a concepts [*sic*] feels far too deterministic to me, stripping aside the role of agency at a time when the public is exerting much greater control of the content which spreads across the culture than ever before. (Jenkins, Interview with Shifman (Part One))

Il nous semble que le recours à l'argument du déterminisme trahisse ici une réserve qui n'est pas sans rappeler celle qui contribuait à gouverner une conception créationniste des formes et des corps (animaux, végétaux, minéraux, rocheux) qui composent l'environnement dans lequel l'homme évolue. Comment expliquer la complexité des biologies, l'ingéniosité observable dans des phénomènes naturels tel que le cycle hydrologique ou la pollinisation entomophile, la correspondance idéale entre les caractéristiques anatomiques d'un organisme, ses besoins pour survivre et les ressources de son milieu, le prestige d'un coucher de soleil ; comment rationaliser la synchronie et l'interaction entre les différents éléments qui ont rendu possible l'émergence de la vie sur Terre, à commencer par la concordance parfaite entre la vitesse orbitale de chacune des planètes du système solaire et la distance qui les sépare du soleil ? Comment justifier de telles prouesses techniques, aux échelles macro et micro, sans l'intervention d'une intelligence externe ?

D'un point de vue darwinien, la vie sur Terre est une simple conséquence, le résultat non-intentionnel de la combinaison non-planifiée d'éléments constitutifs d'une situation donnée. D'un point de vue mémique, et donc toujours darwinien, la Culture est également une simple conséquence : celle de l'interaction entre le système neuronal du cerveau humain et une structure d'information capable d'auto-réplication et soumise aux lois de la sélection naturelle.

Mais que l'émergence de la Culture humaine soit accidentelle ne rend en aucun cas les hommes irresponsables des comportements sociaux qu'ils adoptent ou des contenus qu'ils produisent. La mémétique ne remet pas en question la capacité d'action de l'homme ; ce qu'elle fait, c'est proposer de nouvelles façons d'appréhender les limites de concepts préalablement établis. Lorsque Blackmore parle de la perte de la subjectivité et Dennett, de l'illusion de la conscience, ils n'infèrent pas qu'ils sont incapables d'observer les phénomènes qui conduisent à déduire l'existence d'un « moi ». Ils constatent et interrogent les faits : qui parle quand je pense ? Inversement, qui pense quand je parle ? Qui, ou qu'est-ce qui, se trouve « au bout » d'un ressenti issu d'une stimulation sensorielle ? En somme, qui entend, sent, goûte, touche ? Qui prend les décisions ? Qui refuse de prendre les décisions ? A qui appartient les préférences, les valeurs, les opinions, les aspirations qui font d'un corps humain vivant, conscient, une personne ?

Blackmore et Dennett se sont bel et bien heurtés à chacune de ces problématiques.

Simplement, au lieu de conclure à la présence, dans le cerveau, d'une entité immatérielle interprète des sensations, régisseuse des émotions et directrice des actes moteurs de l'organisme qu'elle habite (telle qu'on peut la retrouver dans le concept de conscience transcendante kantien, la dualité corps/esprit cartésienne ou encore, dans l'ego sartrien), ils renversent la matrice réflexive et, plutôt que de se reposer sur le perceptible, forge leur raisonnement à partir de l'infime avéré dans les domaines biologiques et neurologiques. De leurs analyses, ils proposent une conception, là encore, causale de la conscience, c'est-à-dire, non plus organisatrice, unificatrice, du corps, mais au contraire, à l'image d'une réaction chimique, générée par le mouvement des différents engrenages de la mécanique organique.

Il faut donc voir dans ces termes « perte » et « illusion » un effort de la part des deux auteurs pour signifier un décrochage sémantique ; leur manière de susciter une évolution du concept de conscience et de subjectivité plutôt que leur annihilation. La conscience selon Dennett et la subjectivité blackmorienne existent en cela qu'il m'est possible de réfléchir, d'opérer une introspection et une rétrospection, de juger, de créer, le tout dans la mesure d'un cadre référentiel différent de celui ordinairement sollicité. Ce cadre, c'est celui du super-organisme dont dépend un individu et qui programme son environnement mental de manière à optimiser la longévité et la propagation des valeurs qu'il contient. Créer du contenu lorsque l'on est un producteur hollywoodien implique des résultats différents de ceux d'un fan précisément parce que tous deux agissent dans les limites de super-organismes différents véhiculant chacun leurs propres manières de faire et d'être, leurs propres valeurs esthétiques, sociopolitiques, éthiques ; leurs propres mêmes. Si l'influence d'idées environnantes sur l'édification mentale d'un individu signifie la perte de son « *agency* » dans ce qu'il entreprend, il nous faudrait alors considérer la mémétique comme s'ajoutant à l'éducation, l'apprentissage, la formation, ou toute autre forme de conditionnement.

4) Le « même Internet » : quelle(s) qualité(s) dans une (dé)programmation ?

Malgré la réticence de Jenkins et Shifman à considérer les « mêmes Internet » comme les descendants des mêmes, leurs travaux sont riches de précisions sur la constitution et le fonctionnement de ce phénomène Internet émergent.

Tout d'abord, Shifman prête une importance capitale au rôle que tiennent le format et la forme du « même Internet » dans la popularité qu'il est parvenu à s'assurer auprès des internautes. Par format, elle entend naturellement l'aspect numérique qui permet de transmettre un contenu

efficacement et rapidement : deux caractéristiques au pouvoir de séduction indéniable dans cette ère de l'immédiateté. Shifman suggère également que le « même Internet » figure certes un nouveau genre médiatique, mais qu'il permet malgré tout de conserver les normes caractéristiques de la *pop culture* et de la *fan culture*⁴⁵¹. La pratique du « remix » qui prime dans ces deux domaines et qui demeure condamnée pour son manque manifeste de créativité et d'originalité représente au contraire pour Shifman un choix presque stratégique des internautes pour atteindre leur but, soit-il humoristique, récréatif, informatif ou davantage politique.

Être créatif dans l'élaboration de « mêmes Internet » n'implique pas de surprendre par l'inédit de la forme ou de captiver par l'énigmatique inconnu. L'objectif n'est pas de se démarquer en tant que créateur ; le procédé est bien trop rapide et les contenus trop abondants pour permettre à des auteurs de jaillir. La créativité, lorsqu'elle s'applique au « même Internet », désigne la capacité d'un internaute à combiner des éléments dont il connaît la popularité de manière à émettre un commentaire sur un ou plusieurs sujets donnés. Le tout se doit d'être facilement lisible et interprétable, et de laisser une place à l'ajout ou à la transformation, une manière d'inciter un autre internaute à utiliser sa version d'un « même Internet » comme base pour une nouvelle recombinaison, une nouvelle production. Notons toutefois que la popularité d'un « même Internet » est toujours éphémère et généralement proportionnelle à sa vitesse de mutation : plus les internautes sont rapides à épuiser la possibilité de variation d'un « même Internet », plus courte sera sa durée de vie.

Pour Shifman, l'attrait principal du « même Internet » est son aspect visuel : « (...) the openness of the visual images and the lack of a clear narrative may invoke contrasting interpretations »⁴⁵². C'est le visuel qui rend le contenu rapidement assimilable (puisqu'on le « balaye d'un coup d'œil ») tout en admettant néanmoins une lecture polysémique, ce que permettent plus difficilement les productions écrites ou verbales. Quelle que soit la forme du même (image, *gif* ou courte vidéo), sa nature visuelle lui confère la possibilité de voyager à échelle internationale, intact s'il s'agit d'un signifié dont on suppose la portée universelle, ou après modifications afin de rendre le contenu significatif dans un contexte culturel ou sociopolitique spécifique.

Nous venons de définir grossièrement la forme et le fonctionnement du « même Internet » et avons mis en évidence sa facilité d'utilisation ainsi que l'impératif de simplicité de son contenu. La

⁴⁵¹Jenkins, Henry, « A Meme is A Terrible Thing To Waste: An Interview With Limor Shifman (Part Two) », *Confessions of An Aca-Fan*, 19 février 2014, <http://henryjenkins.org/blog/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-two.html>. Accès 24 mars 2017.

⁴⁵²Jenkins, Henry, « A Meme is A Terrible Thing To Waste: An Interview With Limor Shifman (Part Three) », *Confessions of An Aca-Fan*, 21 février 2014, <http://henryjenkins.org/blog/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-three.html>. Accès 24 mars 2017.

problématique qu'il nous appartient maintenant de traiter est la mesure de sa pertinence au regard de la (dé)programmation mémique. Bien que peu inclus dans les discours mémique, le « même Internet », plus particulièrement l'adéquation entre la quasi infailibilité d'une transmission numérique et l'apparente imprévisibilité de la variable humaine dans les processus de sélection et de variation, présente une mécanique que l'on suppose proche de celle que nous pourrions retrouver dans la modélisation d'un procédé de (dé)programmation mémique.

L'exemple que nous allons prendre nous paraît intéressant en cela qu'il figure simultanément un « bon » « même Internet » (un « même Internet » dont la propagation est prospère) et un « mauvais » même (dawkinsien), c'est-à-dire un même qui s'est avéré néfaste pour ses hôtes. Cette analyse devrait nous permettre, d'une part, de définir les paramètres nécessaires pour faire d'un « même Internet » le support idéal au lancement d'une campagne communautaire ; nous verrons que, dans notre exemple, la campagne s'est mue en mouvement dont la portée et l'influence perdurent encore aujourd'hui. Nos observations nous pousseront, d'autre part, à interroger les impératifs déontologiques qu'impliquerait une légitimation de la mémétique, non plus en tant qu'outil méthodologique au service d'une optimisation de l'intelligibilité de la culture humaine, mais en tant que véritable instrument d'une ingénierie mémique.

5) « *It Gets Better* » : succès de programmation mémique

Notre exemple est celui de la campagne « *It Gets Better* », un « même Internet » désormais composé de plusieurs dizaines de milliers de vidéos postées sur la plate-forme *YouTube*⁴⁵³. La première de ces vidéos fut créée et mise en ligne le 21 septembre 2010⁴⁵⁴ en réponse à une vague de suicides d'adolescents américains victimes de harcèlement et de brutalité à caractère homophobe⁴⁵⁵. Dan Savage, un journaliste américain et son mari, Terry, décident donc de publier une vidéo dans laquelle ils narrent chacun leur propre lutte avec le « *bullying* » durant leur adolescence ainsi que les obstacles qu'ils ont dû surmonter tout au long de leur scolarité, avant de renverser la tonalité de leurs énoncés en prononçant les trois mots qui allaient effectivement devenir un slogan pour l'espoir : « *It Gets Better* ». Dan et Terry poursuivent avec une description de leur vie d'adulte, avec une emphase évidente sur les critères qui ont rendu leur vie meilleure, à savoir notamment,

⁴⁵³« How It Sated », *It Gets Better Project*, 2018, <https://itgetsbetter.org/about/>. Accès 24 mars 2018.

⁴⁵⁴« It Gets Better: Dan and Terry », *YouTube*, mise en ligne par It Gets Better Project, 21 septembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=7IcVyvg2QIo>. Accès 24 mars 2018.

⁴⁵⁵Weber, Tom, « Suicides Have Parents Questioning District's Policies », *MPR News*, 23 septembre 2010, <https://www.mprnews.org/story/2010/09/23/anoka-hennepin-suicides>. Accès 24 mars 2018.

l'acceptation de leur orientation sexuelle par leur famille respective et l'adoption d'un enfant ("It Gets Better: Dan and Terry", *YouTube*).

En l'espace d'une semaine, l'initiative de Dan et Terry avait encouragé des centaines d'internautes à partager leurs propres expériences sur le modèle de leur vidéo. Une équipe de chercheurs en médias et communication (dont Limor Shifman) s'est penchée sur le cas de cette campagne « *It Gets Better* » dans l'intention d'observer les dynamiques de conformité et de subversion en vigueur dans son fonctionnement et d'évaluer l'équilibre minimal nécessaire à la formation d'une identité collective.

Leur étude révèle que, malgré la forme sous laquelle s'est manifesté le « même Internet » (une campagne de prévention) et malgré la thématique dont il relève (le suicide chez les adolescents LGB), les productions prises individuellement sont, dans l'ensemble, dépolitisées : « Only 22.5% of the clips conceptualize homophobia as a broad social-political problem (...) »⁴⁵⁶. C'est d'ailleurs ce qu'appelle le modèle de ce « même Internet » en particulier : un témoignage oral, filmé et édité en une vidéo relativement courte, visant à encourager les plus jeunes à « tenir bon ». L'objectif n'est pas d'inciter la jeunesse LGBTQ américaine à faire valoir ses droits et à élever la voix dans les espaces publics ; au contraire, on lui suggère ici de s'armer de patience, de faire preuve de résilience face aux insultes et aux injustices et de ne surtout pas cesser de croire aux vertus rédemptrices du temps.

La politisation intervient au niveau collectif. Prises dans leur ensemble, et en dépit du message de passivité qu'elles véhiculent, les productions soulèvent de nombreux points pertinents sur la scène socio-politiques : le harcèlement dans les établissements scolaires et sur les réseaux sociaux, les failles de ces établissements scolaires dans la manière d'intervenir dans un cas de harcèlement (spécifiquement lorsqu'il s'agit de « *gay bullying* », puisque la politique de neutralité en vigueur dans les écoles américaines et que sont tenus de respecter les professeurs tend à les empêcher de discerner la mesure dans laquelle ils peuvent agir (Weber, *MPR News*)) et l'échec plus global de la société qui, par manque d'encadrements tant juridiques qu'éducatifs, pousse ses adolescents à l'isolement et au suicide. C'est donc le corpus général et toujours grandissant que composent ces vidéos qui font de ce « même Internet » une campagne et qui la porte sur la scène politique.

La passivité dont cette campagne fait preuve et que figure son slogan « *It Gets Better* » a toutefois fait l'objet de critiques. L'étude menée par l'équipe de Shifman mentionne en particulier

⁴⁵⁶Gal, Noam, Limor Shifman et Zohar Kampf, « "It Gets Better": Internet Memes and the Construction of Collective Identity », *New Media & Society*, janvier 2015, 10.1177/1461444814568784.

une vidéo produite par un organisme spécialisé dans l'éducation *queer*, qui nous intéresse tout particulièrement de par son insuccès. Intitulé « *This Is Reteaching Gender and Sexuality* »⁴⁵⁷, le clip vise à contrer le discours de la campagne en opérant des changements de structure dans sa présentation : les communicants ne sont plus des adultes, seuls ou en couples, qui reviennent sur un passé douloureux mais des adolescents LGBTQ qui révèlent ne pas vouloir rester passifs : « I'm not interested in my community just surviving. I want us to be thriving. I want my life to be awesome now. » (« *This Is About Gender and Sexuality* », *YouTube*). Ils appellent au contraire à l'action, au partage de l'information, à l'éducation : « This is reteaching gender and sexuality, and not only to the bullies or the newspapers or the president but to our superintendents and teachers, people that write our health books and our history books, our social workers and doctors, our police departments, our churches. To our friends, our families and to our legislators. » (« *This Is About Gender and Sexuality* », *YouTube*).

Shifman et ses coéquipiers constatent également une rupture entre ce clip et le modèle de la vidéo de Dan Savage en termes d'exécution. Selon eux, la production présente un niveau de professionnalisme globalement supérieur à celui en usage dans les autres soumissions à la campagne « *It Gets Better* » : bien loin du témoignage filmé sur le lieu de résidence du producteur même de la vidéo, avec un matériel décent quoique visiblement amateur, la qualité visuelle et sonore du clip, la technologie et les compétences dans le montage audiovisuel détectables dans la réalisation finale rivalisent avec celle de spots publicitaires professionnels. Et pourtant, le nombre de vues recensé par *YouTube* pour la vidéo « *This Is About Gender and Sexuality* » demeure relativement faible proportionnellement aux attentes des producteurs que les efforts dans la conception de la vidéo suggèrent. A titre de comparaison, *YouTube* recense 44 316 vues pour ce clip⁴⁵⁸ et plus de 2 millions pour la vidéo de Dan Savage ("*It Gets Better: Dan and Terry*", *YouTube*).

Il semble que l'insuccès de ce clip ne soit pas dû à l'appel à l'action contenu dans son message mais à sa structure. Aussi fluide et agréable que le montage rende le visionnage, les efforts mis dans l'élaboration d'une qualité optimale n'incite pas les spectateurs à reproduire ce modèle précisément parce que le matériel, le savoir-faire, le lieu de tournage, le budget, en somme l'entreprise dans sa globalité, paraît difficilement réalisable. L'équipe de Shifman qualifie cette vidéo de « *non-memeable* » (« *It Gets Better: Internet Memes and the Construction of Collective Identity* », *New Media & Society*) ; la « mémoire de ce que je dois refaire » est trop complexe, la

⁴⁵⁷ « *This Is Reteaching Gender and Sexuality* », *YouTube*, mise en ligne par Putthisonthemap, 23 novembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=51kQQuVpKxQ>. Accès 25 mars 2018.

⁴⁵⁸ Au 25 mars 2018.

mutation proposée devient alors un mauvais candidat au processus de sélection et perd la compétition face aux autres concurrents, bien plus simples et reproductibles aux yeux des internautes.

Ce clip, qui envisage pourtant des solutions pour une amélioration rapidement palpable de la situation socio-politique avec laquelle la jeunesse LGBTQ américaine est encore aujourd'hui forcée de composer et qui aurait pu, à notre sens, générer la propagation d'un « bon » même (entendu comme bénéfique à la fois pour l'hôte et pour la collectivité à laquelle il est rattaché), figure finalement une ébauche mémique infructueuse. *A contrario*, la campagne « *It Gets Better* », que nous avons établi comme un « même Internet » au succès mémique indéniable, s'est révélée ne pas avoir l'effet social escompté.

En effet, une étude⁴⁵⁹ visant à répertorier les différentes manières dont les adolescents font face au stress lié à la stigmatisation des orientations sexuelles minoritaires (ou « *minority stress* ») permet de mettre en perspective l'impact d'une campagne telle que « *It Gets Better* » sur les sujets qu'elle cible. Après avoir interrogé 245 jeunes adultes (âgés de 21 à 25 ans) auto-identifiés homosexuels ou bisexuels quant aux comportements qu'ils adoptaient pour affronter ce stress lors de leur adolescence (située entre 13 et 19 ans), Russell Toomey, le professeur en sociologie responsable de l'étude, fut en mesure de discerner trois stratégies de préservation principales.

La première relève de ce qu'il qualifie de « *LGB-specific* », c'est-à-dire l'acte de trouver refuge dans une activité en lien avec la cause du stress, telle que, par exemple, l'engagement dans une organisation militant pour les droits LGBTQ. Le deuxième procédé que Toomey établit comme commun à une majorité d'adolescents LGB en proie au « *minority stress* » est celui d'une recherche d'activités alternatives visant à contrer les angoisses et l'isolement ressenties ; Toomey pense notamment à la démarche de rencontrer de nouveaux visages et de se faire de nouveaux amis. Enfin, Toomey nomme « *cognitive-based* » la troisième stratégie qu'il entend comme une intervention au niveau mental, sorte d'auto-persuasion de pouvoir témoigner un jour de l'avènement d'un futur moins affligeant (Toomey et al., *Journal of Homosexuality*).

Après examen des stratégies répertoriées à la lumière des témoignages, Toomey et son équipe concluent : premièrement, que la majorité des sujets ayant eu recours à une stratégie « *LGB-specific* » ont bénéficié d'un ajustement psychologique qui leur a permis de maintenir une santé mentale stable et de suivre une scolarité ininterrompue jusqu'à l'obtention de l'équivalent américain du baccalauréat ; deuxièmement, que les sujets ayant eu recours à l'une ou l'autre des deux stratégies

⁴⁵⁹Toomey, Russell B., Caitlin Ryan, Rafael M. Diaz et Stephen T. Russell, « Coping With Sexual Orientation-Related Minority Stress », *Journal of Homosexuality*, Vol. 65, N°4, pp. 484-500, 2018.

restantes avaient rencontré davantage de difficultés à maîtriser leur stress, qu'ils étaient majoritairement plus enclins à connaître des épisodes dépressifs et souffraient d'une faible estime de soi (Toomey, *Journal of Homosexuality*).

Pour Toomey, le projet « *It Gets Better* » rentre dans la catégorie de la stratégie « *cognitive-based* », et c'est sa dialectique prônant la subordination, même temporaire, même salutaire, à une structure inadaptée aux besoins de la jeunesse LGB qui rend la campagne si inefficace.

Everybody needs support, and it's really important, particularly in adolescence, to find other people who are like you, since you're going through, developmentally, a stage where you may frequently think you're the only one that's experiencing whatever you're experiencing. Having a support group where other people look and experience the same thing as you is really important for health, well-being, development and sense of identity.⁴⁶⁰

Plutôt que l'intériorisation de ses angoisses, plutôt que l'exil dans un autre établissement scolaire ou une autre ville, et sans nécessairement appeler à l'action politique, Toomey préconise la recherche de soutien à l'intérieur la communauté. On suppose que c'est d'ailleurs là ce qu'envisageait Dan Savage avec la publication de sa vidéo en 2010 : fournir une assistance à des adolescents en mal d'espace d'expression, en mal de modèles et de représentation, et pour qui le suicide apparaît comme le seul échappatoire ; leur offrir un accès, aussi minime soit-il, à la communauté.

Les sept années qui séparent les premiers visionnages de la vidéo de Savage, d'un côté, et Toomey au moment où il décide d'entreprendre sa recherche, de l'autre, ont procuré la rétrospection nécessaire à l'observation des effets de la campagne sur ces adolescents LGB et *a fortiori*, à l'établissement de cette campagne en tant qu'échec. De la même manière, ces sept années nous permettent, dans la perspective de notre étude, de constater l'efficacité du système en œuvre. Le message de la campagne s'est certes révélé dommageable mais le processus en vigueur dans la propagation de l'information traduit ses vertus mémiques ; car le projet initial de Savage s'est bel et bien réalisé. Son intention de faire parvenir une idée au plus grand nombre a d'ailleurs incontestablement dépassé ses attentes lorsque sa manœuvre s'est avérée initiatrice de la formation non pas d'un, mais de deux codes mémiques, qui ont chacun emprunté des voies évolutives différentes.

Le premier, le même « *it gets better* », entendu comme le message véhiculé par la vidéo de

⁴⁶⁰Avery, Dan, « "It Gets Better" Is Bad Advice For Gay Kids, Study Finds », *NewNowNext*, 15 mai 2017, <http://www.newnownext.com/it-gets-better-study/05/2017/>. Accès 27 mars 2018.

Savage, s'est suffisamment répandu dans le super-organisme que constitue la communauté LGBTQ pour s'exprimer à travers nombres d'adolescents LGB. Insistons sur le fait que nous parlons ici d'une transmission mémique « traditionnelle », dawkinsienne, c'est-à-dire que bien que le mème se soit d'abord transmis par le visionnage de la vidéo de Savage et de celles qui ont suivi, nous supposons qu'Internet n'a pas constitué la seule source d'instigation responsable de la formation du mème dans les cerveaux concernés. Le second mème libéré par Savage, de façon involontaire cette fois-ci, est la manière dont il a décidé de diffuser son message, à savoir la combinaison spécifique que figure la publication en ligne sur un site d'hébergement très fréquenté et désormais inhérent aux pratiques Internet que *YouTube*, d'une production audiovisuelle courte, visiblement amatrice et distinctement imitable.

Le mème dont il s'agit ici (le mème « de la façon de faire ») ne concerne pas le mème « *it gets better* » ; du moins, pas directement. Il est ce que l'on pourrait qualifier de mème de moyen, au service d'un mème idéologique ; tous deux sont des mèmes mais la nature du premier l'exile de la catégorie mémique dite dawkinsienne. C'est l'impératif d'une fusion avec les technologies numériques qu'implique ce mème « de la façon de faire » qui le font passer du statut de mème dawkinsien à celui de « mème Internet ». Un autre mème « de la façon de faire », celui de l'origami, par exemple, ne susciterait pas de telles fluctuations dans la constitution des variables de l'algorithme évolutif. C'est le cadre dans lequel opère le mème, encore une fois pas seulement le format vidéo, pas seulement le support numérique, mais bien l'interaction des deux, qui redéfinit les variables algorithmiques et propulse le mème sur une autre voie évolutive.

Ce qu'il nous faut retenir de cet exemple, c'est que le procédé fonctionne. Savage est indubitablement parvenu, malgré lui et non sans effets indésirables, à faire voyager une valeur à échelle nationale, voire internationale ; à orchestrer la programmation mémique d'une multitude de cerveaux sur une période indéterminée mais suffisamment longue pour conserver une pertinence sociale (puisque l'on en juge encore les effets sept ans plus tard). Tout ce qui lui aura fallu, c'est le génie accidentel du format de son message. Notons que toute vidéo (en amateur ou professionnelle, longue, courte, publicitaire, politique ou humoristique) qui devient virale dans la blogosphère ne constitue pas un « mème Internet » tel que le définit Shifman. Peu importe le succès d'une vidéo et sa présence sur les médias sociaux, tant qu'elle ne subit pas de transformations, tant qu'elle ne se décline pas en une affluence de versions similaires mais portant chacune la trace d'un remaniement du signifié, on ne peut parler de « mème Internet ».

6) Déprogrammer pour résister : l'art de rallier par le même

Un dernier point qu'il nous semble essentiel de mentionner : pour que la résistance à un système donné puisse s'établir et agir de façon effective, il faut qu'elle soit un message qui rallie plutôt qu'une prise de position qui divise. La difficulté d'une résistance qui fait opposition à un courant dominant quel qu'il soit, c'est que puisque le courant est dominant, l'opposition est toujours plurielle mais morcelée ; ainsi par exemple, plusieurs groupes sociaux ou professionnels vont manifester individuellement, chacun contre un aspect spécifique de l'idéologie d'un même gouvernement, diminuant ainsi l'ampleur dont une manifestation collective serait porteuse. Comme le constatent plusieurs journalistes américains, cette dynamique est observable dans l'utilisation du même politisé. « The left can't meme », déclare le magazine en ligne *Wired*⁴⁶¹, en réaction aux différents mouvements contestataires issus d'un cri de ralliement sur les médias sociaux qui s'opèrent régulièrement aux États-Unis. *Wired* se concentre sur deux exemples : le « *pussy hat* », un bonnet rose aux oreilles de chat, symbole de protestation féministe et utilisé lors de diverses manifestations pour la défense des droits civiques américains, et le costume de la servante écarlate telle qu'on le retrouve dans la série *The Handmaid's Tale*⁴⁶², adaptée du roman du même nom de Margaret Atwood⁴⁶³, et que des protestataires américaines revêtent lors d'actions s'opposant aux propositions de lois américaines susceptibles de limiter l'accès à l'avortement.

Selon *Wired*, ces deux mêmes se propagent mais exclusivement sur leur propre paradigme, et la raison de ce confinement serait leur spécificité : « These memes on the left aren't taking off because they're only resonating with one particular group: left-leaning white women », suggère *Wired*, « To be affected by someone dressing as a Handmaid, you have to be familiar with either the Hulu show or Margaret Atwood's book enough to know that Handmaids are the result of a conservative patriarchal theocracy (...) » (*Wired*). Ainsi, le fait que ces mêmes soient si ciblés limite leur propagation, puisque les cerveaux potentiellement récepteurs nécessitent eux-mêmes un câblage mémique spécifique, et réduit leur variabilité puisque les possibilités de remixage sont faibles.

Wired conclut : « [These memes are] not as universal as "someone going to take my job" ». Il s'agit là d'une référence aux « mêmes Internet » établis par la droite américaine qui, à l'inverse de ceux générés par la gauche, font preuve d'une efficacité mémique exemplaire. L'exemple qui nous

⁴⁶¹ Ellis, Emma Grey, « Cosplay Won't Solve The Meme Gap Dooming the #Resistance », *Wired*, 2 août 2017, <https://www.wired.com/story/politics-meme-gap/>. Accès 15 mai 2018.

⁴⁶² Créateur Bruce Miller, *The Handmaid's Tale*, Hulu, 2017.

⁴⁶³ Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale*, 1986, New York, Anchor Books, 1998.

paraît le plus significatif est celui de « *Pepe the Frog* », un « mème Internet » dérivé d'un personnage de la bande dessinée humoristique *The Boy's Club*⁴⁶⁴ dont le contrôle échappa rapidement à son auteur Matt Furie pour devenir une icône de la droite alternative américaine. Très populaire sur Internet, on trouve des centaines de versions de ce « *Dark Pepe* » (ainsi que l'appellent les internautes) affublé d'une moustache hitlérienne ou portant la robe et la cagoule Klaniste ; des images toutes porteuses d'un message raciste, antisémite, islamophobe ou homophobe, au service d'une radicalisation du conservatisme américain.

La popularité du mème « *Pepe the Frog* » atteignit l'apogée de sa popularité à partir de 2015 lorsque commença la campagne présidentielle américaine. Chaque maladresse d'Hillary Clinton et du parti démocrate est alors prétexte au mème, que les internautes s'emploient à toujours orienter en faveur de Donald Trump, alors candidat du parti républicain. Une version du mème « *Pepe the Frog* » va notamment jouer un rôle décisif dans le sort de la grenouille et dans l'utilisation future de son image : le 10 septembre 2016, Clinton qualifie la faction ouvertement xénophobe des supporters trumpistes de « *deplorables* »⁴⁶⁵. La rapidité légendaire des internautes ne faillit pas et quelques moments suffisent pour qu'une image circule sur les médias sociaux, une parodie de l'affiche promotionnelle du film *The Expendables*⁴⁶⁶ faisant apparaître Trump et Pepe entourés de figures emblématiques du mouvement conservateur américain, réunis sous le titre *The Deplorables*⁴⁶⁷.

La visibilité croissante de versions de « *Pepe the Frog* » de cette nature dans la blogosphère, facilitée par l'intervention de certains agents tels que Donald Trump Jr qui publia la parodie *The Deplorables* sur son compte *Instagram*⁴⁶⁸, ou Trump lui-même, qui diffusa sur son compte *Twitter* une image de Pepe sous ses propres traits⁴⁶⁹, alerta la « ligue antidiffamation » (*Anti-Defamation League*), une organisation américaine luttant contre l'antisémitisme, le racisme et l'extrémisme, notamment en tenant à jour un recensement de leurs différentes sources de diffusion. Au vu de la teneur idéologique des déclinaisons de ce mème et étant donné la rapidité avec laquelle elles prolifèrent, la ligue antidiffamation décida d'inscrire « *Pepe the Frog* » sur la liste des symboles propagateurs de haine⁴⁷⁰, aux côtés de la croix gammée et de la croix Klaniste.

⁴⁶⁴ Furie, Matt, *The Boy's Club*, 2006.

⁴⁶⁵ Chozick, Amy, « Hillary Clinton Calls Many Trump Backers "Deplorable," and GOP Pounces », *The New York Times*, 10 septembre 2016, <https://www.nytimes.com/2016/09/11/us/politics/hillary-clinton-basket-of-deplorables.html>. Accès 5 juin 2018.

⁴⁶⁶ *The Expendables*, réalisé par Sylvester Stalone, Millenium Film, 2010.

⁴⁶⁷ Don, « Hillary Clinton's "Basket of Deplorables" », *Know Your Meme*, 12 septembre 2016, <http://knowyourmeme.com/memes/events/hillary-clinton-s-basket-of-deplorables>. Accès 5 juin 2018.

⁴⁶⁸ Trump Jr, Donald, « A friend sent me this (...) », *Instagram*, 11 septembre 2016, <https://www.instagram.com/p/BKMtdN5Bam5/>. Accès 10 juin 2018.

⁴⁶⁹ @realDonaldTrump, « "You Can't Stump the Trump" », *Twitter*, 13 octobre 2015, 01:53, <https://twitter.com/realDonaldTrump/status/653856168402681856>. Accès 10 juin 2018.

⁴⁷⁰ « *Pepe the Frog. General Hate Symbols* », *ADL*, <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/pepe-the-frog>. Accès 10 juin 2018.

Le parcours de *Pepe the Frog*, de personnage inoffensif de bande dessinée à « même Internet » à symbole d'incitation à la haine, est intéressant en cela qu'on ne trouve pas d'équivalent dans le camp de la résistance. Aucun même Internet ou dawkinsien affilié à l'opposition de la droite et de l'extrême droite américaines ne parvient à se répandre de la sorte. Le groupe à l'origine de « *Dark Pepe* » est pourtant restreint : une poignée d'internautes de la droite alternative, autant dire, une portion réduite d'un groupuscule d'un parti politique marginal. Malgré tout, les messages de « *Dark Pepe* » sont parvenus à conquérir d'autres internautes, d'inclinations politiques parfois divergentes ; et ce succès dans le ralliement de groupes d'opinions, d'intérêts ou d'attentes divergentes sous une même bannière est précisément ce que les structures représentatives de l'opposition à un modèle dominant conservateur ou traditionnel peinent à atteindre.

Nous avons choisi le même « *Pepe the Frog* » parce qu'il nous permet d'observer à échelle macroscopique les mêmes dynamiques mémiques que celles qui caractérisent la relation entre le super-organisme de la production culturelle officielle et le super-organisme de la *fan culture*. « *Pepe the Frog* », la droite alternative, l'idéologie trumpiste sont tous des mêmes noyaux du réseau mémique de la tradition, au même titre, bien que de nature et d'intention différentes, que la propension des créateurs hollywoodiens à perpétuer des structures narratives archaïques ou celle des éditeurs à « blanchir » la couverture des livres qu'ils publient, que la méfiance de Keen envers l'amateurisme florissant sur les médias sociaux, ou bien encore, au même titre que l'hermétisme de Jenkins face à la mémétique. Le « *pussy hat* » et la robe de servante écarlate, tout comme les divers mouvements de sensibilisation et de revendication orchestrés par les fans, contribuent chacun au maintien d'un complexe mémique d'opposition.

Nous touchons ici à ce qui, selon nous, constituerait un frein à une (dé)programmation mémique d'un super-organisme mu par la tradition. Ce que nos différents cas d'études mémiques (qu'il concerne les systèmes amateurs ou professionnels de la production culturelle ou les interactions politiques) mettent en valeur, c'est une différence de poids entre les super-organismes traditionnels et ceux de l'opposition : le premier paraît plus « lourd », plus massif et donc plus influent que le second. En réalité, le premier passe précisément pour cela : le premier, celui à cause duquel est née une structure résistante. On retrouve là le statut de la *fan culture* : un complexe de manières de faire divergentes du cadre conventionnel qui ne parvient pas trouver sa place et à faire valoir sa légitimité. Il semble que la résistance demeure « ce qui s'oppose à » sans jamais figurer un corps en soi. Nous-mêmes, nous peinons à qualifier les mêmes en vigueur dans ce super-organisme de la résistance : comment nommer l'abstraction inverse de la tradition, de la convention, du conformisme, du conservatisme sans avoir recours à des préfixes de négation ?

Voilà donc l'étape capitale à franchir avant d'envisager une (dé)programmation efficace et durable d'un super-organisme aussi puissant que celui dirigé par la tradition : rendre la compétition équitable en débarrassant la résistance de sa fonction parasitique afin de lui donner corps, autrement dit, lui infuser une signification propre qui lui permettra de continuer à servir l'opposition tout en incarnant une valeur commune universelle.

Si nous replaçons maintenant nos propos dans le cadre de la résistance des fans, celle qu'ils mènent de façon volontaire pour provoquer un changement des manières de produire traditionnelles, le constat est similaire. Ces fans qui contestent et revendiquent ne sont pas que des fans ; il sont aussi des agents à part entière du super-organisme de la résistance, travaillant à son agencement et à sa portée. Parvenir à supplanter la tradition, ou tout au moins à implanter des valeurs d'inclusion et de diversification identitaire dans le schéma traditionnel de production, implique d'opérer des modifications au niveau socio-politique. La *fan culture*, particulièrement lorsque ses pratiques servent l'expression volontaire d'un désaccord avec les contenus officiels, tient selon nous déjà un rôle, aussi infime soit-il, dans les efforts fournis à contrer l'intolérance. Chaque fois qu'un *fandom* qui milite gagne l'attention de la presse et de la critique, et chaque fois qu'un producteur est mis face aux dommages que sont susceptibles de générer ses choix créatifs, ce sont des mêmes résistants qui entrent dans la compétition ; ils deviennent « sélectionnables ».

Il ne s'agit donc pas pour nous de nier la constatation d'une évolution du traitement des personnages LGBT dans les contenus culturels ; nous en avons établi la mesure en détails dans les chapitres précédents et avons convenu d'une évolution lente. Nous profitons simplement de la liberté spéculative d'un exercice théorique tel que celui-ci pour présumer qu'une utilisation des vertus du numérique (transmission instantanée sur la surface du globe, (quasi) infaillibilité de la reproduction d'une information, possibilité pour l'individu d'intervenir sciemment dans la variation d'un objet) informée par les théories des mécanismes mémiques, pourrait hypothétiquement permettre aux fans internautes d'aller plus loin dans l'encodage de leurs valeurs au sein même du super-organisme de la production culturelle professionnelle américaine et de programmer une sorte de « devoir de représentation » chez les producteurs de sens.

Les pratiques de fans nous fournissent, en tant que « méméticiens », matière à concevoir la théorie mémique et à confronter les préceptes qu'on lui prête à des cas concrets et actuels ; en retour, la mémétique pourrait, à l'instar de la neuroscience dans le travail des magiciens, procurer des connaissances quant aux mécanismes de circulation de l'information et à l'agencement des goûts et des valeurs aux niveaux individuels et collectifs, qui s'avèreraient précieuses dans l'élaboration de leurs stratégies de contestation.

Conclusion

Notre objectif avec ce travail a donc été d'envisager les états et les actes de résistance chez les fans *queer* de séries télévisées américaines tels qu'ils sont manifestes sur les plate-formes de communication numériques, sous une perspective autre que (ou complémentaire à) celle capitaliste ou marxiste vers laquelle tendent les chercheurs.

Du fait de la morphologie tentaculaire de notre problématique et de l'impératif de pluridisciplinarité dans le choix du matériel théorique et méthodologique utilisé pour la traiter, et étant donné l'impopularité de la théorie mémique, ou tout au moins, la réserve des spécialistes des *Cultural et Communication Studies* quant à la considérer comme une discipline pertinente, il nous a fallu concevoir une analyse en deux temps.

Nous avons donc consacré les trois premiers chapitres à la *fan culture*, de manière à mettre en place, à la fois, le cadre géopolitique au sein duquel interviennent ces phénomènes, la nature de la résistance qui nous concerne et la manière dont elle s'articule. Notre analyse de l'espace d'expression des fans nous a permis de déterminer la fonction spécifique qu'ils attribuent aux plate-formes de la blogosphère dans leurs démarches de réécriture : le numérique rend possible un partage immédiat, une conversation ininterrompue et la circulation de contenus issus d'une production collaborative et en amateur.

La limite d'expression des fans se trouve en réalité moins dans ce qu'ils sont à même de produire que dans l'impossibilité de faire valoir leurs productions en dehors de leur milieu de réception. En effet, nous avons vu, d'une part, qu'ils maîtrisaient les outils technologiques et numériques nécessaires à la réalisation et à la diffusion de leurs contenus, et d'autre part, que leur épanouissement en marge du fonctionnement majoritaire leur procurait une plus large liberté créative, notamment dans le choix des thématiques à aborder. La *fanfiction*, le dessin, la bande dessinée autorisent, par exemple, tous les types de digressions narratives et sémantiques ; la

fanvideo peut, quant à elle, sous réserve de compétences solides dans la pratique du montage vidéo, ouvrir un champ visuel qui reste inaccessible à la télévision américaine publique.

Les contenus fanoniques se cantonnent toutefois au *fandom* ; dans le schéma de production traditionnel, leur prolifération semble anecdotique et sert tout au plus de jauge dans l'estimation de la popularité des ouvrages dont ils sont dérivés, et si certains acteurs de la structure dominante reconnaissent l'importance que tiennent les actes d'écriture et de réécriture dans la vie personnelle des fans, une légitimation de leurs travaux en tant que productions culturelles compatibles avec le système en place demeure impossible. La frontière tangible entre les fans et les producteurs de sens officiels se révèle difficile à jalonner en cela qu'elle s'établit selon un ensemble complexe de codes qui recourent, entre autres, les cadres législatif, commercial, moral et esthétique ; et c'est dans la complexité de ces rapports, et dans l'ambiguïté qu'elle confère au statut du fan, entre dépendance et incompatibilité avec la structure majoritaire, que prennent forme les problématiques de la *fan culture*.

Bien que l'ensemble des chercheurs s'entende à reconnaître la position de subordonnée des fans, on observe la formation de deux points de vue dominants quant à l'espace dont ils disposent véritablement pour interférer avec le mécanisme de la production traditionnelle : l'un traduit la conviction prudente que le numérique, pris dans les pratiques d'amateurisme, renferme les ressources suffisantes à une éventuelle subversion des manières de faire actuelles, l'autre considère erronée la conception de l'accès popularisé aux technologies numériques en tant que démocratisation et perçoit au contraire, dans la diffusion d'informations et la production de contenus non professionnelles et non lucratives, une menace à l'ordre démocratique, jugé alors fonctionnel, en place dans les sociétés occidentales.

En ce qui concerne notre sujet d'étude, c'est-à-dire, le cas de *fandoms* qui correspondent à des communautés existant dans la réalité socio-culturelle d'un environnement défini, nous avons vu que réconcilier la production officielle avec les fans ne transcrit pas le désir de ces derniers de faire valoir leurs créations dans l'idéologie capitaliste. Il ne s'agit pas, pour ces fans en particulier, de militer pour le droit de commercialiser leurs *fanfictions* et leurs *gifs*, ou de diffuser leurs vidéos hommages à une série qu'ils apprécient sur une chaîne du réseau télévisé public. La « collaboration » à laquelle ils aspirent serait davantage celle d'un dialogue à l'issue duquel les producteurs détenteurs du privilège de pouvoir diffuser du sens depuis les collines influentes d'Hollywood, premièrement, saisissent l'importance de la représentation culturelle dans la construction identitaire, individuel et communautaire, ainsi que dans le fonctionnement social d'un milieu donné, et deuxièmement, prennent conscience du rôle notable que jouent leurs ouvrages dans le maintien des hégémonies traditionnelles dans les rapports de sexes, de genres, de classes, de

racés, d'ethnies et de religions.

Étudier le cas du personnage de Lexa, et le soulèvement des fans face au bilan tragique des récits LGBT télévisés que son décès dans la série *The 100* a mis en lumière, nous a permis d'appréhender la capacité d'exploitation des outils numériques dans une démarche de politisation et de revendications de fans. Nous avons constaté une compréhension globale du profil de leur interlocuteur et de la manière d'utiliser les conventions fondamentales à son fonctionnement en tant que faiblesses ; c'est ce que suggère notamment l'initiative des fans de mettre au point des stratégies pour faire baisser le taux d'audimat de la série en encourageant un non visionnage (ou un visionnage frauduleux) des épisodes restants de la saison, ainsi que le nombre d'abonnés aux différents médias sociaux officiellement affiliés à la série, et leurs efforts pour médiatiser le plus possible l'affaire et ses problématiques.

Ce que ce cas d'étude a révélé, outre la malignité dont peut être porteuse une trame narrative utilisée à répétition telle que le trope « Bury Your Gays », c'est qu'un dialogue entre les fans LGBTQ (et par extension, tout *fandom* s'alignant sur une communauté ou une réalité sociale dite minoritaire) et les producteurs de séries TV (figuratifs de la production culturelle officielle prise dans sa globalité) demeure à ce jour inconcevable. Ce ne sont ni les moyens technologiques, ni une quelconque pression envers les producteurs pour qu'ils renoncent au monopole de la production culturelle commercialisée et cèdent du terrain aux fans, qui entravent la communication. Le dialogue ne s'établit pas des causes d'une réclusion de la production audiovisuelle dans les sommets de l'organigramme de la production culturelle, un secteur qui maintient sa position privilégiée par le respect presque inconditionnel et vraisemblablement involontaire d'un complexe de conventions surannées.

On tend généralement à rationaliser le manque d'innovation dans les choix créatifs des producteurs par l'argument pécuniaire : puisque le cadre dans lequel ils opèrent est capitaliste et que la propriété première de leurs contenus est commerciale, on déduit de l'appât du gain qu'il est la force directrice de l'activité. Les exemples que nous avons soulevés au cours du chapitre 3 semblent contredire ce raisonnement : la pratique archaïque du « blanchissement » de personnages et de récits attise toujours plus la colère et l'impatience du public, et produit désormais davantage d'échecs que de succès commerciaux ; a contrario, les réussites cinématographiques récentes se révèlent être celles dont les producteurs ont su détecter les partialités de l'industrie et ont osé faire d'identités ordinairement peu représentées le point focal de leurs récits. C'est le cas notamment de *Wonder Woman*⁴⁷¹, qui cumula plusieurs records en devenant notamment le film dirigé par une femme qui récolta les plus grosses recettes (223 millions de dollars) dès son premier week-end de sortie en

⁴⁷¹ *Wonder Woman*, réalisé par Patti Jenkins, DC Entertainment, 2017.

salle⁴⁷², et le plus gros succès cinématographique de l'univers *DC Comics* devant les nombreuses adaptations de ses deux héros fétiches, Batman et Superman⁴⁷³. *Black Panther*⁴⁷⁴, dont la distribution est presque exclusivement composée d'acteurs et d'actrices noirs de diverses nationalités, devient quant à lui le plus gros succès commercial aux États-Unis pour un film de super-héros, toutes franchises confondues⁴⁷⁵.

L'analyse mémique rend possible une considération des producteurs, des fans et des rapports de force qui composent leur dynamique autrement que par le biais strictement sociologique, sans pour autant le supplanter ; elle permet d'outrepasser une appréhension de ces deux complexes selon leur fonction et leur place hiérarchique, et de conceptualiser le filigrane du schéma global de la production culturelle et de sa réception en faisant de l'information (sa nature, la manière dont elle circule, sa relation, entre dépendance et emprise, avec le cerveau humain) le point de départ de la réflexion. En adoptant le concept de super-organisme de Bloom, nous avons pu envisager les producteurs hollywoodiens, les fans, les fans LGBTQ et à plus forte raison les différentes communautés (afro-américaine, asio-américaine, latina) évoquées au cours de notre travail, en tant que gravitation d'individus autour d'une charge informationnelle ou sémantique (un même) commune.

Le même en tant qu'ADN du véritable empire de culture humaine, et ainsi détectable dans le moindre sursaut intellectuel ou comportemental de l'homme, dans chacune de ses conceptualisations, constructions et interactions, permet de problématiser, à travers l'observation de la transmission mémique, le passage du réplicateur à l'idée et a fortiori, de l'individu au groupe. Plus qu'une cartographie des idées, la mémétique est une chronologie des flux humains tels qu'ils se meuvent au gré des valeurs ; elle fournit une logique aux actes, même les plus inattendus, en confrontant toujours l'idée qui les précède avec les différents environnements (mental, géographique, socio-politique et culturel) dans lesquels elle s'établit.

La constatation selon laquelle un producteur hésite à varier les identités dans la représentation qu'il fournit du monde alors que le classement des chiffres d'affaires des productions audiovisuelles indique que la démarche lui serait profiteuse, ne surprend plus dès lors que l'on replace le producteur dans le super-organisme auquel il est affilié. Du fait de son secteur d'activité

⁴⁷² Mumford, Gwilym, « Wonder Woman Breaks Box Office Record For Female Director », *The Guardian*, 5 juin 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jun/05/wonder-woman-breaks-us-box-office-record-female-director-overtakes-fifty-shades-of-grey>. Accès 27 août 2018.

⁴⁷³ Mackelden, Amy, « Wonder Woman Is the Most Successful DC Universe Movie to Date », 1 juillet 2017, *Harper Bazaar*, <https://www.theguardian.com/film/2017/jun/05/wonder-woman-breaks-us-box-office-record-female-director-overtakes-fifty-shades-of-grey>. Accès 27 août 2018.

⁴⁷⁴ *Black Panther*, réalisé par Ryan Coogler, Marvel Studios, 2018.

⁴⁷⁵ Hughes, Mark, « Black Panther To Be Highest Grossing Superhero Of All Time », *Forbes*, 22 mars 2018, <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2018/03/22/black-panther-tops-1-2-billion-this-week/#4be22973b208>. Accès le 27 août 2018.

professionnel, son cerveau est mémétiquement programmé pour servir le maintien de son super-organisme ; pour un producteur de sens officiel, cela se traduit par agir conformément au réseau mémétique qui le dirige et à ainsi transmettre des mèmes tels que le respect de la tradition, le conservatisme, le familial, etc. A l'inverse, puisque les fans ne peuvent s'épanouir qu'en marge des manières de faire de ce super-organisme, le leur s'établit en confrontation avec la production officielle ; leurs mèmes directeurs seront donc du ressort de la résistance, de la contestation et de l'innovation.

Il ne faut pas lire, dans notre interprétation mémétique de la production culturelle et de la résistance de fans, une sorte de fatalisme. Nous ne partageons pas le scepticisme de Bloom quant à l'impossibilité d'une coexistence entre les super-organismes constitutifs d'un même domaine ; son même conquérant et meurtrier, qu'il a choisi d'appliquer à la compétition des idéologies chrétiennes et musulmanes qui lui semblent survenir dans les sociétés occidentales, ne nous semble pas rendre compte de la complexité des réalités sociales. Un même seul est certes mu par un objectif simple (se transmettre à tout prix) mais un même ne fonctionne jamais seul, en conséquence de quoi il lui faut composer avec les autres mèmes environnants. Un hôte unique peut être affilié à deux super-organismes pourtant concurrents ; nous pensons notamment à Lev Grossman, célèbre romancier de profession (et ainsi exposé aux mèmes constitutifs du super-organisme de la production officielle) et fan, comme en atteste les diverses publications sur son blog.

Lorsque nous parlons de « nuisibilité de la tradition », nous ne condamnons pas toute forme de tradition ; de la même manière, nous n'entendons aucunement stigmatiser toute appréciation de la familiarité, de la sécurité, ni même du conformisme. Nous ne suggérons pas ici que la compétition qui oppose le super-organisme des producteurs à celui des fans connaîtra une résolution radicale bloomienne. Il nous semble, au contraire, que les mèmes du premier ne sont pas nécessairement incompatibles avec ceux du second et qu'une conciliation mémétique pourrait être viable. Puisqu'il s'agit de codes et d'encodage, il nous semble que la mémétique pourrait encourager la reprogrammation de mèmes associatifs ; dans le domaine de la production culturelle officielle, cela se traduirait par une modification des mèmes associés à celui dominant de la tradition de manière à ce que ce dernier ne dicte plus les conventions qu'on lui connaît aujourd'hui.

Vers une évolution culturelle dirigée

La mémétique figure donc plutôt pour nous le moyen d'envisager des solutions potentielles au problème de représentation caractéristique des productions audiovisuelles du paysage médiatique actuel. Bien sûr, (dé)programmer volontairement le même dominant d'un super-organisme

représenterait un travail colossal : cela impliquerait notamment de fournir suffisamment de matière de manière à générer une concurrence mémique, puis de veiller à ce que la sélection soit conforme à l'objectif fixé. On peut déjà dire des fans qu'ils contribuent à la compétition mémique en fournissant des variantes sélectionnables quant à la manière de construire une narration ; simplement, ils le font « aveuglement », dans l'ignorance de l'éventuel apport que pourrait constituer la mémétique dans leurs démarches.

C'est sur cette notion que repose l'entière problématique d'une hypothétique (dé)programmation mémique volontaire. Nous mentionnions, dans le dernier chapitre, les réserves de Jenkins envers la mémétique quant à ses implications supposées sur l'« *agency* » des hommes dans la production de leurs contenus et, à plus forte raison, dans l'établissement de leur environnement socio-culturel. Ici, notre problématique suggérerait de pousser cette notion d'« *agency* » à son paroxysme et d'interroger la vraisemblance de l'agencement d'un dispositif permettant une évolution culturelle dirigée.

Selon toute vraisemblance, nous sommes déjà responsables des idées que nous véhiculons, des valeurs que nous prôtons et des systèmes que nous défendons. Penser avant de parler, jauger la réception avant de rendre publique une production, convaincre, manipuler, tricher, protéger, argumenter sont des fonctions dont le rôle a été, et demeure, fondamental dans l'élaboration de la sociabilité humaine. Lorsqu'un producteur de série TV opte pour le maintien et la diffusion de façons de faire et de valeurs traditionnelles parce qu'il suppose qu'il s'agit là des attentes de la majorité de son public, lorsqu'un publicitaire s'appuie sur les habitudes, les loisirs, les préférences de la clientèle qu'il cible pour créer l'univers idéal qui fera vendre son produit, c'est déjà d'une bataille mémique qu'il s'agit : on évalue la compétition, on repère les opposants les plus redoutables et on multiplie les efforts pour mettre au point les stratégies susceptibles de conduire à la victoire.

En définitive, nous dirigeons déjà, en quelque sorte, l'évolution de notre culture. « En quelque sorte », car l'homme dirige l'évolution culturelle à la manière dont la reproduction sexuée conduit l'évolution des formes et des corps humains. Culture et biologie fonctionnent toutes deux selon une force directrice à la mécanique implacable, « hasardeuse » en cela qu'elle n'a besoin de l'intervention d'un concepteur pour subsister, et « déterminée » dans la mesure où elle est cohérente avec l'environnement dans lequel elle s'exprime. Ce que nous interrogeons toutefois ici, c'est justement la possibilité d'une intervention intelligente dans le processus évolutif culturel, la recevabilité d'une réelle ingénierie mémique que l'on pourrait comparer en substance à la faculté, aujourd'hui presque ordinaire, d'interagir avec les biologies qui nous entourent.

Il semble que la mécanique soit déjà lancée : on peut en observer les tressaillements derrière chaque stratagème conçu pour faire entendre une information dans le vacarme Internet, dans la

moindre précaution prise pour faire valoir une production dans le pullulement médiatique caractéristique des plate-formes numériques, chaque fois que l'on cherche la ruse qui permettra de rendre son contenu « viral ». Les internautes, à tâtons dans leur quête de succès médiatique, contribuent à l'élaboration des fondations logistiques d'un système évolutif culturel dirigé. Ajoutons à leurs efforts, la glose académique (soit l'analyse de ces phénomènes culturels et des stratégies mises en œuvre pour en assurer le maintien) qui participe à l'ancrage de la fonctionnalité, de l'utilité et parfois des risques de ces pratiques dans l'estimation de la collectivité Internet et « ex-ternet ».

Notons que, étant donné la relative émergence de ces pratiques, les recherches demeurent rares et se limitent, pour la plupart, à évaluer la mesure des implications des modes de production et de communication numériques sur les comportements sociaux dans le monde matériel. Le numérique a donné lieu à l'ouverture d'une abondance de champs d'étude et celui qui nous concerne présente, par sa position à la croisée du professionnel et de l'amateurisme, du « *mainstream* » et du communautaire, et du divertissement et de la contestation politisée, un potentiel d'exploitation particulièrement riche. Il faudra cependant conduire bien davantage de recherches, avec notamment une emphase sur les modalités de l'expression à la fois collective et fragmentée que permet le (micro)blogage, avant de pouvoir avérer une corrélation entre les fluctuations d'opinion observables dans un cadre social, politique et culturel donné et les différents usages du Web.

Une autre façon d'aborder les pratiques Internet est de partir du postulat que leur pouvoir d'influence n'opèrent pas uniquement à l'intérieur des limites du cadre numérique mais s'est exporté (s'est encodé) dans les manières de faire et d'être institutionnalisées. C'est la démarche qu'ont adoptée notamment Shubeck et Huette, chercheurs en psychologie et en psycholinguistique, dans une étude heuristique visant à modéliser un système de prédiction du succès d'un mème donné sur Internet. Précisons que les auteurs n'assignent de limites sémantiques à aucun des deux termes que nous avons employés jusque là pour parler du mème, ce qui semble indiquer que leur conception du mème recoupe à la fois le mème dawkinsien et le « mème Internet » ; leur démarche est donc celle d'une évaluation des paramètres qui optimiseraient le succès mémique d'une information sur Internet.

Shubeck et Huette commencent par constater que la nature des données ordinairement traitées pour prédire le succès d'un mème (à savoir, les éléments topographiques de la plate-forme numérique qui va servir de support au mème, tels que la taille de la communauté (définie comme « a set of nodes (i.e., individual users) who are followers of one another » (Shubeck, Huette, 2183)) et qui désigne les abonnés de chaque utilisateur de la communauté, rend la démarche inefficace. Selon eux, le nombre d'utilisateurs d'une plate-forme ainsi que le nombre de leurs abonnés, bien que

représentatifs du taux de fréquence et donc, de popularité d'une plate-forme numérique, ne peuvent aucunement fournir les informations nécessaires à la compréhension des raisons qui poussent un internaute à sélectionner un mème plutôt qu'un autre.

Shubeck et Huette proposent alors d'explorer une piste différente de celles généralement empruntées dans la recherche mémorique appliquée au numérique et décident d'examiner la place des processus cognitifs dans la sélection d'un mème en interrogeant la problématique suivante : peut-on attester l'incidence d'une présence linguistique dans le contenu d'un mème sur son potentiel de popularité ? En d'autres termes, un contenu est-il davantage susceptible d'être sélectionné par un internaute s'il contient un énoncé, et quelles seraient les propriétés linguistiques et cognitives les plus enclines à optimiser la sélection de cet énoncé ?

Traiter ces différents points a nécessité la réalisation d'un modèle de référence des propriétés linguistiques et cognitives spécifiques des contenus mémoriques numériques que Shubeck et Huette ont élaboré à partir d'un corpus composé de 268 « mèmes Internet ». Après comparaison, les deux chercheurs ont été à même de dégager trois catégories susceptibles de définir ces propriétés. La première est la catégorie psycholinguistique, qui regroupe des caractéristiques telles que la mémoire de travail (soit la faculté de retenir une information temporairement sans se laisser distraire par la réalisation simultanée d'autres opérations cognitives), le traitement de la phrase (c'est-à-dire, l'effort de correspondance entre une charge sémantique et l'aspect structurale d'une phrase) ou encore, la manière dont les émotions affectent la mémoire.

La deuxième catégorie concerne les caractéristiques physiques (le nombre de mots constitutifs d'un énoncé et le nombre de syllabes constitutives de chacun des mots de l'énoncé) et orthographiques du texte d'un contenu mémorique donné. La troisième et dernière catégorie de propriété du mème est son type, que Shubeck et Huette ont, pour les besoins de leur recherche, réduit aux trois suivants : le « *template meme* », un « mème Internet » dont seul le texte change d'une version à une autre, le « *copy-and-paste meme* », qui consiste en un bloc de texte que les internautes copient et disséminent, de façon généralement non sollicitée, sur les différentes plateformes de communication numériques, et enfin, le « *game meme* », un type de « mème Internet » dont l'objectif est de susciter une interaction avec l'internaute qui y est confronté. Un exemple de « *game meme* » est le mème « *You Are Now Aware of Your Tongue* », une suggestion mentale censée rendre l'internaute « conscient » de sa langue, et à plus forte raison, l'agacer en le forçant à s'interroger sur la position que prend sa langue dans sa bouche lorsqu'il n'y prête pas attention (Shubeck, Huette, 2185).

Les résultats révèlent, premièrement, que la taille de l'énoncé tient une place d'importance

dans le succès d'un mème : plus le texte est court, plus les chances de sélection par l'internaute sont élevées. Deuxièmement, un énoncé qui contient un juron constitue un candidat moins propice à la sélection qu'un énoncé composé de termes neutres ; un constat inattendu aux yeux de Shubeck et Huette, compte tenu des études préalables attestant la tendance du cerveau à mémoriser davantage les mots tabous ou à forte charge émotionnelle que les mots neutres (Shubeck, Huette, 2184). Troisièmement, les « mèmes Internet » de type « *template meme* » sont plus favorables à la réplique que ceux de type « *copy-and-paste meme* » et « *game meme* » (Shubeck, Huette, 2186).

Outre la portée descriptive de ces données, ce qui nous concerne véritablement dans ces résultats, c'est la confirmation de la possibilité de prédire le succès d'un « mème Internet », autrement dit, d'intervenir non seulement dans les processus de sélection et de variation mémiques mais surtout, d'utiliser ses connaissances des subtilités structurales et fonctionnelles du « mème Internet » (ce qui implique un entendement des principes fondamentaux de la mémétique « dawkinsienne ») et de la manière dont il interagit avec l'internaute pour conceptualiser le contenu idéal à la propagation.

Optimiser les chances de succès est une manœuvre fondamentalement évolutive : l'unique ambition d'une unité de sélection étant d'être sélectionnée et transmise, elle tend à rechercher la compatibilité la plus élevée possible avec son milieu. Nous l'avons vu, dans les processus génique et mémique, c'est l'unité de sélection « qui décide » : c'est elle qui établit des stratégies et use de stratagèmes pour assurer sa propagation ; elle aussi qui tire avantage de ce qui l'entoure, qu'il s'agisse de son hôte ou de son environnement. Dans le cas des « mèmes Internet », les mêmes processus interviennent toutefois c'est l'internaute qui est aux commandes.

Nous suggérons ici que, du fait de son ignorance quant à l'ampleur de son rôle dans la mécanique évolutive du « mème Internet », l'engagement de l'internaute dans l'élaboration d'une dialectique de politisation, de revendication ou de contradiction reste hésitant. Peut-être est-ce à cette naïveté que l'on doit la réputation du « mème Internet », entre frivolité récréative et agent involontaire d'une machinerie qui, insidieuse et incontrôlable, érode l'architecture démocratique des systèmes sociopolitiques occidentaux. Nous argumentons, au contraire, que le « mème Internet » constitue déjà en l'état un outil d'expression valide ; il nous semble cependant que l'internaute se contente d'effleurer le potentiel d'exploitation de cet outil et que, moyennant d'autres modélisations de prédiction telles que celle imaginé par Shubeck et Huette, le « mème Internet » pourrait devenir l'instrument d'un processus évolutif véritablement dirigé au niveau culturel.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Séries TV

Amos 'n' Andy, créateurs Charles Correll et Freeman Gosden, CBS, 1960.

Blackish, créateur Kenya Barris, ABC Studios, 2014.

Breaking Bad, créateur Mark Johnson, AMC, 2008.

Buffy The Vampire Slayer, créateur Joss Whedon, The WB, 1997.

CSI: Crime Scene Investigation, créateur Anthony E. Zuiker, CBS, diffusion depuis le 6 octobre 2000.

----- « Ch-Ch-Changes », écrit par Jerry Stahl, réalisé par Richard J. Lewis, CBS, 2004.

Doctor Who, créateurs Sydney Newman et Donald Wilson, BBC One, diffusion à partir du 23 novembre 1963.

Empire, créateurs Lee Daniels et Danny Strong, créateurs, Imagine Entertainment, 2015.

Executive Suite, « What Are Patterns For? », écrit par Don Brinkley, réalisé par Joseph Pevney, MGM Television, 1976.

Game of Thrones, créateurs David Benioff et D. B. Weiss, HBO, 2011.

Glee, créateurs Iann Brennan, Brad Falchuk et Ryan Murphy, Fox, diffusion entre le 2 septembre 2009 et le 20 mars 2015.

----- « Pot o' Gold », écrit par Ali Adler, réalisé par Adam Shankman, Fox, 2011.

----- « The Purple Piano Project », écrit par Brad Falchuk, réalisé par Eric Stoltz, Fox, 2011.

Grey's Anatomy, créatrice Shonda Rhimes, ABC Studios, 2005.

The Handmaid's Tale, créateur Bruce Miller, Hulu, 2017.

The 100, créateur Jason Rothenberg, The CW, 2014.

----- « Blood Must Have Blood Part 1 », écrit par Aaron Ginsburg et Wade McIntyre, réalisé par Omar Madha, The CW, 2015.

----- « Remember me », écrit par Dorothy Fortenberry, réalisé par Omar Madha, The CW, 2015.

----- « Stealing Fire », écrit par Heidi Cole McAdams, réalisé par Uta Briesewitz, The CW, 2016.

----- « Thirteen », écrit par Javier Grillo-Marxuach et réalisé par Dean White, The CW, 2016.

How To Get Away With Murder, créateur Peter Nowalk, ABC Studios, 2014.

Lost Girl, créatrice Michelle Lovretta, Showcase, 2010.

Once Upon A Time, Horowitz, Adam et Edward Kitsis, créateurs, ABC, 2011-2018.

----- « Quite A Common Fairy », *Once Upon A Time*, écrit par Edward Kitsis and Adam Horowitz, réalisé par Ralph Hemecker, ABC, 2011.

Orange Is The New Black, créatrice Jenji Kohan, Netflix, 2013.

Prison Break, « Behind the Eyes », écrit par Paul Scheuring, réalisé par Nelson McCormick, 20th Television, 2017.

Quantico, créateur Joshua Safran, ABC Studios, 2015.

Rookie Blue, créatrices Tassie Cameron, Morwyn Brebner et Ellen Vanstone, Entertainment One International, 2010-2015.

Scandal, créatrice Shonda Rhimes, ABC Studios, 2012.

The Sopranos, créateur Brad Grey, HBO, 1999.

Star Trek: The Original Series, créateur Gene Roddenberry, diffusion entre le 8 septembre 1966 et le 3 septembre 1969.

Supergirl, créateurs Greg Berlanti et Ali Adler, DC Entertainment, 2015.

----- « Damage », écrit par Eric Carrasco et Cindy Lichtman, réalisé par Kevin Smith, Warner Bros.

Television Distribution, 2017.

----- « Welcome to Earth », écrit par Jessica Queller et Derek Simon, réalisé par Rachel Tallalay, DC Entertainment, 2016.

Veronica Mars, créateur, Rob Thomas, UPN, 2004.

Wynonna Earp, créatrice Emily Andras, IDW Entertainment, Dynamic Television, 2016.

----- « I Walk the Line », écrit par Emily Andras, réalisé par Paolo Barzman, IDW Entertainment, Dynamic Television, 2016.

----- « Keep the Home Fires Burning », écrit par Emily Andras, réalisé par Ron Murphy, IDW Entertainment, Dynamic Television, 2016.

The X-Files, créateur Chris Carter, Fox, diffusion entre le 10 septembre 1993 et le 19 mai 2002.

Films

Black Panther, réalisé par Ryan Coogler, Marvel Studios, 2018.

Breakfast At Tiffany's, réalisé par Blake Edwards, Paramount Pictures, 1961.

Les Choristes, dirigé par Christophe Barratier, Pathé Films, 2004.

Cloud Atlas, réalisé par Lana Wachowski, Tom Tykwer et Andy Wachowski, Warner Bros. Pictures, 2012.

Evita, réalisé par Alan Parker, Hollywood Pictures, 1996.

Exodus: Gods and Kings, réalisé par Ridley Scott, 20th Century Fox, 2014.

The Expendables, réalisé par Sylvester Stalone, Millenium Film, 2010.

Fences, réalisé par Denzel Washington, Paramount Pictures, 2016.

Gods of Egypt, réalisé par Alex Proyas, Summit Entertainment, 2016.

Ghost in the Shell, réalisé par Rupert Sanders, Paramount Pictures, 2017.

The Great Wall, réalisé par Zhang Yimou, Universal Pictures, 2017.

High School Musical, réalisé par Kenny Ortega, Disney-ABC Domestic Television, 2006-2008.

Moonlight, réalisé par Barry Jenkins, A24, 2016.

Othello, réalisé par Stuart Burge, Eagle-Lion Films, 1965.

Pan, réalisé par Joe Wright, Warner Bros. Pictures, 2015.

Prince of Persia: The Sands of Time, réalisé par Mike Newell, Walt Disney Studio, 2010.

Scarface, réalisé par Brian de Palma, Universal Pictures, 1983.

Star Wars (the Sequel Trilogy), réalisé par J.J Abrams et al, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2015.

The Tea House of the August Moon, réalisé par Daniel Mann, Metro-Goldwyn-Mayer, 1956.

Twilight, réalisé par Catherine Hardwicke, Chris Weitz, David Slate et Bill Condon, Summit Entertainment, 2008-2012.

West Side Story, réalisé par Robert Wise et Jerome Robbins, United Artists, 1961.

William Shakespeare's Romeo + Juliet, réalisé par Baz Luhrmann, 20th Fox Century, 1996.

Wonder Woman, réalisé par Patti Jenkins, DC Entertainment, 2017.

Livres

ATWOOD, Margaret, *The Handmaid's Tale*, 1986, New York, Anchor Books, 1998.

BECHDEL, Alison, *Dykes to Watch Out For*, Ithaca, N.Y, Firebrand Books, 1983-2008.

BROOKE, Arthur, *Brooke's "Romeus and Juliet." Being The Original of Shakespeare's "Romeo and Juliet."* Newly Edited by J.J. Munro. Ed. J.J. Munro. New York: Duffield and Company; London: Chatto & Windus, 1908, disponible en ligne <http://www.shakespeare-navigators.com/romeo/BrookeIndex.html>. Accès 19 décembre 2017.

FURIE, Matt, *The Boy's Club*, 2006.

JAMES, E. L., *Fifty Shades of Grey*, London, Vintage Books, 2011.

MEYER, Stephanie, *Twilight*, New York, Little, Brown and Company, 2005-2008.

ROWLING, J.K., Jack THORNE et John TIFFANY, *Harry Potter and the Cursed Child*, London, Little, Brown and Company, 2016.

Fanfictions

GROSSMAN, Lev, « A Middle-Grade Harry Potter Fan Fiction », *LevGrossman*, 21 juin 2012, <http://levgrossman.com/tag/fan-fiction/>. Accès 5 mai 2018.

LYNNEARLINGTON, « Fic: They Say Bad Things Happen For A Reason [Part Twenty] », *LiveJournal*, 10 juillet 2010, <https://lynnearlington.livejournal.com/14290.html>. Accès 14 janvier 2016.

Mèmes Internet

« It Gets Better: Dan and Terry », *YouTube*, mise en ligne par It Gets Better Project, 21 septembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=7IcVyvg2QIo>. Accès 24 mars 2018.

« This Is Reteaching Gender and Sexuality », *YouTube*, mise en ligne par Putthisonthemap, 23 novembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=51kQQuVpKxQ>. Accès 25 mars 2018.

Forum The L Chat

Publication extraite du fil de discussion « Lost Girl »

----- Anonymous post #66529, « Lost Girl – Part 2 », 12 avril 2013,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5071939/1901/. Accès 29 avril 2016.

Publications extraites du fil de discussion « The 100 »

----- Anonymous Post #15207, « The 100 Part II », 4 août 2015,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/435/. 21 septembre 2016.

----- Anonymous Post #15210, « The 100 Part II », *The L Chat*, 4 août 2015,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/435/. 21 septembre 2016.

----- Anonymous Post #15441, « The 100 Part II », *The L Chat*, 4 août 2015,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/442/. Accès 21 septembre 2016.

----- Anonymous Post #15523, « The 100 Part II », 4 août 2015,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/444/. 21 septembre 2016.

----- Anonymous Post #15538, « The 100 Part II », 4 août 2015,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5837679/444/. 21 septembre 2016.

----- Anonymous Post #23281. « The 100 Part III », 25 décembre 2015,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5913651/666/. Accès 21 septembre 2016.

----- Anonymous Post #23397. « The 100 Part III », 25 décembre 2015,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5913651/669/. Accès 21 septembre 2016.

----- Anonymous post #6561, « The 100 – Part VI; Maybe Someday Is Now », 4 mars 2016,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/188/. Accès 25 juin 2016.

----- Anonymous Post #8666, « The 100 – Part IV ; Maybe Someday Is Now », 4 mars 2016,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/248/. Accès 21 septembre 2016.

----- Anonymous post #12429, « The 100 – Part IV; Maybe Someday Is Now », 4 mars 2016,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/356/. Accès 7 septembre 2016.

----- Anonymous post #14947, « The 100 – Part IV; Maybe Someday Is Now », 4 mars 2016,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/428/. Accès 7 septembre 2016.

----- Anonymous post #14988, « The 100 – Part IV; Maybe Someday Is Now », 4 March 2016,
http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5959752/430/. Accès 7 septembre 2016.

Publications extraites du fil de discussion « Once Upon A Time »

----- Anonymous post #31265, « Once Upon A Time 2.0 », 20 juillet 2013,

http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5121914/894/. Accès 8 octobre 2015.

----- Anonymous Post #24561, « Once Upon A Time 3.0 », 20 décembre 2013,

http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5271234/702/. Accès 10 octobre 2015.

----- Anonymous #46985, « Once Upon a Time 6.0 », 17 juillet 2015,

http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5760493/1343/. Accès 29 avril 2018.

Publication extraite du fil de discussion « Orphan Black. Tatiana Maslany »

----- Anonymous post #4520, 2 octobre 2013,

http://s1.zetaboards.com/L_Anon/topic/5129613/130/. Accès 8 septembre 2015.

Comptes Twitter

@AdamHorowitzLA, « To be clear, @1MichaelColeman DOES NOT speak for me, Eddy, the cast or anyone at ONCE. We sincerely apologize for any misunderstanding », *Twitter*, 20 décembre 2013, 17h05, <https://twitter.com/adamhorowitzla/status/414064091963998208>.

----- « We respect LGBT and do intend to make it a part of #onceuponatime. It may not be with chars u want, but plz stop with the hate #bekind2all », *Twitter*, 20 juillet 2013, 16h01, <https://twitter.com/adamhorowitzla/status/358723456847720449?lang=fr>.

@chasingcarlexa, « #Clexaforme beautiful representation. @Jrothenberg thank you @The100writers », *Twitter*, 21 décembre 2015, 22h00, <https://twitter.com/chasingcarlexa/status/679179746916360192>.

@kimshum, « All I'm hearing is that Clexa makes the world a happier place », *Twitter*, 8 février 2015, 16h56, <https://twitter.com/kimshum/status/564588729751183362>.

----- « Listen, everyone: all you asked was that Lexa not die. Guess what? She didn't die. She WON. #The100 #yourewelcome », *Twitter*, 4 mars 2015, 22h05, <https://twitter.com/kimshum/status/573363576057937921>.

@LanaParilla, « TBC, @1MichaelColeman doesn't speak 4 me. I love all of our fans & appreciate ur love for our characters! #SwanQueen #EvilRegals #ABC #OUAT », *Twitter*, 20 décembre 2013, 18h04, <https://twitter.com/lanaparilla/status/414078895067901952?lang=fr>.

@MingNa, « Nothing against Scarlett Johansson. In fact, I'm a big fan. But everything against this

Whitewashing of Asian role », *Twitter*, 14 avril 2016, 08h05,
<https://twitter.com/MingNa/status/720629012180123648>.

@msjwilly, « And the composure literally was just me shutting down after someone called me an angry black woman », *Twitter*, 28 janvier 2017, 14h48,
<https://twitter.com/msjwilly/status/825475587405787136?lang=fr>.

@NeonRain4, « It's important because we didn't grow up with relatable couples. Or role models », *Twitter*, 21 décembre 2015, <https://twitter.com/NeonRain4/status/679179458570403840?lang=fr>.

@JrothenbergTV, « At least she's alive. #The100finale #the100 », *Twitter*, 4 mars 2015, 19h31,
<https://twitter.com/jrothenbergtv/status/573324931196272640>.

----- « In post, working on the most insane Clarke/Lexa scene. God, these two are good together (...) », *Twitter*, 30 janvier 2015, 18h14,
<https://twitter.com/jrothenbergtv/status/561346730856169473>.

----- « KANDY KRU! And yes, they chose RAINBOWS. #The100BTS #The100 », *Twitter*, 3 février 2016, 8h10, <https://twitter.com/jrothenbergtv/status/694915805285191680?lang=fr>.

----- « Shooting on the streets of downtown Vancouver for the first time eever! Come say hi! #the100 #the100Season3 », *Twitter*, 21 janvier 2016, 08h21,
<https://twitter.com/jrothenbergtv/status/690207697854078977>.

----- « You guys know I don't ship. But I gotta admit, #Clexa is seaworthy. #justsaying (...) », *Twitter*, 28 janvier 2015, 18h56, <https://twitter.com/jrothenbergtv/status/560632588571009025>.

@realDonaldTrump, « "You Can't Stump the Trump" », *Twitter*, 13 octobre 2015, 01:53,
<https://twitter.com/realDonaldTrump/status/653856168402681856>. Accès 10 juin 2018.

Divers médias sociaux et plate-formes numériques

« DAY EIGHTY-FOUR. Care to Guess Who Stopped by Our Office Today ? #the100 », *The 100 Writers Room*, 4 août 2015, <http://the100writers.tumblr.com/post/125809783158/day-eighty-four-care-to-guess-who-stopped-by-our>. Accès 21 septembre 2016.

« Fact: The walls of the Orphan black writers' room are covered in your OB art and fanfic. Here is the proof », *Orphan Black*, 2 octobre 2013, <http://orphanblack.tumblr.com/post/62925408026/fact->

[the-walls-of-the-orphan-black-writers-room](#). Accès 8 septembre 2015.

« OI OI #CLONECLUB. OBTumblr (That's Us) Is Proud To Announce... », *Orphan Black*, 8 janvier 2016, <http://orphanblack.tumblr.com/post/136882717866/oi-oi-cloneclub-obtumblr-thats-us-is-proud-to>. Accès 10 janvier 2016.

« Swan Queen Question – OUAT panel Comic Con 2013 », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Liz Mason, 23 juillet 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=gCH-kOm6AMo>. Accès 8 octobre 2015.

TRUMP JR, Donald, « A friend sent me this (...) », *Instagram*, 11 septembre 2016, <https://www.instagram.com/p/BKMtdN5Bam5/>. Accès 10 juin 2018.

TRYLON & PERISPHERE, « About », *Trylonandperisphere*, <http://trylonandperisphere.tumblr.com/about>. Accès 11 juillet 2017.

« YouTube Play », *Guggenheim*, <https://www.guggenheim.org/youtube-play>. Accès 14 janvier 2016.

Illustrations

Illustration 1 : @MaryneeLahaye, "Someone had a little too much wine..(...)", *Twitter*, 3 septembre 2014, <https://twitter.com/maryneelahaye/status/507364083159826434>. Accès 15 juin 2018.

Illustration 2 : Lidia, "Good Morning, Swanshine", *Don't Drink and Draw*, 2014, <http://napfreak.tumblr.com/post/91087487225/good-morning-swanshine>. Accès 15 juin 2018.

Illustration 3 : @khaleegis, « "Emma I know it's too late but I love you" "Regina, no..." "I'm so sorry" », *Twitter*, 21 avril 2017, 09:20, <https://twitter.com/khaleegis/status/855456324271951872>. Accès 26 juin 2018.

Illustration 4 : « "Dance with me." "But everyone is looking..." "Let them stare." », *Emma & Tilda*, 2 mars 2017, <https://et-sq.tumblr.com/post/157899940584/dance-with-me-but-everyone-is-looking-let>. Accès 26 juin 2018.

Illustration 5 : Capture d'écran de l'épisode « Ch-ch-changes » de la série *Les Experts*, référencé en note 49.

Sources secondaires

Sur la fan culture et les études culturelles

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur » (1967), *Le Bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, pp. 63-69.

----- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

----- *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

----- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

----- « Théorie du texte. » *Encyclopaedia Universalis* [en ligne],

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>. Accès 24 août 2015.

BENNETT, Tony, « Putting Policy Into Cultural Studies », *The Cultural Studies Reader*, 1993, New York, Routledge, 1999.

BOOTH, Paul et Kelly PETER, « The Changing Faces of Doctor Who Fandom: New Fans, New Technologies, Old Practices? » *Participations: Journal of Audience & Reception Studies*, Vol. 10, N°1, 2013, pp. 57-72.

CERTEAU, Michel (de), *La Culture au pluriel*, 1974, Paris Seuil, 2003.

DUFFETT, Mark, *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, Londres, Bloomsbury, 2013.

----- (sous la direction de), *Popular Music Fandom: Identities, Roles and Practices*, New York, Routledge, 2014.

DURING, Simon (sous la direction de), *The Cultural Studies Reader*, Londres, Routledge, 1999.

ECO, Umberto, « Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage », *Substance*, Vol. 14, N°14, 1985, pp. 3-12, <https://www.jstor.org/stable/3685047>. Accès 15 juillet 2014.

----- « Toward a Semiotic Inquiry Into the Television Message », *Working Papers in Cultural Studies*, Vol. 3, 1972, pp. 103-121.

FISKE, John, *Television Culture*, New York, Methuen, 1987.

FORD, Sam, « Soap Operas and the History of Fan Discussion », *Transformative Works and Cultures*, Vol. 1, 2008, <https://doi.org/10.3983/twc.2008.042>. Accès 20 juillet 2014.

GROSSBERG, Lawrence, « Toward a Genealogy of the State of Cultural Studies », dans *Bringing All Back Home*, Duke UP, Durham, 1997, pp. 272-286.

GROSSMAN, Lev, « The Boy Who Lived Forever », *Time*, 7 July 2011, <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,2081784,00.html>. Accès 1 août 2015.

HARRINGTON, C., Jonathan GRAY et Cornel SANDVOSS, *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, New York, New York University Press, 2007.

HEBDIGE, Dick, *Subculture: The Meaning of Style*, 1979, New York, Routledge, 2001, 86.

HELLEKSON, Karen et Kristina BUSSE (sous la direction de), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, Jefferson, NC, McFarland, 2006.

----- *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014.

HELLEKSON, Karen, Craig B. JACOBSEN, Patrick B. SHARP et Lisa YASZEK (sous la direction de), *Practicing Science Fiction: Critical Essays on Writing, Reading and Teaching the Genre*, Jefferson, NC, McFarland, 2010.

HILLS, Matt, *Fan Cultures*, Londres, Routledge, 2002.

----- « Fiske's "Textual Productivity" and Digital Fandom: Web 2.0 Democratization Versus Fan Distinction? », *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, Vol. 10, N°1, 2013, pp. 130-153.

« Interrogating the Text From the Wrong Perspective », *Fanlore*, 3 juillet 2015, https://fanlore.org/wiki/Interrogating_the_text_from_the_wrong_perspective. Accès 25 août 2015.

JAMISON, Anne, *Fic: Why Fanfiction is Taking Over the World*, Dallas, TX, BenBella, 2013.

JENKINS, Henry, *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006.

----- *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, 1992, New York, Routledge, 2013.

LANCASTER, Kurt, *Interacting with Babylon 5: Fan Performances in a Media Universe*, Austin, University of Texas Press, 2001.

LEWIS, Lisa A. (sous la direction de), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, 1992.

LORDHEROBRINE, « How Do You Write Your Fanfiction? », *TVTropes*, 30 May 2014, <http://tvtropes.org/pmwiki/posts.php?discussion=14014173310A16032100&page=1>. Accès 21 août 2015.

MARTIN, George R.R., « Someone Is Angry On the Internet », *Not A Blog*, 7 mai 2010, <https://grrm.livejournal.com/151914.html?page=8>. Accès 10 décembre 2015.

MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [document PDF], 1923-1924, pp. 1-106, <http://anthropomada.com/bibliotheque/Marcel-MAUSS-Essai-sur-le-don.pdf>. Accès 25 mai 2018.

MetaFour, « How Do You Write Your Fanfiction? » *Tvtropes*, 16 March 2015, <https://tvtropes.org/pmwiki/posts.php?discussion=14014173310A16032100&page=1>. Accès 21 août 2015.

MORLEY, David, *The 'Nationwide' Audience*, Londres, British Film Institute, 1980.

RAZER, Helen, « Fanfic: Is It Right to Write? », *The Age Online*, 5 janvier 2004, <https://www.theage.com.au/articles/2004/01/02/1072908900255.html>. Accès 30 mai 2018.

RICE, Anne, « Important Message From Anne On "Fan Fiction" », *Anne Rice, Interrogating the Text of the Book of Life... The Official Site*, 7 avril 2000, <http://annerice.com/ReaderInteraction-MessagesToFans.html>. Accès 25 août 2015.

ROMANO, Aja, « I'm Done Explaining Why Fanfic is Okay », *WebCite*, 3 mai 2010,

<http://www.webcitation.org/6PiRB1pgl>. Accès 1 novembre 2016.

STEIN, Louisa Ellen et Kristina Busse, *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*, Jefferson, NC, McFarland, 2012.

STEIN, Louisa Ellen, *Millennial Fandom: Television Audiences in the Transmedia Age*, Iowa City, University of Iowa Press, 2015.

STULLER, Jennifer K. (sous la direction de), *Fan Phenomena: Buffy The Vampire Slayer*, Chicago, Intellect Books, 2013.

TULLOCH, John et Henry JENKINS, *Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek*, Routledge, Londres, 1995.

VAN STEENHUYSE, Veerle, « The Writing and Reading of Fan Fiction and Transformative Theory », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Vol. 13, N°4, 2011, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1691>. Accès 30 juillet 2014.

« Where Has Anne Rice Fanfiction Gone? », *Angelfire*, <http://www.angelfire.com/rant/croatoan/>. Accès on 25 août 2015.

Sur les médias, la communication et Internet

AGOSTINELLI, Serge, Dominique AUGÉY et Frédéric LAURIE (sous la direction de), *La Richesse des réseaux numériques*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 2011.

ALTHUSSER, Louis, *Sur la reproduction*, Paris, Presse Universitaire de France, 1995.

ANDREJEVIK, Mark, « The Work That Affective Economics Does », *Cultural Studies*, 2011, Vol. 25, N°4-5, pp. 604-620.

BALLE, Francis, *Médias et Sociétés*, Paris, Montchrestien, 1990.

BANET-WEISER, Sarah, « Convergence on the Street: Rethinking the Authentic/ Commercial

Binary », *Cultural Studies*, 2011, Vol. 25, N°4-5, pp. 641-658.

BENJAMIN, Walter, « The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction », disponible au lien suivant www.marxists.org. Accès 22 décembre 2015.

BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, suivi de *L'Emprise du journalisme*, Paris, Raison d'Agir, 2008.

BRATICH, Jack, « User-Generated Discontent », *Cultural Studies*, 2011, Vol. 25, N°4-5, pp. 621-640.

COULDRY, Nick et James HAY, « Rethinking Convergence/Culture: An Introduction », *Cultural Studies*, Vol. 25, N°4-5, 15 septembre 2011, pp.473-486, <https://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/09502386.2011.600527?scroll=top>. Accès 15 juillet 2018.

CRANG, Mike, Phil CRANG et John MAY, *Virtual Geographies: Bodies, Space and Relations*, 1997, Londres, Routledge, 2004.

« Cult of the Amateur Andrew Keen Parte 1 », vidéo mise en ligne par Marcelo Prais, *YouTube*, 9 septembre 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=U2XzkpdR3dg>. Accès 7 juin 2016.

« Cult of the Amateur Andrew Keen Parte 2 », vidéo mise en ligne par Marcelo Prais, *YouTube*, 9 septembre 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=KXBwFV74mKI>. Accès 7 juin 2016.

« Cult of the Amateur Andrew Keen Parte 3 », vidéo mise en ligne par Marcelo Prais, *YouTube*, 9 septembre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=AT5eIGAVTIA>. Accès 7 juin 2016.

DARLEY, Andrew, *Visual Digital Culture: Surface Play and Spectacle in New Media Genre*, Londres, Routledge, 2000.

De ROSNAY, Joël, *Surfer la vie : comment sur-vivre dans la société fluide*, Paris, Les liens qui nous libèrent, 2012.

ELLIS, Rick, « Hart Hanson On Showrunning In The Social Media Age », *AllYourScreens*, 27 avril

2016, <http://allyourscreens.com/index.php/interviews/3164-showrunning-in-the-social-media-age>.
Accès 30 avril 2016.

GERVAIS, Jean-François, *Web 2.0 : les internautes au pouvoir*, Paris, Dunod, 2007.

« The Gregory Mantell Show – The Cult of the Amateur », YouTube, vidéo mise en ligne par Gregory Mantell, 1 août 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=un5vTaUZvi4>. Accès 6 juin 2016.

GROSSMAN, Lev, « You – Yes, You – Are Time's Person of the Year », *Times*, 25 décembre 2006, <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570810,00.html>. Accès 19 novembre 2015.

HADDAD, Sabine (maître), « Atteintes à la personne sur les réseaux sociaux : fondements juridiques aux poursuites », *Legavox*, 13 mars 2012, <http://www.legavox.fr/blog/maitre-haddad-sabine/atteintes-personne-reseaux-sociaux-fondements-7937.htm#.WPDUMYjyiM8>. Accès 23 mars 2017.

HAMPTON, Keith et Barry WELLMAN, « Neighboring in Netville: How the Internet Supports Community and Social Capital in Wired Suburb », *City & Community*, Vol. 2, N° 4, 2003, pp. 277-311.

Healthcarefuture, « Marshall McLuhan – The World is a Global Village (CBC TV) », YouTube, 24 mars 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=HeDnPP6ntic>. Accès 6 juillet 2018.

« Jaron Lanier Talks About the Failure of Web 2.0 With Aleks Krotoski », vidéo mise en ligne par *The Guardian*, YouTube, 22 février 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=aIwikI7IVYs>. Accès 3 juin 2016.

JENKINS, Henry, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

----- « Kickstarting Veronica Mars: A Conversation About the Future of Television (Part One) », *Confession of an Aca-Fan*, 25 mars 2013, <http://henryjenkins.org/blog/2013/03/kickstarting-veronica-mars-a-conversation-about-the-future-of-television-part-one.html>. Accès 28 mars 2013.

----- « Kickstarting Veronica Mars: A Conversation About the Future of Television (Part Two) »,

Confession of an Aca-Fan, 26 mars 2013, <http://henryjenkins.org/blog/2013/03/kickstarting-veronica-mars-a-conversation-on-the-future-of-television-part-two.html>. Accès 28 mars 2013.

----- « Kickstarting Veronica Mars: A Conversation About the Future of Television (Part Three) », *Confession of an Aca-Fan*, 28 mars 2013, <http://henryjenkins.org/blog/2013/03/kickstarting-veronica-mars-a-conversation-about-the-future-of-television-part-three.html>. Accès 28 mars 2013.

----- « Rethinking "Rethinking Convergence/Culture" », *Cultural Studies*, 2014, Vol. 28, N°2, pp. 267-297 : 274, <http://dx.doi.org/10.1080/09502386.2013.801579>. Accès 24 juillet 2018.

KEEN, Andrew, « Is Web 2.0 Going to Destroy Our Values? » [document PDF], *Karlsruhe Institute of Technology*, https://www.zak.kit.edu/downloads/Keen_8_fertig.pdf. Accès 9 juin 2016.

LANIER, Jaron, *You Are Not a Gadget: A Manifesto* [document PDF], New York, Alfred A. Knopf, 2010, 82.

« Larry Lessig affirme que la loi asphyxie la créativité », *YouTube*, vidéo mise en ligne par TED, 15 novembre 2007. Accès 15 décembre 2015.

« Lawrence Lessig On Fair Use and Right2Remix.org. », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Leonidobush, 9 septembre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=CrRUmsBujK4>. Accès 16 mars 2018.

LECOQ, Titiou et Diane LISARELLI, *Encyclopédie de la Web Culture*, Paris, Robert Laffont, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

LÉVY, Pierre, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge, Mass., Perseus Books, 1997.

McLUHAN, Marshall, « Speed of Cultural Change », *College Composition and Communication*, Vol. 9, N° 1, février 1958, pp. 16-20, 17, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/354088>. Accès 4 mai 2018.

----- *Understanding Media: The Extensions of Man* [document PDF], 1964, http://robynbacken.com/text/nw_research.pdf.

MAIGRET, Éric et Éric MACÉ, *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

MUSSO, Pierre (sous la direction de), *Réseaux et sociétés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

REBILLARD, Franck, *Le Web 2.0 en perspective. Une analyse socio-économique de l'internet*, Paris, L'Harmattan, 2007.

ROMANO, Aja, « The Case For Anonymity », *The Daily Dot*, 13 septembre 2012, <http://www.dailydot.com/interviews/fail-fandom-meme-moderator-wank-interview/>. Accès 17 février 2017.

ROUQUETTE, Sébastien, *L'Hypermédia internet : analyse globale de l'espace médiatique internet*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2010.

ROUX, Dominique, Zineb ABOUYOUB, Nicolas CHENG et al., *La Télévision de demain*, Paris, Economica, 2007.

SACRISTE, Valérie, *Communication et médias : sociologie de l'espace médiatique*, Paris, Foucher, 2007.

SALER, Michael, « How the Internet is Using US All », *The Times Literary Supplement*, 26 octobre 2011, <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/how-the-internet-is-using-us-all/>. Accès 21 juillet 2014.

SMITH, Roberta, « The Home Video Rises to Museum Grade », *The New York Times*, 21 octobre 2010, <https://www.nytimes.com/2010/10/22/arts/design/22youtube.html>. Accès 14 janvier 2016.

« Social Media Update 2016 », *Pew Research Center*, 11 novembre 2016, <http://www.pewinternet.org/2016/11/11/social-media-update-2016/>. Accès 15 février 2017.

STRANGELOVE, Michael, *Watching YouTube: Extraordinary Videos by Ordinary People*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

« The Reaction GIF: Moving Image as Gesture », *Jason Eppink's Catalogue of Creative Triumphs*, <https://jaseppink.com/the-reaction-gif-moving-image-as-gesture/>. Accès 14 janvier 2016.

TOBING RONY, Fatimah, *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*, Durham, Caroline du Nord, Duke University, 1994.

Sur la représentation LGBTQ

ANDERS, Charlie Jane, « The Vampire Diaries Picked the Worst Month for These Pointless, Tasteless Deaths », *io9*, 4 avril 2016, <https://io9.gizmodo.com/the-vampire-diaries-picked-the-worst-month-for-these-po-1768964780>. Accès 5 avril 2016.

BENDIX, Trish, « "The 100" Creator Jason Rothenberg On Having A Queer Female Lead & The Clexa Dynamic In Season 3 », *AfterEllen*, 21 janvier 2016, <http://www.afterellen.com/tv/470483-100-creator-jason-rothenberg-queer-female-lead-clexa-dynamic-season-3>. Accès 15 mars 2016.

BOULENGER, Véronique, Olaf HAUKE et Friedemann PULVERMULLER, « Grasping Ideas With the Motor System: Semantic Somatotopy in Idiom Comprehension », *Cerebral Cortex*, Oxford University Press, 2008, pp. 1-40, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00363142/document>. Accessed 6 septembre 2016.

BRADLEY, Laura, « TV Is Better for LGBTQ Characters than Ever – Unless You're a Lesbian », *Vanity Fair*, 3 novembre 2016, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/11/tv-lgbtq-representation-glaad-report-dead-lesbian-syndrome>. Accès 12 novembre 2016.

BRIDGES, Elizabeth, « Someday. Maybe. But Not Today – The 100 – 3x07, "Thirteen" », *The Uncanny Valley*, 7 mars 2016, <http://uncannyvalley.us/2016/03/the100s3e7/>. Accès 7 septembre 2016.

BUCKSBAUM, Sydney, « The 100 Boss Teases "Several Huge Twists" In Flashbacks-Heavy "Thirteen" », *Nerdist*, 3 mars 2016, <http://nerdist.com/the-100-boss-teases-several-huge-twists-in-flashback-heavy-thirteen/>. Accès 7 mars 2016.

« Bury Tropes Not Us », *LGBT Fans Deserve Better*, 31 mars 2016,

<http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/03/31/twitter-trend-march-31st-2016/>. Accès 12 octobre 2016.

BUTLER, Bethony, « TV Keeps Killing Off Lesbian Characters. The Fans of One Show Have Revolted », *The Washington Post*, 4 avril 2016, https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/04/04/tv-keeps-killing-off-lesbian-characters-the-fans-of-one-show-have-revolted/?noredirect=on&utm_term=.319921ea9df9. Accès 5 avril 2016.

CAILEAN, commentaire de l'article « "The 100" Season 3: Thoughts On Its Latest Shocking Twist », *Den of Geek*, mars 2016, <http://www.denofgeek.com/tv/the-100/39218/the-100-season-3-thoughts-on-its-latest-shocking-twist#comment-2555992223>. Accès 7 septembre 2016.

CAMMIEN RAY, « The Colgate Scandal: An Outsider's POV », *Cammien Ray*, 23 décembre 2013, <http://cammienray.tumblr.com/post/70872471719/the-colgate-scandal-an-outsidere-pov>. Accès 11 octobre 2015.

CARA, « More Than Words: Queer, Part 1 (The Early Years) », *Autostraddle*, 9 Janvier 2013, <https://www.autostraddle.com/more-than-words-queer-part-1-the-early-years-153356/>. Accès 10 mai 2018.

CARTAGENA, Ashley, « Grieving With Fandom. Notes On Death and the Unconventional Community », *Human Parts*, 14 juillet 2014, <https://medium.com/human-parts/grieving-with-fandom-19a5f1ea679d#.o57cuflaz>. Accès 4 juin 2016.

CAVA, Jin Jet, « We Now Return To Your Regularly Scheduled Programming: Another Gay Buried on CW's "The 100" », *Huffpost Queer Voices*, 15 mars 2016, http://www.huffingtonpost.com/jin-jet-cava/we-now-return-to-your-reg_b_9462338.html. Accès 1 novembre 2016.

COLERIDGE, Samuel Taylor, Chapter XIV dans *Biographia Literaria*, 1817, <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html>. Accès 28 juillet 2016.

COOPER, Mariah, « LGBT Fans of "The 100" Launch Fundraiser After Lesbian Character Killed Off », *Washington Blade*, 14 mars 2016, <http://www.washingtonblade.com/2016/03/14/lgbt-fans-of-the-100-launch-fundraiser-after-lesbian-character-killed-off/>. Accès 15 mars 2016.

CORTESE, Janis, « Why Subtext Is Better Than Text », *The Fanfic Symposium*, 3 février 2004, <http://www.trickster.org/symposium/symp141.html>. Accès 2 juin 2018.

« Dare To Defy Tropes », *LGBT Fans Deserve Better*, 7 avril 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/04/07/dare-to-defy-tropes/>. Accès 12 octobre 2016.

DELLAMORA, Richard, *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aesthetics*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1990, 212.

FRAMKE, Caroline, « Queer Women Have Been Killed on Television For Decades. Now The 100's Fans Are Fighting Back », *Vox Culture*, 25 mars 2016, <https://www.vox.com/2016/3/25/11302564/lesbian-deaths-television-trope>. Accès 25 mars 2016.

GONZALEZ, Julio, Alfonso BARROS-LASCERTALES, Friedemann PULVERMULLER, Vanessa MESEGUER, Ana SANJUAN, Vicente BELLOCH et César ÁVILA, « Reading *Cinnamon* Activates Olfactory Brain Regions », *NeuroImage*, Vol. 32, 2006, pp. 906-912, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2006.03.037>. Accès 5 septembre 2016.

GREENWOOD, Carl, « The Vampire Diaries Slammed For Killing Off Lesbian Characters Amid #BuryYourGays Backlash Against US TV Shows », *Mirror*, 2 avril 2016, <https://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/vampire-diaries-slammed-killing-lesbian-7678021>. Accès 5 avril 2016.

GROVES, Don, « "The 100" LGBT Controversy: Screenwriter Acknowledges the Hurt », *Forbes*, 19 mars 2016, <https://www.forbes.com/sites/dongroves/2016/04/12/the-100-lgbt-controversy-screenwriter-acknowledges-the-hurt/#3d5741f374e7>. Accès 22 mars 2016.

HOGAN, Heather, « Autostraddle's Ultimate Infographic Guide to Dead Lesbian Characters on TV », *Autostraddle*, 25 mars 2016, <https://www.autostraddle.com/autostraddles-ultimate-infographic-guide-to-dead-lesbian-tv-characters-332920/>. Accès 15 octobre 2016.

HOLBROOK, Damian, « *The 100*'s Executive Producer Breaks His Silence About Lexa's Death », *TVinsider*, 21 mars 2016, <http://www.tvinsider.com/article/81017/the-100-jason-rothenberg-on-lexas-death/>. Accès 22 mars 2016.

----- « The 100's Showrunner Explains Why [Spoiler] Had to Die », *TVinsider*, 3 mars 2016, <http://www.tvinsider.com/article/77170/the-100-jason-rothenberg-explains-big-death/>. Accès 5 mars 2016.

« "The 100": Season Three Ratings », *TV Series Finale*, 20 mai 2016, <http://tvseriesfinale.com/tv-show/100-season-three-ratings/>. Accès 12 octobre 2016.

ISAAC, Christopher, « *Supergirl* Producer Promises Maggie Doesn't Die in Season 3 », *Screen Rant*, 25 août 2017, <https://screenrant.com/supergirl-season-3-maggie-sawyer-fate/>. Accès 24 décembre 2017.

JUNG, Alex, « 2016 GLAAD Report: LGBTQ Characters Hit Record Highs, But TV Is Still Burying Its Gays », *Vulture*, 3 novembre 2016, <http://www.vulture.com/2016/11/lgbtq-representation-on-tv-2016.html>. Accès 12 novembre 2016.

KARLAN, Sarah, « Queer Women on TV, Ranked by How Wrecked You Were When They Were Killed Off », *Buzzfeed*, 15 mars 2016, https://www.buzzfeed.com/skarlan/queer-women-on-tv-ranked-by-how-hard-you-cried-when-they-wer?utm_term=.poyZPkoYZ#.cfal3wnel. Accès 20 mars 2016.

KIDD, David Comer et Emanuelo CASTANO, « Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind », *Science*, 2013, 342, <http://scottbarrykaufman.com/wp-content/uploads/2013/10/Science-2013-Kidd-science.1239918.pdf>. Accès 6 septembre 2016.

KNOW, David, « The 100 Writer: Gay Death Was "a Massive Wake Up Call" », *TV Tonight*, 14 avril 2016, <https://tvtonight.com.au/2016/04/the-100-writer-gay-death-was-a-massive-wake-up-call.html>. Accès 15 avril 2016.

LANG, Nico, « Stop Killing Off TV's Lesbians: This Depressing Trope Limits Storytelling About Queer Women », *Salon*, 31 mars 2016, http://www.salon.com/2016/03/30/stop_killing_tvs_lesbians_this_depressing_trope_limits_storytelling_about_queer_women/. Accès 17 octobre 2016.

LAUZEN, Martha M, « Boxed In 2015-16: Women On Screen and Behind the Scenes in

Television » [document PDF], *Center for the Study of Women Television & Film*, septembre 2016, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2015-16-Boxed-In-Report.pdf>. Accessed 8 octobre 2016.

----- « It's a Man's (Celluloid) World: Portrayal of Female Characters in the Top 100 Films of 2016 », *Center for the Study of Women Television & Film*, 2017, <http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/02/2016-Its-a-Mans-Celluloid-World-Report.pdf>. Accès 5 avril 2017.

« Leskru WW », *LGBT Fans Deserve Better*, 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/fundraiser/>. Accès 21 octobre 2016.

« Leskru WW », *The Trevor Project*, <https://give.thetrevorproject.org/fundraise?fcid=625415>. Accès 21 octobre 2016.

« The Lexark Comic Book », *Kickstarter*, 17 mai 2016, <https://www.kickstarter.com/projects/clairthompsn/the-lexark-comic-book>. Accès 3 novembre 2016.

« LGBT Fans Deserve Better », *LGBT Fans Deserve Better*, 10 mars 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/03/10/lgbt-fans-deserve-better/>. Accès 12 octobre 2016.

« Maggie Sawyer, Supergirl », *LGBT Fans Deserve Better*, 6 juin 2017, <https://lgbtfansdeservebetter.com/character/maggie-sawyer-supergirl/>. Accès 26 décembre 2017.

MAR, Raymond A., Keith OATLEY et Jordan B. PETERSON, « Exploring the Link Between Reading Fiction and Empathy: Ruling Out Individual Differences and Examining Outcomes », *Communications*, 2009, 34, http://www.yorku.ca/mar/Mar%20et%20a%202009_reading%20fiction%20and%20empathy.pdf. Accès 6 septembre 2016.

MARUSIC, Kristina, « So What's Up With The Word "Queer" ? », *MTV News*, 6 juillet 2015, <http://www.mtv.com/news/2200271/so-whats-up-with-the-word-queer/>. Accès 10 mai 2018.

McGEE, Ryan, « Working My Thoughts (And Yours) On "the 100" », *The Boob Tube Dude*, 9 mars 2016, <http://boobtubedude.tumblr.com/post/140777737666/working-through-my-thoughts-and-yours-on-the>. Accès 8 octobre 2016.

MITOVICH, Matt, « GLAAD Report: LGBTQ Representation Hits High, But Broadcast TV

"Failed Queer Women, Sends Toxic Message" », *TV Line*, 3 novembre 2016, <https://tvline.com/2016/11/03/glaad-tv-study-lesbian-female-deaths/>. Accès 12 novembre 2016.

NORMAN, Abby, « The Psychology of Fandom: Why We Get Attached to Fictional Characters », *The Mary Sue*, 19 août 2015, <https://www.themarysue.com/the-psychology-of-fandom/>. Accès 5 juin 2016.

« Panels and Workshops », *ClexaCon*, <http://www.clexacon.com/panels-and-workshops>. Accès 23 octobre 2016.

PAUL, Annie Murphy, « Your Brain on Fiction », *The New York Times*, 17 mars 2012, <https://www.nytimes.com/2012/03/18/opinion/sunday/the-neuroscience-of-your-brain-on-fiction.html>. Accès 3 juin 2016.

PERENAC, Pauline, « Did The 100 Just Step on a Fresh Landmine? », *ScreenSpy*, 4 avril 2016, <https://www.screenspy.com/articles/tv/100-ushers-fresh-sexist-trope/>. Accès 8 avril 2016.

« A Pledge To The LGBTQ Fandom, "The Lexa Pledge" », *LGBT Fans Deserve Better*, <https://lgbtfansdeservebetter.com/pledge/>. Accès 17 octobre 2016.

RADFORD, Colin and Michael WESTON, « How Can We be Moved By the Fate of Anna Karenina? », *The Aristotelian Society*, Vol. 49, 1975, pp. 67-93, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/4106870>. Accès 30 septembre 2016.

RICE, Lynette, « TV Kills Another Lesbian Character: What's Going On? », *Entertainment Weekly*, 21 mars 2016, <https://ew.com/article/2016/03/21/twd-the-100-lesbian-tv-deaths/>. Accès 23 mars 2016.

RIESE, « All 153 Lesbian and Bisexual Characters on TV, and How They Died », *Autostraddle*, 11 mars 2016, <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/>. Accès 12 mars 2016.

----- « All 193 Dead Lesbian and Bisexual Characters On TV, And How They Died », *Autostraddle*, 11 mars 2016 (mis à jour en 2017), <https://www.autostraddle.com/all-65-dead-lesbian-and-bisexual-characters-on-tv-and-how-they-died-312315/?all=1>. Accès 23 décembre 2017.

ROBINSON, Johanna, « The Walking Dead's Latest Gruesome Death Is Part of a Troubling TV Trend », *Vanity Fair*, 20 mars 2016, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/03/walking-dead-denise-dead-lesbian-trope-the-100>. Accès 22 mars 2016.

ROMANO, Aja, « A Major Death on "The 100" Sparks Massive Backlash From Queer Fans », *The Daily Dot*, 8 mars 2016, <https://www.dailydot.com/parsec/the-100-backlash-dead-lesbian-trope/>. Accès 10 mars 2016.

ROTH, Dany, « Why The 100's Showrunner Just Lost 15k Followers, And Why It Matters », *Blastr*, 8 mars 2016, <http://www.blastr.com/2016-3-8/why-100s-showrunner-just-lost-15k-followers-and-why-it-matters>. Accès 11 octobre 2016.

ROTHENBERG, Jason, « The Life and Death of Lexa », *Medium*, 24 mars 2016, <https://medium.com/@jrothenberg/the-life-and-death-of-lexa-e461224be1db#.xx98chtgw>. Accès 25 mars 2016.

RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, 1981, New York, Harper and Row, 1987.

RYAN, Maureen, « What TV Can Learn From "The 100" Mess », *Variety*, 14 mars 2016, <http://variety.com/2016/tv/opinion/the-100-lexa-jason-rothenberg-1201729110/>. Accès 11 octobre 2016.

SAINT JEAN, Christina, « "The 100" Hammered By #LGBTFANSDESERVEBETTER », *The Inquisitr*, 11 mars 2016, <https://www.inquisitr.com/2877474/the-100-hammered-by-lgbtfansdeservebetter/>. Accès 11 mars 2016.

SCHNEIDER, Steven, « The Paradox of Fiction », *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002, 3 juin 2016, <http://www.iep.utm.edu/fict-par/>. Accès 30 septembre 2016.

SMITH, Murray, « Film Spectatorship and the Institution of Fiction », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 53, N°2, 1995, pp. 113-127, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/431540>. Accès 30 septembre 2016.

SNARKER, Dorothy, « Bury Your Gays: Why 'The 100,' 'Walking Dead' Deaths Are Problematic (Guest Column) », *The Hollywood Reporter*, 21 mars 2016,

<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/bury-your-gays-why-100-877176>. Accès 17 octobre 2016.

----- « Why Imaginary Deaths Matter To Real-World Queer Women », *IndieWire*, 28 mars 2016, <https://www.indiewire.com/2016/03/why-imaginary-deaths-matter-to-real-world-queer-women-202644/>. Accès 28 mars 2016.

« 307 Reasons To Fight », *LGBT Fans Deserve Better*, 21 avril 2016, <http://lgbtfansdeservebetter.com/blog/2016/04/22/307-reasons-fight/>. Accès 12 octobre 2016.

« A Trope By Any Other Name... », *LGBT Fans Deserve Better*, 8 août 2016, <https://lgbtfansdeservebetter.com/a-trope-by-any-other-name/>. Accès 6 mars 2018.

Trope, *TV Tropes*, <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Trope>. Accès 22 mai 2017.

« 2015-16 - Where We Are On TV » [document PDF], *GLAAD*, 2016, <http://www.glaad.org/files/GLAAD-2015-WWAT.pdf>.

TYLER, Parker, *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*, 1972, New York, Da Capo Press, 1993.

VINCENTELLI, Elisabeth, « TV Shows Can't Stop Killing Off Their Lesbian Characters », *New York Post*, 7 avril 2016, <https://nypost.com/2016/04/07/tv-shows-cant-stop-killing-off-their-lesbian-characters/>. Accès 8 avril 2016.

WALTON, Kendall, « Fearing Fictions », *The Journal of Philosophy*, Vol. 75, N°1, 1978, pp. 5-27, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/2025831>. Accès 30 septembre 2016.

« We Reached The Goal, But We Can Do More! », *Kickstarter*, 30 mai 2016, <https://www.kickstarter.com/projects/clairthompsn/the-lexark-comic-book/posts/1589535>. Accès 3 novembre 2016.

« We Read Too Much Into Things », *Our Fight Is Not Over*, 2016, <http://wedesevedbetter.com/post/140771766513/we-read-too-much-into-things>. Accès 24 août 2016.

YOHANNES, Alamin, « "Bury Your Gays": Why Are So Many Lesbian TV Characters Dying Off », *NBC News*, 4 novembre 2016, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/bury-your-gays-why-are-so-many-queer-women-dying-n677386>. Accès 12 novembre 2016.

Sur les thématiques identitaires et intersectionnelles

ADEWUMNI, Bim, « Kimberlé Crenshaw on Intersectionality: "I Wanted to Come Up With An Everyday Metaphor That Anyone Could Use" », *New Statesman*, 23 Mars 2016, <http://www.newstatesman.com/lifestyle/2014/04/kimberl-crenshaw-intersectionality-i-wanted-come-everyday-metaphor-anyone-could>. Accès 25 avril 2017.

ANNE, Kayleigh, « J. K., Rowling, We All Know You Didn't Write Hermione As Black in the Harry Potter Books – But It Doesn't Matter », *The Independent*, 21 décembre 2015, <http://www.independent.co.uk/voices/j-k-rowling-we-all-know-you-didnt-write-hermione-as-black-in-the-harry-potter-books-but-it-doesnt-a6781681.html>. Accès 7 janvier 2018.

AGRAWAL, Nina, « How The Women's March Came Into Being », *The Los Angeles Times*, 21 janvier 2017, <http://www.latimes.com/nation/la-na-pol-womens-march-live-how-the-women-s-march-came-into-1484865755-htmlstory.html>. Accès 9 juillet 2017.

ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983, Londres, Verso, 2006.

ARREOLA, Cristina, « 13 Times White People Stole Latino Roles », *Latina*, 29 janvier 2016, <http://www.latina.com/entertainment/movies/roles-white-people-stole-latinos>. Accès 23 mars 2017.

BATENGAS, Edna, « Let's Stop the Angry Black Woman Narrative. Speaking My Mind Doesn't Make Irrational or Vicious », *The Peak*, 1 novembre 2016, <https://the-peak.ca/2016/11/lets-stop-the-angry-black-woman-narrative/>. Accès 14 avril 2017.

BEAL, Frances, « Double Jeopardy: To Be Black and Female » [document PDF], *Black Woman's Manifesto*, 1969, <http://rcha.rutgers.edu/images/2016-2017/1960s/Documents/3.-RCHA-2016-The-Culture-of-the-Sixties-Frances-M.-Beal-Black-Womens-Manifesto.pdf>.

BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième Sexe 1*, Paris, Gallimard, 1949.

----- *Le Deuxième Sexe 2*, Paris, Gallimard 1949.

BELL, Melissa et Elizabeth FLOCK, « "A Gay Girl in Damascus" Comes Clean », *The Washington Post*, 12 juin 2011, https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/a-gay-girl-in-damascus-comes-clean/2011/06/12/AGkyH0RH_story.html?utm_term=.16cd024f48dc. Accès on 23 mars 2017.

BLUMENBACH, Johann Friedrich, *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach*, London, England, Longman, Green, Longman, Roberts & Green, 1865.

BROWN, Mark, « Harry Potter and the Cursed Child Breaks Olivier Nominations Record », *The Guardian*, 6 mars 2017, <https://www.theguardian.com/stage/2017/mar/06/harry-potter-cursed-child-breaks-olivier-nominations-record>. Accès 7 janvier 2018.

----- « Harry Potter Play Casts Spell Over Olivier Award in Record Triumph », *The Guardian*, 9 avril 2017, <https://www.theguardian.com/stage/2017/apr/09/harry-potter-play-becomes-most-decorate-show-olivier-awards-the-cursed-child-billie-piper-yemna>. Accès 7 janvier 2018.

BROWN-GIVENS, Sonja M. et Jennifer MONAHAN, « Priming Mammies, Jezebels, and Other Controlling Images: An Examination of Mediated Stereotypes on Perceptions of an African American Woman », *Media Psychology*, 2005, pp. 87-106.

BRUBAKER, Rogers et Frederic COOPER, « Beyond Identity », *Theory And Society*, Vol. 29, N° 1, 2000.

BRUCCULIERI, Julia, « Scarlett Johansson Uses Same Old Line to Defend "Ghost in the Shell" Casting Controversy », *The Huffington Post*, 28 mars 2017, https://www.huffingtonpost.com/entry/scarlett-johansson-ghost-in-the-shell_us_58da73a1e4b018c4606b903f. Accès 30 mars 2017.

BYRNE, Denis, « Archaeological Heritage and Cultural Intimacy: An Interview With Michael Herfeld », *Journal of Social Archaeology*, Vol. 11, N°2, pp. 144-157.

CASSELMAN, Anne, « Identical Twins' Genes Are Not Identical », *Scientific American*, 3 avril

2008, <https://www.scientificamerican.com/article/identical-twins-genes-are-not-identical/>. Accès 25 juin 2017.

CHO, Sumi, Kimberlé CRENSHAW and Leslie McCall, « Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis », *Signs*, Vol. 38, N°4, 2013, pp. 785-810, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.1086/669608>. Accès 30 mars 2017.

CHRISTINE, commentaire de l'article « Why My Protags Aren't White », *Justine Larbalestier: Novels For Young Adults and Other Humans*, 23 juillet 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/07/22/why-my-protags-arent-white/#comment-82283>. Accès 24 mai 2017.

COLLINS, Patricia, « Intersectionality's Definitional Dilemma », *Annual Review of Sociology*, Vol. 41, N°6, mars 2015, pp. 1-20, <http://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev-soc-073014-112142>. Accès 25 juillet 2017.

COX, David, « Did #OscarsSoWhite Work? Looking Beyond Hollywood's Diversity Drought », *The Guardian*, 25 février 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/feb/25/did-oscars-so-white-work-looking-beyond-the-diversity-drought-in-hollywood>. Accès 28 mai 2017.

CRENSHAW, Kimberlé, « Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color », *Stanford Law Review*, Vol. 43, N°6, 1991, pp. 1241-1299.
----- « The Urgency of Intersectionality », *TED, Ideas Worth Spreading*, octobre 2016, https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality#t-1117437. Accès 24 juillet 2017.

DAVIS, Angela, « Women, Race, and Class: An Activist Perspective », *Women's Studies Quarterly*, Vol. 10, N° 4, 1982.

DAVIS, Katie, « Tensions of Identity in a Networked Era: Young People's Perspectives on the Risks and Rewards of Online Self-Expression », *New Media & Society*, Vol. 14, N°4, 8 novembre 2011, <http://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1461444811422430>. Accessed on 23 mars 2017.

DAVIS, Shanice, « Salma Hayek Likens Black Feminism To Victimization In Exchange With

Jessica Williams », *Vibe*, 31 janvier 2017, <http://www.vibe.com/2017/01/salma-hayek-black-feminism-jessica-williams/>. Accès 26 mars 2017.

DEJEAN, Ashley, « "Million Women March" Protest Was Appropriating Black Activism So Organizers Did This », *Splinter*, 11 décembre 2016, <http://splinternews.com/million-women-march-protest-was-appropriating-black-act-1793863713>. Accès 9 juillet 2017.

DENNIS, David Jr., « Hollywood Keeps Making Whitewashed Movies Despite The Fact They Keep Bombing », *Still Crew*, 7 avril 2017, <https://stillcrew.com/hollywood-keeps-making-whitewashed-movies-despite-the-fact-they-keep-bombing-260d21eec9cd>. Accès 2 juin 2017.

DERVIN, Fred, « Cultural Identity, Representation, and Othering » [document PDF], <https://pdfs.semanticscholar.org/d3bd/93b08abc5ed18277617d85190bc4ac01b8ac.pdf>.

----- *Impostures Interculturelles*, Paris, L'Harmattan, 2011.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier Flammarion, 1966.

DOCKRAY, Heather, « J.K. Rowling Calls Critics of Black Hermione "a Bunch of Racists" », *Mashable*, 5 juin 2016, <http://www.independent.co.uk/voices/j-k-rowling-we-all-know-you-didnt-write-hermione-as-black-in-the-harry-potter-books-but-it-doesnt-a6781681.html>. Accès 7 janvier 2018.

DURKHEIM, Emile, « Les Règles de la méthode sociologique » [document PDF produit en version numérique par Jean-Marie Tremblay], 1894, <http://prepagrandnoumea.net/hec2015/TEXTES/DURKHEIM%20Emile%20Les%20regles%20de%20la%20methode%20sociologique.pdf>.

ECO, Umberto, *Reconnaître le fascisme*, 1997, Paris, Bernard Grasset, 2017, 50.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

----- *Histoire de la sexualité 2 : l'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

----- *Histoire de la sexualité 3 : le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

FOUNDAS, Scott, « "Exodus: Gods and Kings" Director Ridley Scott on Creating His Vision of

Moses », *Variety*, 25 novembre 2014, <http://variety.com/2014/film/news/ridley-scott-exodus-gods-and-kings-christian-bale-1201363668/>. Accès 2 juin 2017.

FRIEDMAN, Jonathan, « Myth, History, and Political Identity », *Cultural Anthropology*, Vol. 7, N°2, 1992, pp. 194-210, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/656282>. Accès 7 septembre 2017.

GANNON, Megan, « Race Is a Social Construct, Scientists Argue », *LiveScience*, 4 février 2016, <https://www.livescience.com/53613-race-is-social-construct-not-scientific.html>. Accès 25 juin 2017.

GILLUS, Tameka, « Exploring the Link Between Stereotypic Images and Intimate Partner Violence in the African American Community », *Violence Against Women*, Vol. 8, 2002, pp. 64-86.

GIRARD, René, *Les Origines de la culture*, 2004, Paris, Pluriel, 2010.

----- *La Violence et le sacré*, 1972, Paris, Pluriel, 2010.

HARRIS, Laura Alexandra, « Queer Black Feminism: The Pleasure Principle », *Feminist Review*, N°54, 1996, pp. 3-30, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/1395608>. Accès 8 septembre 2017.

« Harry Potter and the Cursed Child Casts Black Hermione », *The Week*, décembre 2016, <http://www.theweek.co.uk/68047/harry-potter-and-the-cursed-child-casts-black-hermione>. Accès 7 janvier 2018.

HARTOCOLLIS, Anemona et Yamiche ALCINDOR, « Women's March Highlights as Huge Crowds Protest Trump: "We're Not Going Away" », *The New York Times*, 21 janvier 2017, https://www.nytimes.com/2017/01/21/us/womens-march.html?_r=0. Accès 26 mars 2017.

HOWARD, Jacqueline, « What Scientists Mean When They Say "Race" Is Not Genetic », *Huffpost*, 2 février 2016, http://www.huffingtonpost.com/entry/race-is-not-biological_us_56b8db83e4b04f9b57da89ed. Accès 25 juin 2017.

HUGHES, Mark, « Black Panther To Be Highest Grossing Superhero Of All Time », *Forbes*, 22 mars 2018, <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2018/03/22/black-panther-tops-1-2-billion-this-week/#4be22973b208>. Accès le 27 août 2018.

« If You're Mad About Ghost in the Shell You Don't Know How the Movie Industry Works », vidéo mise en ligne par Uptomynknees, *YouTube*, 15 avril 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=747cvo8Lkjw>. Accès 8 juin 2017.

« Inclusion or Invisibility? Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment », *Media, Diversity, & Social Change Initiative – USC Annenberg*, 22 février 2016, http://annenberg.usc.edu/sites/default/files/2017/04/07/MDSCI_CARD_Report_FINAL_Exec_Summary.pdf. Accès 24 décembre 2017.

KASPERKEVIC, Jana, « Jesse Williams: "Celebrity Culture? I Am Not Going To Participate In That" », *The Guardian*, 1 octobre 2015, <https://www.theguardian.com/culture/2015/oct/01/jesse-williams-greys-anatomy-celebrity-culture-civil-rights>. Accès 14 avril 2017.

KATZ, Emily Tess, « Christina Milian On Embracing Her Afro-Latina Identity: "I Am Who I Am" », *Huffpost*, 27 octobre 2015, http://www.huffingtonpost.com/entry/christina-milian-on-being-an-afro-latina-were-all-different_us_562f8af1e4b0c66bae596ac8. Accès 2 juillet 2017.

KAUFMAN, Amy, « Celebration of Women Filmmakers Triggers Heated Debate Among Salma Hayek, Jessica Williams and Shirley MacLaine », *The Los Angeles Times*, 28 janvier 2017, <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-female-filmmakers-lunch-race-debate-20170128-story.html>. Accès 2 avril 2017.

KING, Deborah, « Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology », *Signs*, Vol. 14, N°1, 1988, pp. 42-72, 47, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/3174661>. Accès 25 mars 2017.

KRIEGER, Nancy, « Stormy Weather: Race, Gene Expression, and the Science of Health Disparities », *American Journal of Public Health*, décembre 2005, Vol. 95, N°12, pp. 2155-2160, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1449500/>. Accès 28 juin 2017.

LARBALESTIER, Justine, « Ain't That A Shame (Updated) », *Justine Larbalestier. Novels For Young Adults and Other Humans*, 23 juillet 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/07/23/aint-that-a-shame/>. Accès 24 mai 2017.

----- « The New Cover (Updated) », *Justine Larbalestier. Novels For Young Adults and Other*

Humans, 6 août 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/08/06/the-new-cover/>. Accès 24 mai 2017.

----- « Why My Protags Aren't White », *Justine Larbalestier. Novels For Young Adults and Other Humans*, 22 juillet 2009, <http://justinelarbalestier.com/blog/2009/07/22/why-my-protags-arent-white/#comment-82283>. Accès 24 mai 2017.

LE GUIN, Ursula, « Knowing a Book by Its Cover », *Book View Café... Because You Can Never Have Too Many Ebooks*, 8 décembre 2014, <http://bookviewcafe.com/blog/2014/12/08/knowing-a-book-by-its-cover/>. Accès 24 mai 2017.

LEMIEUX, Jamilah, « Why I'm Skipping The Womens's March On Washington [Opinion] », *ColorLines*, 17 janvier 2017, <http://www.colorlines.com/articles/why-im-skipping-womens-march-washington-opinion>. Accès 9 juillet 2017.

LEWIS, Gail, « Unsafe Travel: Experiencing Intersectionality and Feminist Displacements », *Signs*, 2013, Vol. 38, N°4, pp. 869-892, 885, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/10.1086/669609>. Accès 25 juin 2017.

LEWONTIN, Richard, « The Apportionment of Human Diversity » [document PDF], *Evolutionary Biology*, 1972, Vol. 6, pp. 381-398, 382, <http://www.philbio.org/wp-content/uploads/2010/11/Lewontin-The-Apportionment-of-Human-Diversity.pdf>.

LIFTON, Robert Jay, *The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation*, New York, Basic Books, 1993.

LOGAN, Megan, « What You Need To Know About Maggie Sawyer on Supergirl », *Inverse Intertainment*, 20 octobre 2016, <https://www.inverse.com/article/22457-supergirl-maggie-sawyer-lesbian-detective-president>. Accès 6 juillet 2017.

MADISON III, Ira, « How J.K. Rowling Accidentally Made Room For a Black Hermione », *Vulture*, 21 décembre 2015, <http://www.vulture.com/2015/12/why-black-hermione-exists-despite-jk-rowling.html>. Accès 7 janvier 2018.

MORENO, Carolina, « 9 Famous Faces on the Struggles and Beauty of Being Afro-Latino – The

Reality of Being Black AND Latino in the Entertainment Industry », *Huffpost*, 18 février 2016, https://www.huffingtonpost.com/entry/9-famous-faces-on-the-struggles-and-beauty-of-being-afro-latino_us_56c3a3cee4b08ffac126ecd9?guccounter=1. Accès 22 mars 2017.

----- « 16 Times Latinos Were Brutally Honest About Hollywood's Lack of Diversity », *Huffpost*, 27 janvier 2016, https://www.huffingtonpost.com/entry/16-times-latinos-were-brutally-honest-about-hollywoods-lack-of-diversity_us_56a6600be4b076aadcc75a1f. Accès 22 mars 2017.

McCLINTOCK, Pamela, « Box Office: Holiday Winners and Losers », *The Hollywood Reporter*, 5 janvier 2015, <http://www.hollywoodreporter.com/news/box-office-holiday-winners-losers-760428>. Accès 2 juin 2017.

NIEMMAN, Yolanda F., Leilani JENNINGS, Richard M. ROZELLE, James C. BAXTER et Elroy SULLIVAN, « Use of Free Responses and Cluster Analysis to Determine Stereotypes of Eight Groups », *Personality and Social Psychology Bulletin*, Vol. 20, 1994, pp. 379-390.

NOBLÉ, Summer, « Why Scarlett Johansson Starring in "Ghost in the Shell" Is So Problematic », *Huffpost*, 13 janvier 2015, https://www.huffingtonpost.com/summer-noble/why-scarlett-johansson-st_b_6466498.html. Accès 30 mars 2017.

NOLFI, Joey, « Oscars Make History With Most Black Winners Ever », *Entertainment*, 27 février 2017, <http://ew.co/awards/2017/02/26/oscars-2017-black-acting-winners/>. Accès 28 mai 2017.

« Oscar Nominees Discuss Diversity in Hollywood Amid the #OscarsSoWhite Backlash », *The Los Angeles Times*, 25 février 2016, <http://www.latimes.com/entertainment/la-et-oscars-so-white-reaction-htmlstory.html>. Accès 28 mai 2017.

PENCE, Gregory E., *Bioethics and Philosophy In Orphan Black. What We Talk About When We Talk About Clone Club*, Dallas, Texas, Smart Pop, 2016.

PILGRIM, David, « The Sapphire Caricature », *Ferris State University*, août 2008, <http://www.ferris.edu/jimcrow/sapphire/>. Accès 10 avril 2017.

PLANAS, Roque, « Latino Is Not A Race, Despite The Census Debate », *Latino Voices*, 17 janvier 2013, http://www.huffingtonpost.com/2013/01/17/latino-race-census-debate_n_2490592.html. Accès 6 juillet 2017.

PROYAS, Alex, « Nothing Confirms Rampant Stupidity Faster... », *Facebook*, 28 février 2016, https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=195699647463502&id=100010704046009. Accès 6 juin 2017.

RELLAMYSUS, « Floriana Lima Doesn't Deserve Your Sympathy or Protection », *Exposingtaylorallisonswift*, 3 mars 2017, <http://exposingtaylorallisonswift.tumblr.com/post/157943587453/floriana-lima-doesnt-deserve-your-sympathy-or>. Accès 8 juillet 2017.

RODRIGUEZ, Desiree, « The Disappointing Truth About Supergirl's Maggie Sawyer », *The Nerds of Color*, 12 décembre 2016, <https://thenerdsofcolor.org/2016/12/12/the-disappointing-truth-about-supergirls-maggie-sawyer/>. Accès 20 mars 2017.

RODRIGUEZ, Julie, « DreamWorks: Stop Whitewashing Asian Characters! », *Care2*, <http://www.thepetitionsite.com/fr-fr/683/366/733/dreamworks-dont-whitewash-japanese-films/?z00m=22503826>. Accès 6 juin 2017.

SACLAO, Christian, « "Supergirl" Season 2 Spoilers: How Did Maggie Sawyer Become An Alien Rights Advocate? », *International Business Times*, 9 septembre 2016, <http://www.ibtimes.com/supergirl-season-2-spoilers-how-did-maggie-sawyer-become-alien-rights-advocate-2414076>. Accès 8 juillet 2017.

SARTRE, Jean-Paul, *La Transcendance de l'ego : esquisse d'une description phénoménologique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1972.

SOPHIEAW, « Review | "Supergirl" Takes Steps In Diversifying On-Screen Representation », *The Television Will Be Revolutionised*, 31 octobre 2016, <https://sophieaw.wordpress.com/2016/10/31/supergirl-makes-strides-in-diversifying-on-screen-representation/>. Accès 10 juillet 2017.

STOLWORTHY, Jacob, « Scarlett Johansson Breaks Silence Over Ghost in the Shell Whitewashing Controversy », *Independent*, 8 février 2017, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/scarlett-johansson-breaks-silence-over-ghost-in-the-shell-whitewashing-controversy-release-date-a7569461.html>. Accès 6 juin 2017.

« Study: Non Latinos Buy Into Stereotypes About Hispanic Americans », *Huffpost*, 12 septembre 2012, http://www.huffingtonpost.com/2012/09/12/latino-stereotypes_n_1877866.html. Accès 6 avril 2017.

SUN, Rebecca, « Asian-American Actresses Discuss 'Ghost in the Shell,' Oscars Controversies », *The Hollywood Reporter*, 19 avril 2016, <http://www.hollywoodreporter.com/news/asian-american-actresses-discuss-ghost-885890>. Accès 6 juin 2017.

« Syria Gay Girl in Damascus Blog a Hoax By US Man », *BBC News*, 13 juin 2011, <http://www.bbc.com/news/world-middle-east-13744980>. Accès 6 février 2017.

TOLENTINO, Jia, « The Somehow Controversial Women's March On Washington », *The New Yorker*, 18 janvier 2017, <http://www.newyorker.com/culture/jia-tolentino/the-somehow-controversial-womens-march-on-washington>. Accès 9 juillet 2017.

VARGAS, Andrew S., « USC Diversity Report: Latinos Get Less Than 6% of TV and Film Roles », *Remezcla*, 23 février 2016, <http://remezcla.com/lists/film/usc-comprehensive-annenberg-report-on-diversity-2016-latino-representation-tv-film/>. Accès 3 juillet 2017.

VARGAS, Viviana, « The West Side Story Appropriation We Never Really Talk About », *HowlRound*, 25 août 2017, <http://howlround.com/the-west-side-story-appropriation-we-never-really-talk-about>. Accès 3 janvier 2018.

VASQUEZ, La La, « Personal Essay: Yo Soy Boricua », *Latina*, 18 janvier 2010, http://www.latina.com/entertainment/celebrity/personal-essay-yo-soy-boricua?utm_source=huffingtonpost.com&utm_medium=referral&utm_campaign=pubexchange_article. Accès 2 juillet 2017.

VICINO, Anthony, « Where Are All the Characters of Color in Sci-Fi/Fantasy? », *SF Signals*, 11 août 2015, <http://www.sfsignal.com/archives/2015/08/people-color-sci-fifantasy/>. Accès 24 mai 2017.

WALLEY-JEAN, Celeste J., « Debunking the Myth of the "Angry Black Woman": An Exploration of Anger in Young African American Women », *Black Women, Gender + Families*, Vol. 3, N° 2, 2009, pp. 68-86.

WALTERS, Joanna, « Women's March on Washington Set to Be One of America's Biggest Protest », *The Guardian*, 14 janvier 2017, <https://www.theguardian.com/us-news/2017/jan/14/womens-march-on-washington-protest-size-donald-trump>. Accès 9 juillet 2017.

« Where Is the Confirmation? Not Doubting Just Wanted to See So I Can Show People », *Fandoms Hate People of Color*, 18 novembre 2016, <https://fandomshatepeopleofcolor.tumblr.com/post/153355832620/where-is-the-confirmation-not-doubting-just>. Accès 8 juillet 2017.

WIESELTIER, Leon, « Against Identity: An Idea Whose Time Has Gone », *New Republic*, 27 novembre 1994, <https://newrepublic.com/article/92857/against-identity>. Accès 13 février 2017.

YAN, Holly, « Mahershala Ali Becomes First Muslim Actor To Win An Oscar », *CNN Entertainment*, 27 février 2017, <http://edition.cnn.com/2017/02/27/entertainment/mahershala-ali-first-muslim-oscar-winner-trnd/index.html>. Accès 28 mai 2017.

Sur les questions sociétales et politiques

ADAMS, Eric L., « We Must Stop Police Abuse of Black Men », *The New York Times*, 4 décembre 2014, <https://www.nytimes.com/2014/12/05/opinion/we-must-stop-police-abuse-of-black-men.html?mcubz=0>. Accès 25 juillet 2017.

« Campaign For Houston – TV Spot 1 », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Campaign For Houston, 13 octobre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=D7thOvSvC4E>. Accès 27 juillet 2016.

CARTER, Stephen, « Don't Compare Police Shootings to Black-on-Black Crime », *Chicago Tribune*, 7 juillet 2016, <http://www.chicagotribune.com/news/opinion/commentary/ct-philando-castile-alton-sterling-police-shootings-black-men-20160707-story.html>. Accès 26 juillet 2017.

CRISS, Doug, « The Las Vegas Attack Is the Deadliest Mass Shooting in Modern US History », *CNN*, 2 octobre 2017, <https://edition.cnn.com/2017/10/02/us/las-vegas-attack-deadliest-us-mass-shooting-trnd/index.html>. Accès 19 avril 2018.

DOREN, Jenny, « Ferguson tweets, hashtags spike as anger rises », *USA Today*, 26 novembre 2014, <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2014/08/20/cable-twitter-picked-up-ferguson-story-at-a>

[similar-clip/](#). Accès 15 septembre 2015.

FABIAN, Jordan, « White House Lights Up Rainbow Colors To Celebrate SCOTUS Ruling », *The Hill*, 26 juin 2015, <http://thehill.com/homenews/administration/246359-white-house-to-light-up-rainbow-colors-to-celebrate-scotus-ruling>. Accès 23 juin 2016.

FALLON, Kevin, « Shut Up, Matt Damon: The Actor Argues Gay Actors Should Stay in the Closet », *Daily Beast*, 28 septembre 2015, <http://www.thedailybeast.com/shut-up-matt-damon-the-actor-argues-gay-actors-should-stay-in-the-closet>. Accès 6 juillet 2017.

GARCIA, Ahiza, « Mike Huckabee: I Will Not Accept Gay Marriage Ruling By "Imperial Court" », *TPM*, 26 juin 2015, <http://talkingpointsmemo.com/livewire/mike-huckabee-gay-marriage-decision>. Accès 23 juin 2016.

KENDALL, Mikki, « Black Women and Police Brutality », *The Islamic Monthly*, 2 février 2016, <https://www.theislamicmonthly.com/black-women-and-police-brutality/>. Accès 26 juillet 2017.

KIMBLE, Melissa, « A New Documentary Shines Light On Black Women And Police Brutality », *Ebony*, 26 octobre 2016, <http://www.ebony.com/entertainment-culture/police-brutality-black-women#axzz4rFVLce1Z>. Accès 26 juillet 2017.

KORING, Paul, « Police Shootings of Black Men Divide the United States of America », *The Globe and Mail*, 22 septembre 2016, <https://beta.theglobeandmail.com/news/world/police-shootings-of-black-men-divide-the-united-states-of-america/article32018691/?ref=http://www.theglobeandmail.com&>. Accès 25 juillet 2017.

KRUEGER, Katherine, « Ted cruz: Today Is Some of The Darkest 24 Hours In Our Nation's History », *TPM*, 27 juin 2015, <http://talkingpointsmemo.com/livewire/ted-cruz-hannity-darkest-days-scotus>. Accès 23 juin 2016.

LAUGHLAND, Oliver, « Eric Garner Killing, One Year On: "Sit Down Son, It's Time for The Talk" », *The Guardian*, 25 juillet 2015, <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/jul/25/eric-garner-killing-one-year-on-sit-down-son-its-time-for-the-talk>. Accès 25 juillet 2017.

LOWERY, Wesley, « Aren't More White People Than Black People Killed by Police? Yes, But

No », *The Washington Post*, 11 juillet 2016, https://www.washingtonpost.com/news/post-nation/wp/2016/07/11/arent-more-white-people-than-black-people-killed-by-police-yes-but-no/?utm_term=.b5fa944f8d7f. Accès on 16 juillet 2017.

Mike Brown and Michelle Cusseaux, *Google Trends*, <https://trends.google.com/trends/explore?date=2014-01-01%202014-12-31&geo=US&q=mike%20brown,michelle%20cusseaux>. Accès 30 juillet 2017.

PARK, Haeyoun et Iaryna Mykhyalyshyn, « L.G.B.T People Are More Likely to Be Targets of Hate Crimes Than Any Other Minority Group », *The New York Times*, 16 juin 2016, http://www.nytimes.com/interactive/2016/06/16/us/hate-crimes-against-lgbt.html?_r=0. Accessed 18 juillet 2016.

ROSS, Janell, « Houston Decided It Had A Problem: Its LGBT Nondiscrimination Law », *The Washington Post*, 4 novembre 2015, https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2015/11/04/houston-decided-it-had-a-problem-its-lgbt-nondiscrimination-law/?utm_term=.d85503a15332. Accès 27 juillet 2016.

« #SayHerName: 22 Black Women Who Died During Encounters With Law Enforcement », *Newsone*, 2016, <https://newsone.com/3443796/sayhername-22-black-women-who-died-during-encounters-with-law-enforcement/>. Accès 26 juillet 2017.

STACK, Liam, « Orlando Shooting: What We know and Don't Know », *The New York Times*, 12 juin 2016, <http://www.nytimes.com/2016/06/13/us/orlando-shooting-what-we-know-and-dont-know.html>. Accès 13 juin 2016.

STAFFORD, Zach, « Transgender Murders In US Have Nearly Doubled Since Last Year, Activists Say », *The Guardian*, 6 novembre 2015, <https://www.theguardian.com/society/2015/nov/06/transgender-murders-double-2015-united-states>. Accès 5 juillet 2016.

STEINMETS, Katy, « The Debate Over What Indiana's Religious Freedom Act Is Really About », *Time*, 30 mars 2015, <http://time.com/3764347/indiana-religious-freedom-discrimination-act/>. Accès 27 juillet 2016.

SWAINE, Jon, Oliver LAUGHLAND, Jamiles LARTEY et Ciara McCARTHY, « Young Black Men Killed By US Police At Highest Rate In Year of 1,134 Deaths », *The Guardian*, 31 décembre 2015, <https://www.theguardian.com/us-news/2015/dec/31/the-counted-police-killings-2015-young-black-men>. Accès 26 juillet 2017.

Tamir Rice and Tanisha Anderson, *Google Trends*, <https://trends.google.com/trends/explore?date=2014-01-01%202014-12-31&q=tamir%20rice,tanisha%20anderson>. Accès 30 juillet 2017.

WILLIAMS, Lateefah, « Black Women Matter, Too », *Washington Blade*, 29 janvier 2015, <http://www.washingtonblade.com/2015/01/29/black-womens-lives-matter/>. Accès 26 juillet 2017.

WOODS, Baynard, « Freddie Gray Death: Highest-Ranking Officer Acquitted On All Charges », *The Guardian*, 18 juillet 2016, <https://www.theguardian.com/us-news/2016/jul/18/freddie-gray-death-highest-ranking-officer>. Accès 25 juillet 2017.

Sur la mémétique, la génétique et l'évolution

AUNGER, Robert, *The Electric Meme: A New Theory of How We Think*, New York, Free Press, 2002.

AVERY, Dan, « "It Gets Better" Is Bad Advice For Gay Kids, Study Finds », *NewNowNext*, 15 mai 2017, <http://www.newnownext.com/it-gets-better-study/05/2017/>. Accès 27 mars 2018.

BAQUIAST, Jean-Paul, « Notes par Jean-Paul Baquiast », *Automates Intelligents*, 18 août 2002, <http://www.automatesintelligents.com/biblionet/2002/sep/aunger.html>. Accès 8 décembre 2017.

BLACKMORE, Susan, *Consciousness: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004. <http://www.susanblackmore.uk/wp-content/uploads/2017/05/JCS03.pdf>. Accès 17 janvier 2018.

----- « Dangerous Memes ; or, What the Pandorans Let Loose », 2010, dans S. DICK et M.

LUPISELLA (Ed.), *Cosmos and Culture: Culture Evolution in a Cosmic Context*, pp. 297-318, disponible en ligne sur <https://www.susanblackmore.uk/chapters/dangerous-memes-or-what-the-pandorans-let-loose/>. Accès 11 août 2013.

----- « Evolution and Memes: The Human Brains As A Selective Imitation Device », *Cybernetics and Systems*, 2001, Vol. 32, N°1, pp. 225-255, disponible en ligne sur

<https://www.susanblackmore.uk/articles/evolution-and-memes-the-human-brain-as-a-selective-imitation-device/>. Accès 20 novembre 2017.

----- « A Great Meme's Never Gonna Give You Up », *The Guardian*, 18 mars 2014,

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/mar/18/internet-meme-never-gonna-give-you-up>. Accès 15 mars 2018.

----- « Memes, Minds and Imagination », 2007, dans I. ROTH (Ed.), *Imaginative Minds*, Oxford University Press, pp. 61-78, <https://www.susanblackmore.uk/chapters/memes-minds-and-imagination/>. Accès 13 août 2013.

----- « Imitation Makes Us Human », 2007, dans C. PATERNAK (Ed.), *What Makes Us Human ?* Oxford, Oneworld, mis en ligne en 2017, <http://www.susanblackmore.uk/wp-content/uploads/2017/05/human.pdf>. Accès 17 janvier 2018.

----- « Memetics By Another Name ? », *BioScience*, Vol. 56, N°1, janvier 2006, pp. 74-78, [http://www.jstor.org/stable/10.1641/0006-3568\(2006\)056\[0074:mбан\]2.0.co;2](http://www.jstor.org/stable/10.1641/0006-3568(2006)056[0074:mбан]2.0.co;2). Accès 1 septembre 2013.

----- « Memetics Does Provide a Useful Way of Understanding Cultural Evolution », 2010, dans F. AYALA et R. ARP (Ed.), *Contemporary Debates in Philosophy of Biology*, pp. 255-272, <https://www.susanblackmore.uk/chapters/memetics-does-provide-a-useful-way-of-understanding-cultural-evolution/>. Accès 14 octobre 2013.

----- « Natural Selection Applies to Everything », *New Humanist*, juin 2006, pp. 23-26, <https://www.susanblackmore.uk/articles/natural-selection-applies-to-everything/>. Accès 14 octobre 2013.

----- *The Meme Machine*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

BLACKMORE, Susan, « Consciousness in Meme Machines », mis en ligne en 2017,

----- « The Power of Memes », *Scientific American*, octobre 2000, Vol. 283, N°4, pp. 52-61, <https://www.susanblackmore.uk/articles/the-power-of-memes/>. Accès 14 octobre 2013.

BLOOM, Howard, *The Lucifer Principle*, New York, Atlantic Monthly Press, 1995.

BORTOLOTTI, Gary et Linda HUTCHEON, « On the Origins of Adaptations : Rethinking Fidelity Discourse and “succes“ — biologically », *New Literary History*, 2007, Vol. 38, N°3, pp. 443-458, <http://www.jstor.org/stable/20058017>. Accès 17 décembre 2017.

BRODIE, Richard, *Virus of the Mind: The Revolutionary New Science of the Meme and How It Can Help You*, 2009, Londres, Hay House, 1996.

CANLORBE, Grégoire, « Interview With Howard Bloom – Part I », *Gatestone Institute International Policy Council*, 28 novembre 2016, <https://www.gatestoneinstitute.org/9408/howard-bloom>. Accès 9 décembre 2017.

----- « Interview With Howard Bloom – Part II », *Gatestone Institute International Policy Council*, 18 mai 2017, <https://www.gatestoneinstitute.org/10351/howard-bloom-interview-part-ii>. Accès 12 décembre 2017.

CARROLL, Sean B., *Endless Forms Most Beautiful: The New Science of Evo Devo and the Making of the Animal Kingdom*, 2005, New York, W. W. Norton & Company, 2006.

CHOMSKY, Noam, « Three Factors in Language Design », *Linguistic Inquiry*, 2005, Vol. 36, N°1, pp.1-22, <http://www.jstor.org/stable/4179307>. Accès 19 juin 2013.

D'ANDRADE, Roy, « Cultural Darwinism and Language », *American Anthropologist*, 2002, Vol.104, N°1, pp. 223-232, <http://www.jstor.org/stable/683772>. Accès 20 août 2016.

DARWIN, Charles, *On the Origin of Species*, mis en ligne en 2001, http://www.f.waseda.jp/sidoli/Darwin_Origin_Of_Species.pdf. Accès 14 avril 2016.

----- *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, mis en ligne en 2014, <https://teoriaevolutiva.files.wordpress.com/2014/02/darwin-c-the-descent-of-man-and-selection-in-relation-to-sex.pdf>. Accès 14 avril 2016.

DAWKINS, Richard, *The Extended Phenotype: The Long Reach of the Gene*, 1982, Oxford, Oxford University Press, 2008.

----- *The Selfish Gene*, 1976, Oxford, Oxford University Press, 2009.

DEACON, Terrence W., *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*, New York, W. W. Norton & Company, 1997.

DENNETT, Daniel, *Consciousness Explained*, Boston, Little Brown and Co, 1991.

----- *Darwin's Dangerous Idea*, New York, Penguin, 1995.

----- *Freedom Evolves*, New York, Penguin, 2003.

----- « Memes and the Exploitation of Imagination », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, printemps 1990, Vol. 48, N°2, pp. 127-135, <http://www.jstor.org/stable/430902>. Accès 4 mai 2013.

----- « The Evolution of Culture », *Edge*, 16 février 1999, <https://www.edge.org/conversation/the-evolution-of-culture>. Accès 20 août 2016.

----- « Why Can't You Make a Computer Feel Pain », *Synthese*, juillet 1978, Vol. 38, N°3, pp. 415-456, <http://www.jstor.org/stable/20115302>. Accès 14 mai 2018.

DON, « Hillary Clinton's "Basket of Deplorables" », *Know Your Meme*, 12 septembre 2016, <http://knowyourmeme.com/memes/events/hillary-clinton-s-basket-of-deplorables>. Accès 5 juin 2018.

DOUGHERTY, Stephen, « Culture in the Disk Drive: Computationalism, Memetics, and the Rise of Posthumanism », *Diacritics*, 2001, Vol. 31, N°4, <https://www.edge.org/conversation/the-evolution-of-culture>. Accès 15 mai 2018.

ELLIS, Emma Grey, « Cosplay Won't Solve The Meme Gap Dooming the #Resistance », *Wired*, 2 août 2017, <https://www.wired.com/story/politics-meme-gap/>. Accès 15 mai 2018.

« "False, False, False, and False" Noam Chomsky Interviewed by Ray Suarez », *Talk of the Nation*, 20 janvier 1999, <https://chomsky.info/19990120/>. Accès 30 juillet 2018.

GAL, Noam, Limor SHIFMAN et Zohar KAMPF, « "It Gets Better": Internet Memes and the Construction of Collective Identity », *New Media & Society*, janvier 2015, <http://doi.org/10.1177/1461444814568784>. Accès 25 mars 2018.

GOULD, Stephen Jay, *The Panda's Thumb: More Reflections in Natural History*, New York, W. W. Norton & Company, 1980.

HODGSON, Geoffrey, « The Mystery of the Routine. The Darwinian Destiny of An Evolutionary Theory of Economic Change », *Revue économique*, mars 2003, Vol. 54, N°2, pp. 255-284, <http://www.jstor.org/stable/3503007>. Accès 3 janvier 2013.

HOFSTADTER, Douglas R., *Metamagical Themas: Questing for the Essence of Mind and Pattern*, <https://ia801007.us.archive.org/22/items/MetamagicalThemas/Metamagical%20Themas%2C%20Hofstadter.pdf>. Accès 12 mai 2018.

HOLDCROFT, David et Harry LEWIS, « Memes, Minds and Evolution », *Philosophy*, avril 2000, Vol. 75, N°292, pp. 161-182, <http://www.jstor.org/stable/3751809>. Accès 15 janvier 2013.

« How It Sarterd », *It Gets Better Project*, 2018, <https://itgetsbetter.org/about/>. Accès 24 mars 2018.

HUGHES, Jonnie, *On the Origin of Tepeens: Why Some Ideas Spread While Others Go Extinct*, Londres, Oneworld, 2012.

JAN, Steven, *The Memetics of Music: A Neo-Darwinian View of Musical Structure and Culture*, Surrey, Ashgate, 2007.

JENKINS, Henry, « A Meme is a Terrible Thing to Waste: An Interview with Limor Shifman (Part One) », *Confession of an Aca-Fan*, 17 février 2014, <http://henryjenkins.org/blog/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-one.html>. Accès 24 mars 2018.

----- « A Meme is a Terrible Thing to Waste: An Interview with Limor Shifman (Part Two) », *Confession of an Aca-Fan*, 19 février 2014, <http://henryjenkins.org/blog/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-two.html>. Accès 24 mars 2018.

----- « A Meme Is A Terrible Thing To Waste: An Interview With Limor Shifman (Part Three) », *Confessions of An Aca-Fan*, 21 février 2014, <http://henryjenkins.org/blog/2014/02/a-meme-is-a-terrible-thing-to-waste-an-interview-with-limor-shifman-part-three.html>. Accès 24 mars 2018.

----- « If It Doesn't Spread (Part One): Media Viruses and Memes », *Confession of an Aca-Fan*, 11 février 2009, http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html. Accès 18 février 2014.

----- « If It Doesn't Spread, It's Dead (Part Two): Sticky and Spreadable – Two Paradigms », *Confession of an Aca-Fan*, 13 février 2009, http://henryjenkins.org/blog/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p_1.html. Accès 18 février 2014.

JONES, Steve, Robert MARTIN and David PILBEAM, *The Cambridge Encyclopedia of Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

JOUXTEL, Pascal, *Comment les systèmes pondent : une introduction à la mémétique*, Paris, Le Pommier, 2005.

KUPIEC, Jean-Jacques et Pierre SONIGO, *Ni Dieu ni gène : pour une autre théorie de l'hérédité*, Paris, Seuil, 2000.

LYNCH, Aaron, *Thought Contagion: How Belief Spread Through Society. The New Science of Memes*, New York, Basic Books, 1996.

MAYR, Ernst, « The Objects of Selection », *Proceedings of the National Academy of Science*, mars 1997, Vol. 94, pp. 2091-2094, <https://doi.org/10.1073/pnas.94.6.2091>. Accès 16 juin 2018.

MUKHERJEE, Siddharta, *The Gene: An Intimate History*, New York, Scribner, 2016.

PENCE, Gregory E., *What We Talk About When We Talk About Clone Club: Bioethics and Philosophy*, Dallas, Texas, Smart Pop, 2016.

« Pepe the Frog. General Hate Symbols », *ADL*, <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/pepe-the-frog>. Accès 10 juin 2018.

PIMPLE, Kenneth, « The Meme-Ing of Folklore », *Journal of Folklore Research*, décembre 1996, Vol. 33, N°3, pp. 236-240, <http://www.jstor.org/stable/3814680>. Accès 11 octobre 2012.

ROBERTS, Mark D., « Does Meaning Evolve ? », *Behavior and Philosophy*, 2004, Vol. 32, N°2, pp. 401-426, <http://www.jstor.org/stable/27759494>. Accès 7 mai 2013.

SALINGARO, Nikos, *A Theory of Architecture*, Solingen, Umbau-Verlag, 2006.

SCHREMPP, Gregory, « Taking the Dawkins Challenge, or, the Dark Side of the Meme », *Journal of Folklore Research*, avril 2009, Vol. 46, N°1, pp. 91-100, <http://www.jstor.org/stable/40206941>. Accès 5 janvier 2013.

SPERBER, Dan, « An Objection to the Memetic Approach to Culture », [document PDF], dans Robert Aunger ed. *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Oxford University Press, 2000, pp.163-173.

WHITFIELD, John, « Across the Curious Parallel of Language and Species Evolution », *PLoS*

Biology, 2008, Vol. 6, N°7, <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.0060186>. Accès 3 août 2014.

ZIPES, Jack, « What Makes a Repulsive Frog So Appealing: Memetics and Fairy Tales », *Journal of Folklore Research*, août 2008, Vol. 45, N°2, pp. 109-143, <http://www.jstor.org/stable/40206971>. Accès 2 janvier 2013.

Publications diverses

ABID, Areeba, « Emma and Regina Win Zimbio's 2018 TV Couples March Madness Challenge ! », *Zimbio*, 20 mars 2018, http://www.zimbio.com/2018+TV+COUPLES+MARCH+MADNESS+CHALLENGE/articles/nV6-3QNkO_5/Emma+Regina+Win+Zimbio+2018+TV+Couples+March. Accès 3 juin 2018.

ABRAHAM, Natalie, « Lightning Round 3: *Once Upon A Time* Bosses Answer Your Burning Questions », *TV Guide*, 22 novembre 2012, <http://www.tvguide.com/news/once-upon-time-spoilers-horowitz-kitsis-1056796/>. Accès 7 novembre 2016.

ANDREEVA, Nellie, « ABC Family To Be Renamed As Freeform », *Deadline*, 6 octobre 2015, <http://deadline.com/2015/10/abc-family-freeform-new-name-1201567915/>. Accès 30 janvier 2018.

« Apologetic Jackson Says "Costume Reveal" Went Awry », *CCN*, 3 février 2004, <http://edition.cnn.com/2004/US/02/02/superbowl.jackson/>. Accès 8 janvier 2018.

ATLAS, Amelia, « Teen Sex On ABC Family Sparks Debate », *Newser*, 1 février 2009, <http://www.newser.com/story/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

« Bechdel Test Movie List », *Bechdeltest*, <http://bechdeltest.com/>. Accès 4 octobre 2016.

BELLALOVETT, « A Defence to Jmo, Lana, Adam H. and SQ Shippers and Why Michael C. Did a Big Mistake », *Fanpop*, 2013, <http://www.fanpop.com/clubs/once-upon-a-time/articles/226362/title/defence-jmo-lana-adam-h-sq-shippers-why-michael-c-did-big-mistake>. Accès 10 octobre 2015.

BENDIX, Trish, « "Once Upon a Time" Creators Adam Horowitz and Edward Kitsis Answer Our SwanQueen Questions », *AfterEllen*, 12 janvier 2016, <http://www.afterellen.com/tv/469025-upon-time-creators-adam-horowitz-edward-kitsis-answer-swanqueen-questions>. Accès 6 octobre 2017.

« Bill of Rights of the United States of America (1791) », *Bill of Rights Institute*, <http://www.billofrightsinstitute.org/founding-documents/bill-of-rights/>. Accès 17 juillet 2016.

CAREY, Matt, « ABC To Impose Delay on Oscar Telecast », *CNN*, 5 février 2004, <http://edition.cnn.com/2004/SHOWBIZ/Movies/02/05/sprj.aa04.abc.oscar.delay/>. Accès 8 janvier 2018.

CHANEY, Jane, « Tom Hanks Dropped an F-bomb on 'Good Morning America' », *The Washington Post*, 19 octobre 2012, https://www.washingtonpost.com/blogs/celebritology/post/tom-hanks-dropped-an-f-bomb-on-good-morning-america/2012/10/19/d0fb6e3e-19f2-11e2-aa6f-3b636fecb829_blog.html?utm_term=.4cc47d1d987d. Accès 30 décembre 2015.

CHOZICK, Amy, « Hillary Clinton Calls Many Trump Backers "Deplorable," and GOP Pounces », *The New York Times*, 10 septembre 2016, <https://www.nytimes.com/2016/09/11/us/politics/hillary-clinton-basket-of-deplorables.html>. Accès 5 juin 2018.

« City of Houston Anti-Discrimination HERO Veto Referendum, Proposition 1 (November 2015) », *Ballotpedia*, [https://ballotpedia.org/City_of_Houston_Anti-Discrimination_HERO_Veto_Referendum,_Proposition_1_\(November_2015\)](https://ballotpedia.org/City_of_Houston_Anti-Discrimination_HERO_Veto_Referendum,_Proposition_1_(November_2015)). Accès 27 juillet 2016.

« Facts About Suicide », *The Trevor Project*, 2016, <http://www.thetrevorproject.org/pages/facts-about-suicide>. Accès 21 octobre 2016.

« Family Guide to Prime Time Television », *Parents Television Council*, 30 avril 2018, <http://www.parentstv.org/ptc/familyguide/monday.asp>. Accès 30 décembre 2015.

« FAQ au sujet des tendances sur Twitter. » *Centre d'assistance Twitter*, <https://support.twitter.com/articles/248758>.

FOWLER, Matt, « Comic-Con: Lexa Returning To "The 100" », *IGN UK*, 10 July 2015, <http://www.ign.com/articles/2015/07/10/comic-con-lexa-returning-to-the-100>. Accès 9 mai 2016.

FRAMKE, Caroline, Javier ZARRACINA et Sarah FROSTENSON, « All the TV Character Deaths of 2015-'16, In One Chart », *Vox*, 1 juin 2016, <https://www.vox.com/a/tv-deaths-lgbt-diversity>. Accès 6 mars 2018.

FRIEDMAN, Molly, « Once Upon a Time's Ginnifer Goodwin Has a Message for Emma/Regina Shippers », *Wetpaint*, 7 septembre 2012, <http://www.wetpaint.com/once-upon-a-times-ginnifer-goodwin-has-a-message-for-emmaregina-shippers-728325/>. Accès 29 avril 2018.

GOLBERG, Lesley, « Comic-Con: "Wynonna Earp" Renewed for a Second Season at Syfy », *The Hollywood Reporter*, 23 juillet 2016, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/comic-con-wynonna-earp-renewed-913480>. Accès 23 décembre 2017.

GRAY, Emma, « Why Janet Jackson's Nipple Still Matters », *Huffpost*, 31 janvier 2014, https://www.huffingtonpost.com/emma-gray/janet-jackson-wardrobe-malfunction-super-bowl-justin-timberlake_b_4698190.html. Accès 8 janvier 2018.

Internet Live Stats, <http://www.internetlivestats.com/>.

« Internet Usage Statistics. The Internet Big Picture. World Internet Users and 2015 Population Stats », *Internet World Stats*, mis à jour le 31 décembre 2017, tableau 1, <https://www.internetworldstats.com/stats.htm>. Accès 11 mai 2018.

« Jackson Banned From Grammys for the Super Bowl Stunt », *The Telegraph*, 5 février 2004, <http://www.telegraph.co.uk/news/1453527/Jackson-banned-from-Grammys-for-Super-Bowl-stunt.html>. Accès 8 janvier 2018.

« Jennifer Morrison Fires Back Over Swan Queen Twitter Drama », *Just Jared*, 23 décembre 2013, <http://www.justjared.com/2013/12/23/jennifer-morrison-fires-back-over-swan-queen-twitter-drama/>. Accès 30 avril 2018.

KOBLIN, John, « How Many Scripted TV Shows in 2015? A Precise Number, and record », *The*

New York Times, 16 décembre 2015, <https://www.nytimes.com/2015/12/17/business/media/how-many-scripted-tv-shows-in-2015-a-precise-number-and-a-record.html>. Accès 22 décembre 2017.

KYLE, Tariq, « Hypable's BattleShips: And the Winner is... », *Hypable*, 11 septembre 2017, <https://www.hypable.com/battleships-2017-winner-supercorp/>. Accès 3 juin 2018.

LABOURDETTE, Marie-Christine, *Les Musée de France*, Paris, Puf, 2015

LATTA, D. K., « Canadian TV Shows Are Slowly Creeping on to American Networks », *Huffpost*, 16 juin 2017, http://www.huffingtonpost.ca/dk-latta/canadian-tv-on-us-networks_b_5460046.html. Accès 23 décembre 2017.

LISZEWSKI, Bridget, « Wynonna Earp: Emily Andras Talks “I Walk The Line” », *The TV Junkies*, 24 juin 2017, <http://www.thetvjunkies.com/wynonna-earp-emily-andras-talks-walk-line/?platform=hootsuite>. Accès 23 décembre 2017.

LYNCH, Stephen, « AOL May Demand Refund For Peep Show », *New York Post*, 3 février 2004, <https://nypost.com/2004/02/03/aol-may-demand-refund-for-peep-show/>. Accessed on 8 janvier 2018.

MACKELDEN, Amy, « Wonder Woman is the Most Successful DC Universe Movie to Date », 1 juillet 2017, *Harper Bazaar*, <https://www.theguardian.com/film/2017/jun/05/wonder-woman-breaks-us-box-office-record-female-director-overtakes-fifty-shades-of-grey>. Accès 27 août 2018.

MEUSHAW, Catherine, « Wynonna Earp Showrunner Emily Andras Talks Finale, Spoilers, And the Show's Future », *4 Your Excitement (4ye)*, 24 juin 2016, <http://www.4ye.co.uk/2016/06/wynonna-earp-showrunner-emily-andras-talks-finale-spoilers-and-the-shows-future/>. Accès 23 décembre 2017.

« More Than Six Millions Tweets Shared On Royal Wedding: Monitor », *Hurriyet Daily News*, 20 mai 2018, <http://www.hurriyetaidailynews.com/more-than-six-million-tweets-shared-on-royal-wedding-monitor-132055>. Accès 10 juillet 2018.

MUMFORD, Gwilym, « Wonder Woman Breaks Box Office Record For Female Director », *The Guardian*, 5 juin 2017, <https://www.theguardian.com/film/2017/jun/05/wonder-woman-breaks-us->

[box-office-record-female-director-overtakes-fifty-shades-of-grey](#). Accès 27 août 2018.

MULARD, Claudine, « Les États-Unis jugent "Les Choristes" trop crus pour les enfants », *Le Monde*, 12 mars 2005, http://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/12/les-etats-unis-jugent-les-choristes-trop-crus-pour-les-enfants_401419_3246.html. Accès 30 décembre 2015.

NEWSER001, « Comment on Teen Sex on ABC Family Sparks Debate », *Newser*, 1 février 2009, 4h45, <http://www.newser.com/story/comments/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

NICK, « Comment on Teen Sex on ABC Family Sparks Debate », *Newser*, 1 février 2018, 3h33, <http://www.newser.com/story/comments/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

« 1.9 Billion People Watched Royal Wedding: Report », *The Economic Times*, 20 mai 2018, <https://economictimes.indiatimes.com/magazines/panache/1-9-billion-people-watched-royal-wedding-report/articleshow/64243728.cms>. Accès 10 juillet 2018.

RICHMOND, Shane, « Royal Wedding Swamps Twitter, Facebook », 29 avril 2011, *Telegraph*, <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/royal-wedding/8483430/Royal-wedding-swamps-Twitter-Facebook.html>. Accès 10 juillet 2018.

RYAN, Maureen, « "Wynonna Earp" Renewed for Third Season by Syfy », *Variety*, 22 juillet 2017, <http://variety.com/2017/tv/news/wynonna-earp-season-three-syfy-emily-andras-melanie-scrofano-1202503203/>. Accès 23 décembre 2017.

SCHNEIDER, Michael, « ABC Family to Rename Itself "Freeform" This January », *TV Insider*, 6 octobre 2015, <https://www.tvinsider.com/45148/abc-family-to-rename-itself-freeform-this-january/>. Accès 1 février 2018.

« Senate Bill 101 », *Indiana General Assembly – 2015 Session*, <https://iga.in.gov/legislative/2015/bills/senate/101>. Accès juillet 2016.

SERPE, Gina, « Tom Hank Drops Accidental F-Bomb on Good Morning America, Issues

Immediate Apology », *E News*, 19 octobre 2012, <https://www.eonline.com/fr/news/355507/tom-hanks-drops-accidental-f-bomb-on-good-morning-america-issues-immediate-apology>. Accès 30 décembre 2015.

« 17 U.S. Code § 106 – Exclusive Rights in Copyrighted Works », *Legal Information Institute*, Cornell University Law School, <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/106>.

« 17 U.S. Code § 107 – Limitations on Exclusive Rights: Fair Use », *Legal Information Institute*, Cornell University Law School, <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/17/107>.

SNOTELLING, « Comment on Teen Sex on ABC Family Sparks Debate », *Newser*, 12 janvier 2010, 5h04, <http://www.newser.com/story/comments/49573/teen-sex-on-abc-family-sparks-debate.html>. Accès 1 février 2018.

STEINBERG, Brian, « Where To Find A Summer Hit On U.S. TV? Canada », *AdAge*, 19 juillet 2010, <http://adage.com/article/media/tv-rookie-blue-draws-decent-size-audiences-lower-cost/144981/>. Accès 23 décembre 2017.

STEPHENS, Flint, « Women or Men, Young or Old: Who Really Watches the Most TV? », *Ktar News*, 28 octobre 2015 (mis à jour le 19 May 2016), <http://ktar.com/story/724853/women-or-men-young-or-old-who-really-watches-the-most-tv/>. Accès 24 décembre 2017.

SWIFT, Andy, « *Supergirl*: Floriana Lima Steps Down as Series Regular, Will Recur in Season 3 », *TV Line*, 26 mai 2017, <http://tvline.com/2017/05/26/supergirl-floriana-lima-season-3-status-maggie-recurring/>. Accès 24 décembre 2017.

« Theatrical Market Statistics 2016 », *Motion Picture Association of America (MPAA)*, 2017, https://www.mpa.org/wp-content/uploads/2017/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2016_Final.pdf. Accès 24 décembre 2017.

« This Is Reteaching Gender and Sexuality », *YouTube*, mise en ligne par Putthisonthemap, 23 novembre 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=51kQQuVpKxQ>. Accès 25 mars 2018.

« Tom Hanks F-Bomb », *YouTube*, vidéo mise en ligne par Bustedcoverage, 19 octobre 2012,

<https://www.youtube.com/watch?v=-C2h6JSnM-E>. Accès 30 décembre 2015.

TOOMEY, Russell B., Caitlin RYAN, Rafael M. DIAZ et Stephen T. RUSSELL, « Coping With Sexual Orientation-Related Minority Stress », *Journal of Homosexuality*, Vol. 65, N°4, pp. 484-500, 2018.

« 2015-2016 Regular Session – HB 757. Domestic Relations; Religious Officials Shall Not Be Required To Perform Marriage Ceremonies In Violation of Their Legal Right; Provide », *Georgia General Assembly*, <http://www.legis.ga.gov/Legislation/en-US/display/20152016/HB/757>. Accès 29 juillet 2016.

U.S. Census Bureau (2015), *American Community Survey 1-year estimates*. Retrieved from *Census Reporter Profile page for Los Angeles*, <https://censusreporter.org/profiles/16000US0644000-los-angeles-ca/>. Accès 5 juillet 2017.

« US Goes Nipple Free As ER Cuts Scene After Jackson Row », *Campaign*, 5 février 2004, <https://www.campaignlive.co.uk/article/us-goes-nipple-free-er-cuts-scene-jackson-row/201613>. Accès 8 janvier 2018.

VOGEL, Carol, « The Spirit of Sharing », *The New York Time*, 16 mars 2011, <https://www.nytimes.com/2011/03/17/arts/design/museums-pursue-engagement-with-social-media.html?pagewanted=all>. Accès 14 janvier 2016.

WEBER, Tom, « Suicides Have Parents Questioning District's Policies », *MPR News*, 23 septembre 2010, <https://www.mprnews.org/story/2010/09/23/anoka-hennepin-suicides>. Accès 24 mars 2018.

« Y-a-t-il plus d'hommes ou de femmes sur Terre ? », *Institut national d'études démographiques*, <https://www.ined.fr/fr/tout-savoir-population/memos-demo/faq/plus-d-hommes-ou-de-femmes-sur-terre/>. Accès 12 octobre 2015.

« Year in Review 2017 », *Tumblr. Fandometrics*, <https://thefandometrics.tumblr.com/post/168182191859/tumblr2017-ships>. Accès 3 juin 2018.

Index lexical

- ABC Family.....253 sv, 349, 353 sv
adaptation narrative.....231 sv
amateurisme.....11, 24, 45, 77 sv, 96 sv, 230, 274, 292, 295, 300
Andras, Emily.....237 sv, 307, 352
anonymat.....27, 40, 56, 149 sv
Aschein, Tom.....253, 255 sv
Aunger, Robert.....7, 219 sv, 229, 258 sv, 263, 348
Barthes, Roland.....13, 21, 70, 75, 262
Bechdel Test.....133, 349
Benson, Shawna.....117 sv
Blackmore, Suzanne.....7, 207, 210 sv, 229 sv, 259, 276, 278 sv, 281
blogosphère.....6, 27, 29, 37, 50, 58, 66, 94, 100, 145 sv, 149, 151, 186, 289, 291, 294
Bloom, Howard.....7, 225 sv, 259, 297 sv, 345
Bortolotti, Gary.....231 sv, 234, 240
Brodie, Richard.....243 sv, 248, 259, 275
Brubaker, Rogers.....155 sv
Bury Your Gays.....6, 86 sv, 109, 114, 120, 139 sv, 142, 234 sv, 237 sv, 264 sv, 296, 328, 330
Certeau, Michel (de).....22, 24, 142
Civil Rights Movement.....157, 168, 190, 193
Clexa.....86, 89, 101 sv, 142 sv, 311 sv, 322
ClexaCon.....141 sv, 327
code.....7, 14, 31, 43 sv, 71, 154, 252, 256 sv, 259 sv, 264, 267 sv
Comic Con.....57 sv, 60 sv, 90, 117, 313
communauté7, 14, 17, 31, 55 sv, 58, 63, 82, 85, 102, 104 sv, 111 sv, 115 sv, 135, 140, 146, 152, 154, 156, 158, 161 sv, 164 sv, 181 sv, 185 sv, 189, 194 sv, 197, 211, 240, 242, 247, 266, 288 sv, 296, 300
convergence médiatique.....21, 23 sv
Cooper, Frederic.....155 sv
copyright.....43 sv, 215
Couldry, Nick.....23 sv, 30
Crenshaw, Kimberlé.....157, 192 sv, 330
culture de convergence.....6, 18, 20 sv, 23, 35
Darwin, Charles.....28, 203, 208, 225, 345
Dawkins, Richard.....28, 204 sv, 210 sv, 214, 216, 229, 257, 259, 279 sv, 348
Dennett, Daniel.....7, 208 sv, 214 sv, 227 sv, 245, 259 sv, 264, 281 sv
Dervin, Fred.....156, 161
Durkheim, Emile.....153 sv, 257
Eco, Umberto.....22, 174 sv
économie du don.....269
Einstein, Albert.....221 sv, 225, 263
émotion.....54, 79, 121 sv, 124 sv, 130, 269, 277
évolution culturelle.....7, 28, 203 sv, 210 sv, 213, 228 sv, 232, 243, 257, 276, 280, 298 sv
Exodus: Gods and Kings.....177 sv, 307, 333
Facebook.....19 sv, 39, 135, 137, 150, 178 sv, 189 sv, 338, 353
fair use.....44 sv, 268
fan activity.....22, 34 sv, 38, 45, 53, 65 sv, 202, 250
fan culture6, 12, 19, 22, 25, 29 sv, 36, 39, 49 sv, 63, 79, 100, 106, 108, 115, 119, 121, 132, 138, 148, 152, 158, 191, 200, 202, 230, 237, 268 sv, 273 sv, 283, 292 sv, 314
fan internaute.....19, 25, 37, 57, 253, 274

fanart.....	14, 16, 18, 38, 56, 65 sv, 76
fanfiction.....	6, 15, 37 sv, 47 sv, 52, 65, 68, 75 sv, 80, 144, 191, 234, 271, 274, 294
Fanfiction.....	39, 42, 47 sv, 142, 315 sv
fanvideo.....	15, 295
Fiske, John.....	22 sv, 30, 315
Ghost In The Shell.....	179
gif.....	15, 52 sv, 56, 68, 79, 283, 322
gifset.....	15, 56
Glee.....	79 sv, 103 sv, 108, 305
Goodwin, Ginnifer.....	60 sv, 73, 351
Grossberg, Lawrence.....	23
Grossman, Lev.....	39, 274, 298
Hall, Stuart.....	22
Hanson, Hart.....	95 sv, 99, 101, 144, 146, 318
hashtag.....	6, 30, 50 sv, 55 sv, 59, 65, 68, 90, 137 sv
Hay, James.....	23 sv, 30, 344
Hayek, Salma.....	159 sv, 165, 332, 335
Hebdige, Dick.....	13
Hellekson, Karen.....	269, 273
Hutcheon, Linda.....	231 sv, 234, 240
imitation	7, 41, 130, 211, 213, 215 sv, 221 sv, 344
Instagram	19
intelligence collective.....	20 sv, 23, 95
intersectionnalité.....	6, 148, 158, 170, 191 sv, 197
Jackson, Janet.....	249, 351
Jenkins, Henry.....	18, 21, 23 sv, 30, 45, 95 sv, 99, 142, 278 sv, 292, 299, 308
Jouxte, Pascal.....	227, 256 sv, 259 sv, 265
Keen, Andrew.....	96 sv, 145 sv, 292, 318, 320
Kickstarter.....	81, 143, 326, 329
King, Deborah.....	192 sv
L-chatters.....	118 sv, 136
Lamarck, Jean-Baptiste.....	211
Lanier, Jaron.....	100, 146, 319
Larbalestier, Justine.....	173 sv, 332, 335 sv
latinx.....	181 sv, 242, 247
Lessig, Lawrence.....	45 sv, 277, 320
Lévi-Strauss, Claude.....	46, 78
Lévy, Pierre.....	20 sv, 23 sv, 45, 95
Lex, Elyza.....	142 sv, 150
Lexa.....	86, 89 sv, 101 sv, 109, 113 sv, 120 sv, 131 sv, 135 sv, 139 sv, 142 sv, 145, 235 sv, 239, 265, 267, 296, 311 sv, 324, 327 sv, 351
Lexark.....	143, 326
LGBT Fans Deserve Better.....	6, 135, 146, 265 sv, 324, 326 sv, 329
Lost Girl.....	88 sv, 237, 306, 310
machine d'interprétation.....	257, 259, 262, 279
MacMaster, Tom.....	149
manières de faire.....	26, 152, 154, 170, 184, 200, 248, 252, 257, 268, 274, 282, 292, 295, 298, 300
Mar, Raymond.....	130, 326
Martin, George R.R.....	43, 45, 47
McLuhan.....	10 sv, 319

McMaster, Tom.....	151 sv
Meme Machine (The).....	210 sv, 344
mémique.....	6 sv, 28 sv, 36, 198, 200, 203 sv, 206, 209 sv, 214 sv, 220 sv, 224, 226 sv, 234, 241 sv, 248 sv, 252 sv, 256 sv, 263, 267 sv, 270, 273 sv, 278 sv, 284, 287, 289 sv, 292 sv, 297 sv
mémoire.....	36, 92 sv, 207, 232, 256 sv, 261, 267 sv, 277, 279, 286, 301
microblogage.....	15, 47
Morley, David.....	22
Netflix.....	42, 134, 306
neuromème.....	223 sv
Oatley, Keith.....	130
Once Upon A Time.....	26, 53, 58, 60, 68 sv, 145, 201, 306, 310 sv, 349
Oscars.....	64, 176 sv, 197, 249, 337, 339
OUAT.....	26, 53, 55, 57, 60, 62, 67, 311, 313
Parents Television Council.....	73, 248, 350
programmation mentale.....	244 sv, 248, 268
Proyas, Alex.....	178 sv, 307
queer.....	13 sv, 16 sv, 26, 31, 53, 57 sv, 63, 65, 67, 75, 86 sv, 91, 102, 107, 115, 117, 156, 159, 161, 192, 265, 271 sv, 286, 294, 322 sv, 325 sv, 329 sv
queerbaiting.....	6, 115, 120 sv, 140
race.....	6, 110, 114, 159 sv, 166 sv, 179, 181 sv, 184 sv, 192, 334 sv, 337
Radford, Colin.....	121 sv, 126 sv
Rice, Anne.....	42 sv, 47, 193, 195, 316 sv, 343
Roméo et Juliette.....	54, 232 sv, 260 sv
Rothenberg, Jason.....	85 sv, 89 sv, 93 sv, 102, 113 sv, 120, 135 sv, 139, 142, 235, 267, 306, 322
Sawyer, Maggie.....	185 sv, 239 sv, 325 sv, 336, 338
Selfish Gene (The).....	204, 207, 216, 345
Shakespeare, William.....	232 sv, 260, 263 sv, 308 sv
Shifman, Limor.....	278 sv, 285 sv, 289, 347
ship.....	6 sv, 55, 57, 61 sv, 67 sv, 89, 95, 142 sv, 201, 270, 272, 312
Sperber, Dan.....	257 sv
Strangelove, Michael.....	19 sv, 45, 99
subculture.....	12 sv, 18
Sundance Film Festival.....	159
super-organisme.....	7, 31, 225 sv, 242, 250, 252, 267 sv, 270, 273 sv, 282, 289, 292 sv, 297 sv
Supergirl.....	185, 187, 239 sv, 272, 306, 325 sv, 336, 338, 354
SwanQueen.....	6, 53, 55 sv, 67 sv, 73, 144 sv, 201, 272, 311, 350
The 100.....	26, 30, 84, 87, 89 sv, 93, 95, 102, 112 sv, 115, 117 sv, 120, 130, 135 sv, 142, 235 sv, 296, 306, 310, 312, 322 sv, 327 sv, 351
The L Chat.....	62, 117 sv, 135 sv, 310
trope.....	7, 54, 57, 86 sv, 92 sv, 109, 114 sv, 120, 135, 139 sv, 142, 234 sv, 237 sv, 260 sv, 264 sv, 296, 324 sv, 327 sv
Tumblr.....	15, 18, 20, 39 sv, 47 sv, 51 sv, 55 sv, 62 sv, 65 sv, 95, 103, 117 sv, 130, 135 sv, 142 sv, 145, 150, 186 sv, 190 sv, 272, 355
Twitter.....	12, 19 sv, 47, 50 sv, 56 sv, 59 sv, 62, 65, 67, 69, 89 sv, 95, 114, 116 sv, 120, 130, 135 sv, 143, 145, 150, 165, 180, 187, 237 sv, 247, 291, 311 sv, 350 sv, 353
Veronica Mars.....	81, 307, 319 sv
Walley-Jean, Celeste.....	162 sv
Walton, Kendall.....	122 sv, 125 sv
web 2.0.....	100, 138
Weismann, August.....	211

West Side Story.....	54, 183, 233, 246 sv, 260 sv, 308, 339
Weston, Michael.....	121 sv, 126
Williams, Jessica.....	159 sv, 165, 333, 335
Wynonna Earp.....	26, 236 sv, 307, 351 sv
YouTube	19 sv, 77 sv, 97 sv, 130, 137, 142 sv, 239, 272, 284 sv, 289, 309, 313, 318 sv, 335, 340, 354
« blanchissement ».....	7, 172, 174, 176 sv, 181, 188, 197, 200 sv, 296
« illusion theory ».....	124
« It Gets Better ».....	7, 284 sv
« Lol Cat ».....	277
« même Internet ».....	7, 276 sv, 282 sv, 287, 289, 291 sv, 300 sv
« Pepe the Frog ».....	291 sv
« pretend theory ».....	122
« répliqueur ».....	7, 203 sv, 214, 216, 226, 231, 240, 258
« Thirteen ».....	26, 30, 92 sv, 101 sv, 109, 114, 116, 119, 121, 130, 136 sv, 139, 142, 145, 236, 238 sv, 267, 306
« thought theory ».....	123

Résumé

Ce travail doctoral consiste en une observation mémétique des phénomènes de résistance caractéristiques des pratiques de fans sur les médias sociaux. L'objectif est double : d'une part, resituer les fans et les producteurs de sens officiels dans la fonction qu'ils tiennent respectivement au sein de la structure de la production culturelle de manière à en exposer les rapports de force. Pour ce faire, nous ciblerons notre analyse sur un type de fans spécifique, ceux réunis autour de thématiques *queer* visibles ou non dans les séries télévisées américaines et qui utilisent la technologie numérique dans leurs démarches de réécriture et de contestation de l'état actuel de la représentation télévisuelle des diverses identités et expériences sociales.

Un recours à la théorie mémétique nous permettra, d'autre part, d'envisager les acteurs impliqués dans les dynamiques qui s'opèrent au sein de la structure de production et de réception des contenus culturels, non plus selon la fonction qu'ils occupent, mais en s'intéressant à la formation de ces fonctions en amont au gré d'idées qui voyagent et d'informations qui s'encodent. La mémétique en tant que théorie évolutionniste darwinienne représentera un outil nécessaire à la compréhension de la formation des groupes et des dynamiques qui régissent leurs interactions, et rendra ainsi possible une conception des groupes « fans » et « producteurs » en tant que super-organismes, soit en tant que complexes sociaux formés d'individus mus par un mème commun. Nous nous emploierons donc, à travers l'analyse de la transmission des récits LGBTQ sur le paradigme des séries TV américaines, à conceptualiser la résistance en tant que phénomène mémétique résultant de l'ascendance d'un super-organisme sur un autre.

Abstract

This dissertation aims at looking at the phenomena of fan resistance on social media through the memetic perspective. The objective is twofold: on one hand, to determine the function held by fans and official meaning-makers in the overall structure of cultural production as to reveal their power dynamics. For that purpose, we shall focus on a specific type of fans, namely television fans who connect around queer matters – whether those matters are broached in American TV contents or not – and who make digital technology part of their rewriting practices as well as their protests against the lack of diversity and authentic representation in current US television shows.

On the other hand, adopting the meme's eye view will allow us to contemplate these power dynamics between fans and producers by questioning the mechanisms at play in the formation of each of their functions in the production/reception structure. Memetics understood as a Darwinian theory of cultural evolution shall prove to be an efficient tool for interpreting the creation of groups and group interactions, and thus allow us to conceptualize "fans" and "producers" as superorganisms, social complexes of individuals driven by a common meme. We will, through an analysis of the ways in which LGBTQ television narratives are transmitted, problematize fan resistance to cultural contents as a memetic instance: a battle between superorganisms.