



HAL
open science

Le détective herméneute en fiction sérielle : origines et évolutions d'une figure mythique, du texte à l'image

Sophie Le Hiress

► To cite this version:

Sophie Le Hiress. Le détective herméneute en fiction sérielle : origines et évolutions d'une figure mythique, du texte à l'image. Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2021. Français. NNT : 2021BRES0095 . tel-03783725

HAL Id: tel-03783725

<https://theses.hal.science/tel-03783725>

Submitted on 22 Sep 2022

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE
DE BRETAGNE OCCIDENTALE

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Langues, littératures et civilisations anglophones, études irlandaises, américaines, études culturelles

Par

Sophie LE HIRESS

Le détective herméneute en fiction sérielle :
origines et évolutions d'une figure mythique, du texte à l'image

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 9 décembre 2021

Unité de recherche : HCTI, EA4249

Rapporteurs avant soutenance :

Christophe GELLY, Professeur des Universités,
Université de Clermont Auvergne

Denis MELLIER, Professeur des Universités, Université
de Poitiers

Composition du Jury :

Isabelle DURAND
Professeure, Université de Bretagne Sud
Co-directrice de thèse

Christophe GELLY
Professeur, Université de Clermont Auvergne
Président du Jury

Gaïd GIRARD
Professeure Émérite, Université de Bretagne Occidentale

Sarah HATCHUEL
Professeure, Université de Montpellier 3

Hélène MACHINAL
Professeure, Université de Bretagne Occidentale
Directrice de thèse

Denis MELLIER
Professeur, Université de Poitiers

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Mesdames Gaïd Girard et Sarah Hatchuel, et Messieurs Christophe Gelly et Denis Mellier de m'avoir fait l'honneur d'accepter de faire partie de mon jury.

J'adresse ma plus sincère gratitude à Madame Hélène Machinal, que je remercie d'avoir accepté d'encadrer mes travaux dès le Master où cet intérêt pour les détectives a commencé, puis de m'avoir proposé de poursuivre mes recherches en doctorat sous sa direction. Ses conseils, ses relectures rigoureuses, mais aussi et surtout son soutien sans faille et sa compréhension (notamment en cette fin de thèse) m'ont permis de mener à terme ce travail.

Je remercie chaleureusement Madame Isabelle Durand d'avoir accepté de co-diriger cette thèse, pour ses relectures avisées et pour sa bienveillance.

Je remercie le laboratoire HCTI (et tous ses membres) qui offre un cadre idéal à tous ses doctorants aussi bien sur le plan humain que matériel, et qui m'a permis d'enrichir mon expérience en recherche et d'aborder ce doctorat sous les meilleurs auspices avec un contrat doctoral. Un grand merci à Alain Kerhervé, Emmanuelle Bourge et Marie-Laure Trébaul pour leur gentillesse et leur disponibilité.

Je remercie les membres du département d'anglais de m'avoir fait découvrir l'enseignement en milieu universitaire, et de m'avoir accueillie parmi eux en tant que doctorante contractuelle puis en tant qu'ATER.

Je tiens également à remercier l'école doctorale ALL pour son soutien aux doctorants. Un grand merci à Isabelle David et Rachel Vilar pour leur compétence et leur gentillesse.

Merci à tous les collègues de la salle des doctorants d'avoir créé une atmosphère propice au travail mais aussi à la détente pendant ces années de doctorat. Merci à l'équipe des doctorants HCTI avec qui j'ai pu échanger, et créer de nombreux projets : Pierre, Fabiola, Dan, Anthony, Adnana, Stan et bien d'autres. Un grand merci à Lise et Claire pour leur sagesse et leur bonne humeur, et à Gwenthalyne pour sa patience, ses encouragements et ses relectures éclairées.

Un immense merci à ma sœur et à mes parents pour leur soutien sans faille, depuis toujours. Merci à ma famille de cœur, Megane, Marion, Elouan. Et merci à Jérémy, pour tout.

Table des matières

Introduction.....	7
Partie 1 : Du détective des origines au détective en série.....	31
Chapitre 1 : Naissance et évolution du détective herméneute.....	35
A. Premières incarnations.....	36
A.1. Avant le détective : <i>crime fiction</i> et roman à sensation.....	36
A.1.1. La <i>crime fiction</i> du XIX ^e siècle.....	37
A.1.2. Les « pseudo détectives ».....	39
A.2. Le détective « héros ».....	40
A.2.1. Les premiers détectives herméneutes.....	41
A.2.2. Le détective pisteur.....	44
B. Le détective à l'écran : évolutions sérielles.....	46
B.1. Dimension mythique de la figure du détective.....	46
B.1.1. Le protecteur de l'ordre.....	47
B.1.2. La survie par l'adaptation.....	49
B.2. Les nouveaux avatars du détective herméneute.....	52
B.2.1. Troisième révolution industrielle.....	52
B.2.2. L'herméneute à l'ère du numérique.....	54
Chapitre 2 : Récit, lecture et spectature.....	59
A. Le retour inévitable d'un problème.....	59
A.1. Paradoxe narratif.....	60
A.2. Répétitions et variations.....	61
A.3. L'importance du personnage.....	63
B. Le détective herméneute à l'écran.....	65
B.1. L'impossibilité filmique du récit policier.....	66
B.2. Adaptations en séries.....	67
B.3. Le récit policier en série.....	72
C. La consommation de la série au XXI ^e siècle	76
C.1. Visionnage fragmenté.....	77
C.1.1. La télévision traditionnelle et les chaînes payantes.....	77

C.1.2. Le récit de détection à la télévision.....	79
C.2. Vers une disparition du fractionnement ?.....	82
C.2.1. DVD et <i>streaming</i>	82
C.2.2. Évolution du contenu.....	84
Partie 2 : Transfictionnalité et transmédiabilité : identité et culture participative.....	93
Chapitre 3 : Questions d'adaptation.....	97
A. Transfictionnalité et adaptation.....	99
A.1. Les origines de l'univers transfictionnel de Sherlock Holmes.....	100
A.2. S'adapter pour adapter.....	107
A.2.1. Le suspense transfictionnel.....	107
A.2.2. La continuité rétroactive.....	109
A.2.3. Transposition et esthétique.....	113
B. L'identité herméneutique du personnage	116
B.1. <i>Sherlock</i> et la base de données holmésienne.....	118
B.1.1. Les antécédents.....	118
B.1.2. Entre hommage et références.....	128
B.2. L'identité du personnage.....	133
B.2.1. <i>Sherlock</i> et le palimpseste identitaire.....	133
B.2.2. Le partage de l'autorité.....	140
Chapitre 4 : Les spectateurs herméneutes.....	147
A. L'horizon d'attente.....	149
A.1. Adapter la narration.....	150
A.2. Le discours critique.....	152
A.3. Le déplacement de l'autorité créative.....	155
B. L'appropriation de la méthode du détective.....	159
B.1. Les spectateurs-détectives.....	159
B.1.1. Format fragmenté et théorisation.....	160
B.1.2. Le discours des médias sociaux	165
B.2. Les médias dans la diégèse.....	170
B.2.1. La presse.....	171
B.2.2. Les médias sociaux et l'enquête.....	175
Chapitre 5 : Impliquer et manipuler les spectateurs.....	179
A. Dialogue transmédia.....	179

A.1. Étoffer et préciser le récit.....	181
A.2. Impliquer le public dans la narration.....	187
B. Manipulation narrative.....	192
B.1. Briser le quatrième mur.....	193
B.2. Désorienter les spectateurs.....	197
Partie 3 : Le détective dans tous ses états.....	205
Chapitre 6 : Sciences et détection.....	209
A. L'herméneutique au service de la détection.....	210
A.1. Sherlock Holmes et la police scientifique.....	211
A.2. L'herméneutique à l'écran.....	217
B. L'émergence du profilage criminel.....	221
B.1. De l'aliénisme à la psychologie criminologique.....	222
B.1.1. « Is there method to his madness? » : le cas de <i>The Alienist</i>	223
B.1.2. Évolutions scientifiques et nouvelles crises épistémologiques.....	227
B.2. Les profileurs de fiction.....	229
B.2.1. Les profileurs et consultants en séries.....	231
B.2.2. « Crime has changed » : le cas de <i>Mindhunter</i>	232
C. L'ère du numérique et des biotechnologies.....	235
C.1. Des écrans et des hommes.....	236
C.1.1. La technologie au service de la détection.....	236
C.1.2. Le réseau à l'écran.....	239
C.2. Le détective augmenté.....	244
C.2.1. Intelligence artificielle et outil technologique.....	245
C.2.2. Modifications techniques et génétiques.....	248
Chapitre 7 : Détectives, adjuvants et opposants : vers une identité plurielle.....	257
A. L'équipe d'enquêteurs.....	259
A.1. Élémentaire, ce cher Watson.....	260
A.2. Mutualisation des aptitudes.....	267
A.3. La place des femmes.....	270
B. Ambivalence et interdépendance.....	275
B.1. L'ambivalence du détective.....	276
B.2. Interdépendance et inversion des rôles.....	283
B.1.1. « Every fairytale needs a good old-fashioned villain ».....	283

B.2.2. Le double maléfique.....	286
B.2.3. Les nouveaux méchants.....	293
Chapitre 8 : Détection et trouble mental.....	299
A. Du dandy excentrique à la pathologie mentale.....	301
A.1. Le détective dépressif.....	301
A.2. De la folie douce à la folie dure.....	306
B. Le trouble mental au service de la détection.....	314
B.1. Le potentiel caché.....	315
B.2. L'intelligence autistique : le cas de <i>Sherlock</i>	319
Conclusion.....	327
Bibliographie.....	335
Table des illustrations.....	355

Introduction

I crave for mental exaltation. That is why I have chosen my own particular profession, or rather created it, for I am the only one in the world. [...] The only unofficial consulting detective.¹

Sherlock Holmes est sans doute le détective le plus célèbre du monde, et l'une des figures littéraires les plus populaires depuis sa création par Sir Arthur Conan Doyle en 1887². Sa notoriété est telle qu'elle outrepassa même celle de son créateur, et il n'est pas rare que l'on connaisse le nom de Holmes sans connaître celui de son auteur. C'est un aspect que l'on retrouve dans le cas du docteur Frankenstein³ et de Dracula⁴, qui illustrent la suprématie de la créature sur son créateur. Au même titre que le savant fou de Mary Shelley et le vampire de Stoker⁵, le détective de Doyle a acquis un statut de figure mythique. Dans cette thèse, nous nous appuyerons sur deux définitions de la figure mythique. La première la perçoit comme « une forme de représentation se référant à un personnage (ou caractère marquant) à travers la constitution d'un système relationnel qui ne se conçoit que dans la répétition, la recreation, l'écart, la variation »⁶. La seconde la définit comme une « solution imaginaire à une contradiction réelle »⁷, et relève d'une approche épistémocritique qui considère les figures de l'imaginaire comme des modes de figuration de tensions épistémologiques à des périodes de rupture entre un « ordre ancien » et un « ordre nouveau ».

Dès la publication des premières aventures de Holmes dans la presse (notamment le *Strand Magazine*), le détective connaît un véritable succès populaire, au détriment de Doyle dont l'autorité en tant qu'auteur se retrouve même contestée – comme en témoignent les réactions scandalisées suite au décès de Holmes dans la nouvelle « The Final Problem » (*The Strand Magazine*, 1893)⁸.

1 Arthur Conan DOYLE, *The Sign of the Four* [1890], Milton Keynes, Cathedral Classics, 2010, p. 7.

2 Holmes apparaît pour la première fois dans le roman *A Study in Scarlet*, d'abord publié dans le *Beeton's Christmas Annual* en 1887.

3 Mary SHELLEY, *Frankenstein*, 1818.

4 Bram STOKER, *Dracula*, 1897.

5 Voir Hélène MACHINAL, « Le détective, le vampire et le savant fou jouent et gagnent », *Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image*, Lauric GUILLAUD et Gilles MENEGALDO, Paris : Bragelonne, 2012.

6 Véronique LÉONARD-ROQUES, *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, quatrième de couverture. Répétition, recreation, variation et écart induisent aussi une réflexion potentielle sur le processus d'adaptation et le champs de *adaptation studies*, nous y reviendrons. La notion de répétition associée à la variation est par ailleurs centrale dans l'article fondateur d'Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et postmoderne », trad. Marie-Christine GAMBERINI, *Réseaux*, Vol. 12, n°68, 1994.

7 Jean-Jacques LECERCLE, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 24.

8 « I got letters from all over the world reproaching me on the subject. One, I remember, from a lady whom I did not know, began 'you beast.' » Arthur Conan DOYLE, « A Gaudy Death: Conan Doyle tells the True Story of Sherlock Holmes's End », *Tit Bits*, 15 décembre 1900, consulté en ligne le 23 septembre 2021 sur *The Arthur Conan Doyle Encyclopedia* <https://www.arthur-conan-doyle.com/index.php?title=A_Gaudy_Death:_Conan_Doyle_tells_the_True_Story_of_Sherlock_Holmes%27s_End>

Cette popularité nous amène à poser la notion de culture populaire, puisqu'une figure mythique acquiert aussi son statut par la circulation et la reprise culturelles. La notion de culture populaire pose question, car elle est souvent définie en négatif, en opposition à la culture dite « haute » ou avant-gardiste⁹. Dès 1839, le critique littéraire Sainte-Beuve qualifiait ce genre d'œuvre de « littérature industrielle »¹⁰. Dans son texte « Œuvre de masse et explication de texte »¹¹, Roland Barthes associe quant à lui l'œuvre de masse à une logique de production et de consommation industrielles :

[...] l'œuvre de masse est peut-être fondamentalement une œuvre *immédiate*, c'est-à-dire dépourvue de toute médiation éthique : c'est ainsi qu'elle est consommée, c'est là sa finalité, sa fonction profonde dans la société toute entière.¹²

Jacques Migozzi rejoint cette idée en apparentant les romans populaires ou la « paralittérature » à des « textes fictionnels de grande consommation »¹³. Selon ces auteurs, la culture populaire ne relèverait donc pas de l'art parce qu'elle s'inscrit dans un rapport de production et de consommation. Matthieu Letourneux explique que « le jugement esthétique évacue à la marge les œuvres reposant sur une relation médiatisée par d'autres acteurs que le triangle de l'auteur, du lecteur et du texte »¹⁴, ce qui impliquerait une différenciation générée par la sérialité, l'intertextualité, voire la transmédialité – nous y reviendrons. Letourneux souligne également la tension qui caractérise les genres populaires, entre « recombinaison d'imaginaires et de structures narratives conventionnels d'une part et investissement de traits référentiels désignant un pacte de lecture réaliste d'autre part »¹⁵. Les récits rattachés à la culture populaire s'inscriraient donc dans une dynamique de reprise et de recyclage mais tiendraient également compte de l'horizon d'attente des récepteurs. Nous pouvons ainsi établir un parallèle entre les aspects constitutifs de la culture populaire et ceux qui caractérisent la figure mythique en tant que « système relationnel ». En effet, toujours pour Letourneux, c'est la manière dont les récits populaires passent « de main en main dans les foyers, au travail, entre amis » qui détermine « une culture populaire commune »¹⁶.

Les dénominations « culture populaire » et « culture de masse » se rejoignent parfois, comme le

9 « popular culture as an opposing cultural form to high culture or the avant-garde » Gordon LYNCH, *Understanding Theology and Popular Culture*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2005, p. 3.

10 Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, Tome 19, Juillet-Septembre 1839, pp. 675-691.

11 Roland BARTHES, « Œuvre de masse et explication de texte », *Communications*, n°2, 1963, pp. 170-172.

12 *Ibid.*, p. 171.

13 Jacques MIGOZZI, *Boulevards du populaire*, Limoges, Pulim, 2005, p. 16.

14 Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 9.

15 *Ibid.*, p. 87.

16 *Ibid.*, p. 76.

montre le titre de l'ouvrage de Rosenberg et White *Mass Culture: The Popular Arts in America*¹⁷. Le dénominateur commun semble être de s'adresser à et de séduire un « grand public »¹⁸. La figure de Holmes s'inscrit dans une longévité constante dans l'imaginaire collectif, que l'on peut définir comme « un ensemble d'éléments qui s'organisent en une unité significative pour un groupe, à son insu »¹⁹, et est devenue synonyme du détective par excellence – comme le montre l'expression sarcastique « No shit Sherlock » qui fait désormais partie de la langue anglaise. La dimension mythique du personnage serait donc en partie fondée sur une dynamique culturelle au sens de Henry Jenkins : « to be popular, the text has to evoke broadly shared feelings. [...] the ones that hit on conflicts, anxieties, fantasies and fears that are central to the culture »²⁰. Si l'auteur a posé des bases, la figure lui échappe ensuite et continue d'évoluer par une dynamique de construction collective qui est alimentée par les reprises et variations, elles mêmes nourries de celles qui les ont précédées et du palimpseste qui s'élabore au fil du temps dans l'imaginaire commun.

Le détective de Doyle apparaît dans un contexte propice à son succès sur le plan économique, mais aussi sur le plan social, épistémologique et ontologique. Ses aventures sont publiées dans la presse, qui est en plein essor à cette époque grâce aux progrès dans le domaine de l'imprimerie²¹. Cela signifie que les journaux et magazines, moins chers car produits en masse, sont accessibles aux classes moins riches. Il existe dans l'Angleterre du XIX^e siècle un contraste marqué entre les classes sociales, notamment dans les métropoles urbaines en pleine expansion. C'est ce qu'a évoqué Benjamin Disraeli dans son roman *Sybil, Or the Two Nations* :

“Two nations; between whom there is no intercourse and no sympathy; who are as ignorant of each other's habits, thoughts, and feelings, as if they were dwellers in different zones, or inhabitants of different planets; who are formed by a different breeding, are fed by a different food, are ordered by different manners, and are not governed by the same laws.” “You speak of —” said Egremont, hesitatingly. “THE RICH AND THE POOR.”²²

17 Bernard ROSENBERG et David MANNING WHITE, *Mass Culture: The Popular Arts in America*, New-York, The Free Press, 1957.

Voir aussi Anne BESSON (ed.), *Fictions médiatiques et récits de genre. Pour en finir avec le populaire ?*, Nîmes, Lucie Éditions, 2016.

18 « Ensemble des lecteurs, des spectateurs, des acheteurs, etc., sans qualification particulière, par opposition aux initiés, aux connaisseurs, à un public particulier défini ; en apposition, désigne un produit destiné au plus grand nombre. » « Grand public », *Larousse*, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/public/64956>>, consulté le 23 septembre 2021.

19 Florence GIUST-DESPRAIRIES, « Introduction », *L'imaginaire collectif*, dir. Florence GIUST-DESPRAIRIES, Érès, 2009, accessible en ligne < <https://www.cairn.info/l-imaginaire-collectif—9782749211329-page-13.htm>>, consulté le 23 septembre 2021.

20 Henry JENKINS, *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York, NYU Press, 2006, p. 4.

21 Plus généralement, il convient d'inscrire ces progrès technologiques qui permettent l'essor de ce marché éditorial dans la seconde révolution industrielle et ses conséquences sociologiques, industrielles et économiques.

22 Benjamin DISRAELI, *Sybil, Or the Two Nations* [1845], Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 66.

La révolution industrielle a également créé une « intense activité économique et le bouillonnement culturel qui l'accompagne », qui « favorisent l'apparition d'une classe moyenne, dont est issu Sherlock Holmes »²³. Dans le même temps, la théorie de Charles Darwin sur l'évolution des espèces²⁴ bouleverse les certitudes quant à la légitimité de l'ordre social construit sur une origine divine de l'être humain. Ainsi, dans l'échelle des êtres (*scala naturae*), l'espèce humaine était supérieure à toutes les autres. La théorie darwinienne génère alors un questionnement ontologique sur l'origine. Cela induit un questionnement sur l'identité de l'être humain, et sur l'impact d'une représentation de l'origine qui serait archaïque, primitive et animale (le singe, à l'image de Hyde), et donc la nécessité de la mettre symboliquement à distance par une figure qui renverrait à l'animal mais permettrait à l'être humain de s'en distancier. Gilliam Beer évoque ainsi l'apparition de la notion de « chaînon manquant » (« a hypothetical type between two life forms »²⁵) qui cristallise les angoisses nées de ces bouleversements en faisant apparaître une figure née dans l'imaginaire collectif pour créer un stade intermédiaire entre l'humain et l'animal. Ce chaînon manquant met en lumière l'altérité potentielle de l'être humain et les angoisses de régression générées par les théories de l'évolution. On peut donc bien considérer que le détective en tant que figure mythique met en exergue une période de transition, une « solution imaginaire », « un opérateur logique pour concilier deux propositions qui se contredisent et forment une "double contrainte" collective »²⁶.

Holmes est, pour John Carey : « a comforting version of the intellectual for mass consumption – specifically for the middle- and lower-middle-class readers of the *Strand Magazine* »²⁷. Le personnage a bénéficié d'un terreau favorable à sa popularité auprès des classes moyennes, en s'inscrivant également dans une certaine continuité thématique qui correspondrait à une réalité sociale de l'époque.

Throughout the Victorian period there was deep concern about 'the criminal', a continuing sense from many quarters that delinquency was, if not a revolutionary threat, at least a nuisance, a puzzle and a social blight which undermined the national situation as a whole.²⁸

-
- 23 John BASTARDI-DAUMONT, *Sherlock Holmes : détective consultant*, Paris, Éditions de la Marinière, 2014, p. 27.
24 Charles DARWIN, « On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life », 1859.
25 Gillian BEER, *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 117.
26 Jean-Jacques LECERCLE, « *Dracula* : une crise de sorcellerie », *Dracula*, Stoker-Coppola, dir. Gilles MENEGALDO et Dominique SIPIERE, Paris, Ellipses, 2005, p. 10.
27 John CAREY, *The Intellectuals And The Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligensia, 1880-1939*, Chicago, Chicago Review Press, 2005, p. 15.
28 Daniel PICK, *Faces of Degeneration : A European Disorder, c. 1848-c. 1918*, [1989] ed. Quentin SKINNER, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 178.

Il faut souligner une réelle fascination pour le crime qui s'incarne, en Angleterre, dans les *Newgate novels*, des romans dédiés à la vie de criminels célèbres, et les *penny dreadfuls*, de petits fascicules bon marché racontant des histoires sordides, parfois inspirées de faits réels. Les lecteurs se passionnent également pour le supplice, « spectacle punitif »²⁹ qui manifeste publiquement la culpabilité du condamné et atteste d'une fascination profonde, quasi voyeuriste, pour le châtement. Paradoxalement, les forces de l'ordre peinent encore à rivaliser avec les criminels au centre de ces récits. Le magistrat John Fielding crée en 1742 une force des police rattachée au tribunal de Bow Street, les *Bow Street Runners*. Mais leurs méthodes sont violentes, et leur efficacité laisse à désirer :

They never had a very high profile, and never gained much credence as icons of security; they tended to be better at recovering property than catching criminals, and were often assumed to be in league with the thieves themselves, as Jonathan Wild had notoriously been in the early eighteenth century.³⁰

Les *Bow Street Runners* finissent par disparaître quelques années après le Metropolitan Police Act de 1829 et la création de Scotland Yard par Sir Robert Peel. Cette première véritable organisation peine cependant à maintenir l'ordre dans la métropole londonienne. En littérature, on peut remonter en amont de cette création officielle de forces de police et mentionner les personnages comme Caleb Williams³¹ ou Henry Pelham³² qui témoignent d'une volonté de mener une véritable enquête, mais ne sont pas encore réellement efficaces (ni de réels enquêteurs) ou, dans le cas de Pelham, bénéficient surtout d'un heureux hasard dans la résolution du récit. On peut également mentionner le roman à sensation (dans lequel s'illustre Wilkie Collins) qui allie thèmes choquants et suspense (aussi appelé *sensation novel*). Les genres sont peut-être plus fluides à l'époque et Wilkie Collins est d'ailleurs souvent considéré comme l'un des pères fondateurs du roman policier avec *The Moonstone*³³, ce qui n'est pas étonnant si l'on se souvient que le dernier roman inachevé de Dickens est un récit policier. On retrouve cette association entre mystère et

29 Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 14. Foucault montre que cette fascination pour la punition ne date pas de cette période.

30 Stephen KNIGHT, *Crime Fiction, 1800-2000 : Detection, Death, Diversity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004, p. 10

31 William GOODWIN, *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams*, 1794.

32 Edward BULWER-LYTTON, *Pelham*, 1828.

33 Wilkie COLLINS, *The Moonstone*, 1868.

T. S. Eliot le qualifie de « the first, the longest, and the best of modern English detective novels in a genre invented by Collins and not by Poe », et Dorothy L. Sayers le décrit ainsi : « probably the very finest detective story ever written ». Enfin, dans *The Victorian Age in Literature*, G. K. Chesterton parle de « probably the best detective tale in the world ». Voir Deirdre DAVID, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 179 et Sharon K. HALL, *Twentieth-Century Literary Criticism*, Ann Harbor, University of Michigan, 1979, p. 531.

réalité sociale dans les « contes de ratiocination » d'Edgar Allan Poe mettant en scène le Chevalier Dupin :

The aura of genius combines with the actuality of simple explanation – a very skilful piece of characterisation (Doyle will imitate it carefully), which gives the story both a surface complication and an actual simplicity: the audience can admire and also understand.³⁴

Dupin est qualifié de « génie », et ce qui le rend génial est cette capacité à déchiffrer puis à donner accès aux déductions opérées à partir des indices devenus signes. Il contribue ainsi aussi à redonner une explication de la réalité qui fait sens et rassure. Dans « The Murders in the Rue Morgue »³⁵, Dupin analyse minutieusement la scène du meurtre et, à partir des indices qu'il identifie, parvient à des déductions lui permettant de reconstruire le récit du crime. Le personnage peut être décrit comme « un herméneute de la réalité qui sait voir au delà des apparences en déchiffrant ce qui est donné à voir »³⁶. L'herméneute, c'est celui qui lit, explique et interprète les signes pour leur donner un sens. Dans le cadre d'une enquête, sa méthode consiste à identifier les indices et à les analyser pour leur donner une signification : tel un sémiologue, il traduit le signe de manière pertinente dans le contexte. Le détective herméneute est capable de tirer profit du « monde de traces que Watson et Lestrade *voient* mais ne savent pas, selon la distinction chère à Sherlock, *observer*, c'est-à-dire transformer en signification »³⁷. On retrouve une méthode similaire avec le personnage de l'inspecteur Lecoq³⁸. Bon mathématicien, Lecoq est adepte de la méthode inductive. Le sémiologue Charles S. Peirce explique l'intérêt, pour le logicien, de ce type de raisonnement ainsi que celui de la déduction et l'abduction :

First, *deduction*, "which depends on our confidence in our ability to analyze the meaning of the signs in or by which we think"; second, *induction*, "which depends upon our confidence that a run of one kind of experience will not be changed or cease without some indication before it ceases"; and, third, *abduction*, "which depends on our hope, sooner or later, to guess at the conditions under which a given kind of phenomenon will present itself"³⁹

Holmes s'inscrit également dans cette approche, en tant que spécialiste de la « Science of

34 Stephen KNIGHT, *Crime Fiction, Op. Cit.*, p. 28.

35 Edgar Allan POE, « The Murders in the Rue Morgue », publiée dans le *Graham's Magazine* en 1841.

36 Hélène CRIGNON, « L'énigme de Sherlock Holmes », *L'énigme*, ed. Stéphane BIKIALO et Jacques DÜRRENMATT, Poitiers, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 2003, p. 253.

37 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction.*, ed. Denis MELLIER, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999, p. 148.

38 Lecoq, créé par Émile Gaboriau, apparaît pour la première fois dans le roman *L'Affaire Lerouge*, d'abord publié sous forme de feuilleton dans *Le Pays* en 1865.

39 Charles S. PEIRCE, cité par Thomas A. SEBEOK, « One, Two, Three Spells U B E R T Y », in *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, dir. Umberto ECO et Thomas SEBEOK, Indiana University Press, 1983, p. 2.

Deduction »⁴⁰. Inspiré à la fois par Poe et par Gaboriau⁴¹, Doyle crée un personnage qui « cristallise l'archétype du détective »⁴². Il combine l'excentricité de Dupin et la perspicacité de Lecoq, et fait lui aussi se rencontrer l'imagination et la logique. En effet, ces détectives ont un goût prononcé pour les sciences. Leur approche rationnelle du monde fait écho au positivisme d'Auguste Comte, et leurs méthodes d'analyse tiennent compte et reflètent les avancées scientifiques de l'époque. Il faut souligner que, pour créer Holmes, Doyle s'est inspiré d'un de ses professeurs de l'université de médecine, Joseph Bell, à qui il a emprunté son œil pour le détail et ses qualités d'interprétation⁴³. Holmes, est d'ailleurs un adepte de la chimie moderne : sa toute première apparition, dans *A Study in Scarlet*, a lieu dans un laboratoire où il conduit une expérience visant à identifier une tache de sang⁴⁴. Son approche de l'évolution dans la nouvelle « The Empty House » rappelle également la théorie de Darwin, mais surtout sa déclinaison au niveau sociétal par Herbert Spenser qui développe la survie du plus fort (« survival of the fittest ») :

I have a theory that the individual represents in his development the whole procession of his ancestors, and that such a sudden turn to good or evil stands for some strong influence which came into the line of his pedigree. The person becomes, as it were, the epitome of the history of his own family.⁴⁵

On trouve également, chez Gaboriau comme chez Doyle, des références à l'anatomiste Georges Cuvier, fondateur du premier paradigme dans la discipline de la paléontologie. Holmes compare la manière dont Cuvier reconstitue un animal en son entier à partir d'un seul os à sa propre méthode d'herméneute⁴⁶, et il est dit dans *L'Affaire Lerouge* que le père Tabaret « prétend avec un seul fait reconstruire toutes les scènes d'un assassinat, comme ce savant qui sur un os rebâtissait les animaux perdus »⁴⁷. Les méthodes de ces personnages sont ainsi ancrées dans les sciences de leur époque et

40 Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet* [1887], Londres, Penguin Books, 2011, p. 20.

41 « Gaboriau had rather attracted me by the neat dovetailing of his plots, and Poe's masterful detective, M. Dupin, had from boyhood been one of my heroes. » Arthur Conan DOYLE, *Memories and Adventures* [1924], Ware, Wordsworth Editions, 2007, pp. 62-63.

42 Hélène MACHINAL, « Créatures et créateurs : Fondements ontologiques et épistémologiques de la figure mythique de Sherlock Holmes », *Histoires de crimes et société*, ed. Véronique Liard, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011, p. 229.

43 « I thought of my old teacher Joe Bell, of his eagle face, of his curious ways, of his eerie trick of spotting details. If he were a detective he would surely reduce this fascinating but unorganized business to something nearer to an exact science. [...] It is all very well to say that a man is clever, but the reader wants to see examples of it—such examples as Bell gave us every day in the wards. » Arthur Conan DOYLE, *Memories and Adventures*, Op. Cit., p. 63.

44 « [...] it gives us an infallible test for blood stains. » Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet Op. Cit.*, p. 9.

45 Arthur Conan DOYLE, « The Empty House », *The Return of Sherlock Holmes* [1905], London, Penguin Books, 2007, p. 26. La citation atteste aussi indirectement de l'impact des théories de Lombroso sur l'atavisme criminel, comme l'explique Daniel PICK, *Op. Cit.*

46 « As Cuvier could correctly describe a whole animal by the contemplation of a single bone, so the observer who has thoroughly understood one link in a series of incidents, should be able accurately to state all the other ones, both before and after. » Arthur Conan DOYLE, « The Five Orange Pips », *The Adventures of Sherlock Holmes* [1892], Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 114.

47 Emile GABORIAU, *L'affaire Lerouge* [1866], Orléans, E. Dentu, p. 7.

sur une approche rationnelle qui permettrait d'expliquer tous les phénomènes. Leur lecture des détails et traces permet de reconstituer une chaîne logique de signifiants qui mènent à la reconstruction d'une image cohérente de la réalité.

Cependant, leur approche rationnelle et scientifique ne suffit pas à les définir. Dupin est également caractérisé par sa dualité et son ambivalence : c'est un poète et un mathématicien⁴⁸. S'il est qualifié de génie, on gardera donc en mémoire que dans la définition kantienne du génie artistique, l'imagination est centrale. Or, on retrouve la même dualité chez Holmes : outre son intérêt pour la logique et les sciences, il aime par exemple jouer du violon⁴⁹. Il fait également preuve d'un grand sens du spectacle, notamment lorsqu'il révèle enfin, à la fin de chaque aventure, le raisonnement qui l'a mené à trouver le coupable. Pour Serge Chauvin, le personnage est « d'une théâtralité intrinsèque qui fait de lui à la fois l'acteur et le metteur en scène de ses aventures »⁵⁰. Le dénouement final est en effet d'autant plus saisissant qu'il est énoncé avec grandiloquence. Or, comme le souligne Jean-Pierre Naugrette : « L'énigme a besoin du spectacle »⁵¹. Qui dit spectacle, dit aussi spectateurs, de sorte que les lecteurs de ces textes se reconnaissent, en abyme, dans les personnages écoutant, ébahis, l'explication et la révélation finale du détective.

Il convient, dans cette introduction, de nous attarder sur les notions d'énigme et d'enquête centrales dans le récit de détection et sur la structure narrative qu'il propose. On y retrouve notamment ce que Uri Eisenzweig a nommé le « récit impossible ». Eisenzweig a en effet montré que le récit policier « s'articule nécessairement autour d'une structure narrative duelle opposant l'histoire racontée (l'enquête) et l'histoire à raconter (le crime) »⁵². Le récit est structuré autour de la rhétorique narrative de la résolution du mystère. Il repose ainsi « sur une ambivalence entre origine et fin qui acquiert une pertinence spécifique dans le contexte de crise épistémologique de la fin du XIX^e siècle »⁵³. Cette structure apparaît déjà dans d'autres genres de récits, notamment le roman à sensation⁵⁴ ou le fantastique⁵⁵. La structure même du récit permettrait donc de mettre en tension la

48 « poet and mathematician », Edgar Allan POE, « The Purloined Letter » [1844], *Selected Tales* [1998], Oxford, Oxford World's Classics, 2008, p. 259.

49 « Plays the violin well. » Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet* [1887], *Op. Cit.*, p. 17.

50 Serge CHAUVIN, « Le porteur de lumière : Sherlock Holmes, le héros cinématographique », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ed. Denis Mellier, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999, p. 114.

Pour une étude plus complète de la théâtralité du personnage, voir la partie « Vivre en théâtre » dans l'ouvrage d'Hélène MACHINAL, *Conan Doyle, De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, pp. 145-146.

51 Jean-Pierre NAUGRETTE, « La mort de Sherlock Holmes : réflexions sur la diagonale du détective », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, *Op.Cit.*, p. 89.

52 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgeois, 1986, pp. 50-51.

53 Hélène MACHINAL, « Créatures et créateurs », *Op. Cit.* p. 232.

54 Wilkie COLLINS, *The Law and the Lady*, roman en trois volumes publié en 1875.

55 On peut prendre pour exemple *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* de Robert Louis STEVENSON (1886)

fascination pour l'origine (le singe ou plus généralement l'animal, auquel le criminel renvoie, et qui représentent l'altérité) et la fin qui est synonyme de révélation et de retour de l'ordre (le criminel est identifié et expulsé).

Par ailleurs, Carlo Ginzburg⁵⁶ a montré que la méthode des herméneutes n'est pas nouvelle et qu'elle repose sur ce qu'il nomme un « paradigme indiciel » selon lequel, même si « la réalité est opaque, il existe des zones privilégiées – des indices – qui permettent de la déchiffrer »⁵⁷. L'herméneute est ainsi le moteur du processus narratif qu'est le récit policier, « tout à la fois une figure narrative et une figure interprétative, l'une posant la question de l'autre »⁵⁸. On retrouve cette dualité dans le principe même de l'énigme, « avec d'abord un principe de cryptage, d'activations d'ambiguïtés ou de flous potentiels, mais puisqu'il faut arriver à une réponse, il y a forcément dans l'énoncé même les moyens de sa résolution donc des éléments de filtre, de guidage »⁵⁹. Le récit doit à la fois conserver le suspense, et rester cohérent et convaincant lorsque la vérité est dévoilée à la fin.

Il nous faut ici souligner l'« implication spécifique du lecteur » du fait du « caractère interlocutif postulé, recherché »⁶⁰ du récit policier. Le lecteur a un rôle de double sémiotique du détective, et devient donc lui-même herméneute chargé d'interpréter les signes qui constituent le texte :

Dans un récit de détection, [...] tout détail doit être considéré sous l'angle purement pragmatique de l'indice. Et que ce détail ou un autre soit effectivement un indice ou non ne change rien à la réalité de la description policière : le détail y sera toujours « utile », menant le lecteur vers l'élucidation de l'énigme ou au contraire (et bien plus souvent), vers l'erreur – et la surprise.⁶¹

Eisenzweig souligne la dimension ludique d'un tel récit⁶², puisque le bon lecteur (ou le lecteur modèle, selon les termes d'Umberto Eco) de roman policier est celui « qui se propose d'échouer à lire correctement »⁶³ de manière à préserver la révélation finale. Le rôle du lecteur est particulièrement intéressant lorsque l'on se penche sur le cas de Sherlock Holmes car il permet de passer des intrigues à la figure mythique. Les mystères qui demeurent dans le texte ont ainsi créé

56 Carlo GINZBURG, « Signes, traces et pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, Novembre 1980.

57 *Ibid.*, p. 42.

Voir également Naomi SCHOR, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine* (New York, Routledge, 2007), qui montre que cet intérêt pour le détail a été favorisé notamment par le développement de la société de consommation.

58 Shoshana FELMAN « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? » *Littérature*, n°49, pp. 23-42, 1983, p. 24.

59 Stéphane BIKIALO, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *L'énigme*, ed. Stéphane BIKIALO et Jacques DÜRRENMATT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 2003, p. 12.

60 *Ibid.*, p. 11.

61 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible, Op. Cit.*, pp. 162-163.

62 « le récit de détection, pour être consommé en tant que tel, c'est-à-dire en tant que *jeu* » *Ibid.*, pp. 176.

63 *Ibid.*

une certaine frustration chez les lecteurs. En effet, « le *Canon* comme le nomment les holmésologues », qui se compose de « ces soixante récits de Conan Doyle où apparaît le plus grand des détectives, Sherlock Holmes »⁶⁴, passe sous silence un certain nombre d'aventures comme « The Giant Rat of Sumatra » mentionné dans « The Sussex Vampire »⁶⁵. Le canon holmésien a donc donné naissance à une multitude de pastiches⁶⁶ imitant le style de Doyle pour raconter les histoires passées sous silence par l'auteur. Pour reprendre les mots de Denis Mellier, il existe ainsi « toute une bibliothèque surgie d'un hiatus »⁶⁷. Les aventures de Sherlock Holmes ont par ailleurs rapidement suscité la participation des lecteurs les plus assidus. En plus du phénomène d'appropriation opéré par ceux qui deviennent eux-mêmes auteurs, l'autorité de Doyle en tant que créateur s'efface graduellement derrière la construction d'une figure qui est réalisée par l'imaginaire collectif au fil des reprises et des variations qui cristallisent dans la culture populaire une image iconique du personnage. Des signes iconiques se retrouvent ainsi associés à Holmes, comme un chapeau *deerstalker* et un manteau MacFarlane. Ces éléments ne sont cependant pas présents dans le canon holmésien : ils ont été créés par Sidney Paget, qui illustre les aventures du détective lors de leur publication dans le *Strand Magazine*. On remarque ainsi que dès l'origine, l'image (ici l'illustration) joue un rôle central dans l'élaboration des représentations collectives. La publication dans la presse a ainsi contribué à la perte de contrôle partielle de l'auteur, et ces éléments devenus indissociables de la représentation du détective soulignent une volonté de le rendre immédiatement reconnaissable par le biais d'un imaginaire commun⁶⁸. On peut également mentionner la célèbre réplique du détective, « Élémentaire, mon cher Watson », qui apparaît pour la première fois non pas dans les écrits de Doyle, mais sur scène, en 1899, dans une pièce de William Gillette⁶⁹.

Il faut dire que les aventures de Holmes ont connu un parcours transmédiatique précoce.

Le terme transmédia, s'il est désormais employé de manière courante, recouvre souvent des réalités différentes. [...] Il est aussi d'usage de distinguer entre œuvre cross-média et œuvre

64 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 136.

65 « ... It was a ship which is associated with the giant rat of Sumatra, a story for which the world is not yet prepared. », Arthur CONAN DOYLE, « The Sussex Vampire », *The Casebook of Sherlock Holmes* [1927], London, Wordsworth Classics, 2011, p. 83.

66 « Imitation des procédés caractéristiques d'un style visant à son exacte reproduction », « Pastiche », *Le Petit Larousse Illustré*. 2000.

67 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 177.

On peut notamment citer le recueil de douze nouvelles écrites par John Dickson Carr et Adrian Conan Doyle (le fils d'Arthur Conan Doyle) *The Exploits of Sherlock Holmes* (1954), et le roman de Nicholas Meyer *The Seven-Per-Cent Solution* (1974).

68 Voir Hélène MACHINAL, « Introduction : De Holmes à Sherlock », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI^e siècle, du Strand Magazine au Sherlock de la BBC*, dir. Hélène MACHINAL, Gilles MÉNÉGALDO, Jean-Pierre NAUGRETTE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 14.

69 William GILLETTE, *Sherlock Holmes*, 1899. Cette mention permet aussi de souligner d'emblée l'importance de la dimension transmédiatique dans la construction de la figure.

transmédia : la première consiste en une série d'adaptations d'une œuvre originale sur différents supports, la seconde développant des récits complémentaires sur les différents supports.⁷⁰

Il existe une multitude d'œuvres cross-média et transmédia inspirées des aventures de Holmes⁷¹. Nous garderons à l'esprit que ces œuvres peuvent en grande majorité être considérées, plus largement, comme des adaptations selon la définition de Linda Hutcheon :

An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
A creative and an interpretive act of appropriation / salvaging
An extended intertextual engagement with the adapted work⁷²

Tout au long du XX^e siècle, le personnage de Holmes est ainsi passé maintes fois des pages à la scène puis à l'écran, mais d'abord au cinéma puisque la télévision est une invention plus tardive. Cette constance témoigne de la popularité persistante du personnage auprès de générations successives, et c'est cette capacité du personnage à s'adapter⁷³ qui est, selon Hutcheon, le signe de la qualité d'un récit⁷⁴ : « [stories] adapt to those new environments by virtue of mutation [...]. And the fittest do more than survive: they flourish. »⁷⁵

Le XX^e siècle voit également apparaître ce que l'on nomme l'âge d'or du roman policier, dont « la définition chronologique nous apprend qu'il a débuté en 1920, avec le premier roman d'Agatha Christie, *The Mysterious Affair at Styles* (Christie 1920), et qu'il a duré jusqu'à la guerre »⁷⁶. Il faut aussi noter le développement de la fiction *hardboiled*⁷⁷ et du roman noir, qui « ont pour cadre non la campagne ou la province anglaise mais la très grande ville, [...] avec ses quartiers d'affaires et ses banlieues chaudes » et qui « font une large part à la violence urbaine et se piquent, sinon de "réalisme", du moins de modernité extrême »⁷⁸. Ces récits sont également portés à l'écran. Le genre

70 Claire CORNILLON, *Sérialité et transmédiabilité, Infini des fictions contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 119.

71 Nous ne dresserons pas une liste exhaustive des adaptations du canon holmésien. À ce sujet, nous conseillons l'ouvrage de Natasha LEVET *Sherlock Holmes : de Baker Street au grand écran* (Paris, Autrement, 2012) et celui de Alan BARNES *Sherlock Holmes on Screen: The Complete Film and TV History* (London, Titan Books, 2011).

72 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2013, p. 8. Nous reviendrons en détails sur cette notion dans le chapitre 3.

73 On soulignera ici d'emblée que cette notion d'adaptation est aussi l'un des deux termes que Darwin utilise pour décrire l'évolution des espèces (adaptation et variation), et Hutcheon souligne cette concomitance des termes en filant la métaphore de l'évolution biologique.

74 Et nous garderons à l'esprit que cette facette est présente dans la définition de la figure mythique « qui ne se conçoit que dans la répétition, la recréation, l'écart, la variation ».

75 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation, Op. Cit.*, p. 32.

76 Jean-Jacques LECERCLE, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », *Études Anglaises : L'héritage du policier, continuités et rupture dans la fiction contemporaine*, octobre-décembre 2011, p. 390.

77 Among other things, the *hardboiled* represents an intensification of the crime novel's commitment to a particular variety of realism that depends heavily on a tough, uncompromising surface verisimilitude. » Maureen T. REDDY, « Women Detectives », *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. Martin PRIESTMAN, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 193.

78 Jean-Jacques LECERCLE, « Après l'âge d'or », *Op. Cit.*, pp. 391-392.

du film noir se développe à partir des années 1940, et l'on peut citer le film *The Maltese Falcon* de Josh Huston (1941). On compte de nombreuses adaptations des aventures d'Hercule Poirot (créé par Agatha Christie en 1920) à la fois au théâtre⁷⁹ et à l'écran⁸⁰. D'autres figures de détectives rejoignent donc Sherlock Holmes dans le récit policier, en littérature et au cinéma, puis à la télévision⁸¹. Le passage au petit écran renoue un lien privilégié avec le grand public qui fait écho à celui instauré par la publication dans la presse au XIX^e siècle. Tout comme les journaux à la fin de l'ère victorienne, la télévision se démocratise, surtout à partir des années 1970 : il est donc facile d'avoir accès aux récits policiers (ou autres) qui y sont diffusés. Mais on peut également établir un parallèle au niveau du format de diffusion, qui rappelle lui aussi la publication dans la presse. En effet, les aventures des premiers détectives, et notamment Sherlock Holmes, sont diffusées dans les journaux de manière périodique sous forme de série. Dans son article « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », Umberto Eco a expliqué le pouvoir rassurant du schéma itératif que l'on rencontre dans le format sériel :

Avec une série, on croit jouir de la nouveauté de l'histoire (qui est toujours la même) alors qu'en réalité, on apprécie la récurrence d'une trame narrative qui reste constante. En ce sens, la série répond au besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le « retour de l'identique », sous des déguisements superficiels.⁸²

La répétition crée des habitudes chez le lecteur, et favorise son attachement à des personnages et des histoires qui deviennent familiers. Qu'il s'agisse du format court et épisodique de la nouvelle ou du format long et sécable du feuilleton, le format sériel contribue à la fidélisation de son public. Danielle Aubry⁸³ et Jean-Pierre Esquenazi⁸⁴ ont montré l'existence d'un parallèle entre la fiction sérielle du XIX^e siècle et celle qui se développe à la télévision depuis la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle. Le passage à l'écran n'est donc pas seulement intéressant du point de vue de l'adaptation et du transmédia, mais aussi grâce aux nouvelles incarnations du détective qui connaissent un beau succès. On assiste alors à l'âge d'or des séries télévisées⁸⁵ et les séries policières ne sont pas en reste, en particulier à partir des années 1990 et du début des années 2000. La franchise *CSI*⁸⁶, par exemple, connaît une bonne longévité, et s'enrichit de trois dérivés⁸⁷.

79 La première fut *Alibi* de Michael MORTON en 1928, d'après *The Murder of Roger Ackroyd* (Agatha CHRISTIE, 1926).

80 Peter Ustinov incarne Poirot six fois à l'écran, entre 1978 et 1986, dont trois fois pour la télévision.

81 Nous ne mentionnerons pas les adaptations radiophoniques qui apparaissent dès les années 1930.

82 Umberto ECO, « Innovation et répétition ». *Op. Cit.*, p. 15.

83 Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, Éditions Scientifiques Internationales, 2006.

84 Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Collin, 2014.

85 Voir Alexis PICHARD, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris, Le Manuscrit, 2011.

86 Anthony E. ZUIKER, *CSI : Crime Scene Investigation*, CBS, 2000-2015, 15 saisons.

87 *CSI: Miami* (Anthony E. ZUIKER, CBS, 2002-2012, 10 saisons), *CSI: NY* (Anthony E. ZUIKER, CBS, 2004-2013,

On constate par ailleurs une évolution dans la représentation du personnage du détective dans un certain nombre de séries contemporaines. Nous rencontrons par exemple un certain nombre de consultants, des personnages qui ne font pas partie des forces de l'ordre (comme le détective des origines, dont ils incarnent une évolution) mais qui leur viennent en aide grâce à l'expertise qu'ils possèdent dans un domaine spécifique. On peut par exemple citer l'anthropologue judiciaire de *Bones*⁸⁸ et l'auteur de romans policiers de la série *Castle*⁸⁹. Certains consultants sont, plus spécifiquement, des profileurs⁹⁰ : leurs connaissances en psychologie criminologique leur permettent de dresser un profil du coupable, une méthode inspirée par celle développée par le FBI dans les années 1970. Ces personnages, nouveaux avatars de l'herméneute des origines, mettent en lumière la question cruciale de l'identité, qui est au centre de l'élaboration des profils dans laquelle ils se spécialisent.

De plus, il faut noter la présence, toujours, de Sherlock Holmes, qui a pour spécificité d'avoir fait l'objet d'adaptations contextuelles (contrairement à Lecoq ou Dupin), par exemple dans les séries *Sherlock*⁹¹ et *Elementary*⁹². Ces deux séries ont cependant la particularité d'opérer une transposition du personnage et de ses aventures au XXI^e siècle, à Londres pour le premier, à New-York pour le second. La série de la BBC insiste tout particulièrement sur la société hyperconnectée dans laquelle évolue son personnage.

À la révolution darwinienne succède la révolution du numérique et des biotechnologies et un contexte de crise épistémologique et ontologique. À nouveau, c'est la définition de l'identité humaine qui est au cœur de ces changements et mutations directement liés aux découvertes en biotechnologies et à la révolution du numérique. Ce n'est plus l'origine de l'espèce humaine qui est en jeu mais bien plutôt son devenir et sa survie.⁹³

Le contexte cybernétique⁹⁴ décrit par Norbert Wiener⁹⁵ implique de nouvelles problématiques liées au posthumain⁹⁶, mais aussi à la multiplication des écrans. Gilles Lipovetsky et Jean Serroy

9 saisons), *CSI: Cyber* (Anthony E. ZUIKER, CBS, 2015-2016, 2 saisons).

88 Hart HANSON, Fox, 2005-2017, 12 saisons.

89 Andrew W. MARLOWE, ABC, 2009-2016, 8 saisons.

90 *Profiler* (Cynthia SAUNDERS, NBC, 1996-2000, 4 saisons), *Criminal Minds* (Jeff DAVIS, CBS, 2005-2020, 15 saisons), *Profilage* (Fanny ROBERT et Sophie LEBARBIER, TF1, 2009-2020, 10 saisons).

91 Mark GATISS et Stephen MOFFAT, BBC, 2010-2017, 4 saisons.

92 Robert DOHERTY, CBS, 2012-2019, 7 saisons.

93 Hélène MACHINAL, *Posthumains en série, Les détectives du futur*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2020, p. 16.

94 « Étude des processus de commande et de communication chez les êtres vivants, dans les machines et les systèmes sociologiques et économiques. » « Cybernétique », *Le Petit Larousse Illustré*, 2000.

95 Norbert WIENER, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* [1950], Londres, Free Association Books, 1989, pp. 17-18.

96 Elaine DESPRES et Hélène MACHINAL, « Introduction », *Post Humains : Frontières, évolutions, hybridités*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

parlent d'un écran global qui « renvoie à la nouvelle puissance planétaire de l'écranosphère, à l'état écranique généralisé rendu possible par les nouvelles technologies de l'information et de la communication »⁹⁷. La série doit dès lors aussi être perçue du point de vue d'une culture de l'écran⁹⁸ qui prolifère : on peut la regarder sur un ordinateur, sur un téléphone, sur une tablette. Certaines fictions de détection introduisent une dimension réflexive en montrant cette omniprésence des écrans dans leur montage, ou en matérialisant l'interface à l'image : c'est par exemple le cas des séries *Intelligence*⁹⁹ et *Almost Human*¹⁰⁰. Le récit policier contemporain s'intéresse à la place qu'occupe le détective dans ce monde hyperconnecté où l'information circule de manière instantanée. Il s'agit alors de préserver l'efficacité du détective face à de nouvelles menaces telles que le piratage informatique. Certains personnages, comme le Sherlock Holmes de la série BBC, maîtrisent parfaitement les outils numériques qui représentent donc aussi des atouts dans leur méthode herméneutique. Leur compétence est adaptée à la société de traces¹⁰¹ : ils peuvent identifier les codes sources pour interpréter l'information, comme le fait par exemple le hacker Elliot Alderson dans la série *Mr. Robot*¹⁰². Dans certains cas, le personnage ne fait plus qu'un avec la technologie et prend la forme d'un détective « augmenté » qui dépasse les limites de l'humain¹⁰³. On peut encore citer la série *Intelligence* où le détective a une puce implantée dans le cerveau qui fait de lui une sorte de super-ordinateur et lui permet de reconstituer des scènes de crime en trois dimensions à partir des données auxquelles il a accès, une facette pertinente dans le passage du texte à l'écran.

Il faut enfin souligner l'omniprésence de la dimension psychologique dans le récit de détection, qui implique à la fois « l'émotion du savoir » et « le savoir des émotions »¹⁰⁴. La diégèse aborde par exemple cette thématique par le biais des profileurs, qui interprètent les actes des tueurs en série pour comprendre leurs motivations et créer un profil. Ils traduisent les détails du crime en d'autres signes qui s'agencent en une autre déclinaison de l'identité que serait le profil : traits de caractère, obsessions, pathologies. La révolution cognitive¹⁰⁵ des années 1950 donne en effet

97 Gilles LIPOVETSKY et Jean SERROY, *L'écran global : du cinéma au smartphone*, Editions du Seuil, 2011, p. 36.

98 Voir Bertrand GERVAIS et als, *Soif de réalité*, Montréal, Nota Bene, 2019. Gervais pose quatre traits qui la définissent et sur lesquels nous reviendrons.

99 Michael SEITZMAN, CBS, 2014, 1 saison.

100 J. H. WYMAN, Fox, 2013-2014, 1 saison.

101 Nous empruntons l'expression à l'auteur de science-fiction Alain DAMASIO : « On est en société de traces, de contrôle avancé », « Alain Damasio : "On est à l'état de société humaine la plus contrôlée de toute notre histoire" », interview par Aurélien SOUCHEYRE, *L'Humanité*, 31 mai 2019 <<https://www.humanite.fr/alain-damasio-est-letat-de-societe-humaine-la-plus-controlee-de-toute-notre-histoire-672993>>, consulté le 23 septembre 2021.

102 Sam ESMAIL, USA Network, 2015-2019, 4 saisons.

103 Voir Hélène MACHINAL, *Posthumains en série*, Op. Cit.

104 Dominique SIPIERE, *Le récit dans les séries policières : d'Hercule Poirot à Mentalist*, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 30.

105 Howard GARDNER, *The Mind's New Science : a History of the Cognitive Revolution*, New-York, Basic Books,

naissance aux neurosciences cognitives. Les progrès dans ce domaine repoussent « les limites de la connaissance de l'homme à partir de celle de son cerveau jusqu'à pouvoir penser construire une "biologie de l'esprit" », pour mettre en relation « le fonctionnement du cerveau et le comportement de l'individu »¹⁰⁶. Ces connaissances permettent une meilleure appréhension de la pathologie mentale, rapprochant l'individu de l'idéal d'autonomie qui est devenu, selon certains sociologues, « une dimension essentielle de la vie sociale contemporaine »¹⁰⁷. Plusieurs détectives incarnent cet idéal, en mettant la pathologie dont ils sont atteints au service de leur travail d'enquêteur. Malgré les difficultés que cela suppose, ces personnages font du trouble mental un atout qui leur permet de se démarquer et d'affirmer leur légitimité et leur caractère indispensable. Le génie des premiers détectives s'inverserait donc en son contraire, si tant est que génie et folie relèvent réellement d'une opposition.

Cette étude propose d'analyser le parcours de la figure du détective herméneute, des origines à la période contemporaine, et les enjeux de la transposition du texte à l'écran. Elle propose tout d'abord d'étudier le contexte dans lequel le détective herméneute est apparu dans la fiction de détection, et comment sa méthode s'articule avec le récit policier. Nous nous interrogerons ainsi sur la dimension mythique de la figure du détective, qui se manifeste notamment par la constance du personnage et de sa méthode dans la fiction policière à travers ses multiples incarnations et évolutions. Cette persistance témoigne de son succès auprès du public qui se l'approprie : nous verrons en effet comment une figure accède à une dimension mythique en s'affranchissant de l'autorité de son créateur pour s'inscrire dans l'imaginaire collectif. Nous mettrons ainsi en avant la désacralisation de la sphère de l'*intentio auctoris*¹⁰⁸ (l'intention de l'auteur) au profit l'*intentio lectoris* (l'intention du lecteur), ce qui donne au récepteur la possibilité de proposer sa propre interprétation de la figure mythique¹⁰⁹. Ainsi, la question des récepteurs, lecteurs et spectateurs, servira de fil rouge pour analyser le succès initial du personnage, mais aussi celui de ses incarnations et déclinaisons ultérieures au fil des adaptations transmédiatiques. Nous étudierons la manière dont le personnage est passé du texte à l'écran, et ce que cela implique pour le développement du récit et des personnages. Nous verrons comment la méthode des détectives est

1985.

106 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions : cerveau, comportement, société*, Paris, Odile Jacob, 2018, pp. 116-117.

107 Ronan LE COADIC, « L'autonomie, illusion ou projet de société ? », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 121, n°2, 2006, p. 317.

108 Voir la notion d'*intentio auctoris*, Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, 1987.

109 Pour Matthieu LETOURNEUX, « L'accent est mis sur un triangle formé par l'auteur, le texte et le lecteur. » *Fictions à la chaîne, Op. Cit.*, p. 8.

transposée à l'écran et soulignerons « l'impossibilité filmique » (Mellier) et le paradoxe que représente la mise en image du récit policier, qui se doit de matérialiser les signes tout en les dissimulant¹¹⁰. Nous analyserons également la manière dont la société écranique transforme le mode d'interaction entre le récit et le spectateur, notamment par le biais des médias participatifs. Avec la troisième révolution industrielle et « l'écran global », les problématiques liées à la théorie de l'évolution ont laissé la place à celles générées par la culture de l'écran. Nous nous concentrerons sur le point de vue du récepteur en société écranique, qui fait écho à l'investissement des lecteurs des récits publiés dans la presse, et nous verrons notamment comment l'immédiateté des réactions, exacerbée par l'accès à Internet, peut continuer à influencer sur le récit. Nous étudierons enfin l'influence des progrès scientifiques sur la méthode et la représentation des détectives, et nous verrons si ces évolutions ont impliqué des changements fondamentaux dans l'identité du personnage lui-même.

Parler d'évolution d'une figure implique que son identité a pu faire l'objet de transformations et de variations. Il nous faut alors préciser cette notion d'identité. On entend par « identité », la représentation de soi que se fait un individu, associé à un sentiment de continuité et de permanence.

L'identité marque la différence autant que la ressemblance. Telle est, d'entrée de jeu, son ambiguïté. L'identité sépare le soi du non-soi, le clôt sur lui-même. La carte d'identité déclare unique un individu identifiable à travers les caractéristiques qui lui sont propres.¹¹¹

Pour le dire avec les mots de Jean-Jacques Lecercle, qui évoque dans un article le fait que le monstre de Frankenstein n'avait pas « de carte d'identité »¹¹², nous souhaitons analyser à la fois la construction mais aussi l'évolution de la figure mythique du détective, qui, lui, s'est constitué une identité dont il nous faudra baliser les contours au prisme des interactions entre imaginaire collectif et culture populaire. Nous verrons en effet comment l'identité des origines s'est peu à peu étoffée à partir d'éléments iconiques, et comment cette xénoencyclopédie¹¹³ du personnage permet d'identifier les nouvelles incarnations du détective dans les séries contemporaines. Nous verrons notamment comment le phénomène d'accrétion au fil des transfictionnements a créé un palimpseste identitaire prenant en compte les multiples incarnations et déclinaisons du détective. Nous nous intéresserons à la

110 Denis MELLIER, « L'impossibilité filmique de l'énigme policière. *Le Limier* de Joseph Mankiewicz et *Usual Suspects* de Bryan Singer », dans *Les récits policiers au cinéma*, ed. Dominique SIPHERE et Gilles MENEGALDO, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 1999, p. 10.

111 Anne-Marie DROUIN-HANS, « Identité », *Le Télémaque*, n°29, 2006/1, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.3917/tele.029.0017>>

112 Jean-Jacques LECERCLE, « Le monstre de Frankenstein n'avait pas de carte d'identité », *Frankenstein*, ed. Gilles MÉNÉGALDO, Paris, Autrement (coll. « Figures Mythiques »), 1998.

113 Nous empruntons ce terme à Richard SAINT-GELAIS, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Nota Bene éd., Québec, 1999, pp.135-141.

manière dont la lecture de ce palimpseste met en lumière l'identité herméneutique collective de la figure, fondée sur un phénomène de reprise et de variation ancré dans la culture populaire. Nous étudierons ainsi la construction de la xénoencyclopédie du personnage à partir de l'imaginaire collectif, et l'horizon d'attente que cela génère chez les récepteurs. Cela nous permettra d'analyser le dialogue qui s'établit entre la sphère de la réception et la sphère de la production dans le cas spécifique du parcours d'une figure mythique.

Nous nous situerons à la croisée des études de séries, de l'adaptation et de la réception, dans une approche culturelle de la fiction populaire. Nous utiliserons une dimension philosophique, épistémocritique et anthropologique pour analyser l'émergence d'une figure mythique à partir, notamment, des définitions de Jean-Jacques Lecercle, Véronique Léonard-Roques, et Véronique Gély¹¹⁴. La perspective diachronique nous mènera à étudier l'évolution de cette figure mythique de la seconde à la troisième révolution industrielle, en nous référant à l'histoire des idées et à l'histoire des sciences, ainsi qu'à l'étude des contextes de crises épistémologiques avec les ouvrages de Gillian Beer, Gwenhaël Ponnau¹¹⁵ ou encore Daniel Pick.

L'approche esthétique et narratologique nous conduira à nous pencher sur les études d'Uri Eisenzweig et de Denis Mellier sur le récit policier, par le biais des paradoxes narratifs qu'ils mettent en lumière, et plus spécifiquement lors du passage de l'écrit à l'écran. L'étude de la sérialité sera balisée entre autres par le travail de Danielle Aubry, d'Umberto Eco, de Jean-Paul Esquenazi, de Matthieu Letourneux et de Stéphane Benassi¹¹⁶. Nous évoquerons plus spécifiquement le travail de Dominique Sipièrre sur l'évolution du récit policier à l'écran, les analyses de Sarah Hatchuel¹¹⁷ et Maud Desmet¹¹⁸ sur les séries contemporaines, et le travail de François Jost¹¹⁹ sur les personnages d'antagonistes. Notre analyse des œuvres adaptées nous mènera également à étudier les théories de l'adaptation présentées par Robert Stam¹²⁰ et Linda Hutcheon. De manière plus générale, nous nous intéresserons aux notions de transfictionnalité et de transmédialité, avec les études de Richard Saint-

114 Véronique GÉLY, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », *Mythe et littérature*, dir. Sylvie PARIZET, Paris, Lucie éditions, 2008.

115 Gwenhaël PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1987.

116 Stéphane BENASSI, *Séries et feuilletons T.V. : Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL, Collection « Grand écran petit écran », 2000.

117 Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.

118 Maud DESMET, *Confession du cadavre : autopsie et figure du mort dans les séries et films policiers*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2016.

119 François JOST, *Les nouveaux méchants : quand les séries américaines dont bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge, Bayard, 2015.

120 Robert STAM, « The theory and practice of adaptation », *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, ed. Robert STAM and Alessandra RAENGO, Oxford, Blackwell, 2005.

Gelais¹²¹, Henry Jenkins¹²² et Claire Cornillon. Cela nous conduira à nous pencher plus en détails sur le cas des récepteurs, ce qui impliquera l'analyse des théories de la réception développées notamment par Wolfgang Iser¹²³, Hans-Robert Jauss¹²⁴, Umberto Eco et Jason Mittell¹²⁵.

Enfin, nous nous pencherons sur les notions de société écranique et de culture de l'écran définie par Lipovetsky et Serroy puis Bertrand Gervais, et sur les problématiques générées par la troisième révolution industrielle, avec les ouvrages de Norbert Wiener et les analyses d'Elaine Després et Hélène Machinal. Nous évoquerons le rapport au soin et à la pathologie dans la société contemporaine par le biais du travail de Georges Canguilhem sur le normal et le pathologique¹²⁶, et des écrits de Carol Gilligan¹²⁷ et Patricia Paperman¹²⁸ sur l'éthique du *care*. Le dernier chapitre nous mènera à analyser, à partir des recherches d'Alain Ehrenberg, les représentations de la pathologie mentale à l'ère des neurosciences cognitives et l'influence de ces dernières sur l'identité de la figure mythique.

Afin de s'interroger sur les évolutions de la figure du détective herméneute dans la fiction sérielle, depuis ses origines dans la presse du XIX^e siècle jusqu'aux transpositions présentes dans les séries télévisées du XXI^e siècle, il convient donc de revenir sur le cas des tous premiers détectives de fiction. Nous évoquerons tout d'abord le Chevalier Auguste Dupin (Edgar Allan Poe), qui apparaît dans les nouvelles « The Murders in the Rue Morgue » (1841), « The Mystery of Marie Rogêt »¹²⁹ et « The Purloined Letter »¹³⁰. Nous parlerons également de l'inspecteur Lecoq (Émile Gaboriau) qui apparaît notamment dans *L'Affaire Lerouge* (1866), *Le Crime d'Orcival* (1867) et *Monsieur Lecoq*¹³¹. Le personnage de Sherlock Holmes (Arthur Conan Doyle) sera au centre de ce travail, notamment les romans *A Study in Scarlet* (1887), *The Sign of the Four*¹³² et *The Hound of*

121 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

122 Henry JENKINS, *Convergence Culture: When Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

123 Wolfgang ISER, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985.

124 Hans-Robert JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice JACOB, Paris, Gallimard, 1988.

125 Jason MITTELL, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », in *The Velvet Light Trap*, University of Texas, Nb. 58, Fall 2006.

126 Georges CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

127 Carol GILLIGAN, *Une voix différente : pour une éthique du care*, trad. Annick KWIATECK, Paris, Flammarion, Champs essais, 1982.

128 Patricia PAPERMAN, « Éthique du *care* : un changement de regard sur la vulnérabilité », *Gérontologie et société*, n°133, 2010/2, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.3917/gs.133.0051>>

129 Publié en trois fois dans *Snowden's Ladies' Companion*, 1842-1843.

130 Publié dans *The Gift for 1845*, 1844.

131 Publié sous forme de feuilleton dans *Le Petit Journal* de mai 1868 à décembre 1868.

132 Publié dans *Lippincott's Monthly Magazine*, 1890.

*the Baskervilles*¹³³, mais aussi les recueils de nouvelles *The Adventures of Sherlock Holmes*¹³⁴, *The Memoirs of Sherlock Holmes*¹³⁵, *The Return of Sherlock Holmes*¹³⁶ ou encore *The Case-Book of Sherlock Holmes*¹³⁷.

Le corpus principal contient notamment la série britannique *Sherlock*¹³⁸, qui permet d'emblée de mettre en regard les notions d'adaptation et de figure mythique que nous avons évoquées. Diffusée sur la BBC entre 2010 et 2017, la série comporte quatre saisons de trois épisodes d'environ une heure et demi chacun, ainsi qu'un épisode spécial diffusé en janvier 2016. En se nourrissant à la fois du canon d'origine et des nombreux pastiches, réécritures et adaptations existants, Gatiss et Moffat créent un Sherlock Holmes contemporain qui évolue dans le Londres du XXI^e siècle et utilise tout les outils technologiques et scientifiques mis à sa disposition. La série met l'accent sur la dynamique du duo formé par Holmes et Watson, mais développe aussi d'autres personnages secondaires, pour la plupart issus du canon. La narration se concentre également sur la lutte qui oppose le détective à des antagonistes eux aussi mythiques, comme Moriarty. Cette série sera centrale dans notre travail car elle matérialise les évolutions de la figure mythique à plusieurs niveaux, notamment dans la construction du récit policier dans le cas d'une adaptation, dans le dialogue transmédia qu'elle instaure avec ses récepteurs, mais aussi dans la manière dont elle s'inscrit dans les enjeux de la société écranique.

La série *Hannibal*¹³⁹ nous permettra également d'étudier la transposition d'un détective de fiction littéraire à l'écran. Librement inspirée des personnages créés par Thomas Harris dans son roman *Red Dragon* (1981), les deux premières saisons de la série (13 épisodes de 45 minutes chacune) proposent un préquel au premier ouvrage de la série de Harris. Le récit suit les enquêtes de l'agent Will Graham. Ce dernier, atteint d'empathie extrême, met ses aptitudes au service du FBI pour reconstituer le récit du meurtre sur lequel il enquête en se mettant dans la peau du tueur après avoir observé la scène de crime. Son trouble mental le rendant extrêmement vulnérable, il est suivi par le psychiatre Hannibal Lecter, qui est également le tueur en série surnommé l'Éventreur de Chesapeake sur lequel Graham enquête. Élément primordial : la série porte le nom de l'antagoniste et non du détective, et se concentre encore une fois sur la relation entre les deux protagonistes en leur accordant la même importance au sein de la narration, ce qui atteste déjà d'une évolution sur

133 Publié dans *The Strand Magazine* de août 1901 à avril 1902.

134 Nouvelles publiées dans *The Strand Magazine* entre 1891 et 1892.

135 Nouvelles publiées dans *The Strand Magazine* entre 1892 et 1893.

136 Nouvelles publiées dans *The Strand Magazine* entre 1903 et 1904.

137 Nouvelles publiées dans *The Strand Magazine* entre 1921 et 1927.

138 Le personnage de Sherlock Holmes sera central dans notre corpus.

139 Bryan FULLER, NBC, 2013-2015, 3 saisons, d'après les romans de Thomas HARRIS.

laquelle nous reviendrons. L'enquête se déploie donc à plusieurs niveaux : les récits courts d'investigations qui durent le temps d'un épisode, l'enquête sur l'Éventreur qui sert de fil rouge aux deux premières saisons, et l'énigme que représentent les deux personnages principaux, tous deux extrêmement ambivalents.

Nous nous intéresserons également à la série *The Alienist*¹⁴⁰ adaptée des romans de Caleb Carr, publiés dans les années 1990. L'histoire se déroule à New-York en 1897 : on assiste donc à un retour au contexte socio-culturel des origines, qui témoigne de l'intérêt toujours réel pour les histoires sordides de l'époque, mais aussi d'une volonté d'apposer un regard contemporain sur la société du XIX^e siècle. Le récit suit le docteur Laszlo Kreizler, un aliéniste convoqué par le préfet de police Theodore Roosevelt pour enquêter sur une série de meurtres violents commis sur des enfants prostitués. Kreizler est aidé dans son enquête par l'illustrateur de presse John Moore¹⁴¹, et la secrétaire de police Sara Howard. La deuxième saison place d'ailleurs Sara Howard dans le rôle principal de détective, un changement de genre qui fait écho à l'intérêt de la série pour les problématiques sociales de l'époque, considérées d'un point de vue ancré dans le XXI^e siècle¹⁴². Howard fait appel aux conseils de Kreizler dans le cadre d'une enquête concernant des enlèvements de nourrissons. La série se concentre sur l'aspect psychologique de l'énigme, le but de Kreizler étant de comprendre les motivations du criminel recherché en observant les motifs récurrents des crimes commis, de manière à établir un profil permettant de l'appréhender. Le récit s'appuie sur les sciences psychiatriques de l'époque pour aborder des problématiques sociales bien plus récentes, et évoquer les premiers pas du profilage criminel.

Le cas des profileurs, qui incarnent une déclinaison spécifique du détective herméneute des origines, sera également analysé par le biais de la série *Mindhunter*¹⁴³. Diffusée sur Netflix, elle suit les débuts du profilage criminel théorisé par l'unité spéciale BSU (*Behavioural Science Unit*, ou Unité des Sciences Comportementales) créée par le FBI dans les années 1970. *Mindhunter* nous fournit donc un jalon intermédiaire entre le récit de détection classique et la période contemporaine. Les personnages principaux sont les agents Holden Ford et Bill Tench, premiers membres du BSU, et la psychologue Wendy Carr. Le récit est construit autour des entretiens réalisés par les deux agents auprès de tueurs en série incarcérés, et de l'analyse de ces entretiens par Ford, Tench et Carr

140 Cary FUKUNAGA et Jakob VERBRUGGEN, TNT, 2018-présent, 2 saisons, d'après les romans de Caleb CARR, *The Alienist* (1994) et *The Angel of Darkness* (1997). Première saison : 10 épisodes de 50 minutes. Deuxième saison : 8 épisodes de 50 minutes.

141 L'entrée en scène d'un illustrateur peut aussi renvoyer au rôle central de Sidney Paget à l'époque de Doyle.

142 Ce changement de genre sera aussi abordé avec la série *Elementary*.

143 Joe PENHALL, Netflix, 2017-2019, 2 saisons, d'après le roman *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* de John Douglas. Première saison : 10 épisodes de durée variable (de 34 minutes à 1h). Deuxième saison : 9 épisodes de durée variable (de 45 minutes à 1h15).

pour tenter de constituer des profils types des criminels en fonction de leur psychologie et de leurs motivations. La série s'appuie sur une volonté de réalisme historique (voire documentaire) dans la manière dont les conversations entre les agents du FBI et les criminels sont filmées. Ces scènes sont en effet des reconstitutions aussi fidèles que possible des véritables entretiens réalisés par le FBI à l'époque, et enregistrés sur des cassettes audio. La série s'éloigne quelque peu du schéma traditionnel du récit policier, construit autour d'une enquête à résoudre. Elle ne l'abandonne cependant pas, mais l'utilise davantage dans un but que l'on peut considérer comme pédagogique. En effet, lorsque Holden et Trench sont appelés à donner leur opinion sur une enquête, il s'agit en général d'un meurtre présentant des similarités avec celui commis par le tueur en série interrogé lors de l'épisode. La narration propose ainsi une mise en œuvre concrète des premiers résultats obtenus pas les analyses du BSU, de manière à illustrer le travail théorique mené par les trois personnages.

En parallèle de ce corpus principal, nous mentionnerons, à titre d'exemple, un certain nombre de séries illustrant des tendances spécifiques. Nous pouvons entre autres citer les séries *CSI*, *Brooklyn Nine-Nine*¹⁴⁴, *Bones*, *The Mentalist*¹⁴⁵, *Castle*, *Elementary*, *The Wire*¹⁴⁶, *Broadchurch*¹⁴⁷, *Fringe*¹⁴⁸, *Almost Human*, *Intelligence*, *The Expanse*¹⁴⁹, *Mr. Robot*, *Monk*¹⁵⁰, ou encore *Perception*¹⁵¹.

Notre première partie étudiera le rapport entre la fiction de détection et la forme sérielle, des origines en littérature au contexte écranique contemporain. Nous parlerons notamment des évolutions techniques dans le domaine de la presse qui permirent à ces publications de gagner en ampleur et en succès populaire, profitant aux auteurs écrivant pour des journaux et des magazines. Cela nous amènera à nous pencher sur le développement de la nouvelle (format court tenant dans les pages d'un magazine) et sur le roman-feuilleton (format sécable permettant la publication d'un même récit étalée sur plusieurs numéros). Nous mettrons ensuite en parallèle le développement de cette littérature dite « industrielle » et l'apparition de la figure du détective dans des récits publiés dans la presse. Nous verrons comment ce personnage de pisteur civilisé et de protecteur de l'ordre s'est peu à peu imposé comme une figure mythique elle-même capable d'évolution et d'adaptation.

Le gain de popularité rapide du récit policier à cette époque nous mènera à nous interroger sur le

144 Dan GOOR et Michael SCHUR, Fox puis NBC, 2013-2021, 8 saisons.

145 Bruno HELLER, CBS, 2008-2015, 7 saisons.

146 David SIMON, HBO, 2002-2008, 5 saisons.

147 Chris CHIBNALL, ITV, 2013-2017, 3 saisons.

148 J. J. ABRAMS, Fox, 2008-2013, 5 saisons.

149 Mark FERGUS et Hawk OSTBY, Syfy puis Prime Video, 2015-présent, 5 saisons, d'après les romans de James A. COREY (2014-présent).

150 Andy BRECKMAN, USA Network, 2002-2009, 8 saisons.

151 Kenneth BILLER et Mike SUSSMAN, TNT, 2012-2015, 3 saisons.

rapport entre ce type de récit et les problématiques liées au format sériel. Nous pourrions notamment évoquer le paradoxe qui apparaît lorsque le récit de détection, visant inmanquablement à la résolution d'un problème, voit le retour inexorable d'un nouveau problème indispensable à la survie de la série elle-même. Cela nous mènera à analyser la manière dont le récit policier s'appuie à la fois sur la répétition (celle d'un schéma narratif préétabli et attendu par le lecteur, une sorte de contrat ou de pacte de lecture entre l'auteur et son public) et sur la variation (les innovations créant le suspense et la surprise indispensables à un récit policier réussi) pour exister. Enfin, nous prendrons en compte les évolutions technologiques qui ont permis la transposition de la figure du détective à l'écran, en étudiant tout d'abord la place qu'occupe ce personnage dans la fiction sérielle télévisuelle contemporaine. Nous prendrons également en compte la manière dont les séries peuvent être visionnées de nos jours (notamment par le biais d'Internet) et l'impact que ces nouveaux modes de consommation peuvent avoir sur le développement du format sériel et du récit de détection en lui-même. Cela nous mènera à étudier la manière dont la figure du détective peut se retrouver déclinée en nouveaux avatars, de nouveaux herméneutes adaptés à leur époque.

Dans une deuxième partie, nous nous intéresserons à la relation entre les créateurs de fictions sérielles impliquant un détective, leur public, et les médias permettant à ces deux acteurs d'entrer en contact. Nous étudierons la construction d'un palimpseste identitaire qui redéfinit la figure mythique, et qui est constitué par un phénomène d'accumulation de transfictions. Nous verrons tout d'abord comment les fictions mettant en scène un détective-herméneute (notamment Sherlock Holmes), propices à une transposition à l'écran, ont été adaptées de manière régulière et presque compulsive jusqu'aux séries télévisées actuelles. En partant de Holmes, nous verrons que ces innombrables adaptations ont créé une xénoencyclopédie du personnage, une somme d'éléments inhérents à la figure du détective, glanés au fil des adaptations et qui constituent désormais l'identité du personnage. Il nous sera alors possible d'identifier les éléments devenus indispensables à la création d'un détective herméneute dans les nouvelles fictions sérielles.

Cela nous permettra d'aborder la question de l'autorité de l'auteur, qui tend à s'effacer derrière la popularité de son personnage. Nous pourrions alors nous demander dans quelle mesure le personnage peut échapper à son créateur lorsque l'imaginaire collectif se l'approprie, et quel pouvoir le public en question peut avoir sur le destin du personnage. Nous étudierons également l'impact que les médias peuvent avoir sur le récit de détection et sur le traitement de son personnage. Nous pourrions ainsi faire un parallèle entre l'influence des éditeurs et lecteurs des premières fictions mettant en scène un détective herméneute et le poids des producteurs et des spectateurs d'aujourd'hui, notamment par le biais des réseaux sociaux.

Il nous sera également possible d'évoquer la manière dont les séries actuelles prennent en compte le rôle des médias, établissant un rapport à la fois ludique et intéressé avec leur public grâce aux médias participatifs. En effet, nous verrons comment la multiplication des supports de diffusion permet désormais à ces fictions d'exister sur divers supports, optimisant le rapport au public, qui va désormais au-delà de la diffusion même des épisodes d'une série. Si la narration transmédia permet aux séries de toucher et de fidéliser un public de plus en plus large, elle instaure également une relation qui se veut privilégiée avec ses spectateurs les plus férus. Sous la forme de différents types de références intertextuelles et transfictionnelles plus ou moins explicites, elle peut par exemple inciter le spectateur à reprendre le rôle de sémiologue déjà évoqué pour se glisser dans la peau du détective et repérer, déchiffrer, donner un sens à ces indices cachés et réservés aux initiés. Cela peut également donner une illusion de pouvoir décisionnel au public qui a parfois l'impression que ses préférences sont prises en compte dans l'écriture de la fiction. Certaines séries vont jusqu'à briser le quatrième mur pour accentuer cette confusion entre fiction et réalité, et finalement manipuler leur public.

Enfin, dans une troisième partie, nous nous concentrerons sur l'identité plurielle du détective. Nous nous intéresserons plus particulièrement à son entourage (et à sa relation avec cet entourage), en prenant en compte le rapport que le personnage entretient avec le trouble mental (qu'il l'étudie, le combatte ou le subisse). Nous étudierons d'abord l'influence qu'ont pu avoir les évolutions scientifiques sur la méthode du détective. Pour cela, nous partirons du contexte scientifique et social inhérent à l'apparition de la figure du détective herméneute et à son succès. Dans une période de bouleversements idéologiques qui voit l'apparition de pseudo-sciences telles que la phrénologie et la physiognomonie, le détective « héros » apparaît comme un pisteur civilisé rétablissant l'ordre dans la jungle urbaine. Par la suite, nous étudierons la manière dont les avancées scientifiques dans le domaine de la psychologie, notamment liées à l'anthropologie criminelle, ont mené à la naissance de la criminologie permettant au détective de se spécialiser et d'investir un nouveau rôle, celui de profileur. Enfin, nous verrons comment les fictions sérielles d'aujourd'hui continuent à fantasmer les progrès de la science pour faire du détective un être augmenté (mécaniquement et/ou biologiquement) à même de faire face aux problématiques posées par la troisième révolution industrielle.

Nous nous intéresserons ensuite au rapport qu'entretient le personnage du détective avec son entourage direct, souvent composé d'un ou deux personnages avec lequel ou lesquels il forme une équipe. La dynamique du duo notamment, plus souvent adoptée, nous permettra de mettre en exergue la complémentarité qui unit les personnages et la manière dont le rôle de l'acolyte a évolué,

passant de faire-valoir à un partenaire indispensable comblant les lacunes du détective. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la relation entre le détective et son adversaire. Parfois double maléfique, parfois ennemi juré, parfois faux ami, le personnage de l'antagoniste est toujours indissociable du détective avec lequel il partage souvent de nombreux points communs. Cette interdépendance des deux figures nous permettra d'aborder l'ambivalence du détective et sa dualité.

Enfin, nous nous focaliserons sur des personnages de détectives souffrant de pathologies mentales. Le détective herméneute est d'abord apparu en littérature comme un personnage certes excentrique, mais toujours respecté malgré ses extravagances. Cependant, si la fiction sérielle contemporaine joue toujours sur la folie douce du personnage, elle tend à l'explorer davantage en proposant également des personnages manifestement dérangés. La santé mentale du détective se retrouve régulièrement remise en question par d'autres personnages, tout comme sa capacité à exercer son métier. Nous verrons alors comment les nouveaux détectives utilisent leur pathologie (autisme, schizophrénie, sociopathie, empathie extrême) comme un moyen d'optimiser leurs qualités d'enquêteur. Nous nous pencherons notamment sur le concept de palais mental, laissant entrevoir une mécanisation métaphorique de l'esprit du détective lui permettant d'analyser les éléments de l'enquête à la manière d'un ordinateur. Nous verrons comment ces pathologies, présentées comme un véritable potentiel, sont utilisées pour faire du détective un idéal d'autonomie dans la société individualiste du XXI^e siècle.

Partie 1 : Du détective des origines au détective en série

Le XIX^e siècle, qui voit la naissance de la *detective fiction* (fiction de détection), est également le théâtre du développement spectaculaire de la littérature dite « industrielle »¹⁵² publiée dans la presse. Dès ses débuts, la fiction de détection est ainsi intimement liée à un format soumis aux contraintes de publication dictées par les journaux et magazines qui publient ses auteurs. En effet, la presse privilégie soit la nouvelle, format court tenant dans les pages d'un magazine, ou à l'inverse, un format long mais sécable permettant la publication d'un récit étalée sur plusieurs numéros : le roman-feuilleton. Le personnage du détective accomplit donc ses premiers exploits dans les pages des journaux et magazines, dans des récits à la longueur limitée par le numéro, mais pouvant se prolonger, de diverses manières, dans un nombre infini de numéros. La problématique de la sérialité est ainsi indissociable de la fiction de détection, et ce depuis son apparition. Il est alors intéressant de se pencher sur la nature de cette fiction à l'origine, et à la place qu'y occupe la figure du détective. Nous verrons ainsi comment le personnage du détective, au début absent de la *crime fiction* très populaire dès le XVIII^e siècle, prit peu à peu de l'importance jusqu'à s'imposer comme une figure indispensable à toute fiction faisant état d'un crime et d'une enquête.

La presse offre à la fiction de détection une visibilité privilégiée, menant à un gain de popularité rapide, tout en imposant un certain nombre de contraintes liées au format sériel. On pourra alors évoquer le paradoxe qui apparaît lorsque le récit de détection, visant immanquablement à la résolution d'un problème, voit le retour inexorable d'un nouveau problème indispensable à la survie de la série elle-même. Cela nous mènera à analyser la manière dont le récit policier s'appuie à la fois sur la répétition (celle d'un schéma narratif préétabli et attendu par le lecteur) et sur la variation (les innovations créant le suspense et la surprise indispensables à un récit policier réussi) pour exister¹⁵³. Il sera alors possible de s'interroger sur la manière dont ces problématiques, présentes dès les débuts du récit de détection en littérature, se sont retrouvées transposées à l'écran lorsque ce type de fiction s'est exporté à la télévision, puis sur Internet.

Depuis le XIX^e siècle, le récit de détection a évolué et s'est diversifié, prenant en compte les évolutions concrètes du métier d'enquêteur, notamment au sein d'une équipe. Dans un contexte actuel où les séries policières sont légion, il est intéressant de voir comment le détective de génie¹⁵⁴, né sous la plume de Poe, parvient encore à exister malgré le développement d'un modèle procédural où un personnage enquête rarement seul. Pour faire face aux équipes d'experts, nous verrons

152 Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Op. Cit.*

153 Umberto ECO, « Innovation et répétition », *Op. Cit.*

154 On peut rappeler que Kant retient comme caractéristique du génie : « l'originalité de ses productions; leur exemplarité; le fait que c'est en tant que nature que le génie donne à l'art ses règles; et la limitation du génie aux productions des beaux-arts, à l'exclusion de la science. » Daniel DUMOUCHEL, « La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières », *Théories esthétiques*, Volume 4, n°1, 1993, p. 77.

comment le personnage du détective polyvalent évolue, se spécialise parfois, et se retrouve décliné en nouveaux avatars, des herméneutes adaptés à leur époque, à même de rivaliser avec des forces de police ayant largement gagné en crédibilité depuis la fin du XIX^e siècle.

Dans le chapitre 1, nous aborderons ainsi la naissance du détective herméneute en fiction sérielle, des personnages de « pseudo détectives » qui l'ont précédé à ses premières incarnations, sous la plume de Poe puis celles de Gaboriau et Doyle, dans la presse du XIX^e siècle¹⁵⁵. Nous verrons comment la dimension mythique de la figure du détective s'est construite, notamment par le biais de ses évolutions à l'écran, mais pas uniquement, puisque le personnage est très rapidement porté sur les planches. Le second chapitre s'intéressera à la construction du récit de détection lui-même, et abordera les problématiques liées à sa transposition à l'écran. Nous explorerons les problématiques liées à ce que Eisenzweig nomme le « récit impossible » et la complexité de raconter l'enquête par l'image, ainsi que les enjeux inhérents aux nouvelles manières de visionner des séries au XXI^e siècle.

155 On remarquera que la construction du personnage s'opère au niveau transnational : États-Unis, France, Royaume-Uni.

Chapitre 1 : Naissance et évolution du détective herméneute

La révolution industrielle, débutée au Royaume-Uni au XVIII^e siècle, et qui bat son plein tout au long du XIX^e siècle, change profondément le contexte économique et social des pays où elle a lieu. Le domaine de la presse connaît sa propre révolution grâce aux évolutions de la presse typographique. Dans les années 1810, on commence à utiliser la vapeur pour actionner les presses mécaniques à cylindres, puis l'électricité. Dans les années 1840, la presse rotative est développée : la forme typographique, auparavant plane, devient courbe et permet au cylindre de la presse de tourner en continu, améliorant drastiquement la rapidité d'impression. Dans la foulée, les feuilles sur lesquelles on imprime sont remplacées par des bobines de papier continu, que l'on coupe en sortie de presse. Toutes ces évolutions permettent de gagner en vitesse et en rentabilité, et la presse connaît alors son âge d'or. Le nombre de consommateurs augmente et se diversifie, menant progressivement à une modification du contenu et à l'avènement du format sériel, qui connaît lui aussi une période faste dans les pages des nombreux magazines et journaux qui le publient :

La nouveauté de ces romans sérialisés réside dans leur parution par tranches quotidiennes, hebdomadaires ou mensuelles sur une période plus ou moins longue selon leur succès. Cette pratique a traversé et dominé tout le XIX^e siècle pour s'éteindre, avec quelques résurgences éphémères, après la Première Grande Guerre.¹⁵⁶

Les progrès techniques dans le domaine de l'imprimerie expliquent en grande partie le succès grandissant de la presse, mais de nombreuses évolutions technologiques inhérentes à la Révolution Industrielle ont contribué à cet âge d'or. En France, la presse quotidienne prédomine depuis la fin de la Restauration :

[...] le développement des transports ferroviaires et du télégraphe électrique, participent à l'essor des moyens d'information. [...] Ainsi, sous la III^e République, le quotidien devient-il un produit de consommation courante, grâce à l'industrialisation de la fabrication, à la modernisation de la distribution et aux avancées de l'alphabétisation.¹⁵⁷

Dans les pays industrialisés, les journaux et magazines se multiplient, et les prix décroissants les rendent plus accessibles pour un public qui se diversifie. Les classes populaires, en plein essor à cette époque, profitent des améliorations technologiques pour s'alphabétiser. Cet élargissement du

156 Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle* Op. Cit., p. 1.

157 Emmanuelle GAILLARD, « L'âge d'or de la presse », *L'histoire par l'image*. Web <<http://www.histoire-image.org>> Consulté le 5 décembre 2018. À ce sujet, voir aussi : Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL, Fernand TERROU, éd. *Histoire générale de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969-1976.

lectorat force les éditeurs à rivaliser sur les prix et les contenus pour répondre à une demande toujours croissante. Les classes les plus pauvres, notamment, montrent un intérêt sans précédent pour un contenu intellectuel « plus substantiel que les tracts religieux simplistes et très moralisateurs et les romans à deux sous »¹⁵⁸.

Pour répondre à la demande, les journaux et magazines proposent une littérature dite facile, « de divertissement »¹⁵⁹, qui sera qualifiée par le critique littéraire Sainte-Beuve de « littérature industrielle » dans son essai de 1839¹⁶⁰. À l'image de la production industrielle, cette littérature paraît en masse dans la presse, à divers degrés de qualité. Dans le but d'optimiser la rentabilité des productions à succès, la presse privilégie les formats courts, nouvelles ou romans-feuilletons. Au-delà du format, les éditeurs se doivent également de proposer des thèmes susceptibles d'attirer les lecteurs. Il faut ici souligner l'importance du contexte de diffusion de cette littérature, dont le lectorat est en grande partie issu d'une classe moyenne en pleine émergence, essentiellement localisée dans les zones urbaines. Le sentiment d'insécurité omniprésent à cette époque dans les métropoles en expansion et qui touche à la fois les classes moyennes et les classes les plus populaires offre ainsi un environnement idéal pour le développement de la *crime fiction* (fiction criminelle) et, plus tard, pour l'apparition d'un personnage qui deviendra indissociable du genre : le détective. Le personnage s'inscrit donc dès ses débuts dans la culture populaire de l'époque.

A. Premières incarnations

A.1. Avant le détective : *crime fiction* et roman à sensation

L'urbanisation exponentielle des nations industrialisées pendant les XVIII^e et XIX^e siècles va de pair avec une insécurité grandissante au sein des grandes villes. Les forces de police encore balbutiantes peinent à faire respecter l'ordre et les erreurs judiciaires sont nombreuses. Les grandes villes sont des viviers de criminels, décrites par Doyle comme une « jungle du crime »¹⁶¹. Si le public subit cette menace au quotidien, il se passionne également pour les affaires sordides relatées dans la presse. Le criminologue Edmond Locard souligne cette fascination pour le crime, constatant que « le moindre délit est deux fois plus productif en notoriété ; et un crime, même opéré sans

158 Danielle AUBRY, *Op. Cit.*, p. 9.

159 Danielle AUBRY, *Op. Cit.*, p. 7.

160 Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, *Op. Cit.*

161 « the dark jungle of criminal London » Arthur Conan DOYLE, « The Empty House » [1903], *The Return of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 14.

génie, assure une publicité »¹⁶². Les récits de faits divers lugubres gagnent en popularité dans les journaux, répondant à la demande des lecteurs. Cependant, ces histoires ne font pas encore état de l'enquête à proprement parler : si le crime est relaté en détails, il ne s'agit pour l'instant pas d'identifier le meurtrier. C'est ainsi grâce au succès du criminel que s'est peu à peu imposée la figure du détective.

A.1.1. La crime fiction du XIX^e siècle

La fiction se concentrant sur les actes criminels date de bien avant le XIX^e siècle. Cependant, l'urbanisation croissante des pays industrialisés fournit un contexte inédit et un décor particulièrement propice à ce genre : la métropole. Les rues sombres et sinistres où l'on craint de croiser un malfaiteur sont le théâtre parfait pour les intrigues criminelles. C'est à cette époque que paraissent, au Royaume-Uni, les *Newgate novels* :

[...] the immensely popular collections of crime stories usually called The Newgate Calendar, which appeared in the eighteenth century, can be taken as the archetype of pre-detective crime stories.¹⁶³

Inspirés de ces *Newgate Calendar*, biographies de criminels qui auraient séjourné à la prison Newgate de Londres, les *Newgate novels* relataient les « exploits » de meurtriers notoires, en enjolivant nettement les événements. Face à la popularité de ces récits, la presse ne s'arrête pas aux criminels de Newgate et relate des meurtres commis dans tout le pays. Cependant, ces intrigues ne mentionnent pas l'enquête ayant mené à l'arrestation des meurtriers, et encore moins la présence d'un détective. L'accent est davantage mis sur l'acte criminel en lui-même, et la certitude qu'il sera puni puisque le fautif a été incarcéré. Plusieurs éléments liés au contexte de diffusion peuvent expliquer cette absence. Le premier est religieux, héritage de l'ère élisabéthaine et de ses tracts religieux encore bien connus à la fin du XVIII^e siècle. La priorité était avant tout la punition, de préférence divine, comme en témoigne le sous-titre d'un de ces pamphlets : « Wherein is described the odiousness of murder with the vengeance which God inflicteth on murderers »¹⁶⁴. Les récits des *Newgate novels* s'intéressaient en effet surtout à la manière dont un individu ordinaire pouvait aisément basculer dans le crime et commettre les meurtres les plus ignobles avant d'être justement puni pour ses actions. Cette *crime fiction* comportait ainsi une forte dimension religieuse,

162 Edmond LOCARD, « La méthode policière de Sherlock Holmes », *La revue hebdomadaire*, Paris, février 1922, p. 147.

163 Stephen KNIGHT, *Crime Fiction, Op. Cit.*, p. 3.

164 Anonyme, *Sundrye Strange and Inhumaine Murthers*, Londres, 1591.

notamment les récits proposant une supposée confession authentique du criminel juste avant son exécution.

De plus, l'existence même d'un fonctionnaire de police exerçant un rôle de détective au XVIII^e siècle aurait été en contradiction avec le contexte social et historique, notamment au Royaume-Uni :

[...] in England, the whole idea of inquiries into people's behaviour was unattractive: even before, but especially during and after the French Revolution, government-funded inquirers were regarded as spies – the word was used long into the nineteenth century as a synonym for detective.¹⁶⁵

Le lecteur devait donc se contenter de l'assurance que le criminel en question avait été appréhendé et puni pour les délits commis. Dans un premier temps, cela ne pose visiblement pas de problème au grand public, friand de récits à sensation, aussi invraisemblables qu'ils puissent être. L'évolution des *Newgate novels* vers des publications encore plus éloignées de la réalité, piochant leur inspiration dans les faits divers mais restant avant tout des œuvres de fiction, semble naturelle. Le XIX^e siècle anglais voit ainsi la naissance des *penny dreadfuls*, une littérature bon marché publiée en segments hebdomadaires dans des petits fascicules vendus à 1 penny. Les *penny dreadfuls* utilisaient régulièrement le nom ou les actions de criminels notoires (Dirk Turpin, par exemple) dans leurs intrigues, mais permettaient également la publication à bas prix de textes plus anciens, comme des romans gothiques à succès de la fin du XVIII^e siècle tels que *The Castle of Otranto* (Horace Walpole, 1764) ou *The Monk* (Matthew Lewis, 1796). Le criminel Sweeney Todd fait également ses débuts dans les *penny dreadfuls*, dans la série *The Strings of Pearls* (1846-1847).

Ces publications rencontrent à l'époque un vif succès auprès de la classe ouvrière. Les auteurs jouent avant tout sur la fascination du public pour les criminels, plutôt que sur l'explication des délits eux-mêmes. On peut voir cela comme un héritage du roman gothique, souvent centré sur la psychologie du méchant plutôt que sur celle de l'héroïne innocente¹⁶⁶. Cependant, le récit gothique se déroule souvent dans un endroit isolé, le motif du château ancien, potentiellement hanté, étant souvent convoqué. Or, nous l'avons vu, la littérature sensationnelle du XIX^e siècle exporte son récit dans les métropoles en pleine expansion et remplace les couloirs étriqués du manoir isolé par les ruelles sombres des grandes villes :

[...] it is to a large degree centred on the growing, mysterious, threatening cities – London, Paris, New York – where no one knows anybody else, where anyone could be an enemy, and

165 Stephen KNIGHT, *Op. Cit.*, p. 10.

166 « [...] 'male Gothic', which focuses on the psychology of the villain rather than the heroine », Catherine SPOONER, *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books Ltd, 2006, p. 104.

where, more than ever before, there is the need for some expert to navigate this mysterious world, identify these strange people, and bring order both in the hoped-for reality of the new policing systems and also in the patterns of threat and value of crime fiction.¹⁶⁷

Peu à peu, la dimension anxio-gène des récits criminels qui pullulent dans les *penny dreadfuls* fait écho à l'insécurité grandissante bien réelle des zones urbaines. Dans ce contexte, le besoin d'apporter une solution potentielle à la recrudescence du crime se fait sentir. La littérature commence ainsi à ajouter une nouvelle étape entre la réalisation du délit et l'exécution du coupable : l'investigation.

A.1.2. Les « pseudo détectives »

La particularité de la littérature « industrielle » est qu'elle privilégie le goût du lecteur issu essentiellement de la classe ouvrière, et donc les prix bas et la rentabilité. Le but est de vendre, il faut donc à la fois rendre les numéros abordables pour le public visé et, bien entendu, proposer à ce public une littérature susceptible de lui plaire et qu'il n'hésitera pas à acheter. Les rédacteurs en chef de journaux et magazines font donc en sorte de répondre à la demande de leur lectorat, quelle qu'elle soit :

Les journaux sont devenus des entreprises commerciales qui se doivent d'être rentables et sont donc soumises aux goûts du public. Que ces goûts s'avèrent parfois douteux, c'est le moindre souci de ces entrepreneurs des lettres qui avouent n'avoir pas le temps de lire.¹⁶⁸

L'émergence de cette littérature commerciale sous-entend donc de nouveaux enjeux économiques inhérents à la nécessité de réaliser un profit. À la manière des dirigeants de magasins de vente au détail – qui naissent à la même période – prônant l'adage « Le client a toujours raison », les éditeurs donnent la priorité à ce qui plaira au lectorat. Or, nous l'avons vu, malgré le besoin grandissant d'apaisement et de sécurité dans des métropoles parfois hostiles, il n'existe pas encore en littérature de personnage héroïque capable de rétablir et maintenir l'ordre. Les forces de l'ordre sont encore balbutiantes et la loi pénale ne parvient pas à suivre les changements sociaux. Dans ces conditions, il est difficile pour le grand public de faire confiance à des personnages qui seraient issus de la police, largement considérée comme incompétente à l'époque.

Certains auteurs s'étaient déjà essayés à la création d'un personnage qui adopterait le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui le détective. En 1794, William Godwin écrit *Things as They Are; or, The*

167 Stephen KNIGHT, *Op. Cit.*, pp. 18-19.

168 Danielle AUBRY, *Op. Cit.*, p. 34.

Adventures of Caleb Williams. Le héros éponyme, jeune secrétaire au service de Falkland, riche propriétaire terrien, commence à avoir des soupçons sur l'implication de son maître lorsque l'ennemi de ce dernier est assassiné. Williams se révèle cependant être un bien piètre investigateur, trop curieux et peu efficace. De plus, s'il possède les qualités et la détermination qui pourraient faire de lui un bon enquêteur, ce qui semble manquer à Caleb Williams, c'est un cadre institutionnel. Il est en effet soumis à l'autorité de son maître et son statut ne lui permet pas de se faire entendre.

Un peu plus tard, en 1828, paraît le roman *Pelham* de Edward Bulwer-Lytton. Le héros, Henry Pelham, un jeune aristocrate, voit son ami Reginald Glanville accusé d'un meurtre et doit trouver le véritable assassin pour l'innocenter. Cependant, malgré ses airs de récit de détection, la solution n'est pas réellement apportée par une enquête – les éléments ayant trait à l'investigation elle-même étant relativement rares – mais plutôt grâce à la grande course-poursuite (qui relève davantage du roman d'aventure) constituant les dernières pages de l'ouvrage. Ce sont avant tout le courage et les valeurs de Pelham qui sont mis en avant, ainsi que son statut de dandy gentleman aisé qui facilite ses investigations. Le roman s'inscrit davantage dans le genre du *fashionable novel* (ou *silver-fork novel*¹⁶⁹) très populaire à cette époque.

Dans ces premiers récits tentant de mettre en scène une investigation, le personnage jouant le rôle du détective n'a finalement qu'un rôle dérisoire dans l'identification et l'arrestation du coupable. Le plus souvent, le criminel est pris la main dans le sac, ou décide de passer aux aveux au moment opportun, lorsque le récit semble avoir épuisé les pistes que son enquêteur tente de suivre. Les qualités de l'enquêteur doivent donc essentiellement comprendre de bonnes compétences à la poursuite – pour arrêter le criminel pris en flagrant délit – ou une grande force de persuasion pour convaincre le suspect de passer aux aveux – ce que ce dernier fera, bien entendu, se révélant, de manière fort commode, être le coupable recherché. Cependant, si les méthodes d'investigation restent encore superficielles, l'accent est mis sur la rationalité comme moyen de combattre la violence et le crime. Il ne reste plus qu'à trouver un personnage usant d'une méthode à même de convaincre le lecteur de son efficacité incontestable.

A.2. Le détective « héros »

Dans la « jungle urbaine » que deviennent les grandes métropoles de l'ère industrielle, les habitants sont confrontés à une criminalité grandissante, notamment les classes ouvrières

169 Ces romans se concentraient sur la vie des classes supérieures et de l'aristocratie au XIX^e siècle.

contraintes de s'établir dans des quartiers où les forces de l'ordre se trouvent particulièrement dépassées, quand elles ne les abandonnent pas entièrement. À Londres, l'affaire de Jack l'Éventreur à la fin des années 1880 fascine le grand public, mais elle « cristallise [également] aux yeux du peuple l'incompétence de la police »¹⁷⁰. Le XIX^e siècle est le théâtre de nombreux changements technologiques, économiques et sociaux, mais il voit également la naissance d'une crise épistémologique majeure liée aux évolutions de la science. Le détective, solution potentielle aux nouvelles problématiques qui apparaissent, doit cependant attendre quelques années avant de rejoindre officiellement les forces de police. Il fait ses premiers pas en littérature, dans les pages des magazines si populaires à l'époque.

A.2.1. Les premiers détectives herméneutes

En 1859 paraît *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, écrit par le naturaliste Charles Darwin, un essai proposant l'idée d'une théorie de l'évolution. La théorie de Darwin change complètement l'image de l'origine telle qu'elle est perçue par l'homme. Face à ce bouleversement idéologique, la société victorienne particulièrement rigide doit faire face à ce qu'implique cette théorie de l'évolution : une origine animale pour l'homme, et la disparition de nombreuses frontières fermement établies au fil des siècles telles que les frontières entre les classes ou entre les genres. Cette théorie déclenche également une peur grandissante de la régression et de la dégénérescence : si les espèces sont en perpétuelle évolution, cela signifie également qu'elles sont en mesure de régresser. Cette origine animale de l'homme donne naissance à l'image du monstre, hybride entre l'homme et l'animal, qui menace la survie même de l'humanité :

The question 'what is a monster?' and the apparently related question 'where is the boundary between mankind and the animal?' haunt literature and theory.¹⁷¹

On assiste alors à l'émergence d'une image, celle du « chaînon manquant », être hypothétique faisant le lien entre l'être humain et l'animal¹⁷², « une altérité radicale et déviante, l'une de ses incarnations étant le criminel »¹⁷³. L'exemple de *Dracula* (Bram Stoker, 1897) est l'un des plus remarquables à ce sujet : le vampire, dont l'hybridité animale est soulignée tout au long du roman, menace la survie de l'espèce humaine qu'il contamine et cherche, par ce biais, à anéantir. De même,

170 John BASTARDI-DAUMONT, *Op. Cit.*, p. 37.

171 Gillian BEER, *Open Fields, Op. Cit.*, p. 122.

172 « a hypothetical type between two life forms [...] often figured as a monster or a racial 'other' », *Ibid.*, pp. 117-118.

173 Hélène MACHINAL, « Créatures et créateurs », *Op. Cit.*, p. 234.

le succès de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (Robert Louis Stevenson, 1886) souligne la fascination pour l'animalité originelle de l'homme et la monstruosité inhérente à cette animalité.

Ainsi, « le contexte idéologique et culturel très tendu qui fait suite à la révolution darwinienne [rend] la question de la perception du monde et de son évolution extrêmement sensible »¹⁷⁴. La société cherche des réponses à ces nouvelles interrogations, une manière de se rassurer face à cette insécurité croissante. L'une des solutions consiste à trouver des coupables, des boucs émissaires qu'elle pourra ensuite stigmatiser et exclure de façon à rétablir cet ordre perdu. C'est le principe même du roman policier, dont la structure narrative vise justement à l'identification de ce bouc émissaire (le criminel) et à son arrestation.

Edgar Allan Poe crée le candidat parfait pour ce travail minutieux d'identification en la personne du Chevalier Auguste Dupin, dès 1841, dans la nouvelle « Double assassinat dans la rue Morgue ». Enquêteur privé, Dupin use de ses facultés d'observation et d'analyse pour résoudre des enquêtes à première vue très obscures. Il prend également plaisir à entrer dans l'esprit des autres pour deviner leurs pensées en observant minutieusement leur comportement, ainsi que les circonstances rencontrées. Auguste Dupin est, selon les mots de Poe, amateur de ratiocination, l'action de raisonner de façon subtile et pédantesque. Utilisant la logique dite de l'abduction, il observe attentivement pour ensuite inférer la cause probable aux faits constatés. En d'autres termes, il analyse les indices à sa disposition pour établir un diagnostic et, par la suite, trouver une solution – un remède – au mystère. Le détective devient lui-même une sorte de « chaînon manquant » nécessaire entre le constat d'un crime et l'identification du coupable, permettant le retour de l'ordre dans la société.

La force de Dupin, c'est également de passer pour un génie sans pour autant déconcerter son lectorat :

The aura of genius combines with the actuality of simple explanation [...] which gives the story both a surface complication and an actual simplicity: the audience can admire and also understand.¹⁷⁵

Pour cela, l'utilisation d'un deuxième personnage, ami du détective et narrateur de ses exploits, est particulièrement efficace. Ce partenaire, faisant plutôt office de faire-valoir, est chargé de relater les prouesses de l'enquêteur et d'accentuer ses capacités intellectuelles, en passant bien souvent pour un benêt. En effet, si le lecteur ne peut pas espérer rivaliser avec les talents du détective et doit

174 Hélène MACHINAL, « Indice et superflu dans les récits de détection doyliens », *Le superflu : chose très nécessaire*, ed. Gaïd GIRARD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2004, p. 200.

175 Steven KNIGHT, *Op. Cit.*, p. 28.

attendre son explication finale pour comprendre le fin mot de l'histoire, il est bien souvent à même de saisir certains éléments plus rapidement que le narrateur. Par ailleurs, la présence du narrateur permet de réduire l'écart entre le détective et le grand public¹⁷⁶, qui pourrait sinon se désintéresser d'un personnage de génie inaccessible. Ces divers éléments sont surtout présents chez Doyle – nous y reviendrons.

L'influence de Poe se fait sentir en France, avant le Royaume-Uni, grâce à la traduction que fait Charles Baudelaire des *Histoires Extraordinaires* en 1856. Un exemple parlant de cette influence est la naissance, une dizaine d'années plus tard, de l'inspecteur Lecoq, créé par Emile Gaboriau. Ce dernier fait une première apparition dans *L'Affaire Lerouge* (1865) avant de mener véritablement l'enquête dans *Monsieur Lecoq* (1868). Contrairement aux aventures du Chevalier Dupin, publiées sous forme de nouvelles, *Monsieur Lecoq* est un roman publié quotidiennement au format feuilleton dans *Le Petit Journal*. Les journaux français font en effet la part belle aux romans-feuilletons à cette époque, un format permettant une fidélisation du lectorat contraint de continuer à acheter le périodique pour avoir accès à la suite de l'histoire. À l'image de Dupin, l'ingéniosité de Lecoq et ses capacités de déduction font de lui un enquêteur hors pair. Très documenté, Gaboriau, considéré comme le père du roman policier¹⁷⁷, reste proche des avancées techniques de l'époque, notamment dans le domaine de la police scientifique.

L'inspecteur Lecoq a, à son tour, largement inspiré Arthur Conan Doyle pour celui qui reste sans doute le détective le plus célèbre : Sherlock Holmes. Ce dernier apparaît pour la première fois en 1887, dans *A Study in Scarlet*. Tout comme le roman de Gaboriau, la première aventure de Holmes, plutôt longue, est publiée dans la presse, plus précisément dans le *Beeton's Christmas Annual*. Cependant, si Doyle publiera trois aventures de Holmes en format roman, il lui préférera largement celui de la nouvelle : on compte en effet cinquante-six nouvelles mettant en scène le détective. Holmes est une sorte d'apothéose de la figure du détective, reprenant les codes précédemment établis par Poe et Gaboriau, pour un personnage qui est à la fois extrêmement intelligent, moral, voire élitiste, mais qui reste aussi au contact du peuple, ces gens ordinaires qu'il côtoie au fil de ses enquêtes.

However many successful detectives there had been before Sherlock Holmes, their success were subsumed into and superseded by that archetypal presentation of the somewhat aloof, infinitely clever, quite active, but always reliable hero who helped a baffled and threatened populace

176 La citation de Steven KNIGHT qui suit insiste sur cette proximité entre Watson et ce qu'il qualifie de « baffled and threatened populace symbolized by Dr Watson » (voir note 172).

177 Roger BONNIOT, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 1985.

symbolized by Dr Watson.¹⁷⁸

La première motivation de Doyle en créant Sherlock Holmes était d'écrire les aventures d'un détective qui expliquerait sa méthode en détails. Il déplorait en effet la tendance de la littérature policière de l'époque dans laquelle le détective semblait passer des indices aux conclusions de manière miraculeuse, sans jamais se justifier. Inspiré par la méthode analytique et les observations et déductions logiques de Joseph Bell, un de ses professeurs de médecine à l'université d'Édimbourg, Doyle décida donc d'appliquer la rigueur de son métier de médecin à la technique de son personnage.

Les personnages de Dupin, Lecoq et Holmes font de la figure du détective un élément dès lors indispensable au récit d'investigation. Leur ingéniosité et leur rigueur permettent aux enquêtes d'être enfin résolues de manière convaincante, faisant de ces détectives les héros qui manquaient au genre pour accéder à un nouveau souffle.

A.2.2. Le détective pisteur

Put it simply, my premise is that writers in the late nineteenth century appropriated ways of thinking and talking about the colonies and discursively transformed the metropolis into a new borderland space: the urban jungle.¹⁷⁹

Le XIX^e siècle représente l'apogée de l'ère coloniale, notamment au Royaume-Uni. Au-delà du rayonnement de la nation sur le plan international, cela implique également des évolutions sociales et économiques liées au développement du commerce avec les colonies. De nouveaux produits issus de l'exportation, inédits en occident, sont teintés à la fois d'exotisme et de mystère. Ces échanges commerciaux entraînent aussi une immigration grandissante de populations venues des quatre coins de l'empire, en particulier dans les villes portuaires et les grandes métropoles. Dans un contexte de classes sociales en pleine mutation, l'arrivée de ces immigrants est une nouvelle source d'inquiétude relative au sentiment d'insécurité ambiant.

Cette inquiétude se retrouve dans la fiction de l'époque, notamment celle produite par les auteurs mentionnés plus tôt. L'intrigue de la première aventure mettant en scène le Chevalier Dupin, « Double assassinat dans la rue Morgue », fait directement écho au sentiment à la fois fascinant et inquiétant qui entoure le développement des échanges commerciaux internationaux. Les meurtres

178 Steven KNIGHT, *Op. Cit.*, p. 67.

179 Joseph MCLAUGHLIN, *Writing the Urban Jungle: Reading Empire in London from Doyle to Eliot*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000, p. 2.

sont en effet perpétrés par un orang-outan qui a échappé à la vigilance de son propriétaire, un marin de passage qui comptait vendre l'animal. Par ailleurs, en plus du contexte colonial inhérent au cadre de l'action (située à Paris, cœur de l'empire colonial français), il faut également prendre en compte le contexte américain lié à l'origine de l'auteur. Le XIX^e siècle voit la baisse progressive de l'esclavage, notamment dans les États du nord des États-Unis, jusqu'à son abolition en 1865. L'État du Massachusetts, dont est originaire Edgar Allan Poe, est par ailleurs précurseur dans le mouvement abolitionniste. Se pose alors la question des conséquences de l'esclavage, de son abolition et de l'intégration des anciens esclaves dans la société. Au-delà de l'animalité évidente du meurtrier dans la nouvelle de Poe, l'origine exotique de l'orang-outan peut faire écho à cette peur de l'autre, de l'étranger qui hante la société. Excentrique mais aussi gentleman, le Chevalier Dupin peut ainsi représenter la société civilisée face à la brutalité du monde extérieur. Son œil avisé et ses capacités de déduction lui permettent de résoudre l'enquête en un temps record, trouvant immédiatement une solution aux craintes de la ville entière, inquiète de savoir l'auteur d'un tel crime toujours en liberté.

Les craintes liées à l'expansion coloniale se retrouvent dans les aventures de Sherlock Holmes. Dans *A Study in Scarlet*, Watson compare Londres à un « gigantesque cloaque vers lequel tous les oisifs et les flâneurs de l'Empire sont irrémédiablement attirés »¹⁸⁰. La ville devient donc une sorte de fosse où s'entassent les « déchets » de la nation.

[...] the Holmes tales are precisely about two phenomena in late nineteenth-century London: the recognition of urban blight; and its connection to an awareness of the colonies as an invasive source of new and even more menacing dangers.¹⁸¹

Sherlock Holmes apparaît comme le défenseur et protecteur d'une ville à la merci des dangers venus de l'extérieur, comme les criminels de *A Study in Scarlet* (Drebber et Stangerson, venus des États-Unis) ou de *The Sign of the Four* (Tonga, originaire d'Inde). Cette dimension protectionniste est d'ailleurs évoquée dans l'article cité par Watson à la fin de *A Study in Scarlet* : « si l'affaire a eu au moins un résultat, c'est d'avoir fait apparaître d'une manière éclatante l'efficacité de notre police criminelle. Elle servira de leçon à tous les étrangers et leur apprendra qu'ils feraient mieux de régler leurs querelles chez eux, et ne pas les importer sur le sol anglais. »¹⁸² En résolvant l'enquête,

180 Arthur CONAN DOYLE, *Une étude en rouge* [1887], *Les aventures de Sherlock Holmes*, trad. Eric WITTERSHEIM, Paris, Omnibus, 2006, p. 5.

« that great cesspool into which all the loungers and idlers of the Empire are irresistibly drained », DOYLE, *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 4.

181 Joseph MCLAUGHLIN, *Op. Cit.*, p. 29.

182 Arthur CONAN DOYLE, *Une étude en rouge*, *Op. Cit.*, p. 193.

« If the case has had no other effect, it, at least, brings out in the most striking manner the efficiency of our detective police force, and will serve as a lesson to all foreigners that they will do wisely to settle their feuds at home, and not

Holmes s'impose comme un protecteur de la nation. Il reste cependant un héros non conformiste et assez excentrique dans le paysage victorien. Joseph McLaughlin explique cette singularité par l'intérêt prononcé de Doyle pour les romans historiques de James Fenimore Cooper ou Robert Louis Stevenson. Doyle indique en effet, dans son autobiographie, avoir une affection particulière pour les romans d'aventure américains et leurs héros : « My tastes were boylike enough, for Mayne Reid was my favourite author, and his "Scalp Hunters" my favourite book »¹⁸³. McLaughlin compare Sherlock Holmes à Natty Bumppo, héros du *Dernier des Mohicans* de Cooper (1826). En effet, le savoir cynégétique de Holmes peut rappeler la figure du pisteur, personnage marginal qui protège son territoire contre les influences néfastes en utilisant des connaissances et des techniques oubliées par l'homme civilisé.

As Doyle and Watson construct him, Holmes becomes popular as a new masculine model – a champion of justice who is part hot-blooded savage warrior of the urban jungle and part cold-blooded civilized intellectual of an emerging modernity.¹⁸⁴

En effet, le détective de Doyle reste intégré au monde civilisé. Il est parfois qualifié de « limier », une dimension domestique qui l'éloigne du personnage de Cooper, qui évolue dans les contrées sauvages de la Frontière. Holmes est un pisteur civilisé : il ne poursuit pas de vengeance sanglante et préfère remettre les criminels à la justice. La traque, l'identification et l'appréhension du coupable lui apportent davantage de satisfaction que la punition que ce dernier recevra pour ses crimes. De plus, Doyle compare Holmes à un chien de chasse¹⁸⁵ ; or, en Grande-Bretagne, la chasse est le domaine de la noblesse et des propriétaires terriens. Ce modèle de masculinité civilisée et urbanisée fait donc écho au goût de Doyle pour le roman d'aventures, tout en respectant les attentes de son lectorat. En associant un esprit rationnel et cultivé à des capacités propres au chasseur, le détective pisteur s'impose ainsi comme une solution potentielle aux craintes engendrées par l'expansion coloniale.

B. Le détective à l'écran : évolutions sérielles

B.1. Dimension mythique de la figure du détective

Dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Henri Morier définit le mot « mythe »,

to carry them on to British soil. » DOYLE, *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 161.

183 Arthur CONAN DOYLE, *Memories and Adventures*, Boston, Little Brown & Co, 1924, p. 7.

184 Joseph MACLAUGHLIN, *Op. Cit.*, p. 30.

185 « Holmes, the sleuth-hound » Arthur Conan DOYLE, « The Red-Headed League » [1891], *The Adventures of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 64.

dérivé du grec *muthos* (une suite de paroles qui ont un sens), comme un « récit d'origine anonyme, vraisemblablement ethnique ou légendaire, qui revêt une valeur allégorique »¹⁸⁶. Les personnages qui peuplent ces récits prennent parfois une importance telle qu'ils acquièrent le statut de « figure mythique ». Contrairement aux personnages types, qui présentent des traits conventionnels et immuables, la figure mythique est malléable et se distingue par « sa plasticité et sa surdétermination »¹⁸⁷. Elle se présente comme un modèle incarnant un certain nombre de valeurs qui inspirent la communauté qui la reçoit. La notion de communauté est en effet inhérente à la construction d'un mythe et d'une figure mythique, car si « les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, [...] c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur *mythisme* »¹⁸⁸. On constate donc que la figure mythique est associée à un imaginaire collectif qui la « surdétermine ». Or, pour qu'un personnage parvienne à convaincre un large public, il faut qu'il lui apporte des valeurs et des solutions pertinentes. On peut ainsi se demander dans quelle mesure le détective herméneute peut être considéré comme une figure mythique, en prenant en compte ses réécritures et hybridations dans la culture populaire, qui lui ont permis de s'actualiser et de survivre sur le long terme.

B.1.1. Le protecteur de l'ordre

Le contexte est primordial à l'apparition d'une figure mythique. Or, nous l'avons vu, le XIX^e siècle (notamment anglais) présente justement des conditions favorables à l'émergence de mythes nouveaux. Comme l'explique Roger Bozzetto, en « s'opposant au mythe créationniste sur les mêmes territoires que celui-ci, la théorie évolutionniste prend les traits et la fonction justificative de l'impensable, dévolue jusqu'alors au mythe »¹⁸⁹. On passe alors du mythe en tant que récit collectif à une figure mythique, où le substrat mythique se reconstruit à partir d'un individu. En identifiant le criminel¹⁹⁰, sorte de monstre à mi-chemin entre l'homme et l'animal, le détective herméneute rétablit l'ordre perdu et apporte une forme de solution aux craintes obsessionnelles générées par des visions du monde désormais contradictoires. Comme les mythes, il devient « catalyseur pour la cohésion sociale d'un groupe » en présentant un « reflet très précis des angoisses et des traumatismes de [son] siècle, des pays qui [l'] ont vu naître et de ceux qui partagent la même culture »¹⁹¹.

186 Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, 1961.

187 Véronique LÉONARD-ROQUES, *Figures mythiques*, *Op. Cit.*, p.37.

188 Claude LÉVI-STRAUSS, *L'Homme nu* [1971], Paris, Plon, 2009, p. 560.

189 Roger BOZZETTO, *Fantastiques et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 94.

190 Ce point atteste aussi du fait que la question de l'identification du criminel participe aussi à la rhétorique de l'identité que nous avons jusqu'à présent surtout soulignée au sujet du détective.

191 Véronique GÉLY, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », *Op. Cit.*, p. 90.

Parmi les figures mythiques littéraires de l'époque manifestant ces angoisses liées à une régression de la race humaine (le vampire de Bram Stoker dans *Dracula*, le monstre et le savant fou de Stevenson dans *Dr. Jekyll et Mr. Hyde*), le détective se présente donc comme un défenseur de l'ordre et de la société civilisée, là où le chaînon manquant est un être en régression caractérisé par son animalité et sa violence. Les mots utilisés pour décrire la première victime de Jefferson Hope dans *A Study in Scarlet* (Doyle, 1887), victime qui se trouve en fait être un criminel, dénote également cet aspect hybride attribué aux malfaiteurs :

On his rigid face there stood an expression of horror, and as it seemed to me, of hatred, such as I have never seen upon human features. This malignant and terrible contortion, combined with the low forehead, blunt nose, and prognathous jaw, gave the dead man a singularly simious and ape-like appearance, which was increased by his writhing, unnatural posture.¹⁹²

Cette description évoque des caractéristiques physiques qui, selon Watson, rapprochent l'apparence du cadavre de celle d'un singe. On notera ici l'utilisation de théories populaires à l'époque, telles que la physiognomonie (selon laquelle l'apparence d'une personne peut définir sa personnalité) ou la phrénologie (qui se concentre sur la forme du crâne d'une personne, dans le même but). Ainsi, Cesare Lombroso proposa une classification de caractéristiques observées sur des criminels, en comparant la forme de leur crâne à celle de singes¹⁹³. Nordau, quant à lui, associa les caractéristiques physiques de criminels à la dimension primitive et animale tant redoutée à l'époque¹⁹⁴. Aujourd'hui considérées comme des théories pseudo-scientifiques, ces idées n'en étaient pas moins populaires l'époque, et elles étaient largement utilisées en littérature, comme en témoignent les écrits de Doyle où ce genre d'observations revient souvent.

À travers ses criminels, le récit policier oppose identité et altérité mais il propose aussi une identité pour ce « chaînon manquant » et lui donne une image, en faisant des malfaiteurs un lien entre l'homme et l'animal, des êtres hybrides et monstrueux qui corrompent la société avec leurs actions illégales, voire abominables. Il revient alors au détective herméneute de l'identifier et de l'appréhender, de préférence de manière spectaculaire en exhibant ses talents hors du commun. Comme le souligne Alain Quesnel, de nombreuses figures mythiques « offrent à la communauté qui les admire et les révère des traits paradigmatiques et des valeurs identitaires »¹⁹⁵. La figure individuelle (ici le détective herméneute qui renvoie à une identité normée par opposition au criminel qui incarne l'altérité) recrée donc une dynamique collective, et il s'agit alors de

192 Arthur CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 33.

193 Cesare LOMBROSO, *L'Homme criminel*, 1876.

194 Max NORDAU, *Dégénérescence*, 1892.

195 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes : actualité de la culture générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 4.

« galvaniser les esprits » avec « un modèle qui se donne d'emblée comme inaccessible »¹⁹⁶. C'est précisément ce que font les détectives herméneutes lorsqu'ils résolvent les affaires les plus obscures. Ils se placent au-dessus du commun des mortels et deviennent la seule puissance apte à lutter contre ce qui menace l'ordre.

On remarque que le personnage de Sherlock Holmes, tout en cristallisant les signes distinctifs du détective herméneute tels qu'on les rencontre chez Dupin et Lecoq, présente plusieurs singularités qui lui permettent de répondre parfaitement aux attentes du lectorat. Il s'agit en effet d'un héros non conformiste et assez excentrique dans le paysage victorien. D'une certaine manière, Holmes met en place un nouveau modèle de masculinité urbanisée pour la société victorienne, en se présentant comme un champion de la justice à même de protéger Londres de la menace d'une supposée invasion coloniale. Le détective herméneute a donc, dès le début, plusieurs visages. Ces enquêteurs ont su séduire immédiatement un large lectorat en remplissant précisément le rôle attribué aux figures mythiques selon Jean-Jacques Lecercle : constituer « une solution imaginaire à une contradiction réelle »¹⁹⁷. Cependant, apaiser les craintes d'une communauté à une période donnée ne suffit pas pour assurer la survie d'une figure mythique qui, tout comme le mythe, « se maintient par la répétition : pour vivre, il doit être redit »¹⁹⁸. De plus, il doit sa survie à « une appropriation croissante d'œuvre en œuvre à travers l'histoire d'une réponse à une grande question qui touche tout à la fois l'homme et le monde »¹⁹⁹. Pour continuer à exister, la « solution imaginaire » doit donc proposer une réponse à des « contradictions réelles » qui évoluent avec le temps, et donc s'adapter à l'époque dans laquelle elle s'inscrit.

B.1.2. La survie par l'adaptation

Comme l'a rappelé Véronique Léonard-Roques, « les figures mythiques peuvent conduire d'une référence concrète à des valeurs plus abstraites [...]. Elles sont la somme jamais close de leurs incarnations »²⁰⁰. Ainsi, le mythe serait le résultat d'un devenir des œuvres et une figure mythique ne devrait sa survie qu'à sa capacité à être adoptée et appropriée par une communauté. C'est ce qu'a développé Véronique Gély avec sa théorie du « devenir-mythe » des œuvres de fiction, qui passerait par trois stades : *l'autre vie* de l'œuvre et du héros, *le partage de l'autorité*, et *le déplacement de*

196 *Ibid.*, p. 4.

197 Jean-Jacques LECERCLE, *Frankenstein : mythe et philosophie*, *Op. Cit.*, p. 24.

198 Yves CHEVREL, « Répétition et mythocritique », *Questions de mythocritique : dictionnaire*, dir. Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER, Paris, Imago, 2005, p. 284.

199 Hans-Robert JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, *Op. Cit.*, p. 219.

200 Véronique LÉONARD-ROQUES, *Figures mythiques*, *Op. Cit.*, p. 13.

*l'horizon d'attente*²⁰¹.

L'autre vie de l'œuvre et du héros (à travers les reprises et exégèses de l'œuvre) permet au personnage de devenir familier pour les vivants tout en conservant une part de mystère que le lecteur voudra pallier. La possibilité, pour les lecteurs, de retrouver le personnage de manière régulière (notamment Sherlock Holmes, dans les pages du *Strand Magazine*) facilite cette familiarisation. Cependant, Watson, qui ne sait finalement pas grand-chose de Holmes, ne nous en propose qu'une ombre diffractée, et « le personnage finit par être plus énigmatique en lui-même que ne le sont les problèmes criminels qu'il éclaircit »²⁰².

Autre stade, *le partage de l'autorité* qui pousse le lecteur à reprendre et réparer l'œuvre initiale pour qu'elle corresponde à ses attentes, conduisant à une mise en cause (voire une suppression) de l'autorité de l'auteur qui disparaît derrière le nom de son héros. Dans le cas du personnage de Doyle, le « tarissement d'une matière, l'achèvement d'un récit que l'on voudrait inépuisable »²⁰³ encourage les lecteurs à venir combler le manque engendré par les nombreuses zones d'ombre entourant Holmes et le récit de Doyle, ce qui explique le nombre incalculable de pastiches et réécritures consacrés au grand détective.

Enfin, *le déplacement de l'horizon d'attente* permet au mythe de s'actualiser, voire de susciter un groupe humain qui se reconnaîtra en lui. Gély évoque ici la capacité que peut avoir une œuvre de fiction (ou un personnage) à créer une communauté qui s'y identifiera, et permettra à l'œuvre ou au personnage en question d'acquérir une dimension mythique. En somme, pas de mythe sans un public conquis. Dès ses premiers pas, la méthode du détective herméneute a su convaincre son lectorat en montrant comment l'analyse des signes pouvait permettre la reconstruction de la signification. Le monde peut donc encore faire sens. Le personnage de Holmes, notamment, a tellement plu que son auteur, malgré tous ses efforts, n'a jamais réussi à s'en défaire.

Ainsi, pour le dire avec les mots de Barthes, « le caractère fondamental du concept mythique, c'est d'être *approprié* »²⁰⁴. La figure mythique est donc à la fois un modèle et un ensemble d'incarnations ultérieures. Il est donc intéressant de se demander sous quelles formes le détective herméneute se décline après la période qui a vu son apparition.

201 Véronique GÉLY, « Personnage, mythe et enfance : quelques notes introductives », *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, dir. Nathalie PRINCE et Sylvie SERVOISE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 18.

202 Alain QUESNEL, *Op. Cit.*, p. 54.

203 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 140.

204 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 226.

Petit à petit, la méthode de ces premiers détectives, révolutionnaire à l'époque, est devenue une norme dans le métier d'enquêteur. La police scientifique s'est massivement développée et est bien souvent mise à l'honneur dans les fictions policières contemporaines. À présent, le détective herméneute polyvalent n'existe plus : les policiers travaillent en équipe, et chaque membre a une spécialité. On peut davantage reconnaître un avatar du détective du XIX^e siècle dans le personnage du consultant. Cependant, ce dernier n'est pas détective de profession : il est mentaliste (*Mentalist*), écrivain (*Castle*), médecin légiste (*Forever*²⁰⁵), ou encore anthropologue (*Bones*). Les séries policières intègrent également bien souvent la dynamique du duo d'enquêteurs, complémentaires comme pouvaient l'être Holmes et Watson, mais en privilégiant un équilibre bien plus égalitaire entre les capacités des deux protagonistes et ce qu'ils apportent effectivement à l'enquête (*Broadchurch*, *The Killing*²⁰⁶). Le plus important, cependant, reste d'être capable de justifier ses conclusions avec des preuves tangibles obtenues à l'aide d'une méthode rigoureuse et de déductions convaincantes.

Lorsque l'on parle des origines de la figure du détective, on pense bien évidemment souvent à Sherlock Holmes – bien qu'il ne soit pas le premier détective herméneute en littérature. Cependant, malgré quelques adaptations littérales (*Elementary*, *Sherlock*), c'est davantage la méthode de travail plutôt que le personnage en lui-même qui connaît des adaptations incessantes. La dimension spectaculaire de cette méthode, notamment la phase finale durant laquelle le détective révèle tout son processus déductif, est bien entendu propice à une adaptation sur petit ou grand écran (on rappellera le goût du spectacle de Holmes chez Doyle). Mais ce qui semble fasciner, avant tout, c'est la capacité qu'ont ces détectives à toujours résoudre les enquêtes les plus complexes, envers et contre tout. Cela l'apparente à un Surhomme, pour reprendre les mots d'Eco : « le Surhomme est le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme de la consolation ; il rend immédiats et impensables les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux »²⁰⁷.

Le détective herméneute ne cesse de se mettre à jour pour correspondre au monde dans lequel il évolue et ainsi être en mesure de faire face aux nouvelles menaces qui se présentent à lui. Ces enquêteurs de génie évoluent et s'approprient les dernières technologies de pointe, mais leur rôle reste le même : apporter un sentiment de sécurité à une communauté grâce à leur capacité à fournir une solution en toute circonstance. Face aux craintes liées aux évolutions technologiques, scientifiques et sociétales, ils sont les éternels protecteurs d'un ordre fragile.

205 Matt MILLER, ABC, 2014-2015, 1 saison.

206 Søren SVEISTRUP, Forbrydelsen, DR1, 2007-2012, 3 saisons.

207 Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bousaher, Paris, Grasset, 1978, pp. 65-66.

Cependant, la profusion d'avatars, qui ancre davantage le détective dans notre réalité, tend également à redéfinir le personnage selon ce principe de « plasticité » évoqué dans la définition de la figure mythique de Léonard-Roques. Au fil des réappropriations dont il fait l'objet, il est recontextualisé, et connaît donc des évolutions et des transformations. À présent, la figure du détective s'associe, de plus en plus, à d'autres figures mythiques telles que le cyborg ou le mutant (*Intelligence, Jake 2.0.*²⁰⁸, *Almost Human*, voire *Person of Interest*²⁰⁹). La fonction d'enquêteur vient alors souligner de nouvelles problématiques liées à notre société hyperconnectée, impliquant de nouvelles interrogations concernant les contours de l'identité humaine ainsi qu'une remise en question de la place que l'espèce occupe et du rôle qu'elle joue dans ce contexte cybernétique.

B.2. Les nouveaux avatars du détective herméneute

B.2.1. Troisième révolution industrielle

Après une première révolution industrielle (XIX^e siècle) faisant suite à l'invention de technologies mécaniques fonctionnant à la vapeur, et une seconde révolution industrielle (début du XX^e siècle) impulsée par le moteur à combustion interne et le réseau électrique, la troisième révolution industrielle (fin du XX^e et début du XXI^e siècle) désigne l'ère des nouvelles technologies numériques qui naît avec l'apparition, notamment, d'Internet :

[...] la troisième révolution industrielle, celle de l'informatique et des biotechnologies, a déclenché un véritable foisonnement de questionnements sur les devenir de l'humain : entre technophilie et technophobie, le posthumain permet de repenser, sur un mode euphorique ou dysphorique, les frontières de la définition de l'humain.²¹⁰

Dans un univers organisé en réseaux et dominé par le numérique, la question de la place de l'être humain se pose plus que jamais. Face à l'efficacité exponentielle des nouvelles technologies, on peut en effet se demander quel rôle l'humain est amené à jouer et comment son existence peut rester indispensable lorsque les machines atteignent un degré de performance largement supérieur à celui des humains. Cette nouvelle révolution industrielle implique donc de nouvelles interrogations concernant la définition d'une identité pour l'humanité. En effet, face à ce développement (voire invasion) des nouvelles technologies, l'être humain se retrouve confronté à une nouvelle forme de crise épistémologique qui remet en question la place qu'il occupe et le rôle qu'il joue dans ce

208 Silvio HORTA, UPN, 2003, 1 saison.

209 Jonathan NOLAN, CBS, 2011-2016, 5 saisons.

210 Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, « Introduction », *PostHumains, Op. Cit.*, p. 9.

contexte cybernétique²¹¹. L'être humain doit désormais cohabiter avec les machines et accepter la place centrale qu'elles occupent dans le réseau qui régit l'humanité entière, « un monde virtualisé, interfacé, un monde en réseaux qui n'est plus que pure communication »²¹².

À la manière de la première révolution industrielle, nous allons voir que cette révolution numérique entraîne des questionnements ontologiques et de nouvelles craintes et obsessions liées au devenir de l'humain²¹³. Plus concrètement, le phénomène de cybercriminalité, par exemple, inquiète : dans une société hyperconnectée, la circulation et le partage d'informations peut facilement échapper au sujet concerné, et il devient difficile de séparer rigoureusement les sphères privée et publique. La question de la protection des données personnelles interroge donc particulièrement la société. L'éventualité, par exemple, qu'un cybercriminel puisse contrôler le réseau et, donc, le monde entier, est particulièrement préoccupante. L'humanité a donc à nouveau besoin d'un protecteur compétent, capable de contrecarrer les plans de ces nouveaux criminels en les surpassant dans l'art de contrôler cette réalité virtuelle.

Il n'est donc pas étonnant que la figure du détective perdure dans ce contexte. Comme le souligne Hélène Machinal, le détective, devenu détective du futur, est symptomatique « d'un questionnement sur l'humain, en particulier les évolutions, expérimentations, mutations possibles du corps humain auxquelles les biotechnologies et le numérique peuvent mener »²¹⁴. On retrouve un exemple emblématique des « enjeux politiques, éthiques et culturels d'une post-humanité fondée sur des corps modifiés par la technique »²¹⁵ dans l'épisode de *Sherlock* intitulé « The Hounds of Baskerville »²¹⁶. Cet épisode, centré sur d'éventuelles expérimentations génétiques conduites en secret par l'armée, dénote bien les inquiétudes majeures de notre époque, orientées vers la manipulation génétique et les théories du complot. Le personnage de la série créée par Moffat et Gatiss est un bon exemple de détective mis à jour pour correspondre aux enjeux inhérents au contexte de la troisième révolution industrielle. Le Sherlock Holmes de la série BBC est souvent apparenté à une machine, utilisant son « disque dur »²¹⁷ (son cerveau) comme un outil virtuel pour résoudre des enquêtes. Son processus déductif est ainsi représenté à l'écran de diverses manières, du

211 « Étude des processus de commande et de communication chez les êtres vivants, dans les machines et les systèmes sociologiques et économiques. » « Cybernétique », *Le Petit Larousse Illustré*, 2000.

212 Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, *Op. Cit.*, p.17.

213 Cette dimension sera développée dans le chapitre 6.

214 Hélène MACHINAL, « Détectives et savants fous aux frontières de l'humain », communication au colloque *L'imaginaire et les techniques*, Université Paris 1, Paris, novembre 2013. Publié dans *Les imaginaires et les techniques*, ed. Fabian KRÖGER et Marina MAESTRUTTI, Presses des Mines, 2018, pp. 181-190.

215 *Ibid.*

216 The Hounds of Baskervilles », *Sherlock*, Saison 2 épisode 2, 2012.

217 « This is my hard-drive », « The Great Game », *Sherlock*, Saison 1 épisode 3 [4'41"]

plan rappelant Google Map lui permettant d'envisager le meilleur itinéraire pour poursuivre un taxi²¹⁸, au palais mental, véritable réalité virtuelle lui servant de base de stockage de données – nous y reviendrons. Sherlock Holmes s'apparente ainsi aux cyborgs, ces « hybrides homme-machine [qui] incarnent un questionnement plus profond sur les frontières de l'humain, son rapport au corps, l'immatérialité de son esprit »²¹⁹.

À plusieurs reprises dans la série, l'esprit machinique de Holmes lui permet d'avoir un coup d'avance à la fois sur les criminels qu'il traque, mais aussi sur la police. Ses capacités de déduction associées à sa maîtrise des outils numériques le rendent redoutable, notamment lorsqu'il s'agit d'analyser des indices dans un temps imparti. Là où Scotland Yard aurait besoin de toute une équipe de spécialistes et d'une longue enquête, il suffit de quelques minutes à Holmes pour trouver la solution. On peut souligner la capacité qu'a le détective herméneute à s'actualiser, mais aussi à mettre en avant une vision nouvelle de l'humanité, à la fois virtualisée et ancrée dans le réel, une humanité en pleine métamorphose qui parviendrait à accepter les bouleversements engendrés par la troisième révolution industrielle et à trouver sa place au sein d'un vaste réseau. Mais l'actualisation d'un personnage mythique n'est pas le seul biais par lequel la figure du détective peut s'adapter²²⁰ pour correspondre à l'ère du numérique. Les fictions s'appuient de plus en plus sur de nouveaux avatars, et il nous faut à présent analyser les processus de mise à distance qu'ils proposent avec le métier de détective en lui-même, tout en adoptant eux aussi la méthode de l'herméneute.

B.2.2. L'herméneute à l'ère du numérique

L'herméneute, c'est celui qui traduit et explique un texte, qui a l'art d'interpréter les signes qu'il observe. Appliqué au métier de détective, cela signifie que les personnages possèdent la « capacité sensorielle à repérer des détails superflus dont ils s'emparent pour reconstruire une signification »²²¹. Dans le cadre du récit d'enquête, ce rôle d'abord endossé par les premiers détectives et repris lors de l'âge d'or du roman policier (les œuvres d'Agatha Christie, notamment), s'est vu, à la période contemporaine, réparti équitablement entre les différents membres d'une équipe, chacun ayant une spécialité. Cette complémentarité des rôles est notamment à la base de nombreux « cop shows » très en vogue depuis le début des années 2000 (*NCIS*²²² et *CSI*, par exemple). Dans le cas de ces séries, l'herméneute n'est plus un personnage exceptionnel et tout puissant, chaque protagoniste apportant

218 « A Study in Pink », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [52:15 – 54:05]

219 Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, *Op. Cit.*, p.17.

220 Nous analyserons plus en détails la notion d'adaptation dans le chapitre 3.

221 Hélène MACHINAL, « Créatures et créateurs », *Op. Cit.*, p. 230.

222 Donald P. BELLISARIO et Don MCGILL, CBS, 2003-présent, 19 saisons.

sa pierre à l'édifice dans la limite de ses compétences.

On voit également les personnages de consultants se multiplier, eux aussi souvent spécialistes dans un domaine spécifique, comme nous l'avons mentionné²²³. Ces personnages sont alors ceux qui se rapprochent le plus du détective herméneute des origines, tant du point de vue du personnage (qui se révèle souvent capable de dépasser ses compétences spécifiques pour enquêter tel un véritable détective) que de la narration, en général basée sur une dynamique de duo consultant/agent de police à la manière du détective et de son narrateur originels. Le duo acquiert cependant une plus grande complémentarité : si l'agent de police ne dispose pas des mêmes atouts que le consultant dans le processus déductif, il a en revanche une parfaite connaissance du système judiciaire, est en meilleure forme physique (pour poursuivre et attraper les criminels) et, surtout, est bien plus au fait des normes sociales, ce qui lui permet de surveiller et d'éduquer son collègue, souvent présenté comme asocial²²⁴.

Les séries télévisées récentes mettent également en scène des détectives mis à jour, dont les spécificités tiennent compte des évolutions technologiques et scientifiques liées à la troisième révolution industrielle. L'exemple le plus parlant est celui du détective « augmenté », c'est-à-dire modifié technologiquement ou biologiquement pour améliorer ses capacités et faire de lui un enquêteur hors du commun. L'agent du FBI Olivia Dunham, de la série *Fringe*, est le fruit d'expérimentations effectuées pendant son enfance et dont elle n'a aucun souvenir. Spécialisée dans les « fringe cases », des enquêtes liées à des phénomènes extraordinaires en rapport à la *fringe science* (science marginale), les modifications biologiques qu'elle a subies lui permettent d'avoir accès à de nouvelles méthodes expérimentales et d'enquêter elle-même en tant que « fringe case ». Jake Foley (*Jake 2.0*) et Gabriel Vaughn (*Intelligence*), quant à eux, sont le produit d'expérimentations technologiques, respectivement accidentelle et planifiée, visant à créer un « super espion ». Jake est infecté par des nanorobots lui conférant une force surhumaine et la possibilité de se connecter à n'importe quel appareil électronique par la pensée. Vaughn est doté d'un implant dans le cerveau lui permettant de se connecter à Internet et d'avoir accès à toute information présente sur le réseau. Engagés par les services secrets, les deux personnages sont des atouts de taille pour les équipes avec lesquelles ils travaillent, qu'il s'agisse de lutter contre les

223 Du point de vue des études sérielles, il serait intéressant d'observer cette évolution en lien avec l'essor des séries télévisées qui passent par un âge d'or, puis gagnent en qualité (*quality TV*), mais aussi en complexité (*complex TV*). Voir Sarah SEPULCHRE (dir.), *Décoder les séries télévisées* (Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2011), Janet McCABE et Kim AKASS (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (Londres, I. B. Tauris, 2011), Jason MITTELL, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York, New York University Press, 2015).

224 Nous reviendrons en détails sur le cas particulier des consultants dans le chapitre 6, et sur la dynamique du duo dans le chapitre 7.

dérives de la science ou contre le terrorisme. Bien entendu, les modifications biologiques ou technologiques que subissent les personnages posent à nouveau des questions sur le devenir de l'identité humaine dans un monde hyperconnecté, où les évolutions scientifiques semblent à la fois incoercibles et imprévisibles. Nous reviendrons plus en détails dans le chapitre 6 sur les enjeux développés par ces séries, et sur la manière dont elles envisagent les problématiques épistémologiques et ontologiques posées par la troisième révolution industrielle.

Une autre facette de l'herméneute très présente de nos jours est celle du hacker. Ce dernier utilise le code informatique comme autant de signes qu'il analyse pour s'orienter sur le réseau, voire le contrôler. Dans la série *Sherlock*, le détective doit user de tout son talent, représenté par son esprit machinique, pour contrecarrer les plans de Moriarty. Ce dernier, double maléfique de Holmes dès son apparition dans les écrits de Doyle, devient l'exemple même du cybercriminel, qui « n'utilise plus le télégramme et les petites annonces mais [qui] contrôle toujours les réseaux de communication qui maillent la métropole »²²⁵. Sa maîtrise parfaite des différents réseaux est particulièrement évidente dans l'épisode « The Reichenbach Fall » (*Sherlock*, Saison 2) durant lequel Moriarty manipule les informations et les médias et, par ce biais, les esprits, de façon à détruire la réputation de son rival Sherlock Holmes. Le détective est donc lui aussi actualisé pour pouvoir combattre Moriarty à armes égales :

La métaphore doylienne de la toile d'araignée utilisée aussi bien à propos du détective que de son ennemi juré Moriarty, a été actualisée ici pour transformer le cerveau de Sherlock en toile de type Internet qui serait connectée avec tout le monde extérieur.²²⁶

Dans la série BBC, Sherlock Holmes peut donc s'apparenter à la fois à un détective « augmenté » et à un hacker, mais la dimension machinique de son esprit reste métaphorique. D'autres séries mettent en scène des hackers qui, plutôt que d'utiliser leurs connaissances pour devenir des cybercriminels, endossent un rôle de justicier, plus proche de celui du détective herméneute des origines (protecteur de l'ordre). C'est par exemple le cas d'Elliot Alderson dans la série *Mr. Robot*. En rejoignant le groupe de hackers *Fsociety*, Elliot fomenté un plan visant à infiltrer informatiquement les plus grandes banques et entreprises du monde et à effacer toutes leurs données pour supprimer la totalité des dettes privées et rétablir un certain équilibre social et économique. Au-delà de son rôle de justicier, le personnage du hacker est ainsi fortement lié à une

225 Hélène MACHINAL, « Hackers, enquêteurs et justiciers dans *Dark Angel*, "The Reichenbach Fall" (*Sherlock*, BBC, Saison 2), et *Glasshouse* de C. Stross », *Hybridités posthumaines : cyborgs, mutants, hackers*, dir. Isabelle BOOF-VERMESSE, Matthieu FREYHEIT et Hélène MACHINAL, Paris, Orizons, 2018, p. 103.

226 Jean-Pierre NAUGRETTE, « *Sherlock* (BBC 2010) ; un nouveau limier pour le XXI^e siècle ? », *Études Anglaises*, *Op. Cit.*, pp. 407-408.

dimension économique et politique marquée²²⁷. Entièrement ancré dans la société hyperconnectée du XXI^e siècle, le hacker apparaît comme une solution possible aux craintes et obsessions liées à la troisième révolution industrielle. Bien sûr, le hacker peut tout aussi bien être justicier que cybercriminel, une dualité largement évoquée dans *Mr. Robot* et qui fait écho à la dualité des premiers herméneutes (notamment Sherlock Holmes), et sur laquelle nous reviendrons.

Le détective herméneute est le fruit de la société qui l'a vu naître, la « solution imaginaire » aux contradictions réelles qui ont animé le XIX^e siècle. Né dans la fiction, il y prospère tout au long du XX^e siècle tout en s'imposant définitivement dans la réalité quotidienne des forces de police. La fiction s'est rapprochée des réalités du métier avec les « cop shows » et les « procedurals », mettant l'accent sur l'équipe de policiers et sur la dimension judiciaire et procédurale de la profession. Le XIX^e siècle, notamment les années 2010, voient apparaître des séries dont l'intrigue se recentre sur un personnage d'herméneute unique, adapté à la société numérique et hyperconnectée, à même de l'interroger et de résoudre les problématiques épistémologiques et ontologiques qu'elle implique. On assiste ici à un retour des questionnements sur l'identité humaine et le devenir de l'humain, déjà présents après la révolution darwinienne. Il est intéressant de noter que le récit policier (notamment en série), par le biais de sa construction narrative dépendant entièrement du retour inexorable d'un nouveau problème à résoudre, fait justement écho au retour de ces problématiques sociales et scientifiques similaires d'un siècle à l'autre.

Nous avons, dans ce chapitre, balisé le contexte dans lequel le détective de fiction est apparu, et nous avons présenté les évolutions de la figure qui vont nous intéresser particulièrement dans la suite de cette étude, à savoir les détectives consultants, mais aussi les détectives du futur. Ces nouvelles facettes du personnage, déclinaisons du détective des origines, illustrent la manière dont il est représenté dans de nombreuses séries contemporaines. Ce qui distingue et rapproche ces personnages, c'est leur capacité à mettre à profit leurs aptitudes spécifiques pour interpréter et analyser les signes qu'ils identifient. Il nous faut maintenant, dans le chapitre 2, analyser la construction de la narration dans laquelle s'inscrit le détective herméneute : le récit policier.

227 Voir Hélène MACHINAL, « Hackers, enquêteurs et justiciers », *Op. Cit.*

Chapitre 2 : Récit, lecture et spectature

A. Le retour inévitable d'un problème

In narrativizing the past the cusp of the story was a 'not there', a 'missing link'. Could things hang together without it? Or, to turn the question round, was its absence *necessary* to the story being mounted?²²⁸

L'obsession du « chaînon manquant » au XIX^e siècle peut en partie expliquer le succès du récit policier. Jean-Jacques Lecercle a souligné la dimension apotropaïque des figures mythiques comme Frankenstein et Dracula, qui conjurent pour la première la peur « de l'avenir, du nouveau » et celle « du passé et de l'ancien »²²⁹ pour la seconde. Le détective participe au compromis entre ordre ancien et nouveau. Le récit policier expose cette tension au niveau narratif en se construisant sur « une ambivalence entre origine et fin »²³⁰, et sur la rhétorique narrative de la résolution du mystère. C'est cette situation problématique, à savoir le crime, qui donne naissance au récit :

Dans le roman policier, [...] le récit suit l'ordre de la découverte [ce qui fait que ce] n'est nullement un récit, mais une déduction. On ne raconte pas une histoire, mais le travail qui la reconstruit.²³¹

L'existence même du récit de détection dépend en effet du mystère que le récit en question entend résoudre. Son but est non seulement de narrer l'enquête que le détective entreprend, mais aussi et surtout l'histoire du crime lui-même. C'est ce « déficit d'histoire qui le fonde »²³² qui donne tout son sens au récit policier, mais qui paradoxalement, une fois dévoilé, rend caduque la totalité du récit d'investigation dont l'unique utilité était « la réalisation narrative d'un silence »²³³.

Cette partie s'attachera tout d'abord à l'étude de ce paradoxe narratif inhérent au récit policier, avant d'analyser la manière dont le récit se doit à la fois de suivre un schéma traditionnel imposé et attendu par le genre, tout en parvenant à se différencier pour ne pas tomber dans la simple copie.

228 Gillian BEER, *Open Fields*, *Op. Cit.*, p. 120.

229 Jean-Jacques LECERCLE, « *Dracula* et la politique », *Miranda*, *Variation sur Darwin*, dir. Laurence TALAIRACH-VIELMAS, 2010, consulté le 25 septembre 2021 <<https://doi.org/10.4000/miranda.742>>

230 HÉLÈNE MACHINAL, « Créatures et créateurs », *Op. Cit.*, p. 232.

231 Roger CAILLOIS, *Le roman policier* [1941], dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 179-179.

232 Denis MELLIER, « L'impossibilité filmique de l'énigme policière », *Op. Cit.*, p. 10.

233 *Ibid.*

A.1. Paradoxe narratif

L'intrigue d'un récit de détection est, par définition, entièrement impulsée par une situation énigmatique sans lequel l'intrigue en question n'aurait pas lieu d'être. Le récit d'une enquête va donc à rebours, et ne se justifie « que par l'absence préalable du récit d'un crime »²³⁴. Comme l'explique Uri Eisenzweig, le roman policier est un double récit : celui de l'enquête, qui vise lui-même à reconstituer le récit absent du crime commis ; soit « une structure narrative duelle opposant histoire racontée (l'enquête) et l'histoire à raconter (le crime) »²³⁵. Dans les premiers récits de détections que nous avons évoqués, le récit de l'enquête est en général raconté par le narrateur spectateur (le Dr Watson en étant le meilleur exemple) qui s'extasie devant la méthode du détective, qui est quant à lui occupé à reconstituer l'histoire « à raconter », le mystère passé sous silence sans lequel le narrateur n'aurait plus aucune histoire à relater. La structure narrative duelle peut donc être mise en parallèle avec la complémentarité du duo de personnages : Watson est le « narrateur/énonciateur, personnage-écran qui par son aveuglement permet au mystère de perdurer jusqu'à la révélation finale »²³⁶.

Le récit policier existe donc lorsqu'un récit d'enquête vise à reconstruire un récit absent. Or, si ce récit absent est dévoilé, cela signifie que le récit de l'enquête perd peu à peu sa raison d'être. En effet, une enquête n'est efficace que si elle aboutit à la résolution de l'énigme qui l'a fait naître. Mais en termes de narration, cela signifie également que si « l'histoire racontée » (pour reprendre les termes d'Eisenzweig) avance comme il se doit en contribuant activement au dévoilement de « l'histoire à raconter », elle conduit aussi, et de manière inexorable, à sa propre fin : « plus [le texte policier lui-même] existe, moins son existence est justifiée »²³⁷. Ainsi, la révélation de la vérité résulte de la somme des éléments de l'investigation, mais elle signifie aussi l'essoufflement du sens même de ces éléments devenus inutiles, puisque pertinents seulement au déroulement d'une enquête désormais achevée. Le retour dans le passé entrepris par l'enquête visant à reconstituer le cours des événements implique donc un paradoxe narratif : ce passé mystérieux ne peut exister que tant que le texte de l'enquête n'est pas lu. De ce fait, « la lecture elle-même ne peut qu'*effacer* le début du récit, sa différence fondatrice – sa raison d'être première »²³⁸.

Le récit policier est donc fondé sur un retour dans le passé visant à en élucider les zones

234 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, p. 6.

235 *Ibid.*, pp. 50-51.

236 Christophe GELLY, « Adaptation télévisuelle et problématique de l'énonciation: le cas de la série "Sherlock Holmes" réalisée pour Granada Television (1984-1994) », *Études britanniques contemporaines*, « La résurgence », n°36, 2008, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.4000/ebc.4137>>

237 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, p. 55.

238 *Ibid.*, p. 11.

d'ombres, de manière à le reconstruire dans sa globalité. Son seul but est finalement de relater son point de départ, d'exister à rebours, dans le passé. Il s'agit en définitive du schéma traditionnel du récit policier, un schéma attendu par le lecteur et répété dans chaque occurrence du genre :

Si le fonctionnement textuel policier interdit toute postérité, il postule, avant toute chose, une tradition. Né sans avenir, le récit de détection ne peut exister qu'en se créant, sur-le-champ, un passé.²³⁹

Si sa structure narrative empêche le récit policier de se poursuivre une fois l'énigme résolue, le texte peut cependant se prolonger en abordant un nouveau mystère, un nouveau crime à élucider, marquant le point de départ d'une nouvelle enquête. C'est pour cela que le récit de détection se prête si bien à la forme sérielle : le schéma peut s'employer à l'infini. De plus, « la consommation de textes dits "policiers" se fond[e] essentiellement sur un *contrat* (de lecture) générique, c'est-à-dire sur un rapport préalable à d'*autres* textes, à la fois seconds et similaires, distincts et identiques »²⁴⁰. Le récit policier n'existe pas réellement de manière individuelle, et prospère essentiellement dans le cadre d'une série, ou d'une collection.

Ce sont alors de nouveaux enjeux qui s'appliquent à ce type de récit. Il revient en effet à l'auteur de respecter le schéma habituel que l'on attend de lui (au risque que son œuvre ne soit pas considérée comme un récit policier), tout en parvenant à se démarquer des occurrences qui l'ont précédé. S'installe alors la nécessité de proposer suffisamment de variations au sein de ce modèle répétitif, de manière à attirer l'attention du lecteur sans risquer de l'ennuyer.

A.2. Répétitions et variations

L'attrait principal du roman policier est son schéma itératif. Lorsqu'il aborde une œuvre estampillée « récit policier », le lecteur attend un modèle spécifique (crime, enquête, résolution). C'est là, selon Umberto Eco, un autre paradoxe du récit de détection :

[...] le roman policier, que l'on serait tenté de classer parmi les produits qui satisfont le goût de l'imprévu et du sensationnel, est fondamentalement consommé pour des raisons opposées comme l'invitation à ce qui est évident, acquis, familier, prévisible.²⁴¹

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'apparition du détective dans la fiction du

239 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, p. 181.

240 *Ibid*, p. 11.

241 Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, *Op. Cit.*, p. 159.

XIX^e siècle répondait à des incertitudes sur l'identification de l'origine dans une société bouleversée par des crises épistémologique, scientifique et sociétale. Le schéma presque rituel du récit de détection visant à identifier le criminel et à purger la société de ses vices avait donc, au-delà de son efficacité narrative, un véritable attrait moral et personnel pour les lecteurs. Largement codifié, le récit policier a conservé cette dimension itérative rassurante, participant d'une certaine « idéologie de la consolation » à travers le « retour du déjà connu », pour reprendre les mots d'Eco.

Le mécanisme qui régit la jouissance de l'itération est typique de l'enfance, et ceux qui réclament non pas une nouvelle histoire mais celle qu'on leur a déjà racontée mille fois et qu'ils connaissent par cœur sont des enfants.²⁴²

La familiarité de la structure du récit de détection apporte ainsi une certaine sécurité à celui qui le lit : le lecteur sait, par définition, que le détective parviendra à résoudre l'affaire et à rétablir l'ordre et le calme, quelle que soit la complexité du crime commis. L'intérêt de ce type de récit ne se situe pas tant dans le suspense d'un dénouement qui semble impossible (aussi improbable soit-il, le dénouement aura lieu²⁴³), mais plutôt dans la méthode employée par le détective et dans la manière dont la chaîne de déductions sera exposée. C'est à ce niveau que l'auteur dispose d'une plus grande liberté. Bien sûr, la présence des détectives herméneutes dans notre corpus sous-entend la nécessité d'avoir recours à une méthode aussi vraisemblable que possible, s'appuyant sur l'observation minutieuse des indices et des déductions crédibles. Mais cela mis à part, l'auteur est libre de choisir le crime, les indices et leur signification comme bon lui semble. C'est lorsqu'il construit la chaîne de déductions que l'auteur peut (et doit) faire preuve de suffisamment d'originalité pour proposer à son lecteur une histoire différente de celles qui ont déjà été écrites, tout en respectant les codes traditionnels liés au genre. Comme le précise Eco, un lecteur averti « apprécie la manière dont une même histoire est retravaillée pour avoir l'air différente »²⁴⁴. Un amateur de récits policiers saura ainsi repérer et apprécier les variations, dans la mesure où la consolation finale apportée par le dénouement a bel et bien lieu.

Ainsi, au-delà de l'intrigue en elle-même, c'est sa construction qui attire, et donc la méthode d'investigation. Dans notre corpus, cette méthode est également codifiée pour correspondre au personnage de détective herméneute, qui impose le rythme. Pour Eco, « il s'agit moins de découvrir qui a commis le crime que de suivre les faits et gestes "topiques", présentant des comportements

242 Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, *Op. Cit.*, p. 153.

243 Denis MELLIER explique la manière dont le genre crée une « illusion logique » par le biais des paradoxes qui construisent le récit dans son article « L'illusion logique du policier », *Philosophies du roman policier*, Feuillet de l'ENS, 1995.

244 Umberto ECO, « Innovation et répétition », *Op. Cit.*, p. 19.

stéréotypés que le lecteur adore »²⁴⁵. En plus d'attendre l'ensemble d'intrigues données imposé par le genre policier, le lecteur espère retrouver, par exemple, la grande démonstration finale du détective herméneute exposant ses observations et déductions à un public ébahi. Dans le cas des aventures de Sherlock Holmes écrites par Doyle, on peut aussi citer les attitudes et remarques excentriques du détective, qui apportent une dimension comique qui adoucissent l'atmosphère potentiellement sinistre de l'enquête. Or, si la véritable originalité d'un récit policier se situe dans le déroulement de l'investigation, il semble nécessaire de se pencher sur celui qui se trouve en son cœur : le détective herméneute.

A.3. L'importance du personnage

Selon Eisenzweig, les personnages de policiers sont des « entités réduites à de simples éléments d'un *mécanisme*. Ni faux, ni vrais, mais « rouages », « marionnettes », les personnages policiers, dans une certaine mesure, *ne sont pas*, tout simplement »²⁴⁶. Contrairement aux romans-feuilletons, les récits de détections se concentreraient davantage sur l'intrigue plutôt que sur les personnages.

Cependant, notre corpus étant construit autour d'un certain type de personnage, le détective herméneute, il convient d'analyser son importance au sein d'un récit de détection. Certes indispensable (puisqu'il mène l'enquête), est-il un simple rouage au service de l'intrigue, ou peut-il être considéré comme un personnage à part entière au même titre que les personnages de romans-feuilletons développés sur plusieurs dizaines d'épisodes²⁴⁷ ?

Le détective herméneute peut s'apparenter au personnage du « surhomme » identifié par Gramsci dans ses *Écrits de prison*²⁴⁸, un personnage « aux qualités exceptionnelles qui dévoile les injustices du monde et tente de les réparer par des actes de justice privée »²⁴⁹. En venant en aide à des clients issus des toutes les classes de la population, en résolvant les mystères les plus obscurs, le détective herméneute a un rôle de « surhomme ». Or, selon Eco, ce dernier est « le ressort nécessaire au bon fonctionnement du mécanisme de la consolation ; il rend immédiats les dénouements des drames, il console aussitôt et console mieux »²⁵⁰. Les capacités hors du commun du détective herméneute en font le maître de son domaine, le rendant donc indispensable au récit de

245 *Ibid.*, p. 12.

246 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, p. 65.

247 Voir Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne*, *Op. Cit.*

248 Voir Antonio GRAMSCI, *Gramsci dans le texte : de l'avant aux derniers écrits de prison*, [1891-1937], Paris, Éditions Sociales, 1977, p.667.

249 Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, *Op. Cit.*, p. 121.

250 *Ibid.*, pp. 65-66.

détection qui émerge au XIX^e siècle. Mais ce personnage, en tant que clé de l'intrigue, va-t-il au delà de sa fonction narrative ?

Jean-Jacques Lecercle remarque que le personnage de Sherlock Holmes incarne bien le paradoxe narratif décrit par Uri Eisenzweig en soulignant la dualité du détective de Doyle :

Sherlock Holmes [...] est l'homme de la solution, qui fournit l'unique, c'est-à-dire la vérité en tant qu'icône, bonne copie, copie fidèle et adéquate, de la réalité. Son puîné, sherlock [...], est au contraire l'homme du problème, qui laisse proliférer les solutions possibles, toutes plus imaginatives les unes que les autres, comme autant de simulacres, mauvaises copies ou plutôt copies de rien, dans lesquelles la différence prime sur les représentations du même.²⁵¹

Le détective herméneute est donc présenté à la fois comme moteur de l'enquête qui œuvre à sa résolution, et comme un frein à cette dernière tant son esprit multiplie les pistes et dénouements éventuels : « si Sherlock, l'homme de la solution, amène la fiction à son terme, sherlock, l'homme du problème, lui permet de déployer ses possibles »²⁵². Ainsi, tandis que Sherlock utilise toute son énergie pour résoudre le mystère, sherlock et Watson sont occupés, respectivement, à envisager des pistes et à rendre compte de ces dernières. On pourrait dire que la force double accordée à « l'histoire racontée » prend finalement le pas sur « l'histoire à raconter » : peu importe que le récit policier mène inexorablement à sa propre fin, si le chemin qu'il prend pour y arriver est suffisamment palpitant. Et à ce jeu là, ce n'est pas le détective sobre et rigoureusement pragmatique qui est le plus fort. Au contraire, c'est le détective « artiste » qui, en laissant libre cours à son imagination, interpelle celle du lecteur. C'est en étant l'« homme du problème » que Holmes est devenu la figure mythique que l'on connaît.

Sherlock Holmes n'est peut-être donc pas autre chose que le signe même de la fiction, d'une pratique contemporaine de la fiction, faite de duplication des images et de réécriture, de permanence et d'ubiquité.²⁵³

Holmes et ses confrères herméneutes peuvent éventuellement être considérés comme un rouage dans la mécanique du récit de détection. Mais il faut souligner qu'ils en sont même le rouage principal, sans lequel ces récits ne pourraient aboutir. Des marionnettes peut-être, mais des marionnettes intemporelles qui, à l'image de Sherlock Holmes, ont donné naissance à une descendance prolifique et abondante qui a su exister aussi bien sur le papier que dans de nouveaux médias, notamment sur nos écrans, dimension transmédiatique qu'il nous faut dès lors aborder ainsi

251 Jean-Jacques LECERCLE, « Les deux Sherlock Holmes ou le chaînon manquant et la chaîne remarquable », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ed. Denis Mellier, Fonterany-aux-Roses, ENS Éditions, 1999, p. 78.

252 *Ibid.*, p. 81.

253 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 138.

que celle de l'adaptation à l'écran.

B. Le détective herméneute à l'écran

In the telling mode – in narrative literature, for example – our engagement begins in the realm of imagination, which is simultaneously controlled by the selected, directing words of the text and liberated – that is unconstrained by the limits of the visual or aural. We can stop reading at any point; we can re-read or skip ahead; we hold the book in our hand and feel, as well as see, how much of the story remains to be read. But with the move to the mode of showing, as in film and stage adaptations, we are caught in unrelenting, forward-driving story. And we have moved from the imagination to the realm of direct perception – with its mix of both detail and broad focus. The performance mode teaches us that language is not the only way to express meaning or to relate stories.²⁵⁴

L'apparition du cinéma, puis de la télévision, et leur démocratisation progressive tout au long du XX^e siècle ont donné naissance à une nouvelle manière de raconter des histoires. Et, bien souvent, les récits littéraires les plus populaires ont été adaptés sur un média ou l'autre, voir les deux. Le récit de détection ne fait pas exception, et le détective apparu dans la presse du XIX^e siècle se retrouve rapidement transposé à l'écran²⁵⁵. Cependant, comme le souligne Linda Hutcheon, une adaptation cinématographique ou télévisuelle diminue la possibilité de jouer sur les mots pour dissimuler certains éléments au lecteur. Le spectateur pourra voir tout ce qui est montré à l'écran, contrairement au lecteur qui ne « verra » que ce que le narrateur veut bien écrire et lui décrire. Or, dans un récit policier, il est indispensable de garder l'identité du criminel secrète et de cacher l'importance de certains indices jusqu'au dénouement, de manière à préserver le suspense et l'ébahissement lié à la découverte qui font tout l'intérêt de ce type de fiction.

Le récit de détection qui se déroule à l'écran se heurte donc à une complexité narrative que nous analyserons en premier lieu dans cette partie. Nous nous intéresserons ensuite à la manière dont sont adaptés certains récits de détection, parus sous forme sérielle au XIX^e siècle, et transposés à l'écran en séries télévisées, notamment. Nous verrons comment le récit policier s'est développé et diversifié, devenant l'un des genres dominants dans les fictions visuelles en séries contemporaines.

254 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 23.

255 Holmes a d'abord été adapté au théâtre, voir Caroline RENOARD « Sherlock Holmes sur les planches françaises : d'un siècle à l'autre », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI^e siècle*, *Op. Cit.*, pp. 253-272.

B.1. L'impossibilité filmique du récit policier

Nous reprenons ici les mots de Denis Mellier dans son article expliquant la complexité de l'adaptation au média qu'est l'écran et la question de la sémiotique de la lecture²⁵⁶. En effet, comme il le rappelle, un roman policier doit à la fois « dérober et [...] rendre visible, dans le même temps, ces signes qui constituent le mystère mais qui permettent également de le lever »²⁵⁷. Les descriptions des scènes de crime font état d'éléments pertinents à l'enquête (sans pour autant souligner leur importance), tout en les dissimulant dans une foule d'éléments qui sont, eux, insignifiants, voire trompeurs. Le lecteur a donc accès aux données, mais ne peut les interpréter que lorsque (et seulement si) le texte lui fournit les clés nécessaires. Or, dans le cas des récits mettant en scène un détective herméneute, le lecteur ne dispose pas de suffisamment d'indices pour élucider lui-même le mystère. Et pour cause : l'enquête lui est racontée par le coéquipier du détective, souvent bien lent et limité dans ses capacités d'observation et de déduction. Le lecteur n'a en général pas accès aux éléments clés qui lui permettraient de dénouer l'énigme, puisque le détective a tendance à cacher ces éléments à tous, même à son narrateur, pour préserver l'efficacité de la scène explicative finale.

Là où les strates du texte tentent de recouvrir l'indice qui pourrait émerger dans sa singularité, là où les ruses de la langue et la structure cherchent à la dissimuler par des pièges narratifs et des entorses à la focalisation, l'image, d'une certaine manière, est toujours, et en dépit de tous les déchiffrements polysémiques qu'on peut en effectuer, *littérale*.²⁵⁸

Il est en effet bien plus complexe de s'assurer qu'un spectateur ait vu un indice (de manière à garantir la crédibilité d'une déduction s'appuyant sur cet indice) sans pour autant le rendre trop évident lorsque, de fait, le spectateur en question voit lui-même la scène de crime sur son écran sans avoir à passer le filtre qu'est l'œil du narrateur. « [C]omment le signe policier peut-il être montré à l'image et ne pas être vu ? »²⁵⁹ C'est là toute la difficulté de transposer un récit policier à l'écran. Comme le suggère Denis Mellier, peut-être suffit-il de faire la différence entre voir et observer, et ainsi « croire que le jeu policier de déduction du sens est possible »²⁶⁰. Le spectateur peut voir les indices à l'écran, entendre les récits des témoins, ou même assister aux déductions du détective, mais il ne peut lier tous ces éléments et leur donner un sens sans une explication du détective.

Dans certains cas, l'image se dérobe au spectateur : le signe est là, à l'écran, mais apparaît si

256 Denis MELLIER, « L'impossibilité filmique de l'énigme policière », *Op. Cit.*, pp. 9-24.

257 Denis MELLIER, « L'impossibilité filmique de l'énigme policière », *Op. Cit.*, p. 10.

258 *Ibid.*, p. 11.

259 *Ibid.*, p. 13.

260 *Ibid.*

furtivement qu'il est impossible de l'analyser. Parfois, au contraire, les indices pertinents se multiplient, menant à une multitude de déductions potentielles, et le spectateur se retrouve dans la même situation que le lecteur d'un roman d'Agatha Christie, par exemple : tous les personnages sont potentiellement coupables, toutes les théories se tiennent – jusqu'à la révélation finale, réservée au détective. Dans des séries du XXI^e siècle mettant à l'honneur la police scientifique, la plupart du temps, le spectateur voit bien les mêmes signes que les enquêteurs mais, ne disposant pas de la technologie lui permettant de les interpréter, il doit se contenter de suivre les analyses menées par les herméneutes et d'accepter leurs conclusions : il n'y a aucun moyen de les contredire. Le spectateur devient alors totalement passif. Or, l'intérêt d'un récit policier est aussi, à l'origine, pour celui qui le consomme, de pouvoir prendre part à l'enquête et se prêter au jeu de la lecture d'indices et devenir, lui aussi, un lecteur de signes²⁶¹. Ce genre de transposition à l'écran s'appuie donc moins sur le désir de participer du spectateur, et plutôt sur sa connaissance préalable des schémas récurrents lui permettant de reconnaître la chaîne de déductions habituelle et de deviner, plus que de déduire, l'issue la plus probable. Dans tous les cas, bien souvent, le spectateur doit compter sur les explications verbales d'un criminel passant aux aveux, ou du détective ayant eu une illumination. Cela n'est pas sans nous rappeler les premiers récits policiers précédant l'arrivée du détective herméneute en littérature, où la résolution de l'énigme semblait davantage découler d'un concours de circonstances. Or, « [s]i le cinéma n'a d'autres possibilités de représenter l'énigme que de filmer le discours, de laisser la parole des témoins et de l'enquêteur constituer le sens, alors le cinéma de la détection fait constater son incapacité à donner une image à l'énigme »²⁶².

On peut donc se demander comment le récit policier est parvenu à passer du modèle de la lecture du texte à celui de la représentation à l'écran pour acquérir, malgré tout, la popularité que l'on connaît.

B.2. Adaptations en séries

[...] television followed in the footsteps of all young media, which tend to smooth the transition of the new technology by using previous narrative forms to showcase their innovations without ruffling the feathers of novice users.²⁶³

Après avoir existé sur les planches sous forme de pièces de théâtre, sur les ondes sous forme de

261 Voir Jean-Claude MILNER, *Détections fictives*, Éditions du Seuil, 1985.

262 Denis MELLIER, « L'impossibilité filmique de l'énigme policière », *Op. Cit.*, p. 17.

263 Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, New York, Routledge, 2017, p. 3.

feuilletons radiophoniques, ou encore sur les écrans de cinéma, c'est tout naturellement que le récit policier s'est retrouvé transposé sur le petit écran. Or, la fiction télévisuelle en général a rapidement adopté le format sériel, ce dernier permettant une fidélisation rapide du grand public (à l'image des récits en épisodes du XIX^e siècle). Ainsi, tandis que le récit policier s'allongeait dans les romans de l'âge d'or, il retrouvait le format court qui était originellement le sien en accédant à la télévision. Et, toujours dans un souci de rentabilité, les récits portés à l'écran n'étaient pas choisis au hasard. Dès 1937, alors que la télévision en est encore à ses débuts, Sherlock Holmes est déjà porté à l'écran dans « *The Three Garridebs* », adapté de la nouvelle de Doyle²⁶⁴. Le détective y est interprété par Louis Hector, qui avait déjà joué ce rôle à la radio²⁶⁵ entre 1934 et 1935. Puis, à partir des années 1950, alors que la télévision devient le média de divertissement populaire standard, les adaptations de Sherlock Holmes sur petit écran se multiplient, jusqu'à la célèbre série Granada des années 1980, dans laquelle le détective est campé par Jeremy Brett²⁶⁶. Déjà élevé au rang de personnage mythique après le canon écrit par Doyle et les premières adaptations au théâtre, au cinéma et à la radio, Holmes connaît évidemment un grand succès à la télévision, qui ne semble pas encore s'être tari²⁶⁷. Le personnage de Doyle est l'exemple le plus parlant lorsque l'on évoque l'adaptation de récit policier à la télévision, et c'est la raison pour laquelle il en sera régulièrement fait mention dans cette partie. Mais il n'est évidemment pas le seul à avoir fait l'objet d'une adaptation en séries télévisées ou téléfilms : on peut citer Miss Marple²⁶⁸ et Hercule Poirot²⁶⁹, inventés par Agatha Christie²⁷⁰, le commissaire Maigret²⁷¹ de George Simenon²⁷², ou encore l'inspecteur Barnaby²⁷³ de Caroline Graham²⁷⁴. Les séries de romans policiers à succès ont été, à leur tour, largement adaptées à la télévision. Dans cette sous-partie, nous analyserons comment se construisent les adaptations, puis, à titre d'exemple, nous nous pencherons sur le cas particulier du personnage de Sherlock Holmes.

Aujourd'hui, les adaptations envahissent les écrans de télévision et de cinéma, offrant une profusion de films et séries dont l'origine se situe dans la littérature. Pratiquement tous les succès

264 *The Three Garridebs*, téléfilm de NBC Blue, 27 novembre 1937.

265 *The Adventures of Sherlock Holmes*, NBC Blue Radio Network, 1930-1935.

266 *Sherlock Holmes*, Granada Television, 1984-1994, 4 saisons.

267 En témoigne le succès des séries *Sherlock* et *Elementary*.

268 *Miss Marple*, BBC, 1984-1992, 1 saison et *Agatha Christie's Marple*, ITV, 2004-2013, 6 saisons.

269 *Agatha Christie's Poirot*, ITV, 1989-2013, 13 saisons.

270 Miss Marple apparaît dans 12 romans et 20 nouvelles entre 1930 et 1979. Hercule Poirot apparaît dans 33 romans, 2 pièces de théâtre et 51 nouvelles entre 1920 et 1975.

271 *Les enquêtes du commissaire Maigret*, Première chaîne de l'ORTF puis Antenne 2, 1975-1990, 23 saisons et *Maigret*, France 2, 1991-2005, 14 saisons.

272 75 romans et 28 nouvelles, entre 1931 et 1972.

273 *Midsomer Murders*, ITV, 1997 – présent, 21 saisons.

274 7 romans, entre 1987 et 2004.

littéraires ont droit à leur adaptation télévisuelle ou cinématographique, quel que soit leur âge. Pourtant, comme l'explique le producteur Roger Shannon, adapter une œuvre littéraire en film ou en série n'est pas, contrairement aux idées reçues, un exercice facile²⁷⁵, et ceci pour plusieurs raisons. Premièrement, le succès d'un livre signifie qu'il dispose déjà d'une renommée importante et, de fait, d'un public acquis à sa cause. Il faut absolument tenir compte des attentes de ce public : plus l'œuvre originale est populaire, plus l'auditoire potentiel de son adaptation sera grand, mais cela signifie aussi que l'auditoire en question sera particulièrement critique. Deuxièmement, comme le rappelle Shannon :

[...] telling a story in prose fiction and telling a story for the screen are two completely different crafts, with different audiences and vastly different expectations.²⁷⁶

Un spectateur n'ayant pas les mêmes attentes qu'un lecteur, il est impossible de retranscrire un roman à la lettre lorsqu'on l'adapte pour le petit (ou le grand) écran. La traduction littérale n'existe pas, et le changement est inhérent au processus d'adaptation. Il ne faut donc pas négliger le travail nécessaire à la transformation d'une intrigue romanesque en scénario, pour que le succès de l'œuvre d'origine survive au changement de format. Adapter une œuvre littéraire à l'écran comporte donc de nombreux pièges, d'où la conclusion de Shannon à ce sujet :

[...] when you consider the pressures of audience expectation, what needs to be added or taken out, the demands of the film/TV market, there is perhaps an unavoidable truth that good adaptations are just as difficult to write as original screenplays.²⁷⁷

Le succès d'un livre ne garantit donc en rien le succès de son adaptation, c'est même plutôt le contraire, la faute, si l'on peut dire, à une culture « that still tends to value 'the original', despite the ubiquity and longevity of adaptation as a mode of retelling our favorite stories »²⁷⁸. De même, Hutcheon remarque que notre culture a tendance à dénigrer une adaptation au profit de l'original, malgré la longévité historique de cette démarche d'adaptation, une vision qu'elle remet en question car selon elle, il n'y a pas lieu de hiérarchiser les œuvres. Abordant tout d'abord la question de la fidélité, Hutcheon explique que si cette dimension a pu pendant un temps être considérée comme indispensable à la création d'une bonne adaptation, elle est pourtant de moins en moins pertinente :

275 « There is a myth that adapting a novel is an easy option for a screenwriter and producer. » Roger SHANNON, « Lost in Adaptation: A Producer's View », *Screening Text: Critical Perspectives on Film Adaptation*, ed. Shannon WELLS-LASSAGNE et Ariane HUDELET, Jefferson, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2013, p. 235.

276 Roger SHANNON, « Lost in Adaptation », *Op. Cit.*, p. 233.

277 *Ibid*, p. 235.

278 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, p. XX.

For a long time, 'fidelity criticism', as it came to be known, was the critical orthodoxy in adaptation studies, especially when dealing with canonical works such as those of Pushkin or Dante. Today that dominance has been challenged from a variety of perspectives [...] and with a range of results. [...] when a film becomes a financial success, the question of its faithfulness is given hardly any thought.²⁷⁹

Les adaptations cherchent aujourd'hui davantage à séduire un large public en rendant un contenu plus accessible ou plus divertissant si besoin. Pour Hutcheon, le véritable gage de qualité est l'intemporalité d'un récit manifestée par son adaptabilité. En effet, l'adaptation souligne la capacité d'un récit à évoluer et changer pour s'ajuster à une autre époque, un autre endroit, une autre culture. À la manière de la théorie de l'évolution proposée par Darwin, Hutcheon suggère une survie des histoires basée sur la possibilité de les adapter, encore et encore :

Sometimes, like biological adaptation, cultural adaptation involves migration to favorable conditions: stories travel to different cultures and different media. In short, stories adapt just as they are adapted. [...] Some [stories] have greater fitness through survival (persistence in a culture) or reproduction (number of adaptations). Adaptation, like evolution, is a transgenerational phenomenon. [...] Stories do get retold in different ways in new material and cultural environment ; like genes, they adapt to those new environments by virtue of mutation [...]. And the fittest do more than survive: they flourish.²⁸⁰

Ainsi, une histoire qui peut être adaptée, et qui l'est régulièrement, a de grandes chances de perdurer au fil des siècles. La hiérarchisation ne doit pas se faire entre l'œuvre originale et l'adaptation, mais entre les récits adaptables et ceux qui ne le sont pas (et seront donc fatalement oubliés). Les différentes versions d'une même histoire coexistent latéralement, et non pas verticalement²⁸¹. Et au grand jeu de l'adaptation, s'il est un personnage qui tire largement son épingle du jeu, c'est bien Sherlock Holmes.

Depuis plus d'un siècle, plus de quatre-vingt acteurs ont incarné le célèbre détective, contribuant chacun à leur manière à l'évolution du personnage lui-même et à sa popularité auprès du grand public. Il est important de noter l'impact considérable de ces diverses adaptations sur le personnage et ses aventures. En effet, comme le souligne Richard Saint-Gelais : « Les traits les plus immédiatement associés à Sherlock Holmes – son costume, son habitude de préférer la phrase 'Élémentaire, mon cher Watson' – ne proviennent *pas* des récits de Conan Doyle »²⁸². Comme nous l'évoquions dans le chapitre précédent, le personnage est devenu une figure mythique et, en tant que telle, le grand public se l'est tant et si bien approprié qu'on ne sait plus bien quels sont les éléments provenant des écrits de Doyle, et quels sont ceux qui ont été créés au fil des décennies par

279 *Ibid.*, pp. 6-7.

280 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, pp. 31-32.

281 « Multiple versions exist laterally, not vertically. » *Ibid.*, p. XV.

282 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 379.

l'imaginaire collectif. De nombreux éléments n'appartenant pas au *canon* font aujourd'hui partie intégrante de la figure du grand détective : du deerstalker, inventé par l'illustrateur Sidney Paget pour le magazine *Strand* dans lequel les aventures de Holmes étaient publiées, à la pipe incurvée utilisée d'abord au théâtre par l'acteur William Gillette²⁸³, soucieux de ne pas cacher son visage derrière l'objet alors qu'il interprétait le personnage face à un public, en passant par la phrase mythique « Élémentaire, mon cher Watson » également empruntée à la pièce créée par Gillette. Les adaptations successives ont ainsi créé une véritable xénoencyclopédie du personnage, où les éléments d'origine côtoient les ajouts plus tardifs sans aucune véritable hiérarchisation.

Comme le veut son statut de figure mythique, Sherlock Holmes a ainsi été approprié par des générations successives, parvenant toujours à exister avec pertinence dans les contextes où il se trouvait transposé, jusqu'à la modernisation la plus radicale du personnage dans les séries *Sherlock* (Mark Gatiss et Steven Moffat, BBC, 2010-2017) et *Elementary* (Robert Doherty, CBS, 2012-2019). Voir le détective s'adapter aussi naturellement au XXI^e siècle est un signe évident de la capacité du personnage à survivre aux changements du monde, à évoluer pour toujours parvenir à s'adapter à un nouveau public et à une nouvelle époque, sans jamais perdre de son efficacité. La série BBC, notamment, parvient même à inventer une nouvelle base de données définissant leur Sherlock Holmes du XXI^e siècle (son manteau, son palais mental « numérique », son réseau d'espions sans abris...), sans pour autant bouleverser les repères des lecteurs de Doyle. Grâce à un jeu de reconnaissance fondé sur l'actualisation de la tradition, la série crée un dialogue entre le passé et le présent : « the doubled pleasure of the palimpsest: more than one text is experienced – and knowingly so »²⁸⁴.

Le succès de Sherlock Holmes à l'écran a peut-être ouvert la voie aux adaptations consacrées à d'autres grands détectives de la littérature. Mais la raison de ces multiples adaptations de récits policiers au petit écran est-elle seulement commerciale, motivée par la certitude d'attirer un large public ? Ou cela vient-il aussi d'une prédisposition qu'aurait finalement le récit policier, malgré la complexité à le mettre en images, à exister de manière efficace sous la forme d'une série télévisée ?

283 William GILLETTE, *Sherlock Holmes, a Drama in Four Acts*, Star Theatre, Buffalo, New-York, 1899.

284 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 116.

B.3. Le récit policier en série

Pour reprendre les mots de Linda Hutcheon, l'adaptation est une répétition, mais une répétition qui n'est pas une copie conforme²⁸⁵. Cela rejoint la description qu'Umberto Eco fait d'une série, notamment policière : la répétition d'un schéma identique, mais comportant suffisamment de variations pour intéresser le lecteur. Qu'il s'agisse d'opérer des modifications pour s'ajuster à un changement de format, ou pour préserver un certain suspense, l'adaptation comme la série se doivent de trouver un équilibre complexe entre l'ancien et le nouveau. Adapter une fiction sérielle littéraire de détection en série policière télévisée représente donc un certain défi. Cependant, qu'il s'agisse d'adaptations littérales (*Agatha Christie's Poirot*), de récits transposés à une autre époque (*Sherlock* et *Elementary*), de récits librement adaptés (*Hannibal* et *Bones*), de transpositions thématiques (*House*²⁸⁶, basé sur Sherlock Holmes mais situé dans le domaine médical) ou encore de *spin-off*²⁸⁷ (*CSI: Miami*), les récits policiers du petit écran ne cessent d'opérer des répétitions, réutilisant les recettes à succès, en tâchant d'y intégrer suffisamment de nouveauté pour ne pas tomber dans le copié/collé. Bien entendu, il existe également des séries originales. Mais toute série policière à l'écran, qu'elle trouve son origine dans une œuvre antérieure ou non, rencontre les mêmes difficultés narratologiques que n'importe quel récit policier mis en images. Pourtant, le genre policier est l'un des plus répandus sur nos écrans, certaines séries durant parfois depuis plus de dix ans. Il convient donc de se demander ce qui fait ce succès durable et considérable.

Tout d'abord, il faut déterminer avec précision les différentes formes que peuvent prendre les fictions télévisuelles. Pour cela, nous utiliserons les définitions proposées par Stéphane Benassi²⁸⁸. Selon lui, il existe trois « formes naturelles » en fiction télévisuelle : le téléfilm, le feuilleton, et la série. Un téléfilm est une « fiction télévisuelle unitaire », à la manière d'un film du cinéma qui aurait été créé spécialement pour le petit écran. Le feuilleton, quant à lui, est une « forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur », exactement comme les feuilletons littéraires du XIX^e siècle (*Monsieur Lecoq* de Gaboriau, par exemple). Enfin, la série est la « forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héros ou les thèmes sont récurrents d'un épisode à l'autre ». La série télévisuelle fonctionne donc comme les nouvelles publiées régulièrement dans la presse, notamment les aventures de Sherlock Holmes écrites par Doyle. Ce format se trouve

285 « adaptation is repetition, but repetition without replication », *Ibid.*, p. 7.

286 David Shore, Fox, 2004-2012, 8 saisons.

287 « Série télévisée, bande dessinée ou film créés à partir d'une œuvre à succès dont ils reprennent certains éléments (un personnage récurrent, par exemple) pour les intégrer à un nouveau scénario. » « Spin-off », *Larousse*, consulté le 25 septembre 2021 <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spin-off/188196>>

288 Voir Stéphane BENASSI, *Séries et feuilletons T.V.*, *Op. Cit.*, p.9.

également être le plus répandu, notamment lorsqu'il s'agit de récit policier. En effet, le schéma traditionnel du récit policier (crime-enquête-résolution) se prête particulièrement bien à ce format, qui fonctionne tout aussi bien à l'écran que dans les pages des magazines du XIX^e siècle. La fiction sérielle télévisuelle est bien « l'héritière sémiotique et narratologique (parfois même diégétique) du roman-feuilleton populaire du XIX^e siècle »²⁸⁹.

Les avantages du format sériel sont multiples. D'une part, ils se prêtent donc bien au schéma récurrent du récit de détection, permettant la mise en place d'un problème et sa résolution au sein d'un même épisode. De plus, les personnages principaux des séries deviennent des héros familiers, même si leurs aventures sont différentes d'un épisode à l'autre. La certitude d'une résolution et le plaisir de retrouver des personnages auxquels il est possible de s'attacher participent ainsi de la dimension consolatoire évoquée par Eco : le spectateur a l'assurance que les héros qu'il connaît bien seront en mesure de trouver une solution au mystère, aussi complexe soit-il. C'est notamment le cas des séries *wellbeing*, ces séries qui restent « de l'ordre de la distraction et non de l'enrichissement personnel » et qui sont « grand public et sans prétention affichée à l'édification ou à l'innovation esthétique, visant d'abord le bien-être de téléspectateur »²⁹⁰. On retrouve dans cette catégorie bon nombre de séries mettant en scène un consultant (*The Mentalist*²⁹¹, *Castle*²⁹², *Forever*²⁹³) et de *cop shows* (*CSI*, *NCIS*, *Cold Case*²⁹⁴).

Dominique Sipère met en avant le « triple contrat »²⁹⁵ que ces séries respectent, et qui permet cette impression de *wellbeing* ressentie par le spectateur. Il évoque tout d'abord le contrat de *confort*, reposant sur « la lisibilité pour un grand public et l'absence de thèse générale dérangeante », à l'aide duquel les émotions sont « éprouvées par les détectives qui les assument à notre place ». Vient ensuite le contrat de *clôture*, indispensable au récit policier, grâce auquel le spectateur « sait bien que l'épisode aura une suite et que les personnages ne peuvent pas mourir », qui « verrouille le récit et concentre l'attention sur les micro-différences qui traversent tel ou tel épisode » et qui reste « concentré sur la solution du problème posé, dans un récit *télique*, entièrement tendu vers la fin locale de chaque épisode ». Enfin, on trouve le contrat de *vérité*, à savoir la « vérité diégétique, à l'intérieur de l'univers des personnages, dont nous savons bien qu'elle est fictive, propre à ce récit ». Dans les séries *wellbeing*, le spectateur a ainsi la certitude de ne pas

289 *Ibid.*, p. 28.

290 Dominique SIPIÈRE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 11.

291 Consultant : Patrick Jane, mentaliste.

292 Consultant : Richard Castle, écrivain.

293 Consultant : Henry Morgan, médecin légiste immortel.

294 Meredith STIEHM, CBS, 2003-2010, 7 saisons.

295 Dominique SIPIÈRE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, pp. 221-222.

trop être mis psychologiquement à l'épreuve, d'obtenir un *happy ending*, et d'avoir accès à la solution du problème posé au début du récit. Ces séries ont ainsi bel et bien un effet réconfortant sur leurs spectateurs, elles sont susceptibles d'attirer un large public.

Il convient maintenant de différencier les différents genres de récits policiers. L'un des plus répandus depuis le début des années 2000 est, justement, le *cop show*, qui s'applique aux séries où l'on constate « la simple présence de policiers et de leur *univers* quotidien »²⁹⁶. On y retrouve notamment des *procedurals* (procédure policière) centrés sur les méthodes des forces de l'ordre et souvent axés sur une équipe de policiers, mais aussi des séries s'intéressant particulièrement à la police scientifique et la criminalistique (*forensics*). Ces séries regorgent d'action et mettent en avant l'efficacité redoutable des équipes de polices et les moyens techniques pointus dont ils disposent dans l'exercice de leurs fonctions. Il faut différencier ces *cop shows* des séries *whodunnit* (« who has done it », qui a commis le crime?) plus traditionnelles, faisant simplement état d'une « enquête qui vise à résoudre une énigme et à démasquer un criminel »²⁹⁷. Dominique Sipère met en avant les différences culturelles inhérentes à ces deux genres :

[...] les séries britanniques, plus anciennes, adaptées de romans, sont plus longues et elles remontent à la tradition du *whodunnit*, plus ou moins diluée, tandis que les séries américaines sont à l'évidence du côté du *cop show* et des aventures, même si le modèle le plus ancien de Sherlock Holmes articulait déjà enquête et aventures.²⁹⁸

La tradition britannique serait ainsi focalisée sur l'enquête, tandis que la tradition américaine s'intéresserait plutôt à la vie du commissariat. La « vérité » obtenue à la fin du récit découle également de méthodes différentes. Souvent, le *whodunnit* aura recours au raisonnement logique menant à une révélation, tandis que le *cop show* utilisera plutôt les vérifications scientifiques et/ou les interrogatoires pour résoudre l'affaire.

Les séries du corpus étant construites autour d'un personnage d'herméneute, il est logique qu'elles s'inscrivent davantage dans la tradition du *whodunnit*, privilégiant la méthode d'investigation et l'énigme en elle-même, et se concentrant sur leur personnage principal et ses interactions avec ses proches plutôt que sur le travail d'équipe par spécialisation individuelle. Cependant, ces séries, bien que fortement inspirées du détective herméneute des origines, n'hésitent pas à emprunter des éléments plutôt propres au *cop show*. La série *Sherlock* est évidemment basée sur le détective de Doyle, et la série s'applique à transposer le personnage et sa méthode au XXI^e

296 *Ibid*, p. 21.

297 Dominique SIPIÈRE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit*, p. 21.

298 *Ibid.*, p. 21.

siècle. Pour cela, Holmes n'hésite pas à utiliser les nouvelles technologies, notamment celles dont dispose la police, comme lorsqu'il s'agit de déterminer la provenance d'un débris trouvé sur une scène de crime en analysant son contenu²⁹⁹. Scotland Yard se charge des analyses, mais la série réussit à remettre encore et toujours le détective au centre de l'investigation : ayant pris connaissance des éléments constituant le résidu trouvé sur les lieux du crime, Sherlock Holmes est capable, grâce à sa connaissance complète de la géologie londonienne, de localiser la provenance dudit résidu, et ainsi de retrouver la trace de deux enfants enlevés. Scotland Yard est donc capable d'avancer dans l'enquête jusqu'à un certain point grâce à des détectives efficaces et des moyens technologiques avancés, mais se retrouve toujours bloqué à mi-parcours, dans l'incapacité d'utiliser les éléments à sa disposition de façon constructive. Pour cela, Holmes reste indispensable, car il est la seule personne capable de voir au-delà des apparences – ou, plutôt, de voir précisément les éléments utiles, ni plus ni moins – et d'en tirer les conclusions nécessaires à la résolution de l'enquête.

Ces nouveaux détectives herméneutes combinent donc les forces des détectives des origines avec les méthodes des forces de police d'aujourd'hui. Mais le processus d'investigation n'est pas le seul élément du récit policier soumis à un mélange des genres. En effet, les séries de notre corpus tendent à s'éloigner de la construction typique de la série, un format proposant habituellement une intrigue par épisode, facilitant l'accès à la série en question en permettant au spectateur de regarder les épisodes dans l'ordre qu'il souhaite, sans être gêné s'il lui arrive d'en manquer un. On assiste de plus en plus à un compromis entre série et feuilleton dans certaines fictions sérielles « constituées d'épisodes narrant les aventures de personnages récurrents et possédant une unité diégétique propre, bien que la fin de chacun de ces épisodes annonce le début de l'épisode suivant, créant l'attente chez le téléspectateur, comme le ferait un feuilleton »³⁰⁰. La série *Sherlock*, entamée comme une série nodale³⁰¹ relativement classique (une enquête par épisode) voit les choses changer dans sa construction narrative, notamment dans la troisième saison où, malgré les micro-récits que constituent les enquêtes menées par Holmes (le poseur de bombe du premier épisode, la tentative d'assassinat lors du mariage de Watson du deuxième épisode), il existe un macro-récit s'étendant sur la totalité de la saison³⁰² : l'énigme de Charles Augustus Magnussen. La série *Hannibal* utilise également cette construction narrative, notamment dans sa première saison : chaque épisode vise à

299 Voir « The Reichenbach Fall », *Sherlock*, Saison 3 épisode 3, 2012.

300 Stéphane BENASSI, *Séries et feuilletons T.V., Op. Cit.*, p. 37.

301 « séries immobiles [...] dont chaque épisode narre une aventure avec son ouverture et sa conclusion, selon une formule immuable », Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, *Op. Cit.*, p. 108.

302 Voir Florent FAVARD, *Écrire une série TV : la promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019.

résoudre un crime, mais la saison entière est construite autour de l'enquête visant à démasquer l'Éventreur de Chesapeake. Le feuilletonesque³⁰³ fait ainsi irruption dans le sériel, ajoutant du suspense et participant de la fidélisation du public. D'autres séries, enfin, sont davantage construites comme des feuilletons (un lent développement narratif) intégrant des micro-récits indépendants. C'est le cas de la série *Mindhunter*, qui suit le travail d'analyse psychologique de tueurs en série incarcérés opéré par les premiers agents du FBI membres du BSU (*Behavioural Science Unit*). La série suit les interviews menées par les agents et les premiers pas du profilage criminel, qui se construit tout au long de la série. Mais, en parallèle, les agents du BSU sont appelés à enquêter sur des crimes récents, présentant souvent des points communs avec les crimes plus anciens perpétrés par le tueur en série interviewé pendant l'épisode. La série propose ainsi une mise en œuvre concrète des conclusions obtenues par les agents suite aux interviews.

Ces choix narratifs ne sont pas faits au hasard, et dépendent évidemment du mode de diffusion de la série en question. L'impact d'un *cliffhanger* en fin d'épisode ne sera pas le même selon la durée le séparant de l'épisode suivant, une durée pouvant aller d'une semaine pour une diffusion télévisée classique, à quelques secondes pour une diffusion sur un service de *streaming* tel que Netflix. La manière dont les créateurs de séries racontent des histoires a ainsi évolué avec la manière dont les spectateurs peuvent consommer les séries en question.

C. La consommation de la série au XXI^e siècle

La télévision, qui s'est démocratisée tout au long du XX^e siècle, est aujourd'hui un objet du quotidien permettant au public d'accéder à un nombre toujours plus important de chaînes et de programmes. L'interconnexion au sein d'un même foyer, entre l'accès à Internet et les différents écrans de diffusion, a encore augmenté les possibilités. Dans ce contexte, la compétitivité est considérable et la survie d'un programme, dépendant de son succès dans le reste du paysage numérique, est de plus en plus complexe. Or, ces produits de *mass media* « ont été assimilés à ceux de l'industrie dans la mesure où ils étaient produits en série, ce type de production “sérielle” étant jugée étrangère à l'invention artistique »³⁰⁴ comme nous l'avons déjà souligné avec Sainte-Beuve. Ces contenus sont souvent analysés en tant que produits de consommation plutôt qu'en tant qu'art à proprement parler.

303 Sur le sujet du format feuilletonnant et épisodique, voir Claire CORNILLON, « Générique », blog *Episodique*, 2017, <<http://episodique.hypotheses.org/13>>, consulté le 25 septembre 2021.

304 Umberto ECO, « Innovation et répétition », *Op. Cit.*, p. 11.

Television's narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the series structure that sets television apart from film and distinguish it from conventional modes of episodic and serial forms.³⁰⁵

L'une des particularités de la télévision est qu'elle a le luxe de pouvoir prendre son temps pour raconter une histoire, du moins davantage que le cinéma. Dans ce contexte, les possibilités narratives sont multipliées, et la télévision en tire parti, notamment depuis les années 1990 et 2000 : « an era of narrative experimentation and innovation, challenging the norms of what the mediums can do »³⁰⁶. Nous verrons comment ces évolutions se sont traduites en matière de format, et comment la manière de regarder les séries au XXI^e siècle a influé sur le contenu proposé – et inversement.

C.1. Visionnage fragmenté

Le principe même de série implique une fragmentation, en particulier dans le cas du feuilleton, format sécable dont chaque segment est distribué de manière régulière. Le passage de l'écrit à l'écran de télévision implique également un passage de la lecture fractionnée au visionnage fragmenté, au rythme de la diffusion des épisodes programmés par la chaîne.

C.1.1. La télévision traditionnelle et les chaînes payantes

À la télévision traditionnelle, le programme est imposé par la chaîne et la diffusion des contenus sériels est véritablement fragmentée, avec diffusion à intervalles réguliers. Dans le cas des feuilletons, notamment les *sitcoms*³⁰⁷ et *soap operas*³⁰⁸, les épisodes sont en général diffusés quotidiennement – mis à part le week-end et certaines périodes de vacances. Les séries, quant à elles, sont diffusées au rythme, le plus souvent, d'un épisode par semaine. Le format traditionnel d'une vingtaine d'épisodes par saison permet ainsi une diffusion étalée sur toute l'année, entrecoupée de trêves en hiver et en été. Il faut souligner la régularité des horaires de diffusion de ces contenus : qu'ils soient proposés dans l'après-midi, en début de soirée ou à heure de grande écoute (*prime-*

305 Jason MITTELL, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *Op. Cit.*, p. 29.

306 *Ibid.*

307 « Série télévisée, d'origine américaine, formée de courts épisodes autonomes mettant en vedette des personnages récurrents placés dans des situations cocasses. », « comédie de situation », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 25 août 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17493264>

308 « Feuilleton télévisé à épisodes multiples, mettant généralement en scène des personnages à la psychologie stéréotypée dans des intrigues fondées essentiellement sur les situations et l'action. » « Soap-opera », Larousse, consulté le 25 septembre 2021 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/soap_opera/73122>

time), l'heure de diffusion ne change pas, ce qui permet de créer des habitudes de consommation chez les spectateurs visés :

[...] overall television fiction depends on consistency – be it in the characters [...], setting[...], and (if the series is to be successful) a dependable time and date to find your favourite show.³⁰⁹

Au fil du temps, on a assisté à une multiplication et une diversification progressive des chaînes et de leur contenu, toujours dans la logique de fidéliser un maximum de spectateurs. De nombreuses chaînes se spécialisent pour toucher un groupe ciblé. Dans un contexte de concurrence extrême, les chaînes doivent rivaliser pour s'assurer la fidélité de leurs spectateurs. La fiction sérielle n'échappe pas à la règle, à une période où les séries télévisées sont légion et où il faut coûte que coûte faire ses preuves pour ne pas être déprogrammé. Pour reprendre les mots de Henry Jenkins, les chaînes doivent faire la différence entre les spectateurs loyaux (*loyals*) et ceux qui changent constamment de chaîne (*zappers*) : « *loyals watch series ; zappers watch television* »³¹⁰, tandis que le spectateur occasionnel (*casual*) se situe entre les deux. La stratégie de l'industrie des médias est donc la suivante : « *trying to generate content that will attract loyals, slow down zappers, and turn casuals into fans* »³¹¹. Cette méthode n'est pas anodine car la télévision traditionnelle étant gratuite pour les spectateurs, la principale source de financement des chaînes se trouve être la publicité. Or, une chaîne parvenant à fidéliser un grand nombre de téléspectateurs promet aux publicitaires un large public, fidèle au rendez-vous lors de la diffusion des programmes phares de la chaîne. C'est pourquoi une série ou un feuilleton se doivent d'attirer un large auditoire, et de le conserver sur la durée, faute de quoi ils se verront remplacés par un programme plus prometteur en terme de rentabilité.

Une autre forme de financement pour les chaînes est celle de l'abonnement. Qu'elles soient chiffrées ou codées, ces chaînes payantes sont financées par les spectateurs qui paient pour les obtenir. L'enjeu est d'autant plus marqué pour ces chaînes : il est absolument nécessaire de conserver son public pour continuer à exister. L'attention est donc particulièrement ciblée sur les attentes de leurs spectateurs, elles lancent l'idée de divertissement à la demande, et en se différenciant volontairement de la télévision publique, comme le souligne le slogan d'une de ces chaînes : « *It's not TV, it's HBO* ». Créée en 1972, la chaîne HBO (Home Box Office) est la plus ancienne chaîne payante des États-Unis et reste aujourd'hui incontournable dans la diffusion, mais aussi la création de contenu, notamment sériel :

309 Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, Op. Cit., p. 21.

310 Henry JENKINS, *Convergence Culture*, Op. Cit., p. 74.

311 *Ibid.*, p. 76.

HBO transformed the creative landscape of television during the first decade (1995-2004) of TV's current digital era. It pursued the unusual and atypical strategy for television of investing more money in program development [...], limiting output (thirteen episodes per series each year instead of the usual twenty-two to twenty-six), and producing only the highest-quality series, miniseries, made-for-play-TV movies, documentaries, and specials that it could.³¹²

La chaîne ne se contente pas de sélectionner un contenu de qualité à offrir à ses spectateurs : elle crée son propre contenu, qui gagne rapidement en renommée. L'absence de publicité (devenue inutile) et le contenu original font ainsi partie des changements proposés par la chaîne pour attirer un public plus large. L'abonnement mensuel accompagné d'un programme lui aussi mensualisé a également pu attirer de nouveaux spectateurs susceptibles d'être fidélisés. HBO mise notamment sur la qualité de ses programmes pour acquérir une véritable légitimité et, au fil des années, une certaine autorité dans le domaine de la création de séries. On peut notamment citer *The Wire*³¹³, un véritable OVNI à une époque où les *cop shows* de type *wellbeing* pullulent sur les écrans :

Instead of offering a dramatic alternative to the program formats of its commercial broadcast rivals, *The Wire* was a direct assault against that most venerable of TV genres, the cop show, with the goal quite literally to explode the creaky, hidebound world of prime-time crime and law enforcement from within.³¹⁴

Le récit policier a ainsi lui aussi connu des évolutions allant de pair avec les différents types de programmes télévisuels accessibles au début du XXI^e siècle.

C.1.2. Le récit de détection à la télévision

[TV] has long been relegated to simple 'entertainment' worthy of study as an economic or sociological phenomenon, but much less as a source of artistic expression.³¹⁵

Si le but de tout contenu télévisuel est d'être rentable, comme toute production cinématographique soit dit en passant, il faut tout de même souligner, de la part des créateurs de séries télévisées, une véritable volonté d'innover et d'exploiter ce format. Nous avons mentionné les contenus originaux créés par HBO, souvent salués par la critique. Nous avons également évoqué, plus tôt dans ce chapitre, le cas des adaptations. Ces dernières sont parfois un moyen, pour les créateurs, de mettre précisément en avant les possibilités artistiques du petit écran qui les

312 Gary R. EDGERTON et Jeffrey P. JONES, *The Essential HBO Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008, p. 8.

313 Au sujet de la série, voir l'ouvrage d'Ariane HUDELET, *The Wire. Les règles du jeu*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

314 Gary R. EDGERTON et Jeffrey P. JONES, *The Essential HBO Reader*, *Op. Cit.*, p. 82.

315 Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 63.

différencient du format cinématographique. C'est notamment le cas de la série *Hannibal*. L'œuvre de Thomas Harris avait déjà fait l'objet de plusieurs adaptations en films³¹⁶, créant une forme de sérialité filmique. La série de Bryan Fuller, quant à elle, intègre les personnages d'Harris dans une construction typiquement sérielle, assez proche du *cop show*, tout en gardant l'emphase sur la singularité des personnages. L'intrigue macroscopique, librement inspirée de l'œuvre de Harris, peut ainsi être déployée sur une saison entière (13 épisodes d'environ 45 minutes), elle-même ponctuée de micro-intrigues en général développées sur un seul épisode. En parallèle, la série attache une attention toute particulière aux protagonistes (Will Graham, professeur en criminologie pour le FBI, et Hannibal Lecter, son psychiatre) et à l'évolution de leur relation. Cet arc narratif complexe peut, grâce à la forme sérielle, être expliqué et exploré sur la totalité des trois saisons de la série. Cela donne au spectateur le temps de se familiariser avec les personnages, de s'attacher à eux, et même de parvenir à comprendre leurs actions. Il faut également souligner que *Hannibal* bénéficie d'une esthétique particulièrement soignée, notamment dans la mise en scène des crimes sur lesquels les personnages enquêtent – nous y reviendrons.

Le format sériel en télévision représente, de fait, un véritable atout narratif pour le récit policier. À la manière des nouvelles publiées de manière régulière dans la presse du XIX^e siècle, les séries policières peuvent compter sur une diffusion à intervalles réguliers. Tout comme les nouvelles, le format court des épisodes permet aux séries de développer des intrigues rapides et dynamiques dans lesquelles le crime, l'enquête et la résolution sont tous concentrés sur un épisode – ou deux, exceptionnellement, souvent en fin de saison (*season finale*). Cela donne une certaine liberté de visionnage au spectateur, qui n'est pas obligé de suivre les épisodes dans un ordre précis, étant donné que chaque intrigue fonctionne en autonomie et que les personnages principaux ne changent pas. Cet aspect est particulièrement intéressant pour beaucoup de *cop shows* (notamment ceux des années 2000) dans la mesure où, le programme étant imposé par la chaîne, il pouvait arriver que le spectateur ne soit pas disponible et rate des épisodes. Comme l'explique Dominique Sipère, « on peut dire que les séries policières amplifient les effets de temps, le sentiment de familiarité à l'intérieur de chaque formule, ainsi que les structures télévisuelles (orientées vers une fin) et érotématique (procédant par questions/réponses) ».³¹⁷

La diffusion régulière à une semaine d'intervalle permet également de jouer sur le suspense. C'est un aspect particulièrement présent dans les *season finale* qui s'étalent sur deux épisodes. L'intrigue de ces épisodes représente en général l'apothéose de la saison, qu'il s'agisse d'une micro-

316 On peut notamment citer *The Silence of the Lambs* de Jonathan DEMME (1991) et *Red Dragon* de Brett RATNER (2002).

317 Dominique SIPIÈRE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 216.

intrigue plus complexe que d'habitude, ou de la résolution d'une macro-intrigue entamée en début de saison. La séparation en deux épisodes permet de souligner la complexité du mystère à résoudre (un seul épisode n'est plus suffisant), et d'apporter un suspense supplémentaire par le biais d'un *cliffhanger* idéalement placé à la fin de l'avant-dernier épisode. Le spectateur sait qu'il devra attendre une semaine pour connaître le fin mot de l'histoire, alimentant un certain enthousiasme concentré sur le tout dernier épisode et créant un regain d'intérêt juste avant le hiatus séparant le spectateur de la saison suivante. Les *cliffhangers*, en produisant un suspense et une attente, fidélisent ainsi le public tout en générant, dans certains cas, des contenus annexes produits par les fans, que nous évoquerons lors de notre analyse de la réception des séries policières.

Il faut souligner que, mis à part lors des *season finale*, les séries policières traditionnelles de type *cop show* dont la diffusion s'étale sur une année entière ne proposent que rarement des macro-intrigues développées sur tout une saison. En effet, les intrigues ne peuvent durer trop longtemps, sous peine de voir défaillir ce que Eco nomme « la mémoire de raccord »³¹⁸ du spectateur³¹⁹. Encore une fois, mieux vaut miser sur des intrigues développées et clôturées lors d'un seul et même épisode, et si macro-intrigue il y a, les éléments nécessaires à la compréhension pour un spectateur ayant manqué quelques épisodes doivent pouvoir être résumés rapidement dans la portion récapitulative (« Précédemment, dans... ») présente en début d'épisode.

Depuis quelques années, le système de *replay* proposé par la plupart des chaînes gratuites permet de contourner quelque peu le problème du programme imposé, permettant au spectateur de visionner un contenu quand il en a le temps, et pas seulement lorsque la chaîne le diffuse. Cependant, les chaînes ne proposent pas la totalité de leur programme sur leur système de *replay*. De plus, lorsqu'une série peut être visionnée sur l'un de ces systèmes, les épisodes n'y sont disponibles que durant une période limitée (une ou deux semaines, en général). La liberté de visionnage accordée au spectateur est donc toute relative. De plus, il ne faut pas négliger un autre aspect potentiellement dissuasif : la publicité, toujours présente sur les systèmes de *replay*.

HBO has made TV advertisements both an unnecessary distraction and commercially obsolete with its subscriber-based business model.³²⁰

On peut alors se demander si la disparition de la publicité sur les chaînes payantes serait inhérente à la réussite d'un média de diffusion contemporain, et dans quelle mesure cette absence

318 Umberto ECO, *De Superman au surhomme*, Op. Cit., p. 37.

319 Voir aussi Emmanuelle CACCAMO, « La "mémoire totale" dans les séries télévisées occidentales de science-fiction », in Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL., *L'imaginaire en série*, Otrante, n° 42, Paris, Kimé, 2017, pp. 145-157.

320 Gary R. EDGERTON et Jeffrey P. JONES, *The Essential HBO Reader*, Op. Cit., p. 326.

modifie les enjeux et les attentes, à la fois pour le diffuseur et pour le grand public.

C.2. Vers une disparition du fractionnement ?

Le fractionnement de la fiction³²¹ est, par principe, frustrant pour le public. Il faut en effet patienter entre la diffusion de chaque épisode, ce qui, à l'exception des séries nodales, génère un véritable suspense. Sans aller jusqu'à l'effacement de la fragmentation, on constate, grâce aux nouveaux moyens de diffusion des séries, l'apparition d'un possible visionnage plus linéaire, dont le récit doit maintenant tenir compte.

C.2.1. DVD et streaming

La solution, longtemps utilisée par les spectateurs, au programme télévisé imposé par les chaînes a été celle de l'enregistrement, les magnétoscopes permettant de mémoriser sur cassette vidéo les épisodes diffusés à un horaire inopportun. Cette méthode était davantage utilisée de manière ponctuelle, lorsqu'exceptionnellement le spectateur ne pouvait participer au rendez-vous de l'épisode hebdomadaire. Mais la commercialisation des séries, une fois la saison achevée, notamment après l'apparition du DVD, a ouvert de nouvelles options de visionnage, et notamment la possibilité de regarder une série au rythme de son choix une fois le DVD acheté, et ce sans publicités. Évidemment, cela présuppose deux choses : que le spectateur soit suffisamment patient pour attendre la commercialisation des DVDs (et donc la fin de la diffusion télévisée, ce qui peut prendre des mois), et qu'il soit prêt à payer un certain prix (contrairement à une diffusion gratuite à la télévision). L'on pourrait penser que le coût (plutôt élevé) d'un DVD de série dissuaderait le spectateur, face à un possible visionnage gratuit à la télévision. Il faut cependant, avant tout, tenir compte des fans. En effet, ils sont les premiers à acquérir le DVD de leur série favorite, de manière à pouvoir la visionner à loisir, mais aussi pour avoir accès au contenu additionnel (les bonus) souvent ajoutés aux DVDs.

[...] their dedicated fandoms embrace the collectability of television in this new form, a trend that the media industries are eager to capitalize upon by creating programs with maximum "rewatchability".³²²

321 À ce sujet, voir Marta BONI, Thomas CARRIER-LAFLEUR et Frédérique KHAZOOM, « Introduction », *Intervallés sériels*, *Sens public*, 2021, consulté le 8 octobre 2021 <<http://sens-public.org/dossiers/1561>>

322 Jason MITTELL, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *Op. Cit.*, p. 31.

En effet, acheter une série en DVD assure une certaine durabilité, donc la possibilité de regarder la série en question plus d'une fois (notamment pour rentabiliser l'achat du DVD). De plus, la liberté totale du spectateur quant au rythme de visionnage change la donne : la fragmentation imposée par la diffusion télévisuelle n'existe plus, et le spectateur peut tout à fait regarder plusieurs épisodes à la suite, s'arrêter aussi longtemps qu'il le souhaite, et reprendre là où il s'était interrompu. Le visionnage multiple, notamment, change complètement la nature d'un format qui, jusque là, était davantage perçu comme largement éphémère.

Parallèlement à ces modes de visionnages traditionnels, il faut également souligner, pendant les années 2000, le développement de modes de visionnage illégaux allant de pair avec l'expansion d'Internet. Le téléchargement, notamment, donne aux spectateurs la possibilité de se procurer leurs séries gratuitement et de les visionner au rythme qu'ils souhaitent. Les sites de *streaming* (lecture en continu) émergent également, permettant au public de regarder des séries directement en ligne sans avoir à les télécharger. Ces sites donnent également naissance à une véritable communauté, veillant notamment au sous-titrage des épisodes en un temps record. Cependant, l'illégalité de ce système a ses inconvénients : outre le risque pour l'utilisateur d'être rattrapé par la loi, les sites de streaming ne sont pas toujours fiables (leur contenu les obligeant à changer régulièrement d'adresse pour ne pas être fermés) et les vidéos proposées ne sont pas toujours d'une grande qualité. Ces moyens de consommation de séries existent évidemment toujours, mais il nous faut maintenant aborder le sujet des plateformes de *streaming* bel et bien légales, la plus connue étant celle de l'entreprise Netflix.

Netflix, créé en 1997, était à l'origine une entreprise dédiée à la vente et au prêt de DVDs livrés à domicile, et proposait notamment un abonnement mensuel dans son service de location. En 2007, Netflix lance son service de vidéo à la demande. La plateforme propose aujourd'hui de nombreux films, mais aussi des séries, documentaires et émissions. Tout comme les chaînes payantes telles que HBO, Netflix fonctionne avec un système d'abonnement mensuel, proposant différents tarifs selon les options désirées (nombre d'écrans connectés en simultané, image haute définition, etc.). Depuis quelques années, les plateformes de ce type se multiplient : l'entreprise Amazon a créé la sienne en 2016 (Amazon Prime Video), et le service Disney + a été lancé en 2020. À l'image des chaînes payantes, ces plateformes ont supprimé la publicité, et proposent à la fois du contenu acheté et du contenu original créé par le diffuseur lui-même. Le principe est ainsi très similaire à celui des chaînes comme HBO ou Canal +, mais il s'agit cette fois d'applications (ce qui facilite le visionnage sur différents types d'écrans) : les plateformes de *streaming* s'éloignent encore plus de la télévision traditionnelle et, à ce niveau, s'apparentent davantage aux sites de *streaming* illégaux que l'on trouve sur le Web.

Tout comme le DVD, le *streaming* offre de nouvelles possibilités de visionnage, favorisant notamment le *binge-watching* (visionnage en rafale) des séries.

Quand leur terme [DVD] est arrivé, ce nouveau support avait représenté un facteur non négligeable de source de revenus ajoutés pour HBO, sans compter qu'avec TiVo et autres fonctions digitales d'enregistrement anticipé, streaming en ligne, vidéo à la demande, Netflix, partage de fichiers, Youtube et Hulu, parmi tant d'autres, un nouveau mode de visualisation avait vu le jour. Dorénavant, il vous serait permis de regarder des séries entières en deux ou trois portions, dans une sorte d'orgie compulsive et consumériste.³²³

Ce phénomène est particulièrement marqué sur les plateformes comme Netflix, dont le contenu original est en général accessible une saison entière à la fois et non plus à raison d'un épisode par semaine. Cette manière de consommer la série se développe bel et bien et, fatalement, impacte la manière dont un récit est perçu. Une longue saison de vingt-quatre épisodes, destinée à une diffusion fragmentée et étalée sur plusieurs mois, souffrira largement de sa dimension répétitive, notamment dans le cas des *cop shows*. On peut donc se demander si la manière dont les spectateurs regardent les séries a fait changer la narration et, si oui, dans quelle mesure.

C.2.2. Évolution du contenu

L'un des atouts du récit sériel, fût-il littéraire ou télévisuel, est la possibilité de le suivre en dilettante, la plupart des épisodes étant construits comme des épisodes autonomes³²⁴, c'est à dire des épisodes couvrant une intrigue qui se suffit à elle-même et ne nécessite aucune connaissance annexe spécifique à la série. Ainsi, tout épisode peut être apprécié à la fois par un habitué de la série et par un néophyte. Dans un contexte de diffusion programmée à la télévision, cette dimension est un avantage : les habitués seront au rendez-vous, et les « zappeurs » qui passeraient par là ne seront pas dissuadés par une intrigue qu'ils ne peuvent pas suivre.

Cependant, aujourd'hui, les habitudes de visionnage ont changé. Il existe certes toujours des téléspectateurs allumant leur poste de télévision chaque semaine pour regarder le dernier épisode de leur série ou feuilleton. Mais pour une grande partie de la population, notamment les jeunes adultes, on note une évolution, particulièrement d'un point de vue matériel : il n'est pas rare que ces derniers ne possèdent pas de télévision, et utilisent plutôt un ordinateur (multi-fonction, donc plus rentable). Dans ce contexte, regarder une chaîne de télévision en direct devient moins naturel, alors que

323 Brett MARTIN, *Des hommes tourmentés, L'âge d'or des séries*, Paris, Points, 2016, p. 33.

324 Voir Elaine DESPRÉS, « Les épisodes autonomes : écarts formels et narratifs dans *The X-Files* et *Buffy The Vampire Slayer* », *TV/Series*, n°15, 2019, consulté le 25 septembre 2021 <<https://doi.org/10.4000/tvseries.3420>>

l'habitude de chercher spécifiquement le programme désiré s'installe rapidement. Et s'il est possible de ne pas avoir à attendre plusieurs jours pour continuer à regarder le programme en question, le spectateur en profitera. De plus, l'accessibilité des séries à l'internationale par le biais d'Internet réduit encore la pertinence des chaînes : un public européen n'aura en général pas la possibilité d'accéder directement à la chaîne américaine NBC. Même au sein d'un même continent, les frontières existent et accéder à la chaîne BBC en direct depuis la France n'est pas tâche facile³²⁵. En revanche, il est de plus en plus aisé de trouver les épisodes de série sur le Web directement après leur diffusion. Au-delà du refus d'attendre la commercialisation de la série, et la gratuité d'un téléchargement illégal comparé au prix d'un DVD, l'accès direct au dernier épisode d'une série permet également de limiter le nombre de *spoilers* dont le spectateur peut être victime. Plus vite l'épisode sera visionné, moins il y aura de chance de découvrir un élément important discuté sur les réseaux sociaux, de plus en plus réactifs – nous y reviendrons. Enfin, il faut aussi tenir compte de l'importance de l'offre sérielle aujourd'hui. Face à la multitude de programmes, on peut considérer qu'un spectateur ayant choisi de regarder une série aura tendance à se concentrer dessus, à regarder un ou deux épisodes pour la jauger, avant de décider ou non de la continuer. Les « zappeurs » tombant par hasard sur une série à la télévision sont bien moins nombreux.

Les créateurs de séries doivent donc aujourd'hui compter avec l'immédiateté de la diffusion à l'échelle internationale. Ils doivent également tenir compte des nouvelles habitudes de consommation évoquées plus tôt, à savoir le *binge-watching*. Si le fonctionnement de Netflix invite à cette méthode de visionnage, il n'est pas rare de voir des spectateurs attendre la fin de la diffusion d'une saison entière, de manière à pouvoir la regarder d'une traite une fois tous les épisodes sortis, sans avoir à se plier au rythme imposé par la diffusion télévisée. On peut donc dire que la tâche se complique quelque peu pour les scénaristes : il faut que le récit fonctionne avec le rythme de diffusion (dans le cas d'une diffusion fragmentée à la télévision), mais aussi avec le rythme effréné du visionnage en rafale adopté par de nombreux spectateurs. Et il faut aussi proposer un premier épisode « pilote » particulièrement efficace pour fidéliser rapidement un spectateur dont l'éventail de choix est immense.

Cette évolution dans le rythme de visionnage explique peut-être la manière dont les récits policiers en séries se sont diversifiés. Si la résolution d'un mystère reste toujours à l'ordre du jour, la structure strictement télévisuelle n'est plus une norme stricte dans les séries policières. Un visionnage moins fragmenté rend possible la mise en place de liens narratifs entre les épisodes qui vont au-delà

325 On peut mentionner les VPN (*virtual private network*, ou réseau privé virtuel), qui permettent aux utilisateurs de se connecter à un appareil distant comme s'ils se trouvaient sur le réseau local, ce qui leur donne la possibilité d'accéder à des chaînes ou des sites bloqués dans leur pays.

de l'univers et des personnages. De plus en plus de macro-intrigues courent sur des saisons entières, voire des séries entières. En séries policières, ces intrigues sont souvent construites autour d'un « méchant » accompli, l'ennemi juré du détective. On peut citer John le Rouge dans la série *The Mentalist*, Hannibal Lecter, ou encore Moriarty (*Sherlock*), paroxysme du « méchant » tout puissant à qui toutes les intrigues sont liées de près ou de loin. On assiste ainsi à une feuilletonisation de nombreuses séries policières, où les micro-intrigues (le crime de l'épisode) deviennent les récits annexes qui permettent d'alimenter la macro-intrigue, qui n'est plus reléguée au second plan comme une menace floue : elle devient centrale et anime les personnages et le récit tout au long de la saison. Les scénaristes peuvent en effet se permettre de multiplier les connexions et l'interdépendance des épisodes, s'ils partent du principe que beaucoup de spectateurs regarderont la série d'une traite. Le contraire est aussi vrai : si le spectateur *binge-watch* une saison, il vaudra mieux éviter les répétitions narratives puisqu'elles seront bien plus évidentes.

Il faut également évoquer la question de la vérité, centrale lorsque l'on parle de récit policier. Dominique Sipièrè sépare la vérité au cinéma en trois entités³²⁶ : la vérité diégétique (obtenue par le détective), l'authenticité profilmique (lieux ou faits authentiques, univers du documentaire), et le « mentir vrai » de la fiction (images artificielles qui produisent la vérité). Le récit policier est par définition motivé par l'absence de vérité diégétique, construit vers son dévoilement, et il s'achève lorsqu'elle est révélée. En série, le « mentir vrai » permet de guider le spectateur et de le convaincre de la légitimité de la vérité diégétique déterminée par le détective. Un exemple de ces images artificielles chargées de révéler la vérité est la série *Sherlock*. Les scènes de crimes y sont soumises à une sorte de dissection visuelle correspondant aux observations de Holmes. Des gros plans attirent l'œil du spectateur sur l'élément à observer, tandis que des mots, en surimposition sur l'image, lui permettent de suivre le raisonnement du détective. Mais le type de vérité qui va particulièrement nous intéresser ici est l'idée d'authenticité profilmique. On constate au début des années 2000, avec le développement des *cop shows*, une sensationnalisation du récit policier. Les moyens techniques des forces de police sont extraordinaires, leur rapidité d'action incroyable, et leur but est en général de sauver toute une ville, voire le monde, à chaque épisode. Si ces séries tirent leur inspiration d'agents et de méthodes réelles, la surenchère dont elles font preuve les rend moins réalistes. Certaines séries récentes, au contraire, récupèrent les codes du feuilleton et abandonnent complètement le côté ultra-dynamique de nombreux *cop shows*. La série *Broadchurch* en est un bon exemple. La totalité de la première saison est construite autour d'une seule intrigue, « une seule

326 Dominique Sipièrè, *Le récit dans les séries policières*, Op. Cit., p. 223.

victime, une seule affaire. [...] Ici la prétention d'authenticité est bien plus forte »³²⁷. En effet, plutôt que de multiplier les crimes et les investigations dans une grande métropole, les deux détectives enquêtent, tout au long des huit épisodes (d'une durée de 45 minutes), sur la mort d'un jeune garçon dans une petite ville du sud de l'Angleterre. La série développe à la fois les pistes suivies par les enquêteurs, les conséquences du meurtre pour la famille de la victime, mais aussi la manière dont la communauté entière réagit. En abordant tous ces aspects, la série va au-delà de la simple enquête et ancre son intrigue dans la réalité du quotidien de personnages ordinaires. Il ne s'agit plus simplement de résoudre un mystère, mais aussi d'explorer les conséquences d'un tel événement sur la vie des personnages affectés, de près ou de loin. En se concentrant sur les réactions de la communauté, la série parvient à créer un nouveau lien avec le spectateur. Ce dernier ne souhaite plus simplement découvrir l'identité du criminel : il veut aussi savoir comment la famille de la victime va s'en sortir, comment la communauté va se révéler d'un tel drame. En prenant le temps de développer l'univers et les personnages, en particulier les victimes, la série facilite l'identification, et rend le spectateur plus impliqué. La stratégie est donc différente : plutôt que de miser sur le sensationnel et l'action, *Broadchurch* fidélise son public en lui permettant de s'investir véritablement dans une enquête qu'il peut prendre le temps de suivre et de comprendre. La série danoise *The Killing* va encore plus loin, en proposant une intrigue centrée sur un crime unique, développée en 20 épisodes d'une heure, chacun correspondant à un jour d'enquête. La « prétention d'authenticité » est ainsi particulièrement forte dans ces séries.

Après la multiplication des *cop shows* hypersérialisés, on assiste ainsi à un retour aux intrigues plus longues et plus fouillées, mettant en avant un désir de réalisme. Cela peut nous rappeler la popularité des Newgate Novels du XIX^e siècle (voir chapitre 1), dans lesquels on retrouvait une « hybridation à caractère épidémique de genres anciens et nouveaux ainsi qu'une contamination systématique entre la fiction et l'actualité criminelle », une contamination qui se trouve être encore « prépondérante dans la fiction policière télévisuelle contemporaine »³²⁸. En effet, l'intérêt du public pour les récits criminels est toujours le même – en témoigne l'effervescence de la presse pour l'affaire Gregory en 1984, affaire qui a d'ailleurs fait l'objet d'un documentaire Netflix en 2019³²⁹. Les séries documentaires et les docufictions dédiés aux affaires criminelles sont particulièrement populaires, aussi bien à la télévision que sur les plateformes de *streaming*. Malgré la qualité toute relative de certains de ces programmes, il faut souligner leur longévité. L'émission *Enquêtes*

327 *Ibid.*, p. 88.

328 Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, *Op. Cit.*, p. 85.

329 *Gregory*, Gilles MARCHAND, Netflix, 2019, 1 saison.

impossibles, adaptation en français des séries *Forensic Files*³³⁰ et *Forensic Investigators*³³¹, comprend plus de 400 numéros qui sont diffusés régulièrement depuis 2004. On trouve sur Netflix de nombreux documentaires et docufictions de ce genre, notamment la série *I Am a Killer*, construite autour d'interviews de condamnés à mort racontant leur(s) crime(s). Avec cette série, notamment, on assiste à un retour aux codes du Newgate Novel, duquel le détective est absent, puisque le contenu n'est axé que sur le récit du crime lui-même par le meurtrier. Ainsi, les criminels, notamment les tueurs en série, continuent de fasciner le grand public qui est à l'affût de contenus lui permettant de cotoyer ces criminels au plus près.

Une série exploite justement à la fois la dimension feuilletonnante qui se développe dans les séries policières, et cet attrait pour les récits de tueurs en série : *Mindhunter*. Cette série suit les débuts de la psychologie criminologique et du profilage criminel au FBI dans les années 1970. Les agents Ford et Tench réalisent une série d'entretiens avec des tueurs en série incarcérés dans le but de discerner des schémas récurrents et créer des profils types. La particularité de cette série est que les criminels interrogés ont tous existé, et que les entretiens montrés dans les épisodes utilisent les dialogues des véritables interviews réalisées par le FBI. *Mindhunter* se nourrit largement de personnages et de faits réels pour développer son intrigue, faisant écho aux connaissances du spectateur au sujet de criminels et affaires extrêmement connus.

Though there is a blurring of boundaries between what is fact and what is fiction, through the use of hyperseriality or diegetic extensions, this is not meant to confuse the viewer, causing them to question what they see ; it is instead intended to reassure the viewer that *it is all real* (or at least, to give the viewer leave to pretend this is so).³³²

Il semblerait que le récit policier en série tende à impliquer de plus en plus son public, jouant sur une identification plus forte pour les personnages, une prétention d'authenticité dans l'intrigue, ou encore des références métatextuelles faisant appel à la culture du spectateur. Le rapport au public, même s'il a toujours existé, est aujourd'hui prépondérant. Dans un contexte extrêmement compétitif où les séries abondent, il est primordial de s'approprier rapidement un public fidèle et, bien entendu, de le garder.

Using the new technologies of home recording, DVDs, and online participation, viewers have taken an active role in consuming narratively complex television and helping it thrive within the

330 Paul DOWLING, *Court TV*, 1996-2011, 14 saisons.

331 Fiona BAKER, *Seven Network*, 2004-2006, 3 saisons.

332 Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 144.

media industries.³³³

Les spectateurs ont aujourd'hui un rôle actif à jouer, aussi bien dans la consommation des séries que dans leurs enjeux et leur développement. Malgré la complexité que peut représenter sa mise à l'écran, le récit policier est toujours l'un des plus répandus en série aujourd'hui. Les séries policières continuent à naître et à se diversifier, qu'il s'agisse d'adaptations, de *spin offs* ou de récits originaux. Le format sériel semble toujours être particulièrement approprié au récit de détection, et sa feuilletonisation permet à la narration de connaître une évolution. En effet, les intrigues plus longues, et les arcs qui s'étendent sur une saison³³⁴ (voire une série) en repoussant toujours plus le dévoilement de la solution qui annonce la fin du récit, donnent un nouveau souffle à l'implication du public. Tout comme à la grande époque du feuilleton littéraire, où chaque épisode alimentait les spéculations des lecteurs, les séries policières feuilletonnantes encouragent la participation des spectateurs. Et à l'ère des réseaux sociaux, les discussions vont bon train. Il ne s'agit plus seulement de raconter une histoire, mais de générer un contenu potentiellement infini : « storytellers now think about storytelling in terms of creating openings for consumer participation »³³⁵.

Nous avons vu dans cette première partie que la figure mythique du détective se cristallise au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle en lien avec un contexte de crise épistémologique et que ce type de figure est par définition adaptable du fait de sa plasticité. Des textes de Poe, Gaboriau et Doyle, il s'est « adapté » à différents supports et types de médias. La figure du détective herméneute demeure ainsi prépondérante dans les récits policiers contemporains. Né dans les pages des magazines du XIX^e siècle, il ne cesse d'exprimer ses talents en séries, qu'il s'agisse de nouvelles, de romans, de films, de feuilletons radiophoniques, de séries télévisées ou de fictionsérielles produites par des plateformes de *streaming*. La forme sérielle semble être une constante (même si la figure n'y est pas restreinte). Que le travail d'herméneute soit accompli par un détective héros héritier de Sherlock Holmes, ou par une équipe d'agents spécialisés, le récit policier continue à proposer inlassablement des solutions aux mystères les plus opaques : « Chaque jour, sur les écrans du monde entier, un détective officie et nous offre son instant de révélation, son apocalypse. Chaque jour, cet anti-Sisyphus réussit à loger son vain rocher et à nous offrir l'heureuse illusion que sa

333 Jason MITTELL, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *Op. Cit.*, p. 32.

334 On pense à *True Detective*, Nic PIZZOLATTO, HBO, 2014-2018, 3 saisons.

335 Henry JENKINS, *Convergence Culture*, *Op. Cit.*, p. 175.

montagne fait sens »³³⁶. D'une révolution industrielle à l'autre, le détective pisteur se métamorphose en de nouveaux avatars adaptés à un nouveau contexte. Nous observons donc une continuité certaine de la figure qui semble ne jamais décevoir le public.

La structure paradoxale des récits sériels qui le mettent en scène s'explique en partie (du moins au XIX^e) par une tension (faite de fascination et de répulsion) entre retour aux origines (le crime, le criminel-animal) et compulsion de clôture (la révélation finale, l'expulsion de la déviance et le retour à l'ordre). Mais ces fictions sérielles induisent aussi la promesse d'un retour. Il semble ainsi que les créateurs de récits de détection n'ont pas encore fini de raconter des histoires, d'une nouveauté toute relative tant le schéma traditionnel du récit policier est ancré dans un horizon d'attente codifié. Il s'agit toujours de remonter à la source d'un problème, une source qui, une fois découverte, met fin à l'histoire et tarit le récit.

Si le fonctionnement textuel policier interdit toute postérité, il postule, avant toute chose, une tradition. Né sans avenir, le récit de détection ne peut exister qu'en se créant, sur-le-champ, un passé.³³⁷

Cependant, ce récit se crée aussi, d'une certaine manière, un avenir, incarné par la promesse d'une suite³³⁸, d'un retour du détective, d'un nouveau problème et de sa solution. Et cet avenir ne se limite pas à la diégèse du récit, lorsque le lecteur ou spectateur poursuit lui-même la narration et l'investigation, trouvant toujours un nouveau mystère à élucider. Certaines séries l'ont bien compris. Le cas de *Sherlock*, notamment, est intéressant : la série est diffusée de manière traditionnelle à la télévision, mais à un rythme bien particulier. Les spectateurs ont en effet accès à un long épisode (1h30) chaque jour, trois soirs d'affilé. Puis, la saison est terminée, et le public peut avoir à attendre un, deux, voire trois ans pour connaître la suite. Pour ne pas être oubliée, la série dispose donc de trois épisodes pour donner suffisamment de matière à son public, qui se chargera lui-même de générer du contenu durant le hiatus à venir. La participation n'est pas qu'un bonus pour une série à succès. Il s'agit parfois d'une question de survie : être adapté, ou être oublié.

La longévité du détective herméneute montre donc que la figure est mythique parce qu'elle s'inscrit dans la possibilité d'une reprise qui peut aussi permettre d'introduire des variations³³⁹. Il est donc adaptable à différents contextes culturels et sociaux et cette adaptabilité est centrale dans les

336 Dominique SAPIÈRE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 225.

337 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, p. 181.

338 « serialization is based on the desire for *more, more, more* » Monica MICHLIN, « More, More, More : Contemporary American TV Series and the Attractions and Challenges of Serialization As Ongoing Narrative », *Mise au Point*, n°3, 2011, consulté le 25 septembre 2021 <<https://doi.org/10.4000/map.927>>

339 D'ailleurs, pour ce qui est du schéma narratif, Doyle lui-même a proposé des récits dans lesquels le narrateur n'est plus Watson mais Holmes.

définitions de l'adaptation. Le détective, figure mythique par son incarnation d'un compromis entre deux ordres (Lecerle), naît dans des récits à structure impossible, du fait de la mise en tension entre deux visées (l'origine et la fin). Pour poursuivre notre réflexion, il nous faut donc nous pencher sur le processus d'adaptation et les variations qu'il implique, en gardant à l'esprit que ces deux caractéristiques sont aussi celles qui définissent l'évolution des espèces dans la théorie darwinienne.

**Partie 2 : Transfictionnalité et transmédiabilité : identité et culture
participative**

La définition que Richard Saint-Gelais propose de la transfictionnalité, qui apparaît lorsque deux œuvres « se rapportent conjointement à une même fiction »³⁴⁰, admet, de fait, un panel très vaste de fictions transfuges :

Un instant de réflexion suffit pour entrevoir l'ampleur et la variété du domaine ainsi délimité, où l'on trouve aussi bien les suites et continuations [...], les personnages reparaissant [...], les *spin-offs* en télévision et ailleurs, les séries et les cycles [...], et bien d'autres choses encore.³⁴¹

Cela comprend notamment les pastiches, les réécritures, mais aussi les adaptations telles que les décrit Linda Hutcheon³⁴². Une adaptation serait donc, par définition, toujours transfictionnelle car elle se réfère à des éléments issus de l'œuvre qu'elle reprend. S'il n'est pas nécessaire pour le spectateur d'identifier une adaptation en tant que telle (c'est-à-dire d'en connaître la source) pour l'apprécier en tant qu'œuvre, il faut souligner la hiérarchisation dont elle peut faire l'objet :

A “faithful” film is seen as uncreative, but an “unfaithful” film is a shameful betrayal of the original. An adaptation that updates the text for the present is upbraided for not respecting the period of the source, but respectful costume dramas are accused of a failure of nerve in not “contemporizing” the text. If an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally, it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice. The adapter, it seems, can never win.³⁴³

Cela est surtout vrai dans le cas d'adaptations dont l'œuvre source est elle-même extrêmement populaire, ce qui induit des horizons d'attente établis. Le public averti est alors à même d'effectuer une véritable comparaison entre les deux œuvres, ce qui peut entraîner une certaine déception face aux attentes générées par la connaissance de l'original. On peut citer l'exemple de la franchise littéraire Harry Potter (J. K. Rowling, 1998-2007), adaptée en films entre 2001 et 2011. Du fait de la simultanéité entre la parution des quatre derniers tomes et la diffusion des premiers films, une grande partie des spectateurs étaient également des lecteurs. La temporalité a ici son importance : une œuvre source plus ancienne que son adaptation sera moins susceptible de toucher exactement le même public, et s'exposera donc moins à cette dynamique comparative. Cependant, adapter une œuvre ancienne implique l'existence d'éventuelles adaptations ultérieures, mais aussi, de manière plus large, de tout un univers transfictionnel³⁴⁴ qui a eu le temps de se construire dans l'imaginaire

340 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 7.

341 *Ibid.*, pp. 7-8.

342 « An acknowledged transposition of a recognizable other work or works », Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*. New York : Routledge, 2013, p. 8.

343 Robert STAM, « The theory and practice of adaptation », *Op. Cit.*, p. 8

344 Nous n'aborderons pas la question de la création d'un univers ou d'un monde (transfictionnel ou pas) car cela nous éloignerait de notre propos. La « théorie des mondes » fait l'objet de nombreuses analyses, de Delozel à Besson en passant par Marie-Laure Ryan. Voir par exemple l'introduction d'Anne BESSON dans *Mondes fictionnels, mondes numériques, mondes possibles. Adolescence et culture médiatique*, dir. Laurent BAZIN, Anne BESSON et Nathalie

collectif. Il peut donc devenir difficile d'identifier les éléments d'origine parmi la multitude d'éléments ajoutés au fil des fictions transfuges et qui créent une sorte d'identité palimpsestique de l'œuvre.

Palimpsests are created by a process of layering – of erasure and superimposition. [...] Palimpsests are of such interest to subsequent generations because although the first writing on the vellum *seemed* to have been eradicated after treatment, it was often imperfectly erased. Its ghostly trace then reappeared in the following centuries as the iron in the remaining ink reacted with the oxygen in the air producing a reddish-brown oxide.³⁴⁵

Pour les membres du public les plus assidus, une adaptation peut donc être un exercice de reconnaissance et de lecture de ces traces qui manifestent l'existence à la fois de l'œuvre source, mais aussi de transfictions suffisamment notables pour avoir intégré l'imaginaire associé à l'œuvre en question (sa xénoencyclopédie, pour reprendre les mots de Saint-Gelais). Les nouveaux moyens de diffusion des contenus audiovisuels que nous avons mentionnés dans la partie précédente (DVD et système de replay, entre autres) contribuent à ce phénomène d'analyse par les spectateurs les plus motivés : « As one fan commented, "Video recording has made it possible to treat film like a manuscript, to be pored over and deciphered" »³⁴⁶. Les récepteurs peuvent ainsi devenir eux-mêmes de véritables herméneutes, qui identifient et décodent les signes.

Ce mécanisme est encouragé par le format sériel, puisque les périodes qui séparent la diffusion des épisodes laissent au public le temps d'analyser le contenu disponible et d'élaborer des théories quant à la suite éventuelle de l'intrigue. Il faut en outre souligner la dynamique qui se met en place dans le cas d'une adaptation sous forme de série. Le principe de répétition/variation inhérent à la série³⁴⁷ rencontre celui de répétition/création propre à l'adaptation³⁴⁸. La notion d'interfictionnalité s'inscrit donc à plusieurs niveaux, ce qui peut aussi inciter le public à prendre part à un jeu d'identification et d'interprétation. Le phénomène peut prendre une ampleur encore plus importante lorsque le récit s'inscrit sur plusieurs médias, ce qui génère un jeu de piste auquel le public peut prendre part pour poursuivre la narration au delà du contenu des épisodes :

Transmedia storytelling refers to a new aesthetic that has emerged in response to media convergence – one that places new demands on consumers and depends on [...] active participation.³⁴⁹

PRINCE, Rennes, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Essais, 2016.

345 Sarah DILLON, *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, Trowbridge, Cromwell Press Ltd, 2007, p.12.

346 Henry JENKINS, *Convergence Culture, Op. Cit.*, p. 33.

347 Umberto ECO, « Innovation et répétition », *Op. Cit.*

348 « adaptation always involves both (re-)interpretation and then (re-)creation », Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation, Op. Cit.*, p. 8.

349 Henry JENKINS, *Convergence Culture, Op. Cit.*, p. 21.

On verra que cela génère de nouvelles opportunités pour les créateurs de séries, mais aussi d'éventuelles difficultés lorsque le public s'approprie le récit.

Le chapitre 3 sera consacré à la manière dont le processus d'adaptation s'articule dans le cas des séries de notre corpus. L'un des exemples les plus typiques étant la série *Sherlock* de la BBC, ce dernier sera privilégié. Nous verrons comment les créateurs de la série se sont inspirés à la fois du canon holmésien d'origine et d'adaptations antérieures à la leur pour construire à la fois les intrigues et les personnages de leur série, et ce que le processus d'adaptation implique lorsqu'il s'agit d'un récit policier contenant, par définition, une énigme donc la résolution doit rester une surprise pour le récepteur. Cela nous mènera, dans le chapitre 4, à nous intéresser au cas des spectateurs et aux discours extradiégétiques qu'ils produisent, notamment par la biais des réseaux sociaux. Nous verrons comment la lecture du signe peut se prolonger au delà de la diégèse lorsque la spectature s'approprie la méthode du détective herméneute pour mener ses propres investigations quant au devenir potentiel de l'intrigue. Enfin, nous nous intéresserons, dans le chapitre 5, au dialogue qui peut se créer entre les créateurs de la série et le public lorsqu'un dialogue transmédia s'établit sous la forme de contenu officiel transmédiateur ou de clins d'œil au public depuis la diégèse. Nous analyserons la manière dont ce dialogue peut à la fois nourrir l'intrigue et établir une relation privilégiée entre les créateurs de la série et les spectateurs les plus impliqués.

Chapitre 3 : Questions d'adaptation

Comme nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, le récit policier a été porté à l'écran de manière régulière depuis l'apparition du cinéma, puis de la télévision. La survie de certaines œuvres, adaptées inlassablement tout au long du XX^e siècle (et encore au XXI^e), témoigne de leur popularité constante et de leur dimension intemporelle que nous avons liée au statut de figure mythique du détective. Dans le cadre du récit policier, le meilleur exemple est bien entendu Sherlock Holmes. On peut se demander pourquoi le détective créé par Doyle continue de susciter autant d'intérêt, et comment le canon holmésien a été (et est encore) exploité, que ce soit par le biais d'une adaptation proche voire littérale, ou à travers un jeu de références faisant appel à la culture du spectateur. Au fil de ces transpositions à l'écran, le personnage a continué à toucher un public nouveau, en adaptant parfois son contexte et son univers aux goûts de l'époque.

On peut alors se demander ce que l'on entend par « adaptation ». Nous utiliserons ici la définition de Linda Hutcheon, qui entend ce terme dans un sens très large :

[...] adaptation can be described as the following:

- An acknowledged transposition of a recognizable other work or works
- A creative and an interpretive act of appropriation / salvaging
- An extended intertextual engagement with the adapted work³⁵⁰

Adapter une œuvre suppose donc que l'on en reproduise certains éléments (ce qui crée une sensation de confort pour le spectateur connaissant l'œuvre modèle), tout en y apportant de la nouveauté (ce qui génère le plaisir de la découverte et de la surprise)³⁵¹. Une adaptation est à la fois une répétition et un procédé de réinterprétation créative. Il faut donc souligner les notions de transtextualité, d'intertextualité, d'interfictionnalité et de palimpseste présentes dans ce genre d'œuvres. Gérard Genette a défini la transtextualité comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »³⁵². Nous reprendrons la définition de Marilyn Randall pour les deux termes suivants :

J'entends par « interfictionnalité » l'apparition dans un nouveau texte d'éléments d'une fiction antérieure. Ce serait proche du phénomène de « transfictionnalité » étudié par Richard Saint-

350 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation. Op. Cit.*, p. 8.

351 « [Adaptation] is repetition without replication, bringing together the comfort of ritual and recognition with the delight of surprise and novelty. » *Ibid*, p. 173.

352 Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7.

Gelais, où des personnages empruntés d'une fiction antérieure prennent vie ailleurs. Ici, il s'agit d'emprunts plutôt ponctuels ayant une fonction beaucoup plus floue et indéterminée que celle de la transfictionnalité. À ne pas non plus confondre avec l'intertextualité, qui mise sur les éléments discursifs et fait appel à la connaissance littéraire du lecteur. Il s'agit ici plutôt d'un retour obsessionnel d'éléments glanés ailleurs, sans nécessairement que l'origine de ceux-ci joue un rôle signifiant dans le récit.³⁵³

L'interfictionnalité ne se limite donc pas aux références littéraires, et peut prendre la forme de références transmédias existant sur d'autres supports que le texte. Tous ces éléments sont des outils potentiels que les créateurs d'adaptation peuvent utiliser pour créer leur œuvre, qui devient elle-même un palimpseste de références :

[...] adaptation is a form of intertextuality: we experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation³⁵⁴

Le texte d'origine est toujours présent dans l'esprit du spectateur le connaissant³⁵⁵, ce qui crée ce que Hutcheon appelle : « an interpretive doubling, a conceptual flipping back and forth between the work we know and the work we are experiencing »³⁵⁶. L'influence de l'œuvre originale est donc primordiale, à la fois dans la création d'une adaptation, mais aussi dans sa réception auprès du public. Plus le succès d'une œuvre est important, plus les chances d'en décevoir les lecteurs sont élevées. L'adaptation se révèle donc un exercice difficile pour ses créateurs, qui se doivent de toujours trouver l'équilibre parfait entre répétition et création, de manière à charmer le public sans pour autant l'ennuyer.

Dans ce chapitre, il s'agira tout d'abord de définir la notion de transfictionnalité, développée notamment par Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges*. À l'aide notamment de l'exemple de Sherlock Holmes (qui est d'ailleurs l'un de ceux que Saint-Gelais retient), nous analyserons la manière dont les œuvres d'origine ont été utilisées dans les adaptations, et comment ces dernières peuvent prolonger le succès des œuvres sources sans en trahir l'identité. Le but sera de déceler les éléments indispensables au processus de reconnaissance des œuvres par le spectateur, une dimension indispensable sans laquelle, de fait, l'adaptation en tant qu'adaptation serait un échec.

Ces éléments récurrents et inhérents à l'identité du détective herméneute par excellence nous permettront de dresser un portrait de la figure étudiée. Il s'agira alors de s'interroger sur l'origine de

353 Marilyn RANDALL, « Dans l'atelier de l'écrivain (auto)fictif : *L'enterrement de la sardine* de Patrice Lessard, *Temps Zéro, Le roman comme atelier*, n°11, 2017, consulté le 10 octobre 2020 <<https://tempszero.contemporain.info/document1491>>

354 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation. Op. Cit.*, p. 8.

355 Ce que Linda HUTCHEON nomme « knowing audience », *Ibid.*, pp. 120-128.

356 *Ibid.*, p. 139.

ces éléments nécessaires, mais aussi sur la manière dont ils se manifestent dans les fictions sérielles mettant en scène des versions transfictionnelles du détective des origines. Cela nous permettra d'analyser la part de liberté qui existe encore lorsque l'on adapte une figure telle que Sherlock Holmes, et ce que suggère cette liberté lors de la réception de l'œuvre par le spectateur. Nous reviendrons alors sur la dimension mythique du personnage, et sur ce que cela signifie à la fois pour les créateurs-adaptateurs, et pour le public.

A. Transfictionnalité et adaptation

Avant de réellement débiter ce point, il convient de rappeler la définition de la transfictionnalité proposée par Richard Saint-Gelais :

Par « transfictionnalité », j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou d'un univers fictionnel. [...] En donnant ici à « texte » une acceptation large qui couvre aussi le cinéma, la télévision, la bande dessinée, etc.³⁵⁷

La transfictionnalité concerne ainsi l'adaptation en général, qu'elle s'opère au théâtre, à la radio, ou à l'écran. Le phénomène est également très large et comprend de nombreux procédés, de l'adaptation à la réécriture en passant par le pastiche ou la parodie. Cette partie s'intéressera tout d'abord à l'univers transfictionnel de Sherlock Holmes de manière à déterminer les éléments permettant au public de reconnaître le personnage malgré les éventuelles modifications opérées par la fiction transfuge en question. Cela nous mènera à nous intéresser à la persistance de ce personnage dans le domaine transfictionnel, et donc sur la nécessité pour les créateurs d'adaptations de faire preuve de toujours plus d'ingéniosité pour proposer quelque chose de novateur au public. À l'aide des exemples des séries *Sherlock* et *Hannibal*, nous analyserons ainsi comment les créateurs construisent une adaptation à partir d'une œuvre source *a priori* déjà largement exploitée, notamment au cinéma. Cela nous permettra de nous pencher sur l'intérêt du format sériel dans le cas de ces adaptations.

La richesse des univers transfictionnels auxquels ces séries appartiennent nous conduit à penser que l'aura des personnages évoqués, notamment Sherlock Holmes, ne s'est pas uniquement

357 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 7.

construite à partir de leur canon d'origine, mais bel et bien grâce aux adaptations en tous genres dont ils ont fait l'objet. Nous verrons qu'il s'est construit une identité herméneutique du personnage de Holmes, une identité construite sur un palimpseste d'œuvres transfictionnelles qui ont laissé leur trace, comme autant d'indices indiquant l'existence et l'influence d'une adaptation, d'un pastiche, d'un récit apocryphe. Nous analyserons la manière dont, petit à petit, par accréation des représentations successives, cette identité est devenue synonyme du détective par excellence, jusqu'à devenir un modèle pour une multitude de détectives dans les fictions sérielles contemporaines. Cela nous mènera à nous interroger sur la manière dont une figure mythique telle que Sherlock Holmes a, peut-être, pu donner naissance à un personnage « type », c'est-à-dire doté de traits conventionnels et immuables³⁵⁸.

A.1. Les origines de l'univers transfictionnel de Sherlock Holmes

Le personnage d'Arthur Conan Doyle a fasciné ses admirateurs depuis sa création en 1887³⁵⁹. L'engouement pour Sherlock Holmes et ses aventures a en effet pour particularité d'être resté fervent et constant parmi les générations de lecteurs qui lui sont restés fidèles depuis le XIX^e siècle. Des générations de lecteurs, mais pas seulement. En effet, le canon holmésien a été à la fois étoffé par ses nombreux pastiches, mais également adapté par de multiples médias. Quelle que soit la qualité des adaptations, ce qu'il nous faut noter est, justement, leur profusion, du théâtre à l'écran³⁶⁰, prouvant à elle seule la popularité intemporelle de cette partie de l'œuvre de Doyle. Cela nous permet également de souligner d'emblée à quel point cette œuvre littéraire se prête à un support visuel plus moderne, tel que le cinéma ou la télévision, et peut-être aussi une capacité transmédiatique spécifique.

Chaque intrigue écrite par Doyle suit, en général, le même schéma. L'histoire commence par une partie introductive durant laquelle un client consulte Holmes et lui expose son problème. La venue de cette personne est souvent une source d'excitation pour le détective, qui se plaint abondamment de l'ennui que lui cause l'absence de cas intéressants à résoudre. Elle est également, régulièrement, source de soulagement pour Watson qui regarde d'un mauvais œil la tendance qu'a

358 Véronique GÉLY, « Personnage, mythe et enfance », *Op. Cit.*, p. 16.

359 Dans *A Study in Scarlet*, publié dans *Beeton's Christmas Annual* en 1887.

360 On peut notamment citer l'adaptation théâtrale de William Gillette *Sherlock Holmes, A Drama in Four Acts* (1899), les quatorze films avec Basil Rathbone dans le rôle de Holmes (1939-1946) ou encore la série Granada, dans laquelle le rôle du détective est joué par Jeremy Brett (1984-1994).

son ami à avoir recours aux drogues lorsqu'il n'a pas l'esprit occupé par une affaire à sa mesure. La narration, toujours conduite par Watson, se concentre alors sur les événements relatés par le client, ainsi que sur l'attitude de Holmes, qui commence d'ores et déjà ses déductions et requiert occasionnellement quelques détails supplémentaires. Le détective juge alors le cas suffisamment intéressant pour le prendre en main et, se basant sur les premières informations fournies par son client, se lance dans l'enquête. Cette première partie sert généralement à éveiller l'intérêt des lecteurs pour un cas nouveau et, comme le soulignent à l'envi Holmes et Watson, compliqué et inattendu. Confrontée à un mystère à première vue insoluble, la curiosité du lecteur se trouve attisée, permettant à l'auteur de l'entraîner immédiatement dans une intrigue de laquelle il ne pourra se détacher avant d'en connaître le dénouement.

On assiste ensuite à ce que nous pourrions appeler un second acte, ce qui nous permet de souligner la structure théâtrale récurrente des aventures du détective. Durant cet acte, Holmes, dans un premier temps accompagné de Watson, mène l'enquête : il peut par exemple se rendre sur les lieux du crime, ou chercher à contacter une personne concernée ou suspecte. Il fait alors ses premières observations et émet ses premières hypothèses. Cela permet à l'auteur de mettre en évidence la qualité principale de son personnage : le sens de l'observation et, ce qui en découle, sa capacité à traduire ces observations en données utiles à l'enquête. Ces capacités hors du commun sont ce qui ont rendu Holmes célèbre et populaire auprès de ses lecteurs³⁶¹. Ces séquences de déductions sont donc un passage obligatoire dans chaque histoire³⁶², pour le plus grand bonheur des admirateurs du détective – Watson, en premier lieu, qui ne cesse jamais de s'émerveiller devant les extraordinaires capacités de son ami. Le point de vue de Watson devient alors particulièrement intéressant. En effet, il fournit un point de repère³⁶³ aux nouveaux lecteurs connaissant peu les méthodes de Holmes, ceux-ci peuvent ainsi s'identifier à lui et à son ébahissement perpétuel devant le talent du détective. Dans le même temps, pour les lecteurs habitués à cette séquence d'observation et de déduction, Watson apparaît comme un personnage lent, voire agaçant, qui a du mal à suivre l'esprit vif de son ami : « Watson, l'insupportable Watson, qui ne comprend rien à rien »³⁶⁴. Les lecteurs avisés suivront donc parfois le fil des pensées du détective plus facilement que le docteur. Cela pourra leur donner l'impression de connaître et de comprendre Holmes mieux que son

361 « When I began the short adventures, one after the other coming out month after month in the *Strand Magazine*, people began to recognize that it was different from the old detectives, [...] that it was new, they began to buy the magazine, and it prospered [...]. » Arthur CONAN DOYLE in « Sir Arthur Conan Doyle Interview », *Sherlock Holmes : the Archive Collection, Volume II*. New York, Synergy Entertainment, 2010. [03:32]

362 La précision des déductions était primordiale pour Doyle, agacé par le flou entourant généralement le raisonnement des détectives : « It always annoyed me how in the old-fashioned detective stories, detectives always seemed to get to these results [...] by some sort of lucky chance [...] ». *Ibid.* [01:34]

363 Il est la « boussole du texte ». Voir Hélène MACHINAL, *Conan Doyle, Op. Cit.*, p. 160.

364 Jean-Pierre NAUGRETTE, « La mort de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 92.

compagnon, ce qui donne l'illusion d'une proximité plus importante entre le lecteur et le personnage principal. Cette dimension est importante car, à première vue, il semble très difficile – voire impossible – pour le commun des mortels de s'identifier à ce personnage hors du commun.

Ainsi, les lecteurs prennent plaisir à suivre Holmes dans son enquête et ont hâte de connaître la prochaine étape, puis la suivante, jusqu'à la résolution de l'affaire. Il faut ainsi noter que, dans les écrits de Doyle, le dénouement de l'histoire n'est pas la seule motivation pour les lecteurs. Au contraire, les méthodes de Holmes rendent l'enquête en elle-même généralement plus intéressante que sa résolution. En effet, l'histoire connaît souvent des rebondissements inattendus. Il peut s'agir par exemple d'un nouveau meurtre, ou d'une fausse piste suivie par Holmes qui se rend soudain compte qu'il s'est complètement trompé. De plus, Watson est souvent mis à l'écart pendant une partie de l'enquête durant laquelle Holmes suit plusieurs pistes en le laissant dans le noir. Les lecteurs n'ont donc pas accès aux nouveaux éléments assemblés par le détective et ne peuvent donc en aucun cas résoudre l'enquête eux-même. C'est là une grande différence entre le canon holmésien et d'autres récits policiers tels que ceux d'Agatha Christie. En effet, contrairement à Hercule Poirot qui fournit tous les éléments à ses lecteurs, leur donnant l'impression de pouvoir deviner la solution, Holmes ne dévoile qu'une partie des indices au fur et à mesure : suffisamment pour éveiller l'intérêt et les soupçons des lecteurs envers certains personnages ou faits suspects, mais pas assez pour leur permettre de résoudre l'énigme³⁶⁵. Ils ne peuvent jamais savoir avec certitude ce qu'il pense et ce qu'il sait. Cela les force donc à lire jusqu'au bout pour prendre connaissance du dénouement.

Les dernières pages sont généralement consacrées à ce dénouement – l'arrestation du criminel, par exemple – et à l'explication finale de l'affaire par Sherlock Holmes – ou, dans certains cas, par le criminel lui-même. Outre le fait que cette résolution apporte une certaine satisfaction aux lecteurs, elle leur permet également de prendre connaissance de nombreux détails jusque là passés sous silence ou ignorés. Cependant, la plus grande satisfaction est de pouvoir enfin comprendre chaque élément de l'affaire telle qu'elle était exposée par le client tout au début de l'histoire. Les faits, aussi étranges soient-ils, se retrouvent alors expliqués et la totalité de l'enquête prend un sens. Les indices interprétés sont regroupés comme autant de fragments qui reconstituent l'image globale, celle du crime. Le dénouement permet parfois aux lecteurs d'accéder à un nouveau point de vue : celui du criminel. En effet, certains éléments peuvent rester inexplicables pour Holmes, et le récit du criminel permet souvent de comprendre les faits les plus étranges de la situation initiale. On peut notamment citer l'exemple de « The Adventure of the Yellow Face » (*The Memoirs of Sherlock*

365 « ... si Agatha Christie peut et veut vous donner l'illusion d'avoir toutes les cartes en main, et de pouvoir rivaliser avec Poirot, chez Doyle nous ne savons, nous ne voyons même que ce que Holmes veut bien consentir à nous montrer. » Serge CHAUVIN, « Le porteur de lumière », *Op. Cit.*, p. 116.

Holmes, 1894), où l'on a besoin du récit d'Effie Munro pour comprendre le fin mot de l'histoire.

Cette construction, ainsi souvent répétée dans les nouvelles, pourrait cependant devenir lassante pour le lecteur. Tout le génie de Doyle réside dans sa capacité à toujours surprendre ses lecteurs avec des enquêtes originales et des rebondissements inattendus, ou encore en usant d'un suspense adéquat pour maintenir le lecteur en haleine. L'auteur s'assure également l'intérêt de son lectorat jusqu'à la fin de l'histoire en le laissant dans le flou pendant une partie de l'enquête, pour mieux l'étonner et l'impressionner lors de l'explication finale – à l'image de Holmes, qui ne cache pas sa fierté lors du résumé détaillé de sa progression.

Ainsi, la construction des intrigues holmésiennes suit le schéma traditionnel de l'énigme tel qu'il est exposé par Jean-Jacques Lecercle. En effet, selon lui, l'énigme est un paradoxe : bien que Doyle nous expose son intrigue à travers des événements tout à fait compréhensibles – *a priori* –, il nous est impossible d'établir des liens qui pourraient nous permettre de comprendre l'énigme et, donc, de la résoudre. C'est cette technique qui crée le suspense dans l'énigme, et aussi « l'éclat : celui de l'illumination »³⁶⁶ lorsque les lecteurs prennent enfin connaissance du dénouement. Cette révélation mène alors, toujours selon Lecercle, à un nouveau paradoxe : un « paradoxe affectif, entre le “c'était donc ça” et “ce n'était donc que ça” »³⁶⁷. Cela explique pourquoi, dans le canon holmésien, l'auteur fait durer le suspense le plus possible. Ainsi, la tension créée par l'enquête rend la révélation plus impressionnante encore : c'est l'accomplissement d'une intrigue haletante.

Le dynamisme et le suspense présents dans les histoires créées par Doyle sont donc des aspects attrayants pour les lecteurs de l'époque et d'aujourd'hui, laissant envisager un certain succès pour d'éventuelles adaptations visuelles qui donneraient corps à des personnages et un univers déjà ancrés dans l'imaginaire collectif. Cependant, les enquêtes elles-mêmes et leur résolution ne sont pas les seules raisons pouvant expliquer l'intérêt d'une adaptation de l'œuvre sur grand ou petit écran :

[l'attrait cinématographique] tient d'abord selon moi à sa parenté paradoxale avec un genre privilégié [...] : le fantastique, le film d'épouvante [...]. La deuxième raison me semble procéder de la nature même du personnage, d'une théâtralité intrinsèque qui fait de lui à la fois l'acteur et le metteur en scène de ses aventures.³⁶⁸

La notion de suspense est donc centrale dans les intrigues écrites par Doyle dans le canon holmésien, et a pour qualité d'apporter un intérêt tout particulier à un public intéressé par le cinéma

366 Jean-Jacques LECERCLE, « La vie des textes infâmes », *L'énigme*, ed. Stéphane BIKIALO et Jacques DÜRRENMATT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 2003, p. 55.

367 *Ibid.*, p. 55.

368 Serge CHAUVIN, « Le porteur de lumière ». *Op.Cit.*, p. 114.

d'épouvante, qui propose suspension et attente. Le succès de ce genre de fiction est en effet basé sur la résolution d'un mystère, et donc sur l'incertitude qui règne jusqu'à cette révélation finale. Le récit d'énigme est donc en perpétuel mouvement (celui du ou des détectives menant l'enquête), et c'est ce dynamisme qui rend le roman policier si efficace une fois adapté à l'écran. Cependant, le style d'écriture et son rendu cinématographique ne sont pas, tel que le souligne Serge Chauvin, les seules qualités favorisant une adaptation : il faut aussi souligner le rôle primordial du personnage principal et de sa façon de procéder, de se comporter, et d'exposer les choses, à savoir la présence « d'une théâtralité intrinsèque ». En effet, le détective a un grand sens du spectacle. Pour reprendre les mots de Martin Freeman, interprète de John Watson dans la série *Sherlock* : « [Sherlock Holmes] is theatrical, he is bigger than life. [...] He performs, he does perform. »³⁶⁹ ; et il semble y prendre un plaisir tout particulier. Holmes sait choisir son moment pour que ses révélations aient un maximum d'impact sur son public (le plus souvent composé de Watson et d'un inspecteur de la police tel que Lestrade). Or, comme le souligne Jean-Pierre Naugrette : « L'énigme a besoin du spectacle »³⁷⁰. Le dénouement final est en effet d'autant plus saisissant qu'il est énoncé avec la grandiloquence dont Holmes sait faire preuve dans ce genre d'occasion.

De plus, avec Sherlock Holmes, Doyle a créé un personnage hors du commun qui parvient à se détacher de l'image du détective de génie qui existait déjà – l'inspecteur Lecoq d'Émile Gaboriau, ou le Chevalier C. Auguste Dupin d'Edgar Poe, par exemple. Ses qualités d'observation et de déduction se mêlent à un ego extraordinairement développé, et sa logique implacable témoigne d'une approche rationnelle qu'il ne limite pas au cadre des enquêtes : Holmes l'applique à l'univers entier. Son credo est que toute information inutile n'a aucune raison d'être conservée dans son esprit³⁷¹. À première vue, le concept paraît logique. Néanmoins, alors que les lecteurs, aux côtés de Watson, font plus ample connaissance avec Holmes, ils se rendent compte que cela s'applique à des faits que, eux, considèrent comme les bases des connaissances humaines : la Terre tourne autour du Soleil, par exemple.

'But the Solar System! [Watson] protested.

'What the deuce is it to me?' he interrupted impatiently: 'you say that we go round the sun. If we went round the moon it would not make a penny-worth of difference to me or to my work.'³⁷²

Nous avons ci-dessus un exemple typique des dialogues de sourds qui se tiennent entre Watson

369 Martin FREEMAN in « The Great Game », commentaires de Mark Gatiss, Martin Freeman et Benedict Cumberbatch. *Sherlock: Season 1*, BBC, 2010, DVD.

370 Jean-Pierre NAUGRETTE, « La mort de Sherlock Holmes », *Op.Cit.*, p. 89.

371 « It is of the highest importance [...] not to have useless facts elbowing out the useful ones. » Arthur CONAN DOYLE. *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 16.

372 *Ibid.*

et Sherlock : l'un ne cesse de s'étonner de la singularité de son ami, tandis que l'autre tente en vain de convaincre le docteur que sa vision des choses est la seule qui soit acceptable. Il faut alors noter l'importance du duo dans les histoires de Doyle. En effet, Watson ne tient pas uniquement le rôle traditionnel du faire-valoir aux côtés d'un héros extraordinaire. Il permet de souligner l'intelligence et le talent du détective. Cependant, loin d'être un spectateur inutile, Watson crée un lien entre Sherlock Holmes et les lecteurs, « enjolivant par volonté dramatique des aventures sèchement logiques, au dam récurrent de Sherlock »³⁷³. En effet, la façon qu'a John Watson de relater les aventures du détective ne se limite pas à la résolution pure et simple d'une énigme. Watson n'hésite pas à nous faire part de son point de vue, à faire durer le suspense, ou encore à partager ses inquiétudes ou son attachement pour certaines victimes ou certains clients requérant l'aide de Holmes. Ainsi, il ajoute des sentiments à la froide technique de Sherlock Holmes qui, s'il relatait lui-même ses aventures, ne les rendrait que plus complexes et rébarbatives du fait de son amour pour la logique pure et dénuée de toute émotion – susceptible de brouiller les pistes ou d'induire en erreur³⁷⁴.

Le point de vue adopté par la narration rend ainsi le texte plus divertissant et plus abordable pour les lecteurs qui, comme Watson, sont incapables de suivre le fil des pensées de Holmes et ont donc besoin d'une explication claire et détaillée pour comprendre ses déductions. Il est également important de noter la dimension humoristique de leur relation. Même si cet aspect ne paraît pas forcément évident à première vue, il s'agit en effet d'un duo comique³⁷⁵. L'intelligence de Holmes, à laquelle s'ajoute son dédain des normes sociales, se retrouve ainsi confrontée à l'ignorance et à la personnalité émotive de Watson, ce qui donne lieu à de nombreux échanges comiques :

'By the way, Holmes,' [Watson] added, 'I have no doubt the connection between my boots and a Turkish bath is a perfectly self-evident one to a logical mind, and yet I should be obliged to you if you would indicate it.'³⁷⁶

On notera là l'autodérision de Watson qui, conscient de la supériorité sans conteste de son ami dans le cadre de la logique, choisit de prendre les choses avec humour. John Watson n'est donc pas

373 Jean-Jacques LECERCLE, « Les deux Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 82.

374 C'est par exemple le cas dans « The Adventure of the Blanched Soldier » (1926) et « The Adventure of the Lion's Mane » (1926) dans laquelle il remarque même : « Ah! had [Watson] but been with me, how much he might have made of so wonderful a happening and of my eventual triumph against every difficulty! As it is, however, I must needs tell my tale in my own plain way. » (Arthur Conan DOYLE, *The Casebook of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 164)

375 Ce potentiel comique a par ailleurs souvent été exploité dans les adaptations, par exemple dans *The Private Life of Sherlock Holmes* (Billy Wilder, 1970) ou *Without a Clue* (Thom Eberhardt, 1988), nous y reviendrons.

376 Arthur CONAN DOYLE, « The Disappearance of Lady Frances Carfax », *His Last Bow* [1917], London, Wordsworth Classics, 1993, p. 354.

simplement, encore une fois, un personnage sans grand intérêt, présent uniquement pour boire les paroles de Sherlock Holmes : il lui donne la réplique, s'amuse de ses manies et, malgré son immense respect pour les talents du détective, n'hésite pas, parfois, à remettre en question son point de vue sur certains sujets – notamment la consommation de drogues.

C'est donc sur ce duo de personnages opposés mais complémentaires que repose, en grande partie, le succès de l'œuvre de Doyle. Françoise Sammarcelli souligne que « cette continuité soigneusement instaurée entre les romans [...] fidélise le lecteur »³⁷⁷. Ainsi, comme de nombreux auteurs qui utilisent les mêmes personnages principaux récurrents pour construire leurs intrigues, Doyle reste fidèle à Holmes et son ami Watson, fidélisant, à leur tour, les lecteurs toujours en attente d'une nouvelle aventure menée par ces personnages attachants. Le succès de Sherlock Holmes dépassa même largement les attentes de son auteur, et par conséquent, il n'est pas étonnant de l'avoir vu s'échapper de son contexte littéraire pour faire son apparition sur les planches, dans le petit écran, ou encore au cinéma.

Le succès des aventures du détective eut par ailleurs une autre conséquence liée à son personnage principal et pouvant expliquer les nombreuses adaptations ayant suivi sa création : l'idée de manque, née du mystère entourant Sherlock Holmes, « la persistance du voilement, de l'obscurité, de l'absence »³⁷⁸. Cette présence problématique d'une absence se manifeste à travers l'inaccessibilité du personnage principal : nous n'avons jamais accès aux pensées de Holmes, il reste pour nous une énigme indéchiffrable. Les lecteurs se retrouvent donc confrontés à une question sans réponse : qui est vraiment Sherlock Holmes ? Or, comme l'on pouvait s'y attendre étant donné le succès du détective, ce mystère est finalement source de frustration pour des générations de lecteurs curieux de découvrir d'autres facettes de Holmes, loin de sa froide logique et de son esprit implacable³⁷⁹.

La dimension énigmatique de l'être humain résiste et mine le texte, et ce principe empêche la clôture du cycle en ouvrant toute grande la porte de la réécriture et du pastiche.³⁸⁰

En effet, confrontés à l'énigme Holmes, de nombreux admirateurs du détective se sont essayés à l'écriture de nouvelles aventures, à diverses fins. Certains eurent pour but de résoudre enfin des

377 Françoise SAMMARCELLI, « Procédures policières et procédés littéraires : Ian Rankin et Henning Mankell ». *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, ed. Gilles MENELGADO et Maryse PETIT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 167.

378 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 137.

379 Les adaptations ont d'ailleurs profité de ce flou entourant le personnage, par exemple en développant son enfance (*The Seven Per-Cent Solution*, Nicholas Meyer, 1974) ou son adolescence (*Young Sherlock Holmes*, Barry Levinson, 1985).

380 Hélène CRIGNON, « L'énigme de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 263.

enquêtes mentionnées par Holmes ou Watson au détour d'une autre aventure en cours, mais finalement jamais écrites par Doyle. On peut prendre pour exemple « The Giant Rat of Sumatra », évoqué dans « The Sussex Vampire »³⁸¹, ou encore « The Canary Trainer », mentionné dans « Black Peter »³⁸². Néanmoins, l'ajout de nouvelles aventures au canon holmésien déjà existant – et déjà bien fourni – ne fut pas toujours la motivation première des auteurs de pastiches. René Réouven, par exemple, souhaitait « humaniser [Holmes], le rendre plus complexe, plus vulnérable, plus porté au fantasme, que cette espèce de robot inventé par Doyle »³⁸³. On soulignera donc un désir d'étoffer le personnage de Sherlock Holmes, de l'approfondir et de le rendre, ainsi, plus accessible puisque moins mystérieux.

Les qualités narratives de l'œuvre de Doyle ne sont donc pas l'unique élément ayant favorisé l'apparition des réécritures et autres adaptations du canon holmésien : la frustration née du mystère entourant le personnage principal a également mené les admirateurs de l'œuvre à chercher des explications au comportement et à la personnalité de l'étrange détective. Aux adaptations théâtrales succédèrent les pastiches et réécritures, avant que le détective ne fasse son apparition sur le petit écran et au cinéma muet³⁸⁴ puis, enfin, au cinéma parlant. Le duo Holmes-Watson a ainsi connu de nombreuses vies, chaque interprète apportant sa touche personnelle, tout comme chaque réalisateur ayant entrepris la tâche de donner un visage aux personnages de Doyle. Loin de s'épuiser, le personnage de Doyle continue à être source d'inspiration : il est en effet important de noter qu'en plus d'avoir assuré l'immortalité des histoires et des personnages créés par Doyle, les adaptations leur ont conféré une résonance et un succès à l'échelle internationale³⁸⁵, rassemblant toujours plus d'admirateurs au sein d'une communauté d'initiés en perpétuelle évolution.

A.2. S'adapter pour adapter

A.2.1. Le suspense transfictionnel

Dans le cas d'une œuvre aussi connue que les aventures de Sherlock Holmes, l'idée de suspense

381 « ... It was a ship which is associated with the giant rat of Sumatra, a story for which the world is not yet prepared. », Arthur CONAN DOYLE, « The Sussex Vampire », *The Casebook of Sherlock Holmes, Op. Cit.*, p. 83.

382 « ... his arrest of Wilson, the notorious canary-trainer, which removed a plague-spot from the East End of London. », Arthur CONAN DOYLE, « Black Peter », *The Return of Sherlock Holmes, Op. Cit.*, p. 166.

383 Denis MELLIER, « Un jeu sur la lande : entretien avec René Réouven ». *Sherlock Holmes et le signe de la fiction, Op.Cit.*, p. 109.

384 On assiste en effet à l'apparition de films de Sherlock Holmes dès 1900 avec film très court (trente secondes), *Sherlock Holmes Baffled*, tourné à New York par Arthur W. MARVIN.

385 Ce succès international est manifeste, par exemple, au vu des adaptations russes ou allemandes du canon holmésien, telles que *Der Hund von Baskervilles* (Richard Oswald, 1914), *The Man Who Was Sherlock Holmes* (Karl Hartl, 1937), ou encore la série *Шерлок Холмс* (*Sherlock Holmes*, Ruben Dishdizhyan, Russia 1, 2013).

est centrale. Le suspense est, tout d'abord, la base de l'intrigue : nous sommes en effet en présence d'enquêtes policières, il convient donc d'entretenir un certain mystère consistant à cacher la vérité au spectateur jusqu'à la révélation finale. Or, si l'on adapte une histoire existante déjà bien connue de milliers de lecteurs, qu'en est-il du suspense ?

Comme tout suspense, le suspense transfictionnel est un effet de lecture, susceptible de survenir lorsque le lecteur est en mesure d'anticiper un ensemble circonscrit de possibilités narratives diversement valorisées.³⁸⁶

La série *Sherlock*, que nous prendrons comme exemple pour traiter ce point, contourne le problème de plusieurs manières. Tout d'abord, elle effectue une transposition de l'univers holmésien au XXI^e siècle. Chaque élément se trouve ainsi actualisé et, dans ce contexte familier et pourtant bien différent de l'ère victorienne, il peut devenir difficile de reconnaître les références utilisées. Cependant, un fan assidu à l'œil aiguisé serait capable de discerner les éléments actualisés et de reconnaître ainsi les intrigues d'origine. Sur ce point, la série de la BBC joue sur deux aspects. Tout d'abord, Gatiss et Moffat n'opèrent pas une adaptation littérale des intrigues de Doyle en se contentant de les transposer dans une autre époque. En effet, si chaque épisode s'inspire d'une intrigue spécifique (indiquée, en général, par le titre), l'intrigue elle-même ne suit pas nécessairement le déroulement de l'histoire écrite par Doyle. Pour ce faire, les scénaristes ont souvent recours à des éléments issus d'autres nouvelles, et créent ainsi une sorte de patchwork d'intrigues : ils mélangent les enquêtes de Doyle, inversent des éléments présents dans les histoires, s'inspirent d'autres sources, et parfois même construisent eux-mêmes les intrigues. Ainsi, le spectateur est toujours surpris, même s'il est fervent lecteur des écrits de Doyle – une dimension que nous analyserons plus en détails dans la suite de ce chapitre.

D'autre part, les créateurs de *Sherlock* jouent précisément sur les connaissances des spectateurs-lecteurs pour générer un autre type de suspense : l'anticipation. En effet, même s'il est très difficile pour les spectateurs de Sherlock de deviner le fin mot de l'énigme avant que le détective n'accepte de le dévoiler, il reste tout de même certains éléments susceptibles d'attiser la curiosité et de susciter l'enthousiasme du public. L'exemple le plus évident, dans la série, est le personnage de Moriarty.

L'adversaire mythique de Sherlock Holmes est devenu un élément majeur et crucial dans les adaptations, mais également *grâce* aux adaptations. En effet, Moriarty ne joue un rôle conséquent que dans une seule nouvelle de Doyle, « The Last Problem »³⁸⁷, où il est finalement éliminé par Holmes. Pourtant, l'aura de ce personnage et sa relation avec le détective n'en finit pas de

386 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 183.

387 Publiée dans *The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1894.

passionner les admirateurs du canon holmésien, à tel point qu'il est devenu *le* méchant dont la présence est désormais quasi obligatoire dans toutes les adaptations holmésiennes. *Sherlock* ne fait pas exception. Les références évidentes à Moriarty sont présentes dès le tout premier épisode. Il est mentionné par Jeff Hope, le conducteur de taxi, à la fin de l'épisode « A Study in Pink ». Il fait cependant son apparition, en quelque sorte, avant cela. Plus tôt dans l'épisode, Watson est confronté à un homme froid et visiblement tout-puissant, que Sherlock Holmes qualifie de « archenemy » et qui lui demande d'espionner le détective à son compte contre de l'argent. Le courageux Watson refuse, et le spectateur ne peut s'empêcher de penser qu'il vient de rencontrer le célèbre Moriarty, ennemi ultime de Holmes. Les créateurs de la série jouent ici, pour mieux le prendre au piège, sur la connaissance du grand public de l'œuvre de Doyle et sur l'aura qu'a acquis Moriarty au fil des adaptations successives, et comptent sur le fait qu'en voyant ce personnage désagréable, ils déduiront immédiatement qu'il s'agit de Moriarty. Le suspense perdure jusqu'à la fin de l'épisode, où Sherlock Holmes, accompagné de Watson, se retrouve face à face avec l'antipathique personnage. Jeff Hope vient d'avouer le nom de son sponsor (Moriarty), et tout le monde s'attend donc à le voir surgir. Mais les spectateurs (et Watson), médusés, se rendent compte que cet éventuel Moriarty n'est autre que Mycroft Holmes. La chute est à la hauteur des attentes des spectateurs : le suspense concernant le personnage de Moriarty est d'autant plus fort que le personnage qu'on pensait avoir identifié comme étant le célèbre criminel n'est finalement « que » le grand frère de Sherlock Holmes. Mais alors qui est vraiment Moriarty ? La question restera sans réponse pendant encore deux épisodes, avant que le public puisse enfin rencontrer le « vrai » Jim Moriarty dans l'épisode « The Great Game ».

Ainsi, Sherlock réunit dans ses intrigues ce que Hutcheon appelle : « the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise »³⁸⁸. Cette réinterprétation créative, ou *aemulatio*³⁸⁹, suit donc toujours le modèle du palimpseste proposé par Hutcheon concernant la notion d'adaptation.

A.2.2. La continuité rétroactive

La première saison de la série *Hannibal* n'est que librement inspirée des romans de Thomas Harris, tandis que les saisons suivantes utilisent et mélangent des éléments empruntés à l'œuvre d'origine sans en suivre littéralement la trame. Avant tout, la série s'attache à explorer les zones d'ombre laissées par les romans en exploitant les possibilités de la continuité rétroactive.

388 Linda HUTCHEON, *Op. Cit.*, p. 4.

389 *Ibid.*, p. 20.

Le concept de continuité rétroactive (du néologisme *retroactive continuity*, ou *retcon*³⁹⁰) s'applique lorsqu'une œuvre transfictionnelle altère des faits établis dans son œuvre source en y ajoutant des éléments explicatifs. Le but est, en général, de développer des aspects restés flous de manière à enrichir la fiction d'origine. Il existe des occurrences de *retcon* au sein même d'un canon originel. Les aventures des Sherlock Holmes écrites par Doyle en sont un bon exemple : l'auteur, fatigué de son personnage, décide de le tuer aux chutes de Reichenbach en compagnie de son ennemi Moriarty. Cependant, la frustration particulièrement véhémement des fans de l'époque l'oblige à « ressusciter » le détective. Pour cela, Doyle invente une période de trois ans pendant laquelle Holmes, dissimulant sa survie dans le but d'échapper aux représailles du réseau de Moriarty, voyage à travers le monde. On le retrouve dans la nouvelle « The Adventure of the Empty House »³⁹¹, alors qu'il est sur le point d'éliminer Moran, ancien homme de main de Moriarty. Holmes explique ainsi qu'il a simulé sa propre mort, ce qui permet à l'auteur, une fois la nouvelle achevée, de reprendre les aventures de son personnage comme si cette mort n'avait jamais eu lieu.

Le concept de *retcon* est largement utilisé dans le monde des comics, notamment ceux mettant en scène des super-héros, où il existe une multitude d'univers parallèles. Souvent, les fictions de ce genre sont basées sur la question « et si... ? ». La série *Sherlock*, par exemple, est d'abord construite sur cette interrogation : « Et si Sherlock Holmes vivait au XXI^e siècle ? ». La série *Elementary*, également adaptée des écrits de Doyle, rajoute à son synopsis de base : « Et si Watson était une femme ? ». Comme nous l'avons vu, le mystère entourant le détective a donné lieu à de nombreuses interprétations dans les innombrables adaptations qui lui sont consacrées. De la même manière, il existe de multiples transfictionnements dédiés aux aventures mentionnées par Watson mais jamais racontées par Doyle. La *retcon* ne vise ainsi pas uniquement à modifier des éléments pré-établis, mais également à exploiter les silences du texte pour inventer de nouvelles intrigues, développer de nouveaux enjeux, ou encore approfondir les personnages.

C'est justement sur cette dimension que s'appuie la première saison d'*Hannibal*. Le personnage principal est issu des romans de Thomas Harris : *Red Dragon* (1981), *The Silence of the Lambs* (1988), *Hannibal* (1999), et le préquel *Hannibal Rising* (2006). La franchise a été adaptée au cinéma à plusieurs reprises, notamment dans la version de 1991 de *The Silence of the Lambs*³⁹²,

390 « *Retcon* est l'abréviation de *Retroactive Continuity*. La continuité rétroactive a lieu quand le passé diégétique d'un univers est modifié par une nouvelle œuvre. Le terme appliqué au domaine du comic books l'a été pour la première fois par le scénariste Roy Thomas dans le numéro #18 de la série *All-Star Squadron*. » Sophie BONADÈ, *Des superhéroïnes à Gotham City : une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman*, 2019, Université Paris-Saclay, p. 88.

391 Publiée dans le bien nommé *The Return of Sherlock Holmes*, 1903.

392 Jonathan DEMME, 1991, avec Anthony Hopkins et Jodie Foster.

dans laquelle Anthony Hopkins prête ses traits au personnage principal. Le succès critique et populaire de cette adaptation³⁹³ est l'un des facteurs qui ancre le personnage de Lecter dans l'imaginaire collectif, et le nom Hannibal devient synonyme de cannibale. Si les romans de Harris ne sont pas aussi connus du grand public que leurs adaptations, ces dernières restent relativement fidèles à leur œuvre source. La série de 2013, quant à elle, adopte une approche différente. Les personnages sont, pour la plupart, tirés des romans. Parmi les principaux, on retrouve Will Graham (agent du FBI souffrant d'empathie extrême, présent dans le roman *Red Dragon*), Jack Crawford (son supérieur), et bien sûr Hannibal Lecter. Là où la série innove, c'est dans le choix de l'intrigue développée dès la première saison. En effet, Bryan Fuller a choisi de s'intéresser à un pan de l'histoire que les romans ne font qu'évoquer, à savoir ce qui précède l'arrestation d'Hannibal Lecter pour ses crimes cannibales. Lorsque *Red Dragon* commence, Lecter est déjà emprisonné et n'a qu'un rôle minime dans l'intrigue. Le lecteur le rencontre plus tard, dans *The Silence of the Lambs*, lorsque Clarice Starling l'interroge dans le cadre d'une enquête en cours. Tout ce que l'on sait de Lecter dans le premier roman de la franchise est qu'il a été démasqué par Will Graham au terme d'une investigation particulièrement traumatisante pour l'agent du FBI. Dans les romans suivants, Graham est à peine mentionné. La série investit donc un terrain intéressant parce qu'à la fois déjà esquissé par les romans et mystérieux : l'enquête de Graham sur Lecter, qui a bien eu lieu, mais dont on ne sait rien (ou presque).

La série *Hannibal* exploite ainsi une dimension similaire à celle qui a donné lieu aux innombrables pastiches et réécritures de l'univers holmésien : les silences (frustrants) du texte. Le début du premier épisode peut d'ailleurs être perturbant : on y voit un personnage rejouer le cours d'un double meurtre. Au vu du titre de la série, le spectateur pourrait en déduire qu'il s'agit du célèbre criminel éponyme. Cependant, on comprend rapidement que le personnage est Will Graham, utilisant son don d'empathie pour se mettre dans la peau d'un meurtrier et retracer les étapes de son crime. La série choisit ainsi, dès de le départ, de mettre Will Graham au centre de son intrigue. Comme dans le roman *Red Dragon*, l'agent du FBI est le personnage principal. Hannibal Lecter n'est, quant à lui « que » le psychologue que Crawford a chargé de surveiller la santé mentale fragile de Graham.

On pourrait cependant penser que le choix d'une intrigue dont on connaît déjà, *a priori*, l'issue (Lecter sera finalement démasqué par Graham) annihilerait toute forme de suspense pour le spectateur averti. La première saison parvient toutefois à conserver ce suspense en jouant sur le

393 Le film remporte notamment, en 1992, les Oscars de meilleur réalisateur, meilleur film, meilleur scénario adapté, meilleur acteur pour Anthony Hopkins et meilleure actrice pour Jodie Foster.

mystère qui entoure l'intrigue en question dans le canon d'origine et ses précédentes adaptations : on a beau savoir que Graham finira par mettre Lecter en prison, on ne sait pas combien de temps cela lui a pris ni ce qu'il a dû endurer pour y parvenir. De plus, à la manière de la série *Sherlock*, *Hannibal* joue sur l'anticipation du spectateur. Ce dernier connaît la nature d'Hannibal Lecter, contrairement à la majorité des personnages. Comme le souligne Shannon Wells-Lassagne :

[...] the suspense and anticipation that are so characteristic of the horror genre largely depend of viewer knowledge of the source text, and thus their acknowledgement of the shows as adaptations.³⁹⁴

Hannibal semble en effet partir du postulat que ses spectateurs connaissent déjà les personnages principaux, ainsi que l'univers et l'intrigue globale dans lesquels ils évoluent, et n'entend donc pas proposer une nouvelle interprétation d'une histoire déjà racontée. Il n'est pas question de présenter le cannibalisme d'Hannibal Lecter comme une révélation choquante, puisque la grande majorité des spectateurs est déjà au courant. Tout l'intérêt, pour le public, est de savoir *quand* les autres personnages vont se rendre compte de la vérité et, bien entendu, quelle sera alors leur réaction. Pour reprendre les mots de Dominique Sipièrè, « tout le mécanisme de la répétition et des attentes (et du suspense) est ainsi résumé : c'est parce qu'on sait déjà ce qui pourrait se produire que le spectacle devient intéressant »³⁹⁵.

Dans ce cas précis, le format sériel joue un rôle de taille : celui d'amplificateur de suspense. En effet, la durée des épisodes, plus courts qu'un film, est ici supplantée par la durée d'une saison complète tout au long de laquelle l'intrigue macroscopique (l'enquête sur l'Éventreur de Chesapeake, à savoir Lecter) est développée. Le spectateur, qui lui *sait*, doit donc patienter pendant de nombreux épisodes avant de voir les personnages émettre leurs premiers doutes vis-à-vis de Lecter. Pour la majorité du public, l'issue est connue : Lecter finira en prison. Et pourtant, la série bouscule ces attentes en dépeignant les erreurs des enquêteurs qui soupçonnent Will Graham. Sans remettre en question le canon d'origine – on ne sait pas par quelles étapes Graham a dû passer avant de réussir à arrêter Lecter – la série prend ses spectateurs à revers : à la fin de la première saison, Lecter parvient à faire accuser Graham de ses crimes et c'est ce dernier qui est emprisonné. Tout le suspense accumulé pendant la saison alors que le public attendait l'arrestation de Lecter est alors démultiplié par le hiatus de l'entre-deux saisons. La série parvient ainsi à faire de la connaissance des spectateurs un outil générateur de retournements de situation, que le format fragmenté et étalé rend d'autant plus efficaces.

394 Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 139.

395 Dominique SIPIÈRE, *Le récit dans les séries policière*, *Op. Cit.*, p. 117.

A.2.3. Transposition et esthétique

Sherlock et *Hannibal* jouent également la carte de l'esthétique pour se démarquer en tant qu'adaptations. Dans le cas du détective de Doyle, l'accent est mis sur la dimension ultra-contemporaine de l'univers. Le choix des scénaristes de transposer Sherlock Holmes au XXI^e siècle ne se limite pas à un tournage dans le Londres contemporain. Chaque scène est l'occasion de souligner à quel point le détective s'adapte bien à notre époque. La ville de Londres³⁹⁶ est, tout d'abord, un personnage à part entière. Lorsqu'ils ne sont pas occupés à Baker Street ou à l'hôpital St Bartholomew, les personnages évoluent dans des quartiers bien connus (China Town, la City, Belgravia...) et côtoient des monuments historiques (Time Square, Buckingham Palace, ou encore la Tour de Londres). Mais la série explore également des endroits moins connus ou moins reluisants (les rives de la Tamise, les ruelles sombres où Holmes et Watson poursuivent le Golem³⁹⁷...). La ville immense est mise à l'honneur dans toute sa diversité et son ambivalence, et dépasse la dimension classique et historique pour dépeindre un Londres résolument contemporain. L'omniprésence de la City et de ses bâtiments de verre, notamment dans l'épisode « The Blind Banker »³⁹⁸, vient souligner encore davantage cette dimension, tout comme la circulation incessante dans les rues remplies de taxis londoniens et de bus rouges à étage.

Le paysage londonien n'est cependant pas le seul outil utilisé dans la série pour mettre en évidence la transposition temporelle opérée. Le montage lui-même, rapide et saccadé, fait écho à la frénésie de la ville et de ses habitants. Mais l'élément le plus parlant est l'insertion des nouvelles technologies à l'intérieur même de certains plans. Dès le début du premier épisode, le contenu de plusieurs sms s'affiche à l'écran tandis que Lestrade est en conférence de presse. Plus tard, dans le même épisode, la course-poursuite entre Holmes-Watson et le criminel supposé est retransmise à l'écran sur une carte interactive faisant directement référence à un GPS. De la même manière, les observations de Holmes sur les scènes de crime apparaissent en sur-imposition sur l'écran, apparentant ce dernier à une interface interactive.

396 Voir Camille FORT, « *Sleuth in the City* : la Londres de Sherlock Holmes et la Londres de *Sherlock* », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI^e siècle*, Op. Cit., pp. 159-172.

397 « The Great Game », *Sherlock*, Saison 1 épisode 3, 2010.

398 « The Blind Banker », *Sherlock*, Saison 1 épisode 2, 2010.



Illustration 1: Les sms à l'écran, « A Study in Pink », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [06:55]

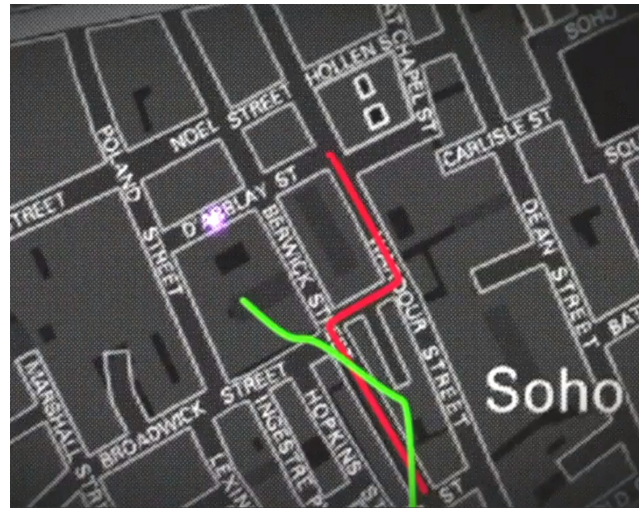


Illustration 2: GPS, « A Study in Pink », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [53:25]



Illustration 3: Mots-clés déductifs, « A Study in Pink », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [25:30]

Les nouvelles technologies sont ainsi omniprésentes dans la série, dont l'enjeu est à présent d'expliquer l'utilité de Holmes dans un monde ultra-connecté où l'information est à portée de main – nous y reviendrons.

Sherlock, malgré la multitude d'adaptations du canon l'ayant précédée, se démarque ainsi *de facto* grâce à une esthétique résolument ancrée dans le XXI^e siècle, une époque dans laquelle le détective n'avait encore jamais évolué à l'écran. *Hannibal*, en revanche, ne pouvait se baser sur une transposition aussi radicale. Les livres, datant des années 1980, se passent dans un univers plutôt familier (comparé au XIX^e siècle londonien de Holmes). Peu de choses ont changé entre leur

publication et la diffusion de la série, si ce n'est l'arrivée d'Internet et des technologies associées. Cependant, la série, même si elle semble se dérouler dans les années 2000 ou 2010, ne met pas un point d'honneur à exploiter ces nouvelles technologies. Les personnages possèdent bien un téléphone portable, et ils naviguent sur Internet (notamment Freddie Lounds, journaliste pour une revue en ligne dans la série), mais l'esthétique générale n'est pas construite à partir de ces facettes. Au contraire, l'atmosphère est souvent sauvage, notamment lorsque le personnage de Will Graham est mis en avant. Les choix esthétiques opérés dans la série servent en effet en grande partie à opposer les deux personnages principaux tout en créant certains parallèles entre eux.

Will Graham est avant tout associé à la nature. Il vit dans une maison isolée non loin de la forêt en compagnie des nombreux chiens qu'il recueille. C'est un personnage solitaire qui passe de longues heures à pêcher. Les paysages paisibles semblent dégager une certaine sérénité tout en dissimulant une menace latente, à l'image de Graham dont le calme apparent cache un esprit torturé, souvent au bord de la rupture. La dimension sublime de la nature dépeinte dans la série ajoute à cette ambivalence, que nous étudierons plus en détails dans la dernière partie. Face à Graham, Hannibal Lecter apparaît comme un homme particulièrement distingué. La décoration de son bureau témoigne de son intérêt pour les sciences, la littérature, la musique, ou encore la philosophie. Sa logique implacable et son esprit analytique froid sont à l'opposé de l'instinct de Graham, et se reflètent jusque dans sa cuisine aseptisée où il prépare des repas gastronomiques pour ses divers invités. En effet, contrairement à Graham, Lecter est très mondain.

L'esthétique brute associée à Graham et l'univers cultivé de Lecter se côtoient, se mesurent et s'opposent tout au long de la série, et vont jusqu'à se mêler, notamment sur de nombreuses scènes de crime. Ces dernières, qu'elles soient du fait de Lecter ou non, font presque toujours état d'une mise en scène minutieuse de l'horreur. L'attention portée aux lumières, aux couleurs et aux formes donne tout son sens à l'appellation *scène* de crime. Les corps, aussi déformés ou déchirés soient-ils, participent à la mise en place de véritables tableaux. Le spectateur pourrait presque oublier, parfois, qu'il s'agit bel et bien de cadavres, « tant l'artiste-criminel fait ironiquement de ces natures mortes des œuvres vivantes où le corps devient le support d'une création artistique »³⁹⁹. Paradoxalement, cette esthétisation de la barbarie rappelle davantage la minutie inquiétante de Lecter, plutôt que les instincts bruts – voire primaires – de Graham.

La série *Hannibal* joue ainsi beaucoup sur une « esthétisation de l'horreur »⁴⁰⁰, à la fois pour

399 Hélène MACHINAL, « Du monstre considéré comme œuvre d'art : continuité et renouveau dans la figuration du monstre dans *The Fall* et *Hannibal* », *Signatures du Monstre*, dir. Jean-François CHASSAY, Hélène MACHINAL, Myriam MARRACHE-GOURAUD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p. 173.

400 *Ibid.*, p. 170.

développer son intrigue de manière souvent spectaculaire, mais aussi pour raconter ses personnages à travers des univers qui leur sont propres. Celui de Graham rappelle les ambiances du cinéma de *folk horror*⁴⁰¹, tandis que celui de Lecter évoque la monstruosité dissimulée derrière l'élégance du Dracula de Bram Stoker, enracinée dans le genre gothique. Ainsi, tout en restant fidèle au genre du thriller largement présent dans les romans d'origine (et dans les adaptations filmiques), la série se démarque par son esthétique horrifique, une dimension fondamentalement macabre qui entoure le personnage de Lecter depuis sa création.

Entreprendre l'adaptation d'œuvres qui ont déjà fait l'objet d'une mise à l'écran, qu'elle ait été considérable comme dans le cas de Sherlock Holmes, ou qu'elle ait particulièrement marqué le cinéma comme dans le cas d'Hannibal Lecter, sous-entend de faire preuve d'originalité pour parvenir à se démarquer. Le format sériel utilisé à bon escient peut ainsi être un atout. Mais ces adaptations rencontrent aussi le succès grâce à la manière dont les adaptateurs parviennent à s'approprier l'œuvre d'origine pour la raconter à leur manière tout en en conservant suffisamment l'essence pour que le spectateur puisse effectivement apprécier la série *en tant qu'*adaptation. Or, adapter les aventures de Sherlock Holmes ou l'œuvre de Thomas Harris est avant tout une histoire de personnages. Plus encore que les intrigues et la zone géographique où elles se déroulent, ce sont les célèbres protagonistes qui permettent au spectateur de reconnaître les séries en tant qu'adaptations.

B. L'identité herméneutique du personnage

[My] first [aim] was to tackle head-on the subtle and not so subtle denigration of adaptation in our (late-Romantic, capitalist) culture that still tends to value 'the original', despite the ubiquity and longevity of adaptation as a mode of retelling our favorite stories.⁴⁰²

Aujourd'hui, les adaptations envahissent les écrans de télévision et de cinéma, offrant une profusion de films et de séries dont l'origine se situe dans la littérature. Pratiquement tous les succès littéraires ont droit à leur adaptation télévisuelle ou cinématographique, quel que soit leur âge.

401 « Common folk horror characteristics include a rural setting, an emphasis on the eerie power of the natural landscape and a preoccupation with the sinister possibilities of the agrarian way of life. » Bernice M. MURPHY, « Beyond *Midsommar*: 'folk horror' in popular fiction », *The Irish Times*, 23 juillet 2019, consulté le 25 septembre 2021.

402 Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, *Op. Cit.*, p. XX

Certains se retrouvent même adaptés plusieurs fois, notamment les grands classiques, « that each unfolding generation seems to want to put their specific fingerprints on »⁴⁰³. Adapter une œuvre littéraire en film n'est pas un exercice facile, et ceci pour plusieurs raisons. Premièrement, le succès d'un livre signifie qu'il faut tenir compte des attentes des lecteurs : plus l'œuvre originale est populaire, plus le public sera critique. Deuxièmement, un scénario se doit d'être efficace, et un téléspectateur n'a pas les mêmes attentes qu'un lecteur : en règle générale, si le lecteur est actif et se divertit lui-même à travers sa lecture, le téléspectateur est passif et attend d'un film qu'il le divertisse sans qu'il ait à fournir des efforts d'imagination. Il est impossible de retranscrire un roman à la lettre lorsqu'on l'adapte pour le petit (ou le grand) écran. Enfin, pour assurer le succès d'une adaptation, il faut également comprendre les raisons pour lesquelles l'œuvre fonctionne en tant que roman (ou nouvelle), de façon à faire les changements nécessaires pour que ce succès survive au changement de format. Adapter une œuvre littéraire à l'écran comporte donc de nombreux pièges, d'où la conclusion de Roger Shannon à ce sujet :

[...] when you consider the pressures of audience expectation, what needs to be added or taken out, the demands of the film/TV market, there is perhaps an unavoidable truth that good adaptations are just as difficult to write as original screenplays.⁴⁰⁴

Le canon d'origine reste ainsi toujours omniprésent dans l'esprit du public lorsqu'il regarde une adaptation. Mais l'œuvre source n'est pas le seul élément de comparaison auquel les adaptateurs doivent faire face, puisque leur création peut aussi être mise en parallèle avec les adaptations qui l'ont précédée. Or, dans le cas de Sherlock Holmes, il y a une surabondance en matière d'adaptations. Comme le remarque Denis Mellier, « [...] le phénomène se constate d'abord dans la somme de ses incarnations et la diversité de ses retours, dans la quantité inégalée de ses réécritures et adaptations, dans la permanence de son visage sous les métamorphoses et les déguisements. »⁴⁰⁵ Moffat et Gatiss, créateurs de *Sherlock*, le savent bien, et ont choisi de tenir compte de ces nombreux antécédents pour construire leur propre série. À travers un jeu de références, ils dépeignent *leur* Sherlock Holmes pour une nouvelle génération, un Sherlock Holmes fondé à la fois sur les écrits de Doyle et sur les nombreuses incarnations du détective, tout au long du XX^e siècle. Il est ainsi intéressant de voir comment ces références sont exploitées dans la construction des intrigues et des personnages, et de déterminer quels sont éléments essentiels à l'identité du détective, ce que nous proposons d'appeler la « base de données holmésienne ». En effet,

403 Roger SHANNON, « Lost in Adaptation », *Op. Cit.*, p. 237.

404 *Ibid.*, p. 235.

405 Denis MELLIER, « Introduction : Sherlock Holmes et le signe de la fiction », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction, op. Cit.*, p. 9.

contrairement au monstre du docteur Frankenstein qui, pour reprendre les mots de Lecercle, « n'a pas d'identité »⁴⁰⁶, Sherlock Holmes en a une qui s'est constituée par accrétion des représentations et adaptations, qui a contribué à l'élaboration progressive de cette « base de données ». Cela lui confère bel et bien une identité spécifique, qui s'est élaborée dans l'imaginaire collectif.

B.1. *Sherlock* et la base de données holmésienne

Kevin Dwyer propose une analogie intéressante pour l'adaptation, celle du téléphone arabe : « a sentence is whispered in turn in the ears of a group of people to see how it is distorted by the time it reaches the last person »⁴⁰⁷. Ainsi, chacun comprend et interprète différemment la même information, ce qui peut expliquer la diversité des adaptations pour une même œuvre. Cela signifie également que, au final, l'adaptation sera forcément différente de l'original, et que, d'une certaine manière, cela fait partie du jeu. Une adaptation n'est donc pas un copier/coller de l'œuvre originale, mais plutôt l'une des interprétations possibles de cette œuvre. C'est dans cet état d'esprit que Gatiss et Moffat se sont lancés dans la création de *Sherlock*, avec pour ambition de proposer une interprétation inédite et efficace.

B.1.1. *Les antécédents*

Cette partie ne prétend pas dresser une liste exhaustive des adaptations théâtrales, télévisées ou cinématographiques de l'œuvre d'Arthur Conan Doyle avant *Sherlock* – pour cela, nous conseillons la lecture du très complet *Sherlock Holmes on Screen: The Complete Film and TV History* d'Alan Barnes⁴⁰⁸, ainsi que l'ouvrage de Natacha Levet intitulé *Sherlock Holmes : de Baker Street au grand écran*⁴⁰⁹. Le but est plutôt d'expliquer, au travers d'adaptations spécifiques, l'évolution de l'image du détective dans l'imaginaire collectif et de mettre en avant les sources principales d'inspiration des créateurs de la série BBC *Sherlock*.

Depuis plus d'un siècle, plus de quatre vingt acteurs ont incarné le célèbre détective, contribuant chacun à leur manière à l'évolution du personnage lui-même et à sa popularité auprès du grand public. Il est important de noter l'impact considérable de ces diverses incarnations du personnage et

406 Jean-Jacques LECERCLE, « *Dracula* et la politique », *Op. Cit.*

407 Kevin DWYER, « True Stories: Film and the Non-Fiction Narrative », *Screening Text: Critical Perspectives on Film Adaptation, Op. Cit.*, p. 45-46.

408 Alan BARNES, *Sherlock Holmes on Screen: The Complete Film and TV History*, London : Titan Books, 2011.

409 Natacha LEVET, *Sherlock Holmes : de Baker Street au grand écran*, Paris : Autrement, 2012.

de noter que certains acteurs en particulier ont donné des traits ou des facettes qui sont restés ancrés dans la représentation collective. Au-delà de la question de l'adaptation, l'incarnation par un acteur et l'impact de son jeu d'acteur sont centraux. En effet, comme le souligne Richard Saint-Gelais : « Les traits les plus immédiatement associés à Sherlock Holmes – son costume, son habitude de proférer la phrase "Élémentaire, mon cher Watson" – ne proviennent *pas* des récits de Conan Doyle »⁴¹⁰. Mais alors, si ces caractéristiques ne font pas partie du canon holmésien, comment se fait-il qu'elles aient acquis une telle notoriété et, surtout, une telle légitimité dans la représentation du détective ?

Un début de réponse à cette question se trouve dans les premières illustrations associées à Sherlock Holmes, réalisées par Sidney Paget pour le magazine *Strand* dans lequel les aventures du détective étaient publiées sous forme de feuilleton. Avec ses illustrations montrant Sherlock Holmes affublé de son manteau Macfarlane et de son illustre *deerstalker*, Paget créa la première représentation visuelle du détective, une image qui allait s'imposer comme modèle pour des générations d'acteurs amenés à jouer le rôle de Holmes. Les illustrations de Sidney Paget (et on connaît l'importance des illustrations dans les magazines de la fin XIX^e) sont ainsi l'exemple le plus remarquable appuyant l'affirmation de Saint-Gelais citée plus haut : l'image de Sherlock Holmes tend en effet à gagner en indépendance par rapport à son canon d'origine, pour implanter dans l'esprit du public une représentation en perpétuelle évolution, continuellement nourrie et approfondie par les incarnations successives de Holmes dans les adaptations, mais fondée sur quelques attributs ou accessoires connus et reconnus. On peut aussi remarquer que Jeremy Brett s'est beaucoup inspiré des illustrations de Paget pour incarner le détective, comme le montre l'exemple ci-dessous.

410 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 379.



Illustration 4: Holmes dans son fauteuil, Sidney Paget, *The Strand Magazine*, Août 1891



Illustration 5: Holmes (Jeremy Brett) dans son fauteuil, *Sherlock Holmes*, Granada Television, 1984-1994



Illustration 6: Holmes dans son fauteuil, « The Great Game », *Sherlock*, Saison 1 épisode 3 [01:18:20]

L'illustration 6 montre que Benedict Cumberbatch, le Holmes de la série BBC, reproduit lui aussi la pose du détective, assis genoux repliés. L'acteur aura pu tout aussi bien s'inspirer des illustrations de Paget que du jeu de Brett : l'image de Holmes recroquevillé dans son fauteuil fait elle aussi partie de la base de données. Certes moins connue que le *deerstalker* et la pipe, elle évoquera néanmoins une référence connue pour le public averti. Nous verrons dans la suite de cette partie comment les créateurs de la série *Sherlock* distillent des éléments transfictionnels plus ou

moins explicites dans la construction de leurs personnages et de leurs intrigues.

Si nous passons à présent à une nouvelle étape dans la construction de l'image du détective, nous devons mentionner le théâtre, prologue, en quelque sorte, aux innombrables apparitions télévisuelles et cinématographiques de Holmes. Ce médium n'est pas en reste quant aux attributs ajoutés à l'image du détective et, depuis, devenus iconiques. L'œuvre de Doyle a connu plusieurs adaptations théâtrales⁴¹¹, mais celle qui retiendra notre attention est l'adaptation faite par William Gillette en 1899 : *Sherlock Holmes, a Drama in Four Acts*. Deux ajouts en particulier doivent être soulignés dans la lignée du manteau et de la casquette inventés par Paget. Tout d'abord, Gillette apporte à Holmes sa célèbre pipe. Paget avait déjà représenté le détective fumant une pipe droite dans ses illustrations. Gillette, soucieux de ne pas cacher son visage derrière l'objet alors qu'il interprète le personnage face à un public, choisit d'utiliser une pipe incurvée⁴¹², désormais devenue indissociable de l'image du détective. Le second élément, non moins remarquable, est l'association de Holmes à une réplique à jamais mythique : « Élémentaire, mon cher Watson », une expression empruntée à la pièce et qui est devenue, comme on sait, une interjection métonymique de Sherlock Holmes, malgré son absence totale du canon holmésien originel – un fait par ailleurs souvent ignoré par le grand public, ce qui démontre l'intégration complète de ces nouveaux accessoires à l'image du détective créée par Doyle. Cette pièce a ainsi instauré des éléments iconiques, figuratifs et narratifs, réutilisés par la suite dans de nombreuses adaptations filmiques.

L'un des premiers films adaptés du Sherlock Holmes d'Arthur Conan Doyle fut également dirigé par William Gillette (1916). Cette adaptation, malheureusement perdue, est néanmoins d'une importance notable : il s'agit en effet de la première représentation de Sherlock Holmes à l'écran intégrant, en plus des éléments créés par Doyle, les divers ajouts inventés par Paget et Gillette devenus, comme nous l'avons vu, partie intégrante de la représentation de Sherlock Holmes, dans l'imaginaire collectif comme à l'écran. Ainsi, malgré l'absence totale d'enregistrements le montrant à l'œuvre, l'interprétation de Holmes par William Gillette reste fondatrice et immortelle.

La seconde tentative d'adaptation filmique de Sherlock Holmes intervient en 1921 avec *The Hound of the Baskervilles*, réalisé par Maurice Elvey. Ce film, tourné à une époque où le cinéma était encore muet, présente la particularité de se dérouler dans une époque contemporaine : les

411 Sur cette question voir aussi : Caroline RENOARD, « Sherlock Holmes sur les planches françaises : d'un siècle à un autre », *Sherlock Holmes, un nouveau limier pour le XXI^e siècle*, *Op. Cit.*, pp. 253-271. On peut aussi citer : « certaines nouvelles comme "Le ruban moucheté" (1892, *Les Aventures de Sherlock Holmes*) ont fait l'objet d'une mise en scène, sur les planches d'un vrai théâtre. » Jean-Pierre NAUGRETTE, « La mort de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 88.

412 « Gillette introduced the curved pipe. The theory is that [...] the audience could see him more clearly. », *Timeshift*, BBC Four, 16 Janvier 2014.

années 1920. La volonté de transposer Sherlock Holmes dans un univers similaire à celui du public, plutôt que de conserver son décor victorien, est donc elle aussi ancienne. Par ailleurs, l'approbation d'Arthur Conan Doyle, très admiratif de la performance d'Eille Norwood⁴¹³, témoigne à la fois de son ouverture d'esprit et de son enthousiasme pour les éventuelles modifications apportées à son œuvre par le cinéma.

Quelques années plus tard, Sherlock Holmes fait son entrée à Hollywood, cette fois sous les traits de Basil Rathbone. L'adaptation de la Century Fox *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles* (Sidney Landfield, 1939) est le premier film à gros budget consacré au détective. Rathbone, choisi pour incarner le personnage principal, semble en tout point parfait pour le rôle.

Basil Rathbone was Sherlock Holmes – every bit as perfect an incarnation of Doyle's detective for talking pictures as Sidney Paget's drawings had been for the printed page, and William Gillette for the boards.⁴¹⁴

Pour la première fois, le film se déroule à l'époque victorienne. Pour la première fois également, il est fait mention de l'addiction de Holmes aux drogues à travers la toute dernière réplique du film : « Watson, the needle! ». Mais surtout, pour la première fois, le personnage de Watson devient tout aussi important que celui de Holmes à l'écran.

Watson had [...] been more or less written out of the first 20 years of Sherlock Holmes films, making only a handful of appearances throughout the silent era.⁴¹⁵

Ainsi, avant cette adaptation, Sherlock Holmes œuvrait plutôt seul, sans son fidèle coéquipier pourtant narrateur de ses aventures au sein du canon holmésien. Le duo formé par Basil Rathbone et Nigel Bruce change cependant la donne : le Watson de Bruce, « unforgettable and extremely funny »⁴¹⁶, selon l'acteur Christopher Lee, rend ce personnage indispensable aux aventures de Sherlock Holmes :

Before Bruce, Watson was considered dispensable ; after Bruce, it would be a near-unthinkable heresy to show Holmes without him.⁴¹⁷

Ce duo formé par Holmes et Watson, porté par Rathbone et Bruce pendant de nombreuses années, devient ainsi inhérent aux adaptations télévisuelles et cinématographiques des aventures du

413 « Mr. Eille Norwood, whose wonderful performance of Holmes has amazed me. » Cité dans Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 77.

414 Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 255.

415 *Ibid.*

416 Christopher LEE in *Timeshift, Op. Cit.*

417 Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 256.

détective, adaptations dont le succès se jugera désormais en grande partie sur l'efficacité de ce duo mythique.

En 1942, le duo Rathbone-Bruce revient pour une nouvelle adaptation intitulée *Sherlock Holmes and the Voice of Terror* (John Rawlins). Malgré la reprise des mêmes acteurs, impliquant une continuité avec *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles* (1939), l'intrigue se déroule cette fois pendant la Seconde Guerre mondiale. Transposer Sherlock Holmes à l'époque contemporaine devient ainsi une pratique récurrente. Nous souhaitons également souligner l'importance des adaptations réunissant Basil Rathbone et Nigel Bruce pour une autre raison, directement en rapport avec la série *Sherlock* : il s'agit en effet des adaptations favorites de Mark Gatiss et Steven Moffat⁴¹⁸. Encore une fois, il faut ici noter l'efficacité du duo Rathbone-Bruce et sa capacité à transposer à l'écran l'humour inhérent au canon holmésien, rappelant que le duo Holmes-Watson est aussi un duo comique chargé de rendre plus légères et plus divertissantes des intrigues sérieuses et parfois même sordides, une dimension cruciale aux yeux des créateurs de *Sherlock*.

Si *The Hound of the Baskervilles* de Terence Fisher (1959) signe l'arrivée de la couleur dans les films holmésiens, nous nous attarderons surtout sur le film de Billy Wilder, *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970). Dans son adaptation, Wilder décide d'aborder le détective mythique d'une manière différente, choisissant de se concentrer sur sa personnalité plutôt que sur ses enquêtes :

Here is a most riveting character. A dope addict and a misogynist, yet in all the movies made about him nobody had ever explained why. I want to change the image of him. He'll still be tall, ascetic and cerebral, but he'll be real.⁴¹⁹

Wilder dépeint donc un portrait de Holmes moins lisse et plus complexe que celui proposé par les adaptations précédentes, traitant à la fois de ses extraordinaires capacités et des facettes plus sombres de sa personnalité. Il nous rappelle ainsi que Sherlock Holmes n'est pas un héros conventionnel, et qu'il s'agit d'un personnage complexe au delà de ses talents d'observation et de déduction. Wilder laisse également une grande place à l'humour dans son film, faisant notamment un clin d'œil direct à la contribution de la représentation par l'image dans la construction du mythe de Sherlock Holmes au détour d'une scène lors de laquelle Holmes, se plaignant de devoir porter « this improbable costume which the public now expects me to wear » (à savoir, sa cape et sa casquette) se voit répondre par Watson : « It is not my doing! Blame it on the illustrator! »⁴²⁰. Il

418 « We thought they were actually rather more fun and in a certain way [...] truer to the originals than many grander and more important film versions. » Steven MOFFAT in « Unlocking Sherlock – The making of » *Sherlock: Season 1*, BBC, 2010, DVD.

419 Cité dans Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 143.

420 Billy WILDER, *The Private Life of Sherlock Holmes*, perf. Robert Stephens, Colin Blakely, Christopher Lee.

s'agit par ailleurs du premier exemple de renvoi interfictionnel et transmédiatique au canon (ici, à l'illustrateur) et de jeu métatextuel avec le spectateur.

Un autre exemple de l'omniprésence de l'humour dans ce film se retrouve dans une scène où Holmes, cherchant à se débarrasser d'une danseuse entreprenante, lui fait croire qu'il est homosexuel – laissant penser à tous les autres danseurs que Watson l'est aussi, ce dernier se retrouvant à danser avec des hommes. La question de la sexualité de Holmes, abordée ici, et menant à ce genre de situation comique, a été reprise par les créateurs de *Sherlock*. Lorsque Holmes et Watson visitent ensemble l'appartement au 221b Baker Street, un quiproquo est immédiatement introduit quand Mrs. Hudson leur demande s'ils auront besoin de deux chambres – ce qui ne semble pas perturber Holmes, tandis que Watson s'empresse de souligner : « Of course we'll be needing two [bedrooms] »⁴²¹. Ce genre de malentendu revient régulièrement pour donner lieu à des scènes cocasses, ce qui n'a pas manqué de retenir l'attention des spectateurs adeptes du couple Holmes-Watson (nous y reviendrons dans le chapitre 4).

Ce n'est pas le seul élément tiré du film de Wilder dont Gatiss, en particulier, s'est inspiré. En effet, la version inédite du Mycroft de Christopher Lee dans ce film, a servi de base au Mycroft de Sherlock, interprété par Mark Gatiss :

My version of Mycroft is entirely extrapolated from Christopher Lee's version [in *The Private Life of Sherlock Holmes*, ndlr]. And what Billy Wilder did was essentially going one step further than Doyle by implying that Mycroft was the British government [which] probably means that he wasn't very nice.⁴²²

Les créateurs de *Sherlock* s'inspirent également largement de l'intrigue du film de Wilder dans l'épisode « A Scandal in Belgravia ». Le personnage d'Irene Adler rappelle en effet beaucoup celui de l'espionne Isle von Hoffmanstal : elle est très intelligente, et parvient à duper complètement Sherlock Holmes, malgré les mises en garde de son frère Mycroft. En effet, le Mycroft de Wilder tente de détourner l'attention de Sherlock Holmes lorsque Hoffmanstal, se faisant passer pour une belge nommée Gabrielle Valladon, lui demande d'enquêter sur la disparition de son mari. De la même manière, dans la série, Sherlock s'obstine à vouloir aider Irene, ce qui cause l'échec du plan de son frère pour déjouer une attaque terroriste. Enfin, il est annoncé à la fin du film que Hoffmanstal a finalement été arrêtée et exécutée, ce qui est un véritable choc pour Sherlock Holmes. La fausse mort d'Irene Adler au cours de l'épisode de la BBC touche également beaucoup

United Artists, 1970. [05:15]

421 « A Study in Pink », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [14:30]

422 Mark GATISS in *Timeshift*, *Op. Cit.*

Sherlock (c'est du moins ce qu'il laisse paraître puisqu'il est justifié de penser qu'il ne s'est pas laissé berné par le faux corps qu'il a observé à la morgue). Cependant, cette fois, lorsque Irene est arrêtée et condamnée à mort à la fin de l'épisode, on découvre que Holmes est arrivé à temps pour la sauver.



[Holmes] When I say run...

[Holmes] Run!

Illustration 7: Sauver Irene, « A Scandal in Belgravia », *Sherlock*, Saison 2 épisode 1 [01:28:15]

Le Sherlock Holmes de Billy Wilder s'éloigne de l'image que le grand public se fait habituellement du détective, mais il faut souligner son côté plus humain, une dimension auparavant peu développée, mais de plus en plus séduisante aux yeux des admirateurs de Holmes. Cette dimension est en effet au cœur d'un pastiche largement salué par la critique : *The Seven-Per-Cent Solution* de Nicholas Meyer (1974), et de son adaptation cinématographique par Herbert Ross en 1976. Si le livre rencontra un grand succès, ce ne fut pas le cas du film. Dans l'intrigue, qui s'emploie à combler le fameux hiatus entre la mort de Holmes aux chutes de Reichenbach (« The Final Problem ») et son retour à Londres plusieurs années plus tard (« The Empty House »), le détective mythique rencontre, à Vienne, le célèbre psychanalyste Sigmund Freud. Comme le souligne Meyer, « it was a book about addiction »⁴²³, ce qui entraîna sans doute les controverses liées à l'usage des drogues par Holmes⁴²⁴, et le succès mitigé de l'adaptation filmique : « audiences [...] didn't want to see their heroes with the same neurosis as themselves »⁴²⁵. Encore une fois, comme l'explique Nicholas Meyer : « It was not a Sherlock Holmes movie. It was a movie about Sherlock Holmes. Not the same thing »⁴²⁶.

En effet, les extraordinaires capacités du détective lui permettant de résoudre les énigmes les

423 *Timeshift*, *Op. Cit.*

424 « [...] it caused a degree of controversy among committed Holmes aficionados, particularly for its modish emphasis on Holmes' cocaine dependency. » Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 163.

425 Nicholas MEYER in *Timeshift*, *Op. Cit.*

426 Cité dans Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 166.

plus improbables ne sont pas, cette fois, le centre d'attention du réalisateur. Or, les aventures de Holmes doivent leur succès en très grande partie au talent du personnage principal, qui est semble-t-il capable de trouver une solution à tous les problèmes qui lui sont soumis. Voir le détective douter et faillir est donc un choc pour le grand public, davantage habitué à l'invariable victoire finale de Holmes contre les criminels.

L'accueil mitigé réservé aux films de Billy Wilder et de Nicholas Meyer démontre que, malgré une approche inédite et approfondie, le choix de se concentrer sur la personnalité complexe de Holmes en éludant la dimension « enquête policière » de ses aventures n'était pas une promesse de succès auprès du grand public : en effet, si les admirateurs inconditionnels du détective pouvait apprécier des traitements différents de son histoire, la majorité du public recherchait avant tout le suspense et les extraordinaires déductions inhérents aux enquêtes du duo dynamique formé par Holmes et Watson. Peut-être aussi le public était-il attaché à un détective génial et tout puissant ne présentant pas de failles. Cette identité d'être supérieur ne laissait pas de place à trop de zones d'ombres et Wilder et Meyer en ont sans doute pâti. L'identité surplombante du détective et la dynamique du duo étaient alors les clés du succès.

C'est précisément ce que l'on trouve dans les adaptations télévisées réalisées par Granada, mettant en scène Jeremy Brett dans le rôle principal (1984-1994) :

This is the era of quality television, [...] these immaculate, faithful, expensive literary adaptations that prove the seriousness of television.⁴²⁷

The Aventures of Sherlock Holmes (1984), la première série d'épisodes réalisée, s'inscrit donc dans une lignée d'adaptations de qualité de romans historiques à la télévision britannique⁴²⁸. Sherlock Holmes bénéficie donc ici des meilleures conditions possibles à son adaptation au petit écran : la série est en effet considérée comme étant « unquestionably the most important series of Doyle adaptations yet produced for television »⁴²⁹. Le but de Granada était de privilégier l'authenticité, allant même pour cela jusqu'à reproduire certaines illustrations réalisées par Sidney Paget (nous en avons vu un exemple avec le Holmes de Brett assis sur son fauteuil). La fidélité à l'œuvre de Doyle assura à la série un succès fervent et immédiat en retournant à la base après plusieurs décennies d'expérimentations où les réalisateurs tentèrent de s'éloigner du canon d'origine. Cependant, comme le montre Christophe Gelly dans son article « Adaptation télévisuelle et

427 Matthew SWEET in *Timeshift*, *Op. Cit.*

428 « Cette préoccupation historique et le goût pour la reconstitution fidèle et détaillée participent de ce qu'il est convenu d'appeler au Royaume-Uni les "heritage films" » Christophe GELLY, « Adaptation télévisuelle et problématique de l'énonciation », *Op. Cit.*

429 Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 23.

problématique de l'énonciation », la qualité historique de la série ne suffit pas à expliquer son succès, qui s'est également construit sur « le traitement narratif et énonciatif du texte source » qui « aboutit non seulement à une redéfinition des rôles et des statuts de l'énonciateur mais également à un questionnement plus large sur la notion même de récit et sur son origine »⁴³⁰. Au delà de la fidélité, c'est donc la qualité de la transposition elle-même d'un média à l'autre qui fait la qualité de la série.

Sherlock Holmes est donc omniprésent sur nos écrans depuis la création du cinéma, et nombreux sont les réalisateurs et acteurs qui se sont essayés à proposer leur interprétation de cette figure mythique intemporelle. Le cinéma moderne a récemment remis le personnage et ses aventures au goût du jour à travers plusieurs films et séries à succès. Nous citerons notamment la superproduction réalisée par Guy Ritchie, *Sherlock Holmes* (2009), avec Robert Downey Jr dans le rôle principal. Cette adaptation n'est certes pas du goût de tous, mais il faut lui reconnaître la réussite indéniable d'avoir remis à jour le personnage de façon à attirer un jeune public contemporain. Downey Jr campe une sorte de super-héros de l'époque victorienne qui se sert de ses talents de déduction pour optimiser le succès de ses combats de boxe – un élément inhérent au personnage de Doyle au demeurant peu exploité dans les adaptations précédentes, malgré son potentiel dynamique :

It's surprising, perhaps, that Doyle's references to Holmes' pugilistic powers [...], plus his Japanese baritsu / bartitsu moves [...], have been so little exploited in subsequent film and TV adaptations, when his cocaine habit has been elaborated ad infinitum.⁴³¹

La mention de ce film nous permet également de souligner un certain contraste avec la série *Sherlock*, « dont les auteurs prennent ici comme ailleurs le contrepied »⁴³². En effet : « If Downey Jr is Holmes as a superhero, then Cumberbatch is Holmes as a reluctant one »⁴³³. Chacun remet au goût du jour le personnage mythique à sa manière, se réappropriant ses traits caractéristiques et en les réinventant pour s'adapter à un public contemporain. Car c'est là la force de Sherlock Holmes : il ne s'agit pas d'un personnage fixe dans une ère en perpétuel changement, mais d'une figure évolutive capable de s'intégrer à n'importe quelle période, dans n'importe quel contexte.

Tout porte à croire [...] que la multiplicité des acteurs chargés de jouer le rôle de Holmes ou de Bond, loin de menacer l'intégrité de chacun, assure au contraire leur prégnance culturelle et leur

430 Christophe GELLY, « Adaptation télévisuelle et problématique de l'énonciation », *Op. Cit.*

431 Alan BARNES, *Op. Cit.*, p. 194.

432 Jean-Pierre NAUGRETTE, « *Sherlock* (BBC 2010) ; un nouveau limier pour le XXI^e siècle ? », *Études Anglaises : L'héritage du policier, continuités et rupture dans la fiction contemporaine*, octobre-décembre 2011, p. 405.

433 Matthew SWEET in *Timeshift*, *Op. Cit.*

disponibilité, tant narrative qu'idéologique, pour de nouveaux réemplois.⁴³⁴

Comme l'explique Saint-Gelais, les acteurs qui ont marqué l'imaginaire collectif par leur incarnation du personnage ont donc eux aussi contribué à son aura mythique et à sa circulation dans la culture populaire. Le critique avance même qu'ils contribuent à la fois à la continuité et au potentiel de reprise. Holmes offre en effet des possibilités infinies en terme de réutilisation du personnage, sans que cela menace son intégrité ou sa popularité. Le personnage s'est échappé des pages écrites par son concepteur, et vit à présent par l'intermédiaire de nouveaux médias. Les diverses adaptations évoquées dans cette partie nous le montrent bien : de nombreux acteurs et réalisateurs se sont employés à explorer les diverses facettes du célèbre détective, sans jamais pour autant lasser le public qui en redemande, comme en témoigne le succès des adaptations cinématographiques et télévisuelles récentes telles que la série américaine *Elementary*. Mieux, les adaptations se nourrissent les unes les autres, agrandissant toujours plus l'univers holmésien, y ajoutant ici un accessoire, ou là une précision sur la personnalité des héros⁴³⁵. Ainsi, plutôt que de s'essouffler, le monde de Sherlock Holmes n'a de cesse de s'étoffer, offrant à ses admirateurs toujours plus de choix dans le traitement du personnage et de ses aventures : avec Sherlock Holmes, il y en a pour tous les goûts.

B.1.2. Entre hommage et références

La construction des intrigues de la série BBC trouve souvent sa source dans les écrits de Doyle. Cependant, comme toute adaptation qui se doit de mélanger à la fois répétition et variation, certains détails du scénario fonctionnent parfois à contre-sens de l'histoire d'origine. C'est ce qu'il se passe dans le premier épisode de la première saison, « A Study in Pink » inspiré de la toute première histoire du détective, *A Study in Scarlet* (1887). Dans le roman, la présence du mot « rache » sur les lieux du crime, interprétée par l'un des policiers comme étant le prénom « Rachel » inachevé, est immédiatement comprise différemment par Holmes : il s'agit en fait du mot « vengeance » en allemand. Cet exemple illustre la dimension ludique du processus d'adaptation chez Moffat et Gatiss et la façon dont ils établissent une interaction avec les spectateurs. En effet, la série s'applique à dérouler un raisonnement tout à fait inverse à ce qui figurait dans le texte écrit :

434 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, Op. Cit., p. 378.

435 Voir aussi Harvey O'BRIEN, « The Curious Case of the Kingdom of Shadows : The Transmogrification of Sherlock Holmes in the Cinematic Imagination », *Sherlock Holmes and Conan Doyle : Multi-Media Afterlives*, Ed. Sabine Vanacker et Catherine Wynne, Londres, Palgrave Macmillan, 2013, pp. 64-79. « [This chapter] examines films in which Holmes represents a point of origin, but in which variances on the classical in some ways revise, and in other ways complement, the construction and deployment of this iconic figure. » (pp. 64-65)

Aderson y voit le fameux « vengeance » allemand, tandis que Holmes comprend que la victime a essayé d'écrire le prénom « Rachel », un indice crucial pour la résolution de l'enquête. Cette inversion permet tout d'abord aux créateurs de la série d'adresser une référence aux lecteurs de Doyle et d'instaurer une certaine complicité avec leurs spectateurs⁴³⁶. Mais cela leur évite également d'avoir à traiter le long *flash-back* situé aux États-Unis présent dans l'œuvre originale. Débarrassés de cette intrigue compliquée au sein de la communauté mormone, Gatiss et Moffat se retrouvent libres de développer une histoire basée d'un bout à l'autre dans le Londres contemporain et, par la même occasion, de mentionner pour la première fois le nom de Moriarty, sous la forme d'une menace souterraine encore obscure. En outre, la confrontation entre Holmes et Jeff Hope (le conducteur de taxi) permet aux spectateurs, dès le premier épisode, de se faire une idée plus précise du fonctionnement de l'esprit de Sherlock Holmes, un esprit en constante hyperactivité qui a besoin de la tension entre danger et jeu inhérente à l'enquête pour survivre (d'où sa participation au défi de Hope, et sa frustration évidente lorsque la réponse lui échappe avec la mort du criminel, tué par Watson). Le jeu est donc présent dans la diégèse et souligné de façon spécifique puisque c'est le goût de Holmes pour le ludique qui est mis en avant, mais ce jeu mis en scène dans la diégèse permet aussi d'en alimenter un autre, extradiégétique cette fois, qui s'établit entre créateurs de la série et spectateurs.

Le cas dont nous parlons est le premier épisode de *Sherlock*, dont l'hypotexte est un roman. Cependant, la majeure partie du canon holmésien étant constituée de nouvelles, il était évident que les créateurs de la série se retrouveraient obligés, à un certain moment, d'adapter la forme brève qui est celle de la nouvelle. Or, comme le souligne Hutcheon, « short stories adaptations have had to expand their source material considerably »⁴³⁷. Cela explique les libertés prises par les créateurs dans l'adaptation de certaines nouvelles et leur tendance à ne conserver que ce que Gatiss et Moffat appellent les éléments « vraiment cool »⁴³⁸. Le meilleur exemple de cet exercice ludique de l'adaptation est le troisième épisode de la première saison, « The Great Game », où des intrigues et éléments empruntés à diverses histoires sont utilisés pour créer une série d'enquêtes proposées par Moriarty à Sherlock Holmes sous la forme d'un jeu diabolique et meurtrier. On retrouve donc un principe similaire à ce que nous avons vu avec « A Study in Pink » au sens où seul le spectateur peut prendre conscience de cette multiplicité de références au texte source. Cet épisode a aussi pour

436 On notera que la dynamique du jeu est présente au niveau intradiégétique dès le départ, et que les créateurs de la série comptent déjà sur la relation spécifique avec les spectateurs au niveau extradiégétique – ce qui n'est pas étonnant lorsqu'il s'agit de Holmes et des holmésologues. Nous y reviendrons dans les chapitre 4 et 5.

437 Linda HUTCHEON, *Op. Cit.*, p. 19.

438 « ... choosing the really cool bits » « The Hounds of Baskerville », commentaires de Russel Tovey, Mark Gatiss, Steven Moffat et Sue Vertue, *Sherlock: Season 2*, BBC, 2012. DVD.

particularité de se différencier nettement de « la structure narrative du récit policier telle qu'elle a été décrite par Uri Eisenzweig dans *Le récit impossible* [qui] implique que l'histoire du crime et le récit de l'enquête, qui reconstitue cette dernière, ne se rencontrent jamais, si ce n'est dans le cadre fictionnel du micro-récit final du détective »⁴³⁹. On peut même y voir une remise en question de cette impossibilité narrative, ce qui constitue un trait novateur. Dans cet exemple, pour résoudre le problème final, Sherlock doit résoudre des énigmes. Le dévoilement de l'histoire de l'enquête détermine donc l'histoire d'un autre crime : si l'histoire de l'enquête est résolue, il n'y aura pas de crime. Dans le cas contraire, la ceinture d'explosifs attachée aux otages explosera. Le résultat de cette construction atypique est un épisode haletant où chaque résolution engendre une nouvelle énigme. Des énigmes qui, comme nous le disions, ont des inspirations très diverses, ce qui permet de déboussoler facilement les spectateurs, même ceux ayant une bonne connaissance des écrits de Doyle. Mais cette multitude de références constitue également un jeu de reconnaissance pour le spectateur-lecteur averti. On peut notamment citer les nouvelles suivantes : « The Adventure of the Bruce-Paradise Plans » (*His Last Bow*, 1917) qui a donné leur nom aux plans top-secrets volés au début de l'épisode, « The Adventure of the Naval Treaty » (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1894), dans laquelle le criminel est également le beau-frère de la victime, ou encore « The Five Orange Pips » (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892), qui a inspiré le compte à rebours à la base des « Greenwich pips » utilisé dans l'épisode.

Cependant, il est intéressant de souligner que les histoires de Doyle ne sont pas l'unique inspiration pour la construction des intrigues de la série BBC. Les créateurs se retrouvent parfois à écrire eux-mêmes les déductions de Sherlock. C'est notamment le cas dans cet épisode, où Gatiss a lui-même écrit la série de déductions faite par Sherlock lorsqu'il examine les chaussures de Carl Powers. Palliant ainsi l'inexistence d'observations d'objets contemporains, le scénariste se met dans la peau de Holmes pour proposer une série de déductions tout à fait digne du détective. Autre technique : dans cet épisode, Gatiss se fonde également sur des faits réels, à travers l'hypothèse de Watson concernant l'enquête Connie Prince. En effet, il s'inspire là d'une affaire impliquant un criminel ayant empoisonné son beau-frère en trempant les griffes de ses chats dans du poison⁴⁴⁰.

Les créateurs de la série puisent ainsi leur inspiration dans de nombreux domaines. Le canon holmésien est effectivement une base largement exploitée, et l'on peut citer comme autre exemple le

439 Hélène MACHINAL, « Quêtes, mémoire et écriture dans *The Light of Day* de G. Swift », *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, ed. Gilles MENEGALDO et Maryse PETIT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 137.

440 « The Great Game », commentaires de Mark Gatiss, Martin Freeman et Benedict Cumberbatch. *Sherlock: Season 1*, BBC, 2010. DVD.

deuxième épisode de la première saison (« The Blind Banker ») où se rencontrent des éléments de *The Sign of the Four*⁴⁴¹ (l'homme araignée capable d'escalader tous les murs), de « The Dancing Men »⁴⁴² (le code) et *The Valley of Fear*⁴⁴³ (le décryptage d'un code à l'aide d'un livre spécifique). Mais ce n'est pas l'unique source d'inspiration de la série. On peut notamment citer le cas du premier épisode de la deuxième saison, « A Scandal in Belgravia », où l'idée du « flight of the dead » est empruntée à une scène coupée du film *On Her Majesty's Secret Service* (Peter R. Runt, 1969) mettant en scène « a whole lot of dead bodies in an underground train »⁴⁴⁴. Au final, ces inspirations diverses permettent aux créateurs de Sherlock de proposer des énigmes inédites et surprenantes, même pour les lecteurs assidus des écrits de Doyle. Plutôt que d'adapter littéralement les enquêtes telles qu'on les trouve dans le canon d'origine, Gatiss et Moffat préfèrent revendiquer leur fidélité sans faille à l'œuvre de Doyle (on est bien dans l'hommage) à travers de nombreuses références semées ici et là au fil des épisodes, qui ne sont pas nécessaires à la compréhension d'une enquête, mais qui permettent aux créateurs de la série de se rapprocher des fans des écrits de Doyle.

Partly because we've committed this huge heresy of updating [Sherlock Holmes], we sort of want to say to everyone who knows the originals, 'Look, everything else is incredibly authentic. In fact, you'll never see a more obsessively authentic version of Sherlock Holmes than this one, because it's been motored by a couple of geeks'⁴⁴⁵

La première apparition de Sherlock dans la série en est un bon exemple : armé d'une cravache, il est occupé à frapper un cadavre de façon à déterminer le temps que mettent les hématomes à se former après la mort. Cette image, qui, au passage, nous donne directement un aperçu de l'excentricité du personnage, est directement empruntée au premier roman mettant Sherlock Holmes en scène, *A Study in Scarlet*, où Standford décrit Holmes à Watson en ces mots :

Holmes is a little too scientific for my taste – it approaches cold-bloodedness. [...] When it comes to beating the subjects in the dissecting-rooms with a stick, it is certainly taking rather a bizarre shape.⁴⁴⁶

Un autre exemple révélateur est l'attachement aux noms utilisés, notamment dans « The Hounds

441 Paru en 1894.

442 Paru dans *The Return of Sherlock Holmes*, 1905.

443 Paru en 1915.

444 « A Scandal in Belgravia » commentaires de Sue Vertue, Mark Gatiss, Steven Moffat, Benedict Cumberbatch et Laura Pulver. *Sherlock: Season 2*, BBC, 2012, DVD.

Dans l'épisode de *Sherlock*, les agents du gouvernement britannique sont parvenu à décrypter les messages d'une cellule terroriste et sont donc au courant d'un attentat prévu sur un avion. Pour donner aux terroristes l'impression d'avoir réussi, et donc préserver le secret de leur découverte sans causer la mort de centaines de passagers, les agents remplissent un avion de cadavres.

445 Steven MOFFAT in « Sherlock Uncovered », *Sherlock: Season 2*, BBC, 2012, DVD.

446 Arthur CONAN DOYLE, *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 7-8.

of Baskerville ». Le bandit Selden, créé par Doyle, qui se cache sur la lande n'est pas utilisé dans l'intrigue de l'épisode. Mais un dénommé Selden est bel et bien mentionné (certes furtivement), puisqu'il s'agit d'un homme infidèle surpris en pleine action par Watson au milieu de la lande. De même, John Barrymore, le serviteur de Sir Henry Baskerville, est devenu Major Barrymore, un militaire travaillant à la base de Baskerville. Enfin, Jack Stapleton (le criminel du roman de Doyle) est devenu Dr. Stapleton, une scientifique employée à la base de Baskerville et qui conduit notamment des expériences sur les lapins. Ainsi, même si le rôle des personnages en eux-mêmes ne peut pas être comparé à celui de leur homonyme du roman de Doyle, les clins d'œil de Gatiss et Moffat sont évidents⁴⁴⁷.

Certaines références sont particulièrement subtiles, à tel point que « seul un public connaissant par cœur les aventures du détective semble à même de saisir la subtilité des allusions ou des citations »⁴⁴⁸. On peut par exemple parler du premier code PIN essayé par Sherlock Holmes pour débloquer le téléphone portable d'Irene Adler dans l'épisode « A Scandal in Belgravia ». Ce code, « 1895 », qui correspond dans l'épisode au nombre de visiteurs sur le blog de Watson, est également une référence à la meilleure année de Sherlock Holmes selon Watson⁴⁴⁹. Il s'agit également d'une référence aux derniers vers du poème de Vincent Starrett intitulé « 221B » (publié en 1945) : « Here, though the world explode, these two survive, / And it is always eighteen ninety-five ».

On trouve également de nombreuses références aux nouvelles de Doyle à travers les enquêtes racontées sur le blog de John Watson : « The Geek Interpreter » (« The Greek Interpreter », *The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1894) ou encore « The Speckled Blonde » (« The Speckled Band », *The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892), pour n'en citer que quelques unes. Ces différentes affaires ne sont mentionnées qu'en passant, au détour d'une enquête plus importante, comme c'est souvent le cas au fil des écrits de Doyle où il est fait mention d'affaires passées, affaires au final jamais racontées en détails par l'auteur, nous l'avons mentionné. Dans le cas de la série, c'est avant tout l'occasion d'ajouter quelques références intertextuelles supplémentaires.

Ainsi, la modernisation évidente des aventures du détective ne signifie pas que Sherlock Holmes n'a plus aucun point commun avec le personnage doylien. Au contraire, les créateurs de la série s'appliquent à enraciner *Sherlock* dans l'univers holmésien avec cette profusion d'allusions (plus ou

447 Christophe GELLY, dans son article « « *The Hound of the Baskerville* Revisited: Adaptation in Context » (*The Oscholars*, Special Issue on Arthur Conan Doyle, 2015) souligne la dimension humoristique de l'utilisation, dans la série, des noms présents dans le roman de Doyle, et met en valeur « [the] implicit knowledge of and distance with [the Doylian novel] » (p. 11) inhérents à l'épisode.

448 Jean-Pierre NAUGRETTE, « *Sherlock* (BBC 2010) ; un nouveau limier pour le XXI^e siècle ? », *Op. Cit.*, p. 406.

449 « I have never known my friend to be in better form, both mental and physical, than in the year '95. » « Black Peter », *The Return of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 166.

moins) subtiles au canon d'origine, une façon de préserver l'atmosphère et l'esprit des écrits de Doyle même dans une époque radicalement différente de l'ère victorienne. Entre référence et hommage, ils développent une dynamique ludique omniprésente, qui se décline de diverses manières et qui implique souvent une dimension extra-diégétique par laquelle ils semblent parfois s'adresser aux spectateurs en faisant fi de l'hypotexte, comme lorsqu'ils jouent avec la structure narrative qualifiée d'impossible par Eisenzweig dans « The Great Game ». Le lecteur averti se retrouve ainsi dans la posture du détective-sémiologue, à l'affût de ces signes et détails qu'il interprète de façon à reconstituer une image complète et cohérente dans la réalité fictive (la solution) mais aussi *de* la réalité fictive. On passe donc du statut de sémiologue du texte (le lecteur de Doyle qui cherche à résoudre l'énigme avant le détective) à celui de sémiologue de l'image (le spectateur de la BBC), ou peut-être pourrions nous avancer que cette dynamique est duelle, au sens où s'il s'agit toujours de tenter de comprendre une situation énigmatique. Il s'agit aussi de repérer et d'apprécier les variations ludiques qui attestent d'un jeu entre créateurs et spectateurs et mettent en perspective les notions d'hommage et de référence qui sont loin de s'appliquer uniquement au personnage.

B.2. L'identité du personnage

B.2.1. Sherlock et le palimpseste identitaire

Les enquêtes haletantes et les méthodes utilisées par le célèbre détective sont évidemment pour beaucoup dans le succès de l'œuvre d'Arthur Conan Doyle. Cependant, toute l'originalité de ces aventures tient dans le personnage principal sans qui la résolution de telles enquêtes serait impossible. Ainsi, c'est à Sherlock Holmes lui-même que l'œuvre doit sa popularité, mais pas seulement : il faut également compter avec le fidèle ami Watson, le légendaire méchant Moriarty, ou encore *la* femme, Irene Adler, pour n'en citer que quelques uns. En effet, les aventures de Sherlock Holmes ne s'intéressent pas seulement à la résolution d'énigmes compliquées. Doyle y développe également un personnage complexe, entouré d'un catalogue varié de criminels et associés. Certains ont, bien évidemment, retenu plus que d'autres l'attention du grand public, en témoigne leur apparition régulière au détour des nombreuses adaptations du canon holmésien. Or, comme on pourrait s'y attendre, cette tendance des personnages à apparaître de façon quasi systématique au sein de diverses transfictionnements n'est pas sans causer de nombreux changements sur leur personnalité et / ou leur apparence :

On assiste [...] à ce que j'appellerais une émancipation transfictionnelle du personnage, bien évidemment favorisée par des facteurs quantitatifs comme la multiplicité des médias, des versions et des « auteurs »⁴⁵⁰

La plupart des personnages de la série viennent du canon holmésien imaginé par Doyle. Gatiss et Moffat ont conservé de nombreuses spécificités contribuant à définir l'identité de plusieurs personnages centraux et leurs relations les uns avec les autres. Mais la base doylienue n'est pas la seule inspiration du duo dans leur création de Sherlock. La profusion de transfictions suggère une évolution notable des personnages, qui prennent leur indépendance par rapport au texte d'origine, sans pour autant s'en détacher entièrement. Il est donc intéressant d'étudier le poids qu'ont eues les adaptations précédentes des aventures du détective sur ce nouveau Sherlock, et quels éléments en particulier Gatiss et Moffat ont choisi de retenir pour transposer les personnages au XXI^e siècle.

Nous nous concentrerons ici sur la façon dont les diverses adaptations ont retenu et utilisé certains éléments plutôt que d'autres pour définir les différents personnages mis en scène. Il nous faut aussi nous interroger sur la façon dont certains de ces éléments ont été modifiés au fil des décennies, jusqu'à devenir eux-mêmes une source d'inspiration pour Gatiss et Moffat dans l'élaboration des personnages de leur série. On assiste alors à un palimpseste de références qui se construisent par accrétion à partir du processus de transfiction.

Un aspect central du travail de Holmes réside en ses multiples déguisements, qu'il utilise à de nombreuses reprises de façon à observer sans être reconnu :

Holmes est un maître du déguisement, et rares sont les films qui ne jouent pas sur l'effet de surprise consistant à nous le montrer grimé pour les besoins de l'enquête.⁴⁵¹

La liste des exemples d'adaptations ayant repris ce procédé est en effet particulièrement longue. On peut citer *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles* (Landfield, 1939) où Basil Rathbone se grime en vieil homme errant sur la lande, un Holmes si bien déguisé que même Watson s'y laisse prendre. Pour un exemple plus récent, il suffit de s'intéresser au *Sherlock Holmes* de Guy Ritchie (2009), où le personnage principal revêt différents déguisements tout au long de l'intrigue. Le déguisement fait donc partie intégrante de la démarche de Holmes, un élément presque systématiquement intégré aux adaptations et conforme à la théâtralité de l'œuvre et du personnage d'origine. On pourrait donc s'étonner de ne quasiment jamais le voir utilisé dans la série *Sherlock*. En effet, à part un simple déguisement de prêtre dans l'épisode « A Scandal in Belgravia », le Sherlock de la série ne se déguise pas vraiment. Et pour cause : selon Gatiss et Moffat, il n'en a pas

450 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 377.

451 Serge CHAUVIN, « Le porteur de lumière », *Op. Cit.*, p. 116.

besoin « to seduce and to make them confess things »⁴⁵². En effet, dans l'épisode « The Great Game », Sherlock Holmes parvient à faire avouer de nombreux éléments importants à la (prétendue) veuve d'une victime, en se faisant passer pour un ami d'enfance. L'idée d'un déguisement complet semble plutôt étrange aux yeux des deux créateurs de la série, qui concluent sur cette remarque : « The modern version of disguise is to not be noticed »⁴⁵³. L'ultime épisode de la série, « The Final Problem », en est le paroxysme : alors que tout le personnel de la prison de Sheringford pense que le vieux marin barbu qu'ils viennent d'arrêter est Sherlock Holmes déguisé, il s'agit en fait de Mycroft. Sherlock, lui, coiffé simplement d'un bonnet, passe totalement inaperçu et parvient à s'infiltrer dans la prison. Ainsi, plutôt que de déguiser leur personnage de façon plus ou moins subtile, les créateurs font de lui une figure de plus dans la foule londonienne, un individu sans identité remarquable capable de se fondre dans la masse et d'observer sans jamais se faire repérer. D'où, finalement, le choix de Benedict Cumberbatch, un acteur au physique plus discret que le style hollywoodien de Robert Downey Jr., mais néanmoins tout aussi marquant. Cela peut renvoyer à l'image du Holmes flâneur que l'on trouve chez Doyle : « For three hours we strolled about together, watching the ever-changing kaleidoscope of life as it ebbs and flows through Fleet Street and the Strand. His characteristic talk, with its keen observance of detail and subtle power of inference held me amused and enthralled. »⁴⁵⁴ Ne pas déguiser Holmes est peut-être aussi une façon de ne pas en faire un être « supérieur » : la figure n'est plus une figure surplombante car elle se rapproche du spectateur.

Un héritage probant des adaptations précédentes des aventures de Sherlock Holmes est le travail de Sidney Padget, illustrateur des récits de Doyle dans le *Strand Magazine*. L'image du détective dessiné par Padget est en effet restée ancrée dans les mémoires, avec sa mythique casquette, son manteau Macfarlane et sa pipe. Il était cependant difficile d'imaginer un Sherlock Holmes évoluant, ainsi grimé, dans le monde d'aujourd'hui. Mais alors, comment faire pour que le personnage soit immédiatement reconnaissable, si on lui retire les accessoires physiques qui, d'ordinaire, le définissent ? C'est sur cette question que Cumberbatch s'est penché dans son approche du rôle :

I wanted to play it with motifs that people would recognize as Sherlock Holmes's. [...] Without the coat, without the magnifying glass, it was important to establish some codes and behavioral, physical patterns that were recognized to be Holmes's.⁴⁵⁵

452 « The Great Game », commentaires de Mark Gatiss, Martin Freeman et Benedict Cumberbatch. *Op. Cit.*

453 *Ibid.*

454 Arthur Conan DOYLE, « The Adventure of the Resident Patient », *The Memoirs of Sherlock Holmes* [1894], London, Collector's Library, 2005, p. 187.

455 « The Great Game », commentaires de Mark Gatiss, Martin Freeman et Benedict Cumberbatch. *Op. Cit.*

Le style vestimentaire de Sherlock Holmes était donc crucial : il fallut trouver quelque chose qui ne soit pas aussi daté qu'un macfarlane, qui permette au personnage de se fondre dans la foule, mais qui confère tout de même ce sentiment d'importance propre aux grands héros. D'où l'idée du manteau, « something iconic, modern, but not just for the sake of it »⁴⁵⁶, un élément immédiatement révélateur du rôle central attribué au personnage qui le possède. Il faut noter que les créateurs sont parvenus à l'effet escompté : le manteau est désormais associé à Sherlock (la série comme son personnage) et a réussi à éclipser le macfarlane pour s'imposer dans l'élaboration de la nouvelle image d'un Sherlock Holmes moderne. Le fameux couvre-chef du détective n'a cependant pas été oublié. On le retrouve en effet dans le premier épisode de la deuxième saison, « A Scandal in Belgravia », mais d'une manière détournée : Sherlock Holmes l'emprunte en effet parmi les déguisements d'un théâtre (un nouveau clin d'œil à la théâtralité de l'œuvre, qui permet également de mettre cet accessoire à distance sans pour autant le supprimer entièrement) et ne le porte que pour essayer de cacher tant bien que mal son visage aux journalistes qui l'attendent en masse devant la porte. Le chapeau devient, bien malgré Sherlock, l'emblème du détective parmi les fans, comme en témoigne le déguisement de Kitty Riley, prétendue fan de Sherlock Holmes, dans le dernier épisode de la deuxième saison.



Illustration 8: Holmes et le *deerstalker*, « A Scandal in Belgravia », *Sherlock*, Saison 2 épisode 1 [07:48]



Illustration 9: Kitty Riley et le *deerstalker*, « The Reichenbach Fall », *Sherlock*, Saison 2 épisode 3 [13:01]

Holmes refuse lui-même l'association du *deerstalker* à son identité en affirmant : « That wasn't my hat »⁴⁵⁷. Cependant, le personnage ne peut échapper à l'imaginaire qui l'associe au chapeau,

456 « A Study in Pink », commentaires de Mark Gatiss, Steven Moffat et Sue Vertue, *Op. Cit.*

457 « The Hounds of Baskerville », *Sherlock*, Saison 2 épisode 2 [30:20]

comme le souligne la réplique de Watson quelques épisodes plus tard : « You're Sherlock Holmes. Wear the damn hat. »⁴⁵⁸ – ce que le détective finira par accepter lors de la dernière saison, lors de laquelle c'est lui qui prononce ces mots : « I'm Sherlock Holmes – I wear the damn hat! »⁴⁵⁹ La reprise de l'accessoire est devenue un passage obligé car il s'agit d'un élément iconique qui renvoie à un horizon d'attente pour la sphère de la réception :

Le chapeau sert donc d'une part la continuité temporelle et historique entre texte canonique et adaptation, mais il permet aussi implicitement de pointer à la fois la part de création à l'œuvre dans le processus et le rôle crucial joué par l'image dans la constitution de la dimension mythique du personnage.⁴⁶⁰

Le *deerstalker* fait ainsi partie de ce que Jauss nomme l'horizon d'attente du public, qui induit « la fusion des deux horizons : celui de l'auteur qui lui a donné forme et sens, celui du public qui interprète et réinterprète sans cesse cette forme et ce sens en fonction de l'actualité »⁴⁶¹. L'accessoire est l'un des éléments représentatifs de l'identité de Holmes, qui servent à le définir. En ce sens, il relève de la xénoencyclopédie du personnage (pour reprendre le mot de Saint-Gelais) qui est elle-même exploitée et alimentée au fil des fictions transfuges successives.

Concernant l'approche du rôle de Sherlock Holmes, Cumberbatch explique également s'être inspiré de l'interprétation et du jeu d'acteur de Jeremy Brett :

[...] the spirituality that Brett manifests beautifully. It's very cat-like, sharp and angular, and slightly cold at times as well. There are certain moments when I wanted to use that.⁴⁶²

La profondeur apporté au personnage par Brett a ainsi beaucoup inspiré Cumberbatch, ce qui se retrouve particulièrement dans l'ambivalence notoire du personnage. La dualité de Holmes est évidente dans la série, lorsque le personnage alterne entre périodes de joie immense (associées à une enquête intéressante) et comportement dépressif, apathique, voire très antipathique (lorsqu'il s'ennuie, mais aussi lorsqu'il se retrouve dans l'obligation d'être sociable, souvent poussé par un Watson nettement plus à l'aise en compagnie d'autrui). Le côté sombre de la personnalité de Holmes est donc souvent visible au fil des épisodes, car la série ne se focalise pas seulement sur la résolution des enquêtes : elle fait également la part belle au caractère de chacun des personnages,

458 « The Abominable Bride », *Sherlock*, épisode spécial entre les saisons 3 et 4 [01:06:16]

459 « The Lying Detective », *Sherlock*, Saison 4 épisode 2 [01:23:25]

460 Hélène MACHINAL, « "This is not my hat", les accessoires de *Sherlock*, du canon à la série BBC », TV/Series, *Beyond adaptation, beyond television*, n°12, 2017, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.4000/tvseries.2187>>

461 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 90. Nous reviendrons sur cette notion dans le chapitre 4.

462 « The Great Game », commentaires de Mark Gatiss, Martin Freeman et Benedict Cumberbatch. *Op. Cit.*

mais aussi à leurs relations les uns avec les autres. Contrairement aux écrits de Doyle, où Holmes était en général isolé des autres personnages (mis à part Watson, déjà mis à part du fait de sa position narrative), les créateurs de la série BBC font redescendre le détective (presque) au même niveau que les autres personnages, ce qui pourrait être un reflet d'une société plus uniforme, où la division en classes sociales est moins marquée.

La relation entre Holmes et Watson n'a pas toujours été considérée comme centrale dans les adaptations successives. Les premières adaptations de Sherlock Holmes ont tout simplement rayé Watson du scénario, et c'est avec *Sir Arthur Conan Doyle's The Hound of the Baskervilles* (Landfield, 1939) que Watson commence à vraiment prendre de l'importance à l'écran. Le personnage est passé par plusieurs rôles. Il a parfois servi de simple subordonné à Holmes (on peut citer le Watson de Nigel Bruce, de 1939 à 1946), ou été plutôt fidèle au Watson du canon tel que celui de la série télévisée de 1954⁴⁶³. Le film *Without a Clue* (Thom Eberhardt, 1988) fait même de Watson le personnage principal de l'histoire, face à un Holmes factice qui se trouve être en réalité un acteur incapable de résoudre la moindre énigme, bien loin du détective de génie inventé par Doyle. Sa qualité de personnage secondaire permet à Watson d'être plus aisément modifié selon les envies des réalisateurs, ce qui permet au personnage de prendre progressivement de l'envergure jusqu'à devenir indispensable aux aventures de Sherlock Holmes.

De nos jours, le duo est inséparable, ce qui a évidemment encouragé la prolifération de diverses interprétations de la nature de leur relation, déjà amorcées à partir des nouvelles de Doyle. Nous avons vu que la question de l'homosexualité de Holmes avait déjà été évoquée par Billy Wilder dans *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970). L'idée est réutilisée à plusieurs reprises dès le premier épisode de *Sherlock*, « A Study in Pink », par exemple lorsque Mrs. Hudson présume dès le départ que Holmes et Watson sont en couple lorsqu'elle les accueille au 221B Baker Street, « as if the original way of life of the two friends and roommates in Doyle's text could not but seem ('bromantically') suspicious to a 21st century reader or viewer and necessarily suggested that Watson is more than a friend »⁴⁶⁴. De nos jours, la relation potentiellement romantique entre les deux hommes ne choque plus grand monde, surtout pas les fans, au contraire particulièrement friands de ce genre de « bromance ». Le fait que les deux personnages soient aussi proches les met également,

463 Steve PREVIN, Sheldon REYNOLDS, Jack GAGE, *Sherlock Holmes*, Guild Films, 1954-1955, 1 saison.

464 Christophe GELLY, « *The Hound of the Baskerville Revisited* », *Op. Cit.*, p. 11.

Hélène MACHINAL analyse plus en détails la représentation de cette relation dans la série dans son article « Adaptation and Variation, Remaking the Dynamics of Gender in *Sherlock*, a New Sleuth for the 21st Century », *Représentations dans le monde anglophone, Remake, Genre and Gender in English-speaking Films and TV Series*, 2017, pp. 170-184, consulté le 25 septembre 2021 <<https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/10-machinal.pdf>>

d'une certaine manière, sur un pied d'égalité : si Sherlock Holmes lui-même a autant d'estime pour son ami, cela signifie forcément que John Watson est loin d'être le personnage un peu benêt qui constitua son image pendant longtemps. Et pour cause : pour Gatiss et Moffat, « it was important to beat the idea that Watson is an idiot »⁴⁶⁵. Si le Watson de la série, comme ceux des adaptations précédentes, est évidemment moins doué que Holmes pour observer et déduire, il a de nombreuses autres qualités qui font de lui un personnage indispensable à Holmes⁴⁶⁶.

On remarque également, dans les diverses transfictions holmésiennes, une certaine tendance à regrouper plusieurs personnages qui ne se rencontrent jamais dans le canon d'origine. Saint-Gelais l'explique ainsi :

[...] les auteurs de pastiches holmésiens affectent assez souvent de faire figurer, en leurs récits, le plus grand nombre possible de comparses (Mycroft, Lestrade, Mrs Hudson, Moriarty...) que Conan Doyle, plus parcimonieux, n'employait généralement qu'un à la fois. [...] les récits ne les font jamais se rencontrer ; c'est cette compartimentation, apparemment ressentie par certains amateurs comme une lacune, que ces mini-forums visent à rompre.⁴⁶⁷

On retrouve cette facette dans la série, notamment à travers le personnage de Moriarty, araignée au centre de sa toile⁴⁶⁸, tirant sur les fils dirigeant la quasi totalité des criminels rencontrés dans la série. L'idée n'est pas nouvelle : déjà, les studios Universal avaient pensé qu'une unique histoire évoquant Moriarty ne suffisait pas et ils avaient donc utilisé le personnage à plusieurs reprises. Ainsi, dans *Sherlock*, Jeff Hope (« A Study in Pink ») est sponsorisé, comme nous l'avons dit, par Moriarty. De même, Moriarty aide le gang du Lotus Noir dans ses activités de contrebande (« The Blind Banker »), et on découvre qu'Irene Adler lui fournit des informations dans « A Scandal in Belgravia ». Le remaniement des intrigues évoqué précédemment permet ainsi aux créateurs de *Sherlock* de tisser des liens inédits entre les criminels, mais pas seulement. Toujours dans « A Scandal in Belgravia », on découvre que Lestrade n'est pas simplement un détective appelant Sherlock Holmes à l'aide à chaque enquête compliquée ; il est également un ami, invité à passer le réveillon de Noël en compagnie de Sherlock, Watson (et sa petite amie du moment) et Mrs. Hudson.

465 « A Study in Pink », commentaires de Mark Gatiss, Steven Moffat et Sue Vertue, *Op. Cit.*

466 Voir aussi Carlen LAVIGNE, « The Noble Bachelor and the Crooked Man : Subtext and Sexuality in the BBC's *Sherlock* ». *Sherlock Holmes for the 21st Century : Essays on New Adaptations*, ed. Lynette PORTER, Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2012, pp. 13-23. Ajoutons ici que dans la série de la BBC, le fait que l'acteur qui joue Watson soit très connu joue aussi un rôle.

467 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 224.

468 On a déjà cette image dans le texte de Doyle : « He has a brain of the first order. He sits motionless, like a spider in the centre of its web, but that web has a thousand radiations, and he knows well every quiver of each of them. ». Arthur CONAN DOYLE, « The Final Problem », *The Memoirs of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 281.

Au fil des adaptations, le personnage de Sherlock Holmes s'est donc construit une identité par accréation de la matière transfictionnelle, faite de tous ces éléments ajoutés au fur et à mesure et reconnus à présent comme partie intégrante de ce qui définit l'image du célèbre détective, et allant jusqu'à constituer une sorte de cahier des charges que chacun se doit de respecter lorsqu'il adapte Sherlock Holmes : un deerstalker, Baker Street, un violon, un manteau MacFarlane, un fidèle Watson – « Élémentaire, mon cher Watson », quelques déguisements, une certaine aisance pour le combat au corps à corps, mais aussi d'éternels adversaires (Moriarty et Irene Adler, notamment) et, bien entendu, d'extraordinaires capacités d'observation et de déduction. Que ces éléments aient été imaginés par Doyle ou ajoutés plus tard au détour d'une adaptation, ils revêtent tous une importance majeure dans le palimpseste identitaire qui définit le personnage. Mais il est également intéressant de noter que certains de ces éléments se retrouvent, d'une certaine manière, chez de nombreux détectives de fiction. Tandis que Holmes porte un MacFarlane, Colombo ne quitte jamais son imperméable, alors que Poirot arbore fièrement une imposante moustache : le détective a ses petites habitudes et est souvent un excentrique.

Le compagnon du détective a également évolué dans ces fictions. Il est certes moins malin que lui, mais plus efficace dans certains domaines : certains tentent de gérer les relations sociales comme Watson (Sharona Fleming dans *Monk* ou Booth dans *Bones*), tandis que certains se chargent de courir après les criminels et de les arrêter à la manière de Lestrade (Lisbon dans *The Mentalist*, Jo Martinez dans *Forever*, Kate Moretti dans *Perception*). Et, bien entendu, la relation entre ces deux personnages est centrale dans l'intrigue, au même titre que les enquêtes sur lesquelles ils travaillent. Enfin, le détective est bien souvent un excentrique à la personnalité ambiguë, à la fois cartésien et artiste, tour à tour exalté et morose, pour qui le souci du détail est à la fois une force et une source de tourments. On remarque toujours une certaine dualité dans la personnalité des détectives de fiction, à l'image de Sherlock Holmes, simultanément homme de la solution et homme du problème⁴⁶⁹ et dont les silences ne font qu'attiser davantage la curiosité de générations de lecteurs et spectateurs avides d'en savoir plus sur lui.

B.2.2. Le partage de l'autorité

Nous l'avons vu, la notion de communauté est nécessaire à la construction d'un mythe et d'une figure mythique. Nous rappellerons ici la théorie du « devenir-mythe » des œuvres de fiction

469 Voir Jean-Jacques LECERCLE, « Les deux Sherlock Holmes », *Op. Cit.*

élaborée par Veronique Gély⁴⁷⁰, et selon laquelle la figure mythique passerait par trois stades : l'autre vie de l'œuvre et du héros, le déplacement de l'horizon d'attente, et enfin le partage de l'autorité (voir Chapitre 1, B.1.2.). Nous nous concentrerons sur ce troisième stade, au cours duquel la figure est appropriée par son public pour finalement devenir mythique.

Le « devenir-mythe » est lié aussi à la mise en cause ou à l'oubli de l'auteur de l'œuvre initiale et des œuvres ultérieures au profit du héros. [...] Le nom de l'auteur-scripteur disparaît derrière celui de son héros qui devient « l'auteur » des œuvres en tant qu'il est celui qui les suscite, les engendre.⁴⁷¹

Le nom de l'auteur a ainsi tendance à s'effacer derrière celui de son personnage. Le cas de Sherlock Holmes est particulièrement pertinent : si la plupart des gens ont entendu parler du célèbre détective, tous ne se souviennent pas du nom de celui qui le créa, Arthur Conan Doyle. Il en va de même pour Hannibal Lecter et son auteur, Thomas Harris. À force de réécritures, transfigurations et adaptations, ces personnages sont entrés dans l'imaginaire collectif, et appartiennent tout autant à leur auteur d'origine, qu'au grand public qui suit leurs aventures, qu'aux adaptateurs qui se l'approprient avec plus ou moins de succès. Ces protagonistes appartiennent davantage à la culture populaire dans son ensemble qu'à leur auteur, dont l'autorité n'existe plus que dans la mesure où les éléments d'origine de sa création se retrouvent encore dans les nouvelles adaptations. Et là encore, la frontière entre les éléments canoniques et les éléments ajoutés ultérieurement peut être mince, comme nous l'avons vu avec le palimpseste de signes distinctifs constituant l'identité de Sherlock Holmes. Si un nombre suffisant d'éléments issus du « cahier des charges » du personnage sont respectés, le public reconnaîtra la figure, même si Sherlock Holmes est stupide (dans *Without a Clue*, Thom Eberhardt, 1988) ou qu'il vit à New-York au XXI^e siècle (dans *Elementary*), même si Hannibal Lecter n'est pas un meurtrier reconnu, emprisonné pour ses crimes (dans *Hannibal*).

S'il est aisé de déterminer quels éléments sont indispensables à la reconnaissance d'une œuvre en tant qu'adaptation, il reste difficile de savoir ce qui peut lui assurer un certain succès. Parfois, le respect de l'œuvre source est effectivement un facteur de réussite pour une adaptation. Si l'œuvre fonctionne sur un nouveau support tout en reprenant les éléments de sa référence (qu'il s'agisse de l'intrigue, des personnages, du contexte ou encore des décors), l'adaptation aura l'avantage de séduire aussi bien les fans du texte d'origine qu'un nouveau public qui appréciera la qualité de l'adaptation en tant que film, ou série. On peut notamment évoquer l'exemple de la série *Sherlock Holmes* de la Granada, toujours citée en référence dans le panthéon des adaptations du détective de

470 Véronique GÉLY, « Personnage, mythe et enfance », *Op. Cit.*, p. 15-26.

471 *Ibid.*, p. 20.

Doyle⁴⁷². Cependant, une traduction littérale ne fait pas forcément une bonne adaptation. Et, surtout, une adaptation, même si elle respecte religieusement son œuvre source, ne remportera pas forcément l'adhésion du public, notamment si le nouveau support ne se prête pas à l'œuvre adaptée. La question de la fidélité est donc importante, mais pas nécessairement cruciale lorsque l'on adapte des figures mythiques. Encore une fois, dans ce cas-là, un adaptateur se doit avant tout de traduire la « silhouette » du personnage ; en d'autres termes : il doit en dire assez pour qu'on le reconnaisse, sans forcément s'échiner à *tout* dire.

Un facteur de succès, dans le domaine de l'adaptation, peut être l'identité du créateur-adaptateur. Qu'il s'agisse par exemple d'un réalisateur renommé dont le style correspond à celui de l'auteur du canon, ou d'un scénariste connu pour son intérêt pour l'œuvre source, l'adaptation peut acquérir une certaine légitimité aux yeux des fans du canon avant même d'avoir vu le jour. Évidemment, la déception peut aussi être à la hauteur des attentes du public. Mais le nom du créateur-adaptateur a pour avantage, s'il est connu et apprécié, d'assurer à l'adaptation un public de base : les fans de l'œuvre d'origine curieux de découvrir l'approche d'un réalisateur renommé, et les amateurs du réalisateur en question heureux de découvrir une de ses nouvelles créations.

[La transfictionnalité] soulève des problèmes de légitimité que les lecteurs ne peuvent arbitrer en fonction du seul contenu des textes, mais en tenant compte aussi de l'identité et de l'autorité respectives de leurs auteurs.⁴⁷³

Sur ce point, la série *Sherlock* partait déjà avec un gros avantage : ses créateurs, Mark Gatiss et Steven Moffat, faisaient déjà partie des grands noms de la télévision britannique avant même que la série ne soit lancée. Tous deux scénaristes, ils cumulent les expériences dans le domaine, à travers le métier d'acteur pour Gatiss ou celui de producteur pour Moffat. La liste de leurs distinctions serait trop longue à dresser, nous nous contenterons de citer leur contribution à la célèbre série télévisée *Doctor Who*. Véritable pilier de la télévision britannique, cette série fut lancée en 1963 et, malgré une interruption de seize ans entre 1989 et 2005, elle est toujours diffusée de nos jours. Gatiss et Moffat ont tous deux contribué à la série en écrivant plusieurs épisodes, et le second est même devenu scénariste principal et producteur exécutif de la série au début de la saison cinq, en 2009. La réputation des deux hommes était donc déjà fermement établie dans le domaine de la forme sérielle, tout comme, au demeurant, leur complicité et leur passion partagée pour Sherlock Holmes⁴⁷⁴. Le

472 Un succès qui s'explique, comme l'a montré Christophe Gelly, par la diffusion télévisuelle de la série et par l'interprétation de Brett, qui « fait de Holmes un acteur à l'écran » Christophe GELLY, « Adaptation télévisuelle et problématique de l'énonciation », *Op. Cit.*

473 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, p. 16-17.

474 « Mark and I are absolutely fanboys of Sherlock Holmes. We adore Sherlock Holmes. » Steven MOFFAT in « The Hounds of Baskerville », commentaires de Russel Tovey, Mark Gatiss, Steven Moffat et Sue Vertue, *Op. Cit.*

statut du réalisateur, du créateur ou des acteurs⁴⁷⁵, joue donc un rôle indéniable dans la réception d'une adaptation. Ainsi, la qualité du travail de Gatiss et Moffat sur des réalisations précédant *Sherlock* eut l'avantage de mettre le grand public en confiance. Leur enthousiasme et leur connaissance poussée du canon holmésien sont également palpables à travers les innombrables références à (et le jeu avec) l'œuvre de Doyle que nous avons évoquées. Les deux collaborateurs proposent donc une série de qualité portée par leur passion commune, un enthousiasme communicatif qui a rapidement séduit un public très large.

Bryan Fuller, créateur de la série *Hannibal*, n'est pas en reste. Bien connu dans les « cercles geeks »⁴⁷⁶, il a notamment créé la série *Pushing Daisies* (ABC, 2007-2009) et écrit pour la franchise *Star Trek*, des productions qui ont confirmé son expérience dans le domaine des séries. Il a également participé, en tant que scénariste, à une adaptation du roman *Carrie* de Stephen King (1974) réalisée par David Carson en 2002. Fuller se distingue notamment grâce à son esthétique extrêmement travaillée, que nous évoquons en étudiant l'univers horrifique de la série. Son souci du détail se manifeste à la fois dans le travail fait sur l'image, et sur les références qu'il glisse ici et là, qu'il s'agisse d'hommages à l'œuvre d'origine ou aux adaptations précédentes, ou à d'autres œuvres ou réalisateurs qu'il admire. On peut ainsi relever ce que nous pourrions qualifier de références transfictionnelles à l'adaptation de *The Shining* (Stephen King, 1977) par Stanley Kubrick (1980) :



Illustration 10: *The Shining*, Stanley Kubrick, 1980 (salle de bain rouge)



Illustration 11: *Hannibal*, Bryan Fuller, « Apéritif », Saison 1 épisode 1 (salle de bain rouge)

475 Outre Jeremy Brett dans la série de la Granada, il faut rappeler le fait que Martin Freeman, interprète de Watson dans la série BBC, est extrêmement connu au niveau national et international : on peut citer sa participation au film *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (Garth JENINGS, 2005, d'après la franchise de Douglas ADAMS) et à la trilogie *The Hobbit* (Peter JACKSON, 2012-2014).

476 « well-known in geek circles » Shannon WELS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, Op. Cit., p. 128.



Illustration 12: *The Shining*, Stanley Kubrick, 1980
(salle de bain verte)



Illustration 13: Illustration 12: Hannibal, Bryan Fuller, « Sorbet », Saison 1 épisode 7 (salle de bain verte)

Fuller revendique entièrement ces hommages au cinéma de Kubrick :

[Director] David Slade and I had long conversations about the Kubrick-ian feel of this show. We are telling the story of a man who makes his living with his imagination who slowly loses his mind over the course of the season. We are telling a version of [*The Shining*], except the guy is not an alcoholic.⁴⁷⁷

Comme le remarque Sophie Lorgeré, ces références à un « lieu où la frontière entre le surnaturel et l'hallucination s'estompe et dans lequel Jack Torrance (Jack Nicholson) embrasse littéralement la folie, [sont utilisées] pour renforcer le basculement psychologique potentiel de Will Graham »⁴⁷⁸. Fuller ne se contente donc pas de faire référence à un réalisateur et à un film qu'il aime particulièrement : il se sert de ces éléments comme d'un outil narratif visant à développer la psychologie de ses personnages, en laissant la caméra raconter elle-même l'histoire⁴⁷⁹. Il faut noter que Fuller s'appuie également sur les adaptations des livres de Harris qui ont précédé *Hannibal* : comme le souligne Sarah Hatchuel, « la série est hantée par ses fantômes cinématographiques »⁴⁸⁰ et la version de Fuller « se souvient et s'affranchit de ses sources littéraires et cinématographiques »⁴⁸¹. Si la base de données associée à Hannibal Lecter est moins vaste que celle qui construit l'identité palimpseste de Sherlock Holmes, elle existe néanmoins bel et bien.

Un autre écueil que rencontrent évidemment les adaptations est celui des droits d'auteur. En

477 Bryan FULLER, interviewé par James Hibberd, « NBC's 'Hannibal' contains 'The Shining' shout-outs », *Entertainment Weekly*, 4 avril 2013, consulté le 10 octobre 2020 <<https://ew.com/article/2013/04/04/hannibal-bryan-fuller-the-shining>>

478 Sophie LORGERÉ, « Pour une "spaciologie" des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) », *TV/Series* [En ligne], n°15, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 29 octobre 2020 <<http://journals.openedition.org/tvseries/3622>>

479 « It's the simplicity of [Kubrick's] filmmaking that allows the camera to tell the story. The camera is doing as much as the actors in order to convey emotion. » Bryan FULLER, interviewé par James Hibberd, *Op. Cit.*

480 Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, *Op. Cit.*, p. 80.

481 *Ibid.*, p. 85.

effet, il peut être difficile d'acquiescer le droit d'adapter une figure mythique, jalousement protégée par son ou ses propriétaires. Certains créateurs ont la chance que l'œuvre adaptée appartienne au domaine public – mais même dans ce cas, la frontière entre ce qui est libre de droit et ce qui ne l'est pas peut être subtile, voire trompeuse. Le cas des aventures de Sherlock Holmes est intéressant : si la totalité des écrits de Doyle est aujourd'hui libre de droits au Royaume-Uni, ce n'est pas encore le cas aux États-Unis. En effet, outre-Atlantique, une dizaine de nouvelles publiées après 1923 est encore protégée par les droits d'auteur. Le film *Enola Holmes* (Netflix, 2020), adapté de la série de romans écrits par Nancy Springer (six romans publiés entre 2007 et 2011), en a fait les frais : le Sherlock Holmes du film, jugé trop émotif par le Conan Doyle Estate, est accusé d'être inspiré de ces dernières nouvelles de Doyle et le film a été attaqué en justice pour violation de droits d'auteur.

Bryan Fuller, quant à lui, n'a pas pu utiliser *The Silence of the Lambs* dans son adaptation de l'œuvre de Thomas Harris. En effet, il ne parvint jamais à obtenir les droits de cet ouvrage, détenus par MGM. Il lui fut donc impossible d'utiliser le personnage de Clarice Starling, et c'est donc celui de Will Graham qui prend sa place dans l'intrigue de la saison 3, en partie adaptée du roman *Hannibal*. Fuller espérait pouvoir, un jour, utiliser Clarice Starling et l'intrigue de *Silence of the Lambs* dans la suite de sa série. Cependant, l'annulation de *Hannibal* après trois saisons, et le projet d'une série intitulée *Clarice* sur CBS⁴⁸² laissent peu d'espoir à Fuller. La problématique des droits d'auteur est donc réelle et peut également orienter les choix des créateurs-adaptateurs dans la construction de leurs intrigues, mais aussi de leurs personnages.

À travers les transfigurations des aventures de divers personnages mythiques⁴⁸³, le détective herméneute a peu à peu pris de l'ampleur dans la culture populaire, jusqu'à devenir une figure mythique sous les traits, notamment, de Sherlock Holmes, qui « s'inscrit donc non seulement dans l'histoire de la littérature policière mais dans l'Histoire tout court »⁴⁸⁴. Les adaptations, mais aussi les pastiches et réécritures, en se nourrissant les uns des autres, ont étoffé le personnage créé par Doyle jusqu'à en faire l'archétype du détective. La dynamique de l'adaptation, qui repose sur reprise et variation, produit un palimpseste qui construit dans le même temps une identité plus complexe de la figure mythique.

La série *Sherlock* cristallise l'identité herméneutique du personnage, en faisant des références à

482 Centrée sur le personnage éponyme, et prévue pour 2021.

483 Nous avons restreint le corpus aux films et séries, mais la culture populaire s'est aussi nourrie des innombrables bandes-dessinées, mangas, dessins animés, etc. mettant en scène les personnages.

484 Pierre FAESSE, entrée « Holmes (Sherlock) », *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, dir. Pierre BRUNEL, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 368.

la fois au canon écrit par Doyle, aux adaptations précédentes, voire, parfois, en s'auto-référant. L'épisode spécial « The Abominable Bride »⁴⁸⁵ est certainement l'exemple le plus parlant. L'intrigue se déroule en grande partie en 1895⁴⁸⁶, obtempérant en apparence un retour aux origines, tout en perpétuant le phénomène de poupées russes qui permet de décrire l'évolution du canon holmésien par l'intermédiaire des adaptations successives. On y voit cohabiter des éléments d'adaptation classique (les personnages, le Londres de l'ère victorienne, certains éléments d'intrigue empruntés aux nouvelles) avec des éléments contemporains mais extérieurs au canon (le *deerstalker*, le Macfarlane), mais aussi avec des éléments provenant d'adaptations étalées sur tout le XX^e siècle, jusqu'à la série BBC elle-même. L'épisode se construit presque comme un hommage à ce qui, selon les créateurs de la série, représente le mieux Sherlock Holmes. À la manière du détective avec son palais mental, Gatiss et Moffat proposent un archivage du passé du détective, rassemblant les éléments qu'ils jugent les plus importants dans une même base donnée : l'épisode lui-même.

Aujourd'hui, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, les éléments essentiels à la reconnaissance d'un détective peuvent être partagés entre plusieurs personnages (dans le cas de l'équipe du *cop show*, notamment), ou attribué à un personnage dont le métier est, à la base, consultant plutôt que détective. L'identité du détective est ainsi devenue plurielle et certaines facettes peuvent être dévolues à d'autres personnages. Dans tous les cas, le détective-herméneute s'adapte et est adapté, continuellement. Et dans le jeu de l'adaptation, la popularité du personnage engendre non seulement un travail de traduction et de transposition en soi, mais aussi une prise en compte de l'horizon d'attente du public averti. La sphère de la réception est donc importante à analyser et ce d'autant plus que ce rapport de force entre adaptateur et spectateur existait déjà à l'origine entre auteur et lecteur, et tout comme l'identité du créateur originel s'est bien souvent effacée au profit de son personnage, il peut se révéler difficile pour un adaptateur d'affirmer son autorité et sa légitimité. Pour cela, il peut s'appuyer sur sa propre légitimité en tant que créateur/réalisateur, mais aussi sur divers procédés visant à élargir son champ d'action, de la multiplication des médias de diffusion et de communication jusqu'à, parfois, la référence métatextuelle.

Between the aura of adaptation and that of the auteur, it may be that Will [Graham] speaks for his creator as well as his criminal when he repeatedly asserts, "This is my design"⁴⁸⁷

485 Diffusé le 1^{er} janvier 2016.

486 On se souviendra qu'il s'agit de la meilleure année de Sherlock Holmes.

487 Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 141.

Chapitre 4 : Les spectateurs herméneutes

Lorsque l'on s'intéresse aux adaptations, le rôle du public est primordial. En effet, pour être considérée comme une adaptation, une œuvre doit évoquer au spectateur l'œuvre source dont elle découle. Adaptation et réception sont donc souvent liées. Les théories de la réception apparaissent dans les années 1970 avec, notamment, les travaux de Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser, qui proposent une nouvelle perspective qui tient compte de la tension entre le texte, qui est fixe et qui peut être transmis, et l'acte de lecture (pour reprendre les mots d'Iser⁴⁸⁸) qui est lui pluriel et évolutif. Leurs recherches donnent naissance à un mouvement, l'École de Constance : « alors que la critique littéraire, dans ses diverses approches, se concentrait essentiellement sur la relation texte/auteur, laissant ostensiblement de côté le destinataire ou récepteur, Jauss et Iser proposaient de pratiquer de manière inverse en mettant le lecteur (plus particulièrement la relation texte/lecteur) au cœur de leurs recherches »⁴⁸⁹. L'influence de l'école de Constance dépasse l'espace culturel germanique, et d'autres théoriciens proposent par la suite leur conception du lecteur, parmi lesquels Umberto Eco (*Lector in fabula*, 1979). Ainsi, même si l'on assiste à une certaine continuité entre la relation entre Doyle et ses lecteurs, et les séries et leurs spectateurs, le rôle et l'agentivité de la sphère de la réception évoluent à partir de ces théories.

Une analyse de l'expérience esthétique du lecteur ou d'une collectivité de lecteurs, présente ou passée, doit considérer les deux éléments constitutifs de la création du sens – l'effet produit par l'œuvre, qui est fonction de l'œuvre elle-même, et la réception, qui est déterminée par le destinataire de l'œuvre – et comprendre la relation entre texte et lecteur comme un procès établissant un rapport entre deux horizons ou opérant leur fusion.⁴⁹⁰

Pour Jauss, les domaines de la création et de la réception sont interdépendants, et ce qui importe est la manière dont le lecteur s'approprie l'œuvre en question. Pour Chevrel, le terme allemand *Rezeption* employé par Jauss « suggère, beaucoup plus que le français réception, une activité, voire une appropriation : la réception d'une œuvre est un acte, non une attitude passive, un simple enregistrement »⁴⁹¹. Ce chapitre s'intéressera donc à la manière dont les séries étudiées affectent leur public, et comment ce dernier en vient à jouer un rôle actif dans le processus critique et créatif extradiégétique – voire diégétique.

488 Wolfgang ISER, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Éditions Mardaga, 1985.

489 Fabien PILLET, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, n°263, 2011, pp. 763-781, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.3917/eger.263.0763>>

490 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *Op. Cit.*, p. 284.

491 Yves CHEVREL, « Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées », *L'Esprit créateur*, vol. XLIX, n° 1, printemps 2009, p. 9.

Nous nous intéresserons tout d'abord à l'horizon d'attente⁴⁹² des spectateurs consommant une adaptation, mais également une fiction sérielle de détection en général. Nous verrons comment le processus d'adaptation, effaçant progressivement l'autorité⁴⁹³ de l'auteur originel, encourage justement le fait que le grand public puisse s'approprier une œuvre.

A l'ère des réseaux sociaux, il faut souligner l'importance de la culture participative sur la manière dont les spectateurs s'emparent d'une œuvre pour la commenter et l'analyser. Dans son ouvrage *Confronting the Challenges of Participatory Culture*, Henry Jenkins en donne la définition suivante :

1. relatively low barriers to artistic expression and civic engagement,
2. strong support for creating and sharing creations with others,
3. some type of informal mentorship whereby what is known by the most experienced is passed along to novices,
4. members who believe that their contributions matter, and
5. members who feel some degree of social connection with one another (at the least, they care what other people think about what they have created).⁴⁹⁴

On assiste en effet à l'apparition de communautés de fans qui échangent leur ressenti et leurs analyses sur les réseaux sociaux. Dans le cas de la série *Sherlock*, il faut cependant souligner le fait que la communauté existait déjà : les holmésologues, spécialistes du canon et de ses transfigurations associées. Cette communauté, très spécifique, s'est construite sur des échanges réguliers et organisés depuis plus d'un siècle.

La propension du public à s'approprier les séries du corpus atteint un certain paroxysme lorsque les spectateurs deviennent eux-même les détectives qu'ils admirent et se mettent à spéculer sur le devenir narratif de leurs séries préférées. Cette théorisation (parfois à l'extrême), encouragée par le format fragmenté inhérent à la forme sérielle, se retrouve facilitée par les nouveaux médias de diffusion et de communication qui permettent un échange immédiat et global entre fans :

The other significant change in public participation media in recent years has been the growth of digitally mediated communication and interactivity between web-based and mobile technology and traditional radio and television broadcasting. This, too, has had an impact on frameworks of participation and interaction in broadcast output, and has shifted relationships between broadcasters, participants and audiences in quite significant ways.⁴⁹⁵

492 « système de références objectivement formulable », Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Op. Cit., p. 54.

493 Voir la notion d'*intentio auctoris*, Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, 1987.

494 Henry JENKINS, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, MIT Press, 2009, pp. 5-6.

495 Joanna THORNBORROW, *The Discourse of Public Participation Media : From Talk Show to Twitter*, New York, Routledge, Abingdon, 2015, p. 1.

Nous nous concentrerons donc tout particulièrement sur l'activité des fandoms, qui existent « quand l'enthousiasme pour un objet culturel revêt un rôle totalisant dans les styles de vie et identités des gens » et « provoque chez l'individu un processus d'apprentissage qui oriente une trajectoire biographique »⁴⁹⁶. Les fans représentent donc une catégorie de consommateurs engagés dont l'horizon d'attente diffère de celui des spectateurs ordinaires, puisque le niveau de connaissance et le potentiel de reconnaissance ne sont pas les mêmes. La fandom permet de « mettre en place les éléments d'une culture commune, érudite et distinctive » , et c'est « autour de ces références partagées que peut s'opérer la distinction entre le "eux" et "nous" »⁴⁹⁷, c'est-à-dire entre les fans et les spectateurs occasionnels.

Nous verrons ainsi comment le phénomène de coopération entre membres des communautés de fans sur les réseaux se retrouve pris en compte par les producteurs et les scénaristes, et intégré jusque dans la diégèse de certaines séries, élargissant toujours plus le champ des contributions possibles au processus de l'enquête. Nous privilégierons à nouveau l'analyse de la série *Sherlock*, qui est emblématique de ce que nous souhaitons démontrer.

A. L'horizon d'attente

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.⁴⁹⁸

Selon Jauss, la notion de réception suppose une prise en compte nécessaire du public lors de la création de toute fiction. Cela est d'autant plus pertinent lorsque l'on parle d'adaptation. En effet, qu'il s'agisse du genre, d'une œuvre spécifique ou d'un personnage en particulier, les créateurs d'adaptation doivent garder à l'esprit les connaissances déjà accumulées par le public visé, à différents niveaux. Si le public d'initiés est évidemment le premier à qui l'adaptation s'adresse, les créateurs ne peuvent se permettre de laisser les novices de côté en leur rendant l'adaptation

496 Anthony GALLUZZO et Jean-Philippe GALAN, « L'apport de l'ethnographie multisite à l'étude du consommateur fan », *La Revue des Sciences de Gestion*, n°261-262, 2013, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.3917/rsg.261.0139>>

497 Philippe LE GUERN, « En être ou pas : le fan-club de la série *Le prisonnier* », *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, dir. Philippe LE GUERN, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 177-215, consulté le 10 octobre 2021 <<http://books.openedition.org/pur/24160>>

498 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Op. Cit., p. 54.

inaccessible. Le changement de médium, du texte à l'écran, vient renforcer les inégalités d'expériences au sein d'un même groupe de spectateurs. La difficulté est donc de trouver un juste milieu, pour rendre l'adaptation suffisamment parlante pour les non-initiés, tout en comblant les attentes des fans – souvent méfiants face à la profusion d'adaptations des œuvres à succès qui se multiplient sur nos écrans.

A.1. Adapter la narration

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, adapter une fiction de détection peut poser un problème de suspense transfictionnel, notamment lorsque l'on s'attaque à des personnages aussi connus que Sherlock Holmes ou Hannibal Lecter. Il est nécessaire de se démarquer sans trahir l'essence de l'œuvre originale, de respecter l'héritage construit à partir du canon et par les transfictions successives tout en lui apportant un nouveau souffle. Dans le même temps, les scénaristes doivent éviter une narration construite entièrement sur des références trop spécifiques que le spectateur novice ne saurait reconnaître.

Sur ce point, la série *Hannibal* part avec un avantage : l'œuvre d'origine, plus récente, a donné lieu à moins d'adaptations que les aventures de Sherlock Holmes. Les livres en question, écrits par Thomas Harris, sont par ailleurs bien moins connus que les nouvelles de Doyle, voire moins connus que leurs adaptations cinématographiques à succès telles que *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991). De plus, comme nous l'avons vu, la série fonde sa narration sur des événements mentionnés dans les livres et les films, mais jamais véritablement développés dans aucun d'entre eux. La clé de la reconnaissance, pour les connaisseurs, ce sont avant tout les personnages mis en scène. Le public averti a *de facto* un coup d'avance sur les novices, puisqu'il connaît déjà la nature du personnage de Lecter et la relation qui l'unit à Graham. Cependant, la série est en grande partie construite autour des interactions entre ces deux personnages, et prend donc le temps de les présenter petit à petit dans toute leur complexité, ce qui permet aux non-initiés de se familiariser progressivement avec les protagonistes et, à travers eux, avec tout l'enjeu de la narration. La série met ainsi deux saisons entières à rejoindre le point de départ de l'intrigue du premier roman de Harris (*Red Dragon*). En plus de conserver un certain suspense lié au caractère inédit de l'histoire, la narration établit une sorte d'égalité entre spectateurs initiés et spectateurs novices : personne ne sait comment Graham a identifié et arrêté Lecter, pas même les fans de la première heure.

Le cas de *Sherlock* peut sembler plus complexe. En effet, les adeptes du détective sont à la fois très nombreux, mais aussi extrêmement pointilleux dans leur approche de la transfiction :

L'entreprise holmésologique a quelque chose de récurrent en ce qu'elle applique aux récits le même degré d'attention scrupuleuse – le mot est faible – que le protagoniste, dans la diégèse, exerce face aux indices à l'aide desquels il cherche à résoudre des énigmes.⁴⁹⁹

L'univers transfictionnel de Sherlock Holmes est immense, et déjà peuplé de transfictions et d'adaptations de qualité. De plus, les holmésologues possèdent une connaissance encyclopédique du canon, et représentent donc une communauté (déjà constituée) particulièrement intimidante pour qui choisit de s'attaquer au détective de Doyle. Cependant, même s'ils sont nombreux et présents dans le monde entier, les holmésologues ne pouvaient être le seul et unique public cible de la série. En effet, une figure mythique telle que Sherlock Holmes était assurée d'attirer bon nombre de curieux connaissant le détective sans en avoir jamais lu les aventures, ou du moins pas avec la minutie des fans spécialistes.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Gatiss et Moffat ont entrepris de piocher ici et là dans les intrigues du canon holmésien pour construire celles de leur série, afin de préserver un certain suspense transfictionnel et de continuer à surprendre les connaisseurs. On pourrait arguer que ces histoires, tronquées et cousues entre elles comme un grand patchwork, rendent la compréhension bien difficile pour un public qui ne serait pas habitué aux aventures parfois complexes de Holmes. Et il est vrai que les observations et déductions du détective sont parfois compliquées à suivre – mais cela semble relever davantage d'une volonté des scénaristes à faire de Holmes une machine à raisonner hors du commun (nous y reviendrons). Finalement, pour un public novice, qui n'identifiera pas l'enchevêtrement d'histoires, le problème ne se pose pas : la logique des enquêtes tient (même si certains fans affirmeraient le contraire pour les dernières saisons). La complexité de ces intrigues imbriquées les unes dans les autres est avant tout visible par l'œil aguerri des spécialistes et représente finalement un nouveau jeu de piste très à propos dans une communauté qui apprécie tant poursuivre l'enquête au-delà du contenu officiel.

Ce qui est intéressant avec *Sherlock*, c'est que la série a assez bien réussi à réunir les différentes communautés de fans, à savoir les holmésologues endurcis et les fans de l'adaptation : « the series unites participants in the highly active traditions of Sherlock Holmes fandom with long-time fans of Holmes who have not acted on that fandom in community contexts »⁵⁰⁰. Nous verrons d'ailleurs dans la deuxième moitié de ce chapitre comment la rencontre de ces deux communautés sur Internet a donné lieu à de nombreux discours perpétuant la tradition holmésienne de l'enquête sans fin.

499 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.* p. 463.

500 Louisa Ellen STEIN and Kristina BUSSE, « Introduction: The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective », *Sherlock and Transmedia Fandom, Essays on the BBC Series*, ed. Louisa Ellen STEIN, Kristina BUSSE, Jefferson, McFarland & Company, 2012, p. 14.

Les choix narratifs doivent donc être faits avec précautions lorsque l'on adapte des œuvres rassemblant déjà bon nombre d'admirateurs. Il est intéressant, ensuite, de voir comment l'adaptation est discutée par le discours critique et comment ces commentaires et analyses donnent encore davantage d'opportunités au public de s'approprier la nouvelle œuvre en question.

A.2. Le discours critique

La diffusion du pilote d'une série, c'est-à-dire le tout premier épisode – parfois plus long que la moyenne – qui en expose la trame et les personnages principaux et fait ainsi office de prologue, sert en général de jauge permettant d'en évaluer le succès potentiel et, par conséquent, la rentabilité. Il est donc primordial pour une série de parvenir à convaincre dès les premières minutes. Dans le paysage sériel actuel, la concurrence est rude et face au choix immense qui s'offre à lui, le téléspectateur qui n'est pas immédiatement captivé pourra facilement abandonner le visionnage et passer à une autre série. Mais il ne s'agit pas seulement de convaincre le public cible susceptible de s'intéresser à la série simplement en raison de son synopsis : il est également crucial de convaincre la critique qui, si elle décide de faire l'éloge d'un programme, peut en élargir considérablement l'auditoire.

La première saison de la série *Sherlock* a été particulièrement bien accueillie par la critique :

In the summer of 2010 a rare thing occurred: almost all the major television critics writing for the British national press came to laud the new BBC series *Sherlock*.⁵⁰¹

La couverture médiatique de la série a duré plusieurs semaines, les critiques s'accordant en grande majorité à dire que *Sherlock* était un succès sur de nombreux points : le respect de la tradition holmésienne, la réussite de la transposition au XXI^e siècle, ou encore le talent des scénaristes et des acteurs. Dans l'ensemble, la presse a présenté *Sherlock* comme une série à voir absolument, un phénomène à ne pas rater. Il est indéniable que des retours aussi positifs n'ont pu qu'encourager le grand public à donner sa chance à la série. Les récompenses gagnées par la suite, comme le BAFTA de la meilleure série dramatique de l'année 2011 à l'issue de la diffusion de sa première saison, ont achevé d'asseoir le succès critique de *Sherlock*.

Cependant, le succès critique d'une série n'assure pas son succès commercial : encore faut-il convaincre le grand public de regarder la série, et surtout de *continuer* à la regarder malgré la

501 Paul RIXON, « *Sherlock* : Critical Reception by the Media », *Sherlock and Transmedia Fandom*, Op. Cit., p. 165.

concurrence de plus en plus sévère qui existe entre les programmes. Dans ce domaine, même si l'opinion des professionnels est médiatisée et largement accessible, elle peut avoir ses limites.

In broadcast genres that are principally dealing with issues of public interest, it has also been argued that public figures, or experts, provide institutionally legitimised opinions while private (lay) people provide experiences. This view was expressed by Livingstone and Lunt in their claim that 'experts speak for others, the audience speak for themselves'.⁵⁰²

Joanna Thornborrow évoque ici la différence entre les experts et les particuliers, notamment dans le cadre d'un débat sur un sujet social à la radio ou à la télévision. Mais on peut envisager cela dans le contexte d'une critique culturelle, où les professionnels fourniraient une opinion la plus subjective possible et considérée comme légitime tandis que les membres du grand public évoqueraient leur ressenti subjectif fondé sur des émotions, des expériences. L'opinion des experts serait donc, *a priori*, un meilleur indicateur pour se faire une idée précise de la qualité d'une série avant de la regarder. Cependant, il faut noter que de nombreuses personnes se fient de moins en moins à l'opinion des professionnels. En effet, la presse spécialisée peut être considérée comme élitiste, notamment dans son traitement de la culture populaire. On peut prendre pour exemple les séries que Dominique Sipièrè décrit comme *wellbeing*, qui sont « grand public et sans prétention affichée à l'édification ou à l'innovation esthétique, visant d'abord le bien-être du téléspectateur »⁵⁰³. Sipièrè évoque notamment les *cop shows* tels que *NCIS* ou *Mentalist*, soulignant que ces séries « méritent qu'on s'y attarde afin d'en repérer les qualités »⁵⁰⁴. En effet, la simplicité apparente de ces séries, qui leur a parfois valu d'être laissées de côté par les spécialistes au profit de séries plus complexes comme *The Wire*, ne les a pas empêchées de rencontrer un fort succès populaire (en témoignent, par exemple, les dix-huit saisons et les trois *spin-off* de *NCIS*). Lire les critiques parfois condescendantes de la presse spécialisée peut culpabiliser des spectateurs qui apprécient ces séries *wellbeing* et ne souhaitent pas modifier leurs habitudes de visionnage.

De fait, l'opinion des « profanes » (*lay people* pour Joanna Thornborrow) peut être plus recherchée que celle des spécialistes, car plus en harmonie avec celle du grand public. Il s'agit notamment pour les téléspectateurs d'échanger des avis et conseils avec leur entourage. Il est ainsi possible de compter sur des opinions *a priori* désintéressées et, surtout, sur la connaissance des goûts des uns et des autres qu'implique l'intimité du cercle social. Mais l'avis des proches n'est pas le seul moyen pour les férus de séries d'obtenir des recommandations. En effet, le développement des réseaux sociaux a facilité la prise de parole des particuliers tout en leur donnant une plateforme

502 Joanna THORNBORROW, *The Discourse of Public Participation Media*, Op. Cit., p. 14.

503 Dominique SIPIÈRÈ, *Le récit dans les séries policières*, Op. Cit., p. 11.

504 *Ibid.*, p. 16.

leur permettant de toucher une large audience. On peut donc facilement échanger des avis avec ses amis ou ses connaissances sur Facebook et Twitter, mais aussi bénéficier des suggestions de blogueurs à succès ou des influenceurs⁵⁰⁵ du moment. Certaines de ces personnalités d'Internet se spécialisent effectivement dans un domaine spécifique qu'ils étudient au même titre que les experts de la presse spécialisés. C'est par exemple le cas de nombreux Youtubeurs⁵⁰⁶ proposant des vidéos de vulgarisation dans des domaines qui vont de l'astrophysique à la philosophie en passant par le cinéma et la géopolitique. Le but étant d'être visionnées par un maximum de spectateurs, les vidéos en question sont souvent interactives, dynamiques et didactiques, ce qui explique leur succès. S'il n'est pas toujours possible d'attester de la qualité des informations partagées, il faut quand même reconnaître la présence sur le réseau social d'un certain nombre de véritables spécialistes. Dans le domaine du cinéma, on peut par exemple citer Le Fossoyeur de films⁵⁰⁷, pseudonyme de François Teurel, docteur en Sciences de l'information et de la communication ayant soutenu une thèse en rapport avec le cinéma⁵⁰⁸. Sa chaîne Youtube, consacrée à la critique du cinéma de genre, totalisait près de 800 000 abonnés en mai 2021.

Traiter l'information de manière ludique est aujourd'hui un bon moyen d'accroître son auditoire. Les émissions et sites Internet qui allient traitement de l'actualité et divertissement sont d'ailleurs particulièrement populaires. L'information y est facile d'accès, et les auteurs (qui ne sont dans certains cas pas du tout spécialisés) se basent davantage sur leur ressenti personnel que sur une analyse détaillée des sujets abordés. Le but est avant tout de distraire, comme en témoignent les titres « pièges à clic » (*clickbait* en anglais) destinés à appâter les internautes de manière à ce qu'ils cliquent sur le titre et accèdent au site web. L'objectif est financier, puisqu'un clic génère des revenus publicitaires au profit du créateur du contenu. Cependant, malgré la qualité souvent douteuse de l'information relayée (on peut notamment évoquer la profusion de *fake news* partagée par certains sites via les réseaux sociaux), l'accès gratuit et les articles courts assurant une lecture rapide continuent à séduire les internautes. La mode est par exemple aux « tops », des classements divers et variés dans lesquels se sont spécialisés plusieurs sites (*Topito* et *Buzzfeed*, par exemple). Extrêmement populaires et partagés sur les réseaux sociaux, ces sites peuvent participer au rayonnement d'une série en y consacrant un « top » qui sera relayé par les fans sur les réseaux,

505 « Personne qui, en raison de sa popularité et de son expertise dans un domaine donné (mode, par exemple), est capable d'influencer les pratiques de consommation des internautes par les idées qu'elle diffuse sur un blog ou tout autre support interactif (forum, réseau social, etc.). », « Influenceur », *Larousse*, consulté le 25 septembre 2021, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/influenceur/188535>>

506 Vidéaste web officiant sur Youtube, site d'hébergement de vidéos et média social.

507 Le Fossoyeur de films, Youtube <https://www.youtube.com/channel/UCwbV8cTR4yBgFdfa_BXV2OA>

508 François TEUREL, *Le spectateur en mouvement : perspectives et impacts de la diffusion cinématographique numérique sur les pratiques spectatorielles en milieu festivalier*, 2011, Université d'Avignon.

alimentant les discussions entre spectateurs enthousiastes.

Au-delà des conseils prodigués par la critique, spécialisée ou non, les spectateurs peuvent également se voir conseiller des séries directement par les plateformes de *streaming* auxquelles ils sont abonnés. En effet, à l'aide d'algorithmes, les distributeurs comme Netflix ou Amazon Prime peuvent suggérer aux spectateurs des séries ou films susceptibles de leur plaire, en fonction du contenu qu'ils ont déjà consulté et apprécié. Les recommandations se basent essentiellement sur le genre cinématographique des œuvres, mais aussi sur les avis laissés par les spectateurs. A l'image des entreprises de commerce en ligne mentionnant, sous la notice d'un article, les produits ayant également plu aux acheteurs de ce dernier, les services de *streaming* informent leurs abonnés que les spectateurs ayant regardé un programme spécifique ont également aimé une liste de programmes donnés. Ces plateformes créent ainsi l'impression d'une communauté semblable à un groupe d'amis partageant les mêmes goûts et donc aptes à émettre des suggestions pertinentes. Il faut cependant souligner que les services de streaming auront tendance à recommander en priorité leurs créations originales, et que la promotion des programmes n'est évidemment pas totalement désintéressée.

La production du discours critique, et plus particulièrement la promotion des séries, se fait aujourd'hui de manière systématique, immédiate, et relativement décomplexée. Chacun peut donner son opinion, et l'opinion de chacun peut être tout aussi visible que celle partagée par la presse spécialisée. Il n'est pas toujours nécessaire d'être un expert reconnu pour avoir un large auditoire, et le ressenti et les goûts personnels peuvent avoir tout autant de poids qu'une analyse formelle détaillée. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir la parole se libérer au-delà du discours critique, pour alimenter encore davantage le discours créatif.

A.3. Le déplacement de l'autorité créative

Dans son article « L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction »⁵⁰⁹, Denis Mellier fournit des éléments d'explication à la durabilité de la figure de Sherlock Holmes et de ses aventures dans les pastiches et réécritures produits par les holmésologues depuis la création du personnage par Doyle. L'holmésologie a toujours reposé sur un jeu de théories et d'investigations relatives au canon d'origine et, notamment, aux vides laissés dans la narration de Doyle. Les adeptes de ce jeu font preuve d'une rigueur impressionnante lorsqu'il s'agit d'étudier les textes d'origine et

509 Denis MELLIER, dans *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, *Op. Cit.*, pp. 135-187.

d'en tirer les informations nécessaires à la création d'une nouvelle transfiction.

Sherlock Holmes importe alors sûrement moins par ce qu'il signifie à la lettre de ses aventures que par ce qu'il permet : passer grâce au monde alternatif de la fiction à la *perception / jeu* d'un réel alternatif. Une version du monde actuel désormais reconstruite comme s'il s'agissait d'un monde possible de la fiction.⁵¹⁰

Les holmésologues participent ainsi à ce qu'ils nomment le Grand Jeu (*the Great Game*), dans lequel Holmes et Watson sont considérés comme des personnages historiques. Leurs aventures, narrées par Watson, ont donc réellement eu lieu, et Doyle en est l'agent littéraire. Le Jeu, né dès le début du XX^e siècle, est toujours d'actualité et connaît un regain de popularité à chaque nouvelle adaptation mettant en scène le détective. Pour reprendre les mots de Denis Mellier, « c'est encore et toujours de *willing suspension of disbelief* qu'il s'agit, mais éprouvé – et exprimé – à l'échelle collective »⁵¹¹. Ainsi, les premiers fans ont toujours été les premiers créateurs d'adaptations, et pas seulement dans le domaine de l'holmésologie. Mais il est intéressant de noter que, avec le Grand Jeu, l'autorité de l'auteur d'origine s'efface totalement, laissant la place à la créativité du public initié. Or, au-delà des enquêtes jamais racontées par Doyle et incitant au pastiche, c'est le personnage de Holmes lui-même qui reste entouré d'un certain mystère. Cela se manifeste à travers l'inaccessibilité du personnage principal : Holmes reste pour son public une énigme indéchiffrable. Les lecteurs se retrouvent donc confrontés à une question sans réponse : qui est vraiment Sherlock Holmes ? Comme l'on pouvait s'y attendre étant donné le large succès du détective, ce mystère est finalement source de frustration pour des générations de lecteurs curieux de découvrir d'autres facettes du personnage, loin de sa froide logique et de son esprit implacable.

Ainsi, le mystère qui entoure Holmes invite à la transfiction et à l'adaptation, pour approfondir le personnage et explorer sa personnalité ambivalente :

La fiction holmésienne prospère sur cette possibilité, par elle-même ouverte, de contester à l'infini l'endroit du mythe de Sherlock Holmes – justicier bohème et victorien, machine rationnelle et asexuée – au moyen d'un envers nocturne qu'explorent, de manière privilégiée, les renouvellements apocryphes.⁵¹²

Nous reviendrons sur la dualité du personnage de Holmes dans la troisième partie. Nous retiendrons ici que les silences du texte associés à l'effacement de l'autorité de l'auteur ont créé un terrain fertile, propice au développement exponentiel du discours créatif de la part des fans. Tout au long du XX^e siècle, les productions des admirateurs du détective se sont succédé. La

510 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 141.

511 *Ibid.*

512 *Ibid.*, p. 145.

démocratisation de l'accès à la culture et au savoir, ainsi que l'avènement d'Internet, n'ont fait qu'attiser cette tendance. Comme le remarque Joanna Thornborrow :

In the digital age of YouTube, and its invitation to 'broadcast yourself', once again, the traditional distinction between media professionals, experts and lay participants, in terms of production and performance, is effectively becoming more and more blurred.⁵¹³

Tout comme dans le domaine du discours critique, le développement des réseaux sociaux a permis aux fans de s'exprimer de manière simple et efficace. En effet, l'utilisation de ces réseaux et sites de partage est à la fois facile et gratuite, donnant l'opportunité aux créateurs de contenu de partager leurs idées quels que soient leurs moyens, et ce avec un public international. Il faut souligner l'ardeur des fans qui, loin de se contenter du contenu officiel qui leur est proposé par des auteurs publiés ou des adaptateurs professionnels, appuient leur droit à participer activement de quelque manière que ce soit, ce qui illustre la notion de culture participative de Mittell.

L'exemple le plus parlant aujourd'hui est celui des *fanfictions*⁵¹⁴. Le site *FanFiction.net*, créé en 1998, est la plus grande archive de *fanfictions*. On y trouve des récits dérivés de tout genre et de tout média. Les adeptes de Sherlock Holmes y sont largement représentés : au 1^{er} juin 2021, on dénombre 4 200 *fanfictions* consacrées au Canon d'origine. Mais surtout, on peut trouver 60 000 récits inspirés de la série *Sherlock*, ce qui en fait la quatrième série la plus utilisée sur le site, derrière *Supernatural* (126 000 récits), *Glee* (108 000 récits) et *Doctor Who* (76 200 récits). Il est d'ailleurs intéressant de voir les séries *Supernatural* et *Doctor Who* apparaître aux côtés de *Sherlock* dans ce classement – nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre. Il est également étonnant de constater que, malgré l'arrêt de la série depuis 2017 de nouvelles fanfictions en rapport avec *Sherlock* sont toujours publiées régulièrement. Dans ce domaine, on peut également mentionner le réseau social Wattpad, créé en 2006, sur lequel les abonnés peuvent partager et lire des *fanfictions*, mais également les commenter et échanger à chaque chapitre publié. Les utilisateurs peuvent communiquer directement entre eux, ce qui alimente encore davantage le discours créatif et participe à l'élargissement de la communauté. Le site organise même des concours d'écriture permettant à ses abonnés de gagner des prix⁵¹⁵. Certains auteurs ont même pu profiter de leur popularité sur le réseau social pour obtenir la publication de leurs écrits⁵¹⁶. Le potentiel de

513 Joanna THORNBORROW, *The Discourse of Public Participation Media*, *Op. Cit.*, p. 5.

514 « Récit proposé par un fan sur Internet, qui fait suite à une fiction préexistante (roman, manga, film, série télévisée, jeu vidéo) ou en constitue une variation. », « Fanfiction », *Larousse*, consulté le 25 septembre 2021 <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fanfiction/188116>>

515 « Writing Contests », *Wattpad*, consulté le 25 septembre 2021 <<https://www.wattpad.com/go/writing-contests>>

516 C'est par exemple le cas de Anna Todd, auteure du roman *After*, *fanfiction* créée pour Wattpad inspirée par le groupe One Direction et publiée par Gallery Books en 2014. Le livre a même fait l'objet d'une adaptation en film en 2019.

popularité des *fanfictions* n'est plus à prouver : les fans aiment en créer et en consommer, sous toutes leurs formes. Et cet enthousiasme participe du dynamisme et du rayonnement de la fandom :

While the number of fanworks devoted to a book or series cannot be considered an absolute litmus test for the dedication of the fandom, particular sets of characters clearly inspire admirers to draw within and between the lines, as the growing repository of ideas in any given interpretive community shape fan creativity.⁵¹⁷

Internet a rendu possible le partage rapide et global de *fanfictions* au sein des différentes communautés. Au-delà des sites consacrés à ces récits, les fans n'hésitent pas à partager leurs transfictionnements préférés avec leur cercle social restreint et élargi à l'aide des réseaux sociaux. Les fanfictions écrites ne sont d'ailleurs pas les seules à connaître un grand succès. Les films amateurs se multiplient sur Internet sur les sites d'hébergement comme Youtube ou Dailymotion. La fandom de *Sherlock* n'est pas en reste. On peut notamment citer les vidéos musicales *Sherlock – The Musical*⁵¹⁸ et *Sherlock Parody*⁵¹⁹. Il faut d'ailleurs souligner, pour cette dernière, le souci du détail et la qualité de la reproduction de certaines scènes (on notera aussi une apparition furtive de Steven Moffat en fin de vidéo, clin d'œil évident aux fans dans l'attente, à l'époque, de la quatrième saison de la série).

La culture fanique a donc aujourd'hui particulièrement gagné en visibilité, et est largement partagée. Le discours créatif engendré par les fandoms joue ainsi un rôle considérable dans le rayonnement d'une œuvre. Selon Henry Jenkins, cela donne l'opportunité aux fans de contribuer à leur propre culture en s'appropriant une œuvre et en partageant leurs idées avant tout avec une communauté qui leur ressemble : « participation is more open-ended, less under the control of media producers and more under the control of media consumers »⁵²⁰. Les frontières entre créateurs amateurs et professionnels sont également de plus en plus floues : les fans s'approprient le contenu et apportent les compléments ou modifications qu'ils souhaitent pour créer leur œuvre idéale. Mais l'appropriation va au-delà du discours créatif des pastiches et *fanfictions*. Les fans aiment également prolonger les investigations inhérentes à la diégèse en menant eux-mêmes l'enquête sur les zones d'ombre et le devenir possible de leurs séries favorites.

517 Lyndsay FAYE, « Prologue: Why Sherlock? Narrator Investment in the BBC Series », *Sherlock and Transmedia Fandom*, *Op. Cit.*, p. 3.

518 Antonius et Vijay NAZARETH [Avbyte], (13 janvier 2014), *SHERLOCK - The Musical (Season 3)*, Youtube, consulté le 25 septembre 2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=909TJ1pBH9U>>

519 Hilly et Hannah HINDI [The Hillywood Show], (20 août 2016), *Sherlock Parody by The Hillywood Show®*, Youtube, consulté le 25 septembre 2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=ArdWL2uKf7k>>

520 Henry JENKINS, *Convergence Culture*, *Op. Cit.*, p. 137.

B. L'appropriation de la méthode du détective

If the work of media consumers was once silent and invisible, the new consumers are now noisy and public.⁵²¹

Nous l'avons vu, le public dispose aujourd'hui des moyens techniques pour faire connaître son avis sur toute production médiatique, mais il faut aussi noter une certaine désinhibition lorsqu'il s'agit de s'approprier une fiction pour l'exploiter à loisir. Cette tendance est exacerbée par ce que Henry Jenkins nomme la culture de la convergence, ou *convergence culture*, à savoir : « the flow of content across multiple media, platforms, the cooperations between multiple media industries, and the migratory behavior of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want »⁵²². Le contenu officiel d'une fiction n'a jamais suffi aux fans qui ont toujours cherché à prolonger l'expérience d'une manière ou d'une autre – comme en témoigne la popularité du Grand Jeu des holmésiens. La création de fictions additionnelles n'est cependant pas le seul domaine dans lequel la créativité des fans s'exprime. En effet, la possibilité de communiquer rapidement et dans le monde entier grâce aux réseaux sociaux a permis aux fans de se réunir en communautés au sein desquelles on échange son savoir, entre novices et initiés⁵²³. Dans ce domaine, la série *Sherlock* connaît un succès conséquent auprès de son public le plus fervent, notamment lorsqu'il s'agit de décortiquer la moindre scène pour obtenir des informations sur la suite éventuelle des événements de la série.

B.1. Les spectateurs-détectives

Si « Sherlock Holmes sert une société dans laquelle lui-même n'aurait nulle place, si les mésaventures criminelles qui l'occupent ne venaient le sauver de l'ennui »⁵²⁴, il en va de même pour la communauté des fans de *Sherlock*. La série occupe ses fans, non seulement en leur proposant des épisodes à visionner, mais aussi et surtout en leur soumettant des énigmes complexes auxquelles ils consacrent énormément de temps.

En plus des *fanfictions*, on trouve ainsi des GIF (Graphics Interchange Format, une série

521 Henry JENKINS, *Convergence Culture*, *Op. Cit.*, p. 19.

522 *Ibid.*, p. 2.

523 On peut notamment citer l'exemple de la fandom de la série *Lost* (J. J. ABRAMS, ABC, 2004-2010, 6 saisons) qui est considérée comme la première communauté de fans qui échange des analyses poussées sur les forums dédiés à la série. À ce sujet, voir Jason MITTELL, « Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia », *Transformative Works and Cultures*, n°3, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.3983/twc.2009.0118>>

Voir aussi le livre de Sarah HATCHUEL, *Lost, fiction vitale*, Presses Universitaires de France, 2013.

524 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 157.

d'images qui se succèdent à l'infini) et des montages photographiques, entre autres. Selon Richard Saint-Gelais, cette activité ininterrompue est révélatrice du succès de la série auprès des fans :

[...] la réception fanique d'une fiction ne se traduit pas que par sa fréquentation régulière (ou obsessive, selon la représentation volontiers caricaturale qu'on s'en fait couramment) mais, plus décisivement, par un ensemble de stratégies d'appropriation.⁵²⁵

La série propose à ses fans de nouvelles possibilités d'approfondissement et d'investigation qui vont au-delà des vides laissés dans le canon d'origine, puisqu'elles sont cette fois liées directement aux intrigues échafaudées par les créateurs de la série. Or, jouer sur leur goût de l'enquête est sans doute le meilleur moyen de gagner l'approbation et de fidéliser les incondtionnels de Sherlock Holmes. On assiste ainsi à l'émergence de ce que Jason Mittell appelle une *forensic fandom* : « working as a virtual team, dedicated fans embrace the complexities of the narrative – where not all answers are explicit – and seek to decode a program's mysteries, analyze its story arc and make predictions »⁵²⁶. *Sherlock* est en effet particulièrement propice à la profusion de spéculations de la part du public, notamment en raison de son format singulier.

B.1.1. Format fragmenté et théorisation

[...] au-delà de l'explication de la réduplication des textes par le désir de lecture, il y a également le fait que la structure inévitablement sérielle (parce qu'intertextuelle) du genre crée, à son tour, un certain type de lecteur.⁵²⁷

Eisenzweig souligne la dimension ludique du récit policier qui incite le lecteur à prendre part à l'enquête menée dans la diégèse. Il remarque cependant que pour être un bon lecteur de récit de détection, il faut par définition « échouer à lire correctement »⁵²⁸, c'est-à-dire savoir identifier les indices et en proposer une analyse sans pour autant être trop efficace sous peine de se priver de toute la satisfaction de la révélation finale. Le format sériel des premiers récits policiers populaires a permis au lectorat fidélisé de développer une certaine connaissance des codes du genre, forçant les auteurs à toujours innover pour conserver l'attention de leur public. Fort heureusement, le public en question était avide de ce retour du même, en témoigne la désapprobation générale (et véhémente) à l'annonce de la mort de Sherlock Holmes dans la nouvelle « The Final Problem » en 1893 que nous avons déjà évoquée. Le mode de publication régulier et accessible de ces récits dans la presse a

525 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.* p. 398.

526 Jason MITTELL, « Why has TV storytelling become so complex? », *The Conversation*, 27 mars 2015, consulté le 25 septembre 2021 <<https://theconversation.com/why-has-tv-storytelling-become-so-complex-37442>>

527 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, p. 175.

528 *Ibid.*, p. 176.

notamment créé une certaine proximité entre les œuvres et leur public.

Ainsi la sérialité, en suscitant et en suspendant la curiosité et l'intérêt du public, inaugure-t-elle une forme d'herméneutique populaire spontanée, à la fois impromptue et encadrée temporellement par la diffusion cadencée des feuilletons.⁵²⁹

Cette proximité encourage un certain « effet de réel »⁵³⁰ menant à une confusion entre fiction et réalité. Si certains lecteurs ont réellement cru à l'existence d'un véritable détective nommé Sherlock Holmes, cela nous rappellera surtout les règles du Grand Jeu des holmésiens, fondé précisément sur cette confusion délibérée. De plus, les habitudes de consommation par le biais des journaux ont instauré, dès les origines, « une espèce de fusion entre la temporalité du récit et celle de sa réception »⁵³¹. Il a toujours été facile pour le public de superposer sa propre temporalité avec celle des personnages évoluant dans ces fictions sérielles.

Si le passage à l'écran a induit quelques difficultés formelles, les séries policières ont pu continuer à compter sur un public toujours aussi fidèle au genre, et toujours prêt à jouer le Grand Jeu – qu'il y soit initié ou pas. Dans le cas des séries télévisées construites comme les feuilletons littéraires, les spéculations du public porteront tout simplement sur le développement possible du récit. Dans le cas d'une série nodale⁵³², les spectateurs auront à cœur d'analyser les détails de l'épisode pour déterminer s'il était possible d'en deviner l'issue. La série *Sherlock* combine ces deux approches. En effet, les micro-récits présents dans chaque épisode invitent à la dissection analytique des fans, tandis que les macro-récits qui courent sur une saison entière (et surtout d'une saison à l'autre) attisent la curiosité des fans forcés de patienter pour connaître le dénouement.

Nous avons déjà évoqué la manière dont, dans la série, les observations et déductions de Holmes apparaissent au spectateur directement à l'écran, sous forme de mots sur-imposés sur l'image. Parfois, les mots se superposent, sont illisibles, ou disparaissent trop vite pour être lus. Au temps où la plupart des spectateurs n'avaient accès aux séries que lors de leur diffusion à la télévision, ces indices auraient pu rester cachés jusqu'à la sortie de la série en vidéo ou en DVD. Aujourd'hui, les contenus sont en général disponibles, si ce n'est sur un service de *streaming* à volonté, du moins en *replay* sur le site de la chaîne qui les diffuse. Il est même possible d'opérer un arrêt sur image ou un retour rapide pendant la diffusion d'un épisode à la télévision. Et si tous les adeptes de séries policières ne cherchent pas forcément à poursuivre l'enquête au-delà de la

529 Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, *Op. Cit.*, p. 36.

530 Théorisé par Roland BARTHES dans « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968, pp. 84-89.

531 Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, *Op. Cit.*, p. 63.

532 « séries immobiles [...] dont chaque épisode narre une aventure avec son ouverture et sa conclusion, selon une formule immuable », Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, *Op. Cit.*, p. 108.

narration, il faut reconnaître que les fans inconditionnels de la série *Sherlock* font preuve de beaucoup de motivation à ce propos – ce qui reste fidèle aux codes de l'holmésologie. Les holmésologues « ne cherchent pas à restaurer la vraisemblance, mais les faits »⁵³³, aussi improbables soient-ils. Cela explique le goût prononcé des holmésologues pour les « échafaudages complexes, proches de l'élucubration »⁵³⁴. Tout comme le célèbre détective, les inconditionnels de Sherlock Holmes assument entièrement la dimension romanesque de leurs déductions, et sont tout à fait prêts à se lancer dans de grandes explications pour prouver ce qu'ils avancent. Comme l'a noté Mittell, les évolutions technologiques ont permis aux spectateurs de peaufiner toujours davantage leur analyse du contenu sériel⁵³⁵. De fait, les fans de la série n'hésitent pas à affiner leur analyse d'un épisode en le regardant à plusieurs reprises, en opérant des arrêts sur image au moment opportun pour découvrir un nouveau détail ou parvenir à lire un nouveau mot apparaissant furtivement à l'écran.

Mais les facultés d'observation des fans de *Sherlock* sont surtout mises en œuvre entre les saisons, plutôt qu'entre chaque épisode. En effet, la série propose à ses spectateurs un format relativement frustrant composé de saisons très courtes (trois épisodes d'1h30) diffusées, parfois, à plusieurs années d'intervalle.

Si la télévision présente [...] une particularité, elle réside dans la succession régulière, généralement hebdomadaire, des épisodes, laquelle contribue sans doute à l'intensification de la « présence » de cette « réalité parallèle », de l'univers fictif à l'exploration et au développement desquels des fans consacreront leurs énergies. [...] en imposant des plages temporelles plus ou moins longues entre les livraisons, de quelques jours à quelques années selon les cas, cette scansion ménage autant d'intervalles où la rêverie fanique trouvera à se déployer avant d'être périodiquement relancée par un nouveau segment canonique.⁵³⁶

Entre chaque saison, les fans se retrouvent donc confrontés à un long hiatus qui les force à patienter pour connaître le fin mot des *cliffhangers* que leur infligent les créateurs de la série. Ainsi, tout comme « le lecteur qui découvre la scène du crime en même temps que le détective s'efforce lui aussi d'anticiper l'empreinte dans la trace, et le signe dans l'empreinte »⁵³⁷, les téléspectateurs cherchent les indices présents dans l'épisode leur permettant de résoudre l'énigme qui leur est soumise. Certains fans avaient par exemple observé dès le premier épisode de la troisième saison⁵³⁸ que l'adjectif « liar » (menteuse) était associé à Mary Morstan lorsque Sherlock Holmes lui applique

533 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.* p. 479.

534 *Ibid.*, p. 464.

535 « Today's television assumes that viewers can pay close attention because the technology allows them to easily do so. » Jason MITTELL, « Why has TV storytelling become so complex? », *Op. Cit.*

536 Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.* p. 429-430.

537 Camille FORT, « Suivre l'autre à la trace : éthique de l'indice dans le récit d'énigme », *Les Cahiers du CEIMA*, n°9, 2013, p. 194.

538 « The Six Thatchers », *Sherlock*, Saison 4 épisode 1, 2017.

sa méthode d'observation pour la première fois.

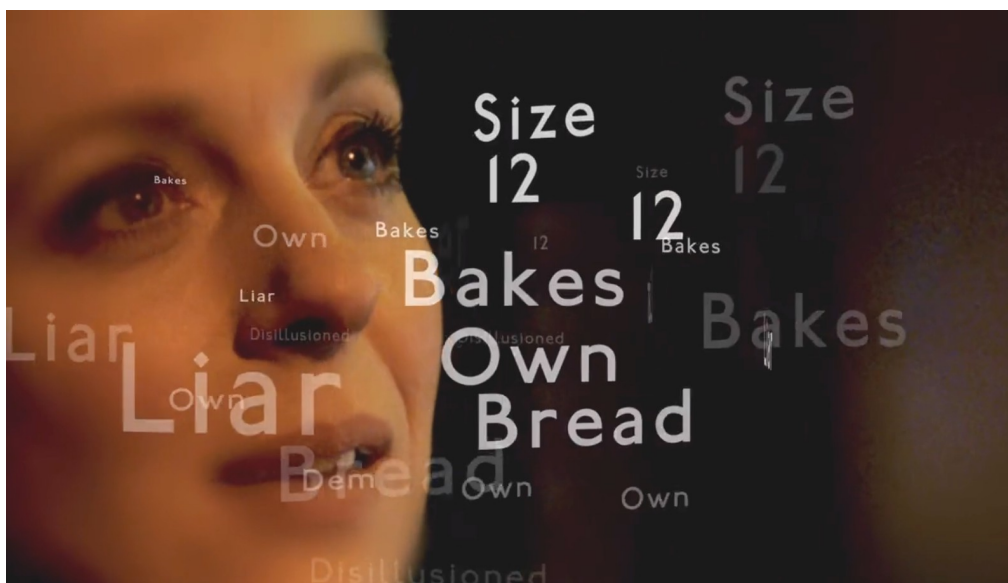


Illustration 14: « Liar », « The Empty Hearse », *Sherlock*, Saison 3 épisode 1 [26:17]

Il faut souligner qu'il faut faire preuve d'un sens aigu de l'observation pour réussir à repérer ce mot en particulier parmi tous ceux s'affichant à l'écran lorsque Sherlock les passe en revue. Évidemment, dès la fin du premier épisode, de nombreux fans avaient passé en revue les mots associés à Mary et spéculaient déjà sur son cas, avançant diverses hypothèses sur son passé, s'appuyant notamment sur la rapidité avec laquelle elle réussit à déchiffrer le message permettant à Holmes de délivrer Watson d'un bûcher en flammes. La révélation officielle ne se produit que lors du dernier épisode de la saison au cours duquel on apprend que Mary est une ancienne tueuse à gage. Pour beaucoup de téléspectateurs, cette découverte est un choc. Mais pour les fans les plus assidus, déjà très actifs sur le sujet, ce n'est que la confirmation de soupçons déjà bien réels.

Mais la communauté s'est surtout fait remarquer pour les théories qui ont fleuri sur Internet pour expliquer comment Holmes était parvenu à sauter du haut d'un immeuble sans en mourir, à la fin de la deuxième saison⁵³⁹. La troisième saison ne fut diffusée que deux ans plus tard. Dans l'intervalle, les fans ont rivalisé d'imagination pour proposer l'explication la plus plausible. Si certaines spéculations rocambolesques relevaient davantage du jeu, certains fans ont bel et bien intégré les règles du Grand Jeu en avançant des théories tout à fait convaincantes⁵⁴⁰. Le blog Tumblr *Finalproblem* y consacra même un challenge :

539 « The Reichenbach Fall », *Sherlock*, Saison 2 épisode 3, 2012.

540 On en trouve un exemple sur le blog *Sherlockinquisition*, « How Sherlock Survived » publié en 2013, consulté le 25 septembre 2021 <<https://sherlockinquisition.tumblr.com/post/65839041375/how-sherlock-survived>>

Reichenbach A to Z was a game/challenge for Sherlock fans. Within a week of its original airdate, we'd nearly wrung The Reichenbach Fall episode dry looking for clues and hints about how Sherlock survived. There were a billion theory fragments out there, but they still needed to be put together.

Those who were brave enough to try each came up with a complete theory of what happened from the beginning to the end of Sherlock's plan to cheat death.

THE RULES WERE:

1. Make it as complete as you can. Try not to cheat and leave big gaps in the theory. Even if it means filling holes with things like Sherlock sliding down the neck of a feral giraffe.
2. The point isn't to be right, but rather to just be fearless and go for it. So don't be wishy-washy. Instead of saying "and then this happened, or maybe this, or possibly that" just choose your favorite alternative and act like it's the definitive truth.
3. You can write your theory, draw it, use screenshots, act it out with puppets... anything that makes you happy.
4. Tag your theory post with #REICHENBACH A TO Z so the rest of us can find it. (Note that this has to be one of the first five tags on the post if you want it to show up in the tag stream. That's just how Tumblr works.)⁵⁴¹

Il faut noter que, dans la tradition holmésienne, les contributeurs étaient invités à s'appuyer sur un maximum d'éléments pour défendre leurs théories, mais aussi à s'assurer que ces dernières seraient partagées efficacement (à l'aide d'un hashtag spécifique) pour pouvoir profiter à toute la communauté⁵⁴². Et comme le suggèrent les règles du challenge, le format écrit n'était pas la seule option ouverte aux fans pour partager leurs théories. On trouve ainsi plusieurs vidéos visant à trouver une explication, sur Youtube par exemple⁵⁴³. Ainsi, la communauté des fans de *Sherlock* est un bon exemple des limiers identifiés par Mittell lorsqu'il parle de « forensic fandom »⁵⁴⁴ :

These programs convert many viewers to amateur narratologists, noting usage and violations of convention, chronicling chronologies, and highlighting both inconsistencies and continuities across episodes and even series.⁵⁴⁵

Les fans de séries policières n'ont pas le monopole de l'élaboration de théories : toute série populaire à l'internationale est aujourd'hui susceptible d'attiser la curiosité des spectateurs et d'alimenter ce phénomène de spéculations (cela a notamment été le cas de la série de Fantasy *Game of Thrones*⁵⁴⁶). Il est cependant intéressant de voir comment, sans forcément en connaître ni les

541 « Reichenbach A to Z », *Finalproblem*, Tumblr, consulté le 25 septembre 2021 <<https://finalproblem.tumblr.com/reichenbach-a-to-z>>

542 Les théories nées de ce challenge peuvent être consultées sur le blog Tumblr *Reichenbach-a-to-z*, consulté le 25 septembre 2021 <<https://reichenbach-a-to-z.tumblr.com>>

543 On peut par exemple citer la vidéo de la chaîne *BeeKayonYoutube*, « How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one », publiée le 19 janvier 2012, consultée le 25 septembre 2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>>

544 « We watch [these series] at least in part to try to crack each program's central enigmas – look at any online fan forum to see evidence of such sleuths at work. ». Jason MITTELL, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », in *The Velvet Light Trap*, University of Texas, Nb. 58, Fall 2006, p. 38.

545 Jason MITTELL, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », *Op. Cit.*, p. 38.

546 David BENIOFF et D. B. WEISS, HBO, 2011-2019, 8 saisons.

règles ni même l'existence, de nombreux fans de la série ont rejoint automatiquement le concept du Grand Jeu holmésien pour contribuer à l'enquête sans fin que représentent le personnage et ses aventures. Il faut aussi noter l'aspect coopératif du phénomène, évidemment facilité par le développement de réseaux sociaux particulièrement adaptés à ce concept.

B.1.2. Le discours des médias sociaux

Un média social est un « média numérique basé sur les caractéristiques du Web 2.0, qui vise à faciliter la création et le partage de contenu généré par les utilisateurs, la collaboration et l'interaction sociale »⁵⁴⁷. *Le grand dictionnaire terminologique* précise également que « Les médias sociaux utilisent l'intelligence collective dans un esprit de collaboration en ligne. Ils permettent aux internautes de créer ensemble du contenu, de l'organiser, de le modifier et de le commenter »⁵⁴⁸. Les notions de partage et de coopération sont donc inhérentes à l'activité sur les réseaux sociaux : qu'il s'agisse de forums, de blogs, d'applications comme Twitter (réseau de microblogage) ou de TV Time (plateforme de suivi pour la télévision et les films), ou encore de sites d'hébergement de vidéos, les utilisateurs sont invités à échanger des idées et des avis, mais aussi à créer ensemble du contenu, qui donnera aussi lieu à des commentaires. Le contenu officiel génère ainsi des échanges, qui mènent eux-mêmes à la création de contenus amateurs qui, à leur tour, alimentent les conversations, et ainsi de suite. Ce phénomène de poupées russes n'est pas sans rappeler le cas de Sherlock Holmes et de son identité herméneutique née des innombrables adaptations successives.

Il faut également s'arrêter sur la notion d'intelligence collective. Pierre Lévy définit le terme en ces mots : « C'est une intelligence partout distribuée, sans cesse valorisée, coordonnée en temps réel, qui aboutit à une mobilisation effective des compétences. [...] le fondement et le but de l'intelligence collective sont la reconnaissance et l'enrichissement mutuels des personnes, et non le culte des communautés fétichisées ou hypostasiées »⁵⁴⁹. L'intelligence collective s'appuie sur le fait que « personne ne sait tout, tout le monde sait quelque chose »⁵⁵⁰, et la mutualisation des savoirs favorise le potentiel créatif de chacun. L'outil de réponse sur la plateforme de microblogage Tumblr est un bon exemple de ce partage de connaissances : les utilisateurs peuvent, à partir d'une publication existante, faire part de leur opinion ou ajouter une information, avant de partager la

547 « Média social », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 25 septembre 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26502881>

548 *Ibid.*

549 Pierre LEVY, *L'intelligence collective: Pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, Éditions de la Découverte, 1994, p. 29.

550 *Ibid.*

publication d'origine enrichie de leur participation. Au fur et à mesure des contributions et des partages, les publications peuvent devenir de véritables conversations, alliant souvent humour et connaissances. On peut observer l'exemple ci-dessous:

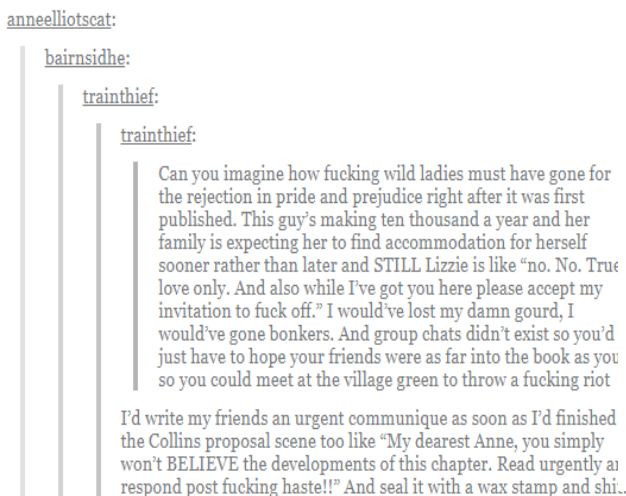


Figure 1/4

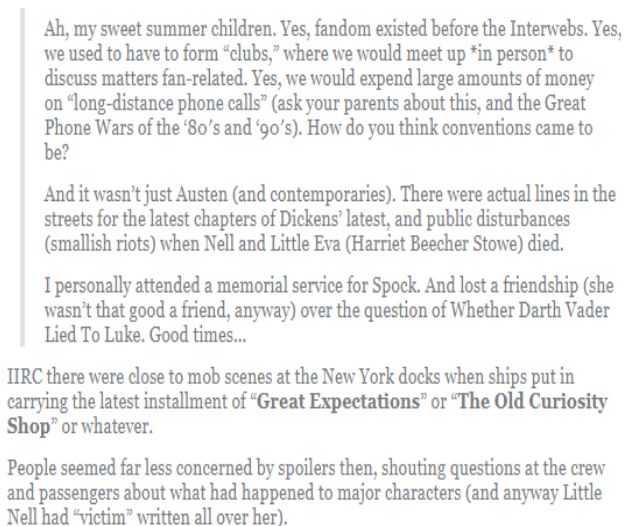


Figure 3/4

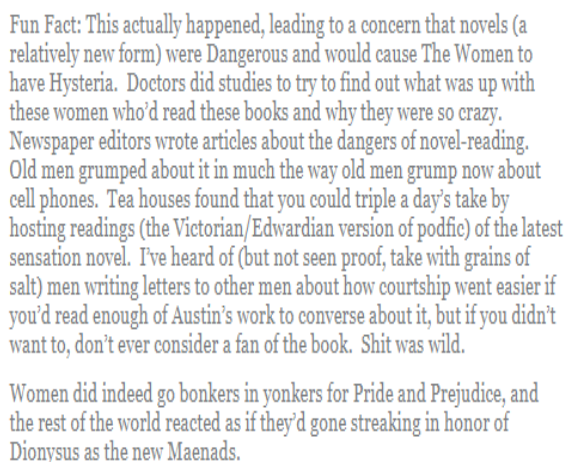


Figure 2/4

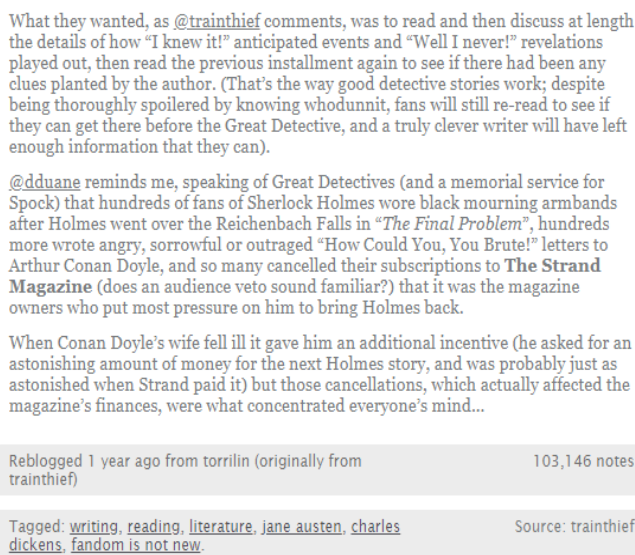


Figure 4/4

Illustration 15: « Can you imagine ... », Peter Morwood, Tumblr⁵⁵¹

Dans l'image « Figure 1/4 », on peut voir la publication d'origine (« Can you imagine... »), postée par l'utilisateur Trainthief, renchérie par ce même utilisateur avec une première réponse (« I'd write my friends... »). On peut ensuite noter le nom des utilisateurs ayant contribué à la publication : l'utilisateur Bairnsidhe (« Fun fact... »), puis Anneelliotscat (« Ah, my sweet summer child... »), et

551 Captures d'écran issues de Peter Morwood, « Can you imagine... », Petermorwood, 2020, consulté le 25 septembre 2021, <<https://petermorwood.tumblr.com/post/189190743271/can-you-imagine-how-fucking-wild-ladies-must-have>>

enfin l'auteur du blog sur lequel se trouve cette publication enrichie, Petermorwood (« IIRC there were... »). Trainthief lance la conversation en imaginant un scénario historique possible, se demandant comment avaient pu réagir les lectrices du roman de Jane Austen *Pride and Prejudice* (1813) lorsqu'elles avaient découvert la scène où Elizabeth Bennet refuse la demande en mariage de Collins. Bairnsidhe répond en apportant quelques clarifications quant à la manière dont la lecture des romans d'Austen par les femmes était perçue par la société de l'époque. Anneelliotscat élargit le propos à la notion de fandom en général, et à la manière dont les fans ont toujours trouvé des moyens de s'exprimer et de partager leur ressenti d'une œuvre bien avant l'arrivée d'Internet et des réseaux sociaux, s'appuyant sur une expérience personnelle et une anecdote historique (sans source, cependant). Enfin, Petermorwood (lui-même auteur professionnel) complète avec quelques anecdotes historiques issues de ses souvenirs personnels (il commence son commentaire par « IIRC » : « If I Remember Correctly ») et de ceux de son épouse Diane Duane (« @dduane reminds me... »). Bien que les utilisateurs ne citent pas ici de sources scientifiques (cela leur arrive, cependant), on notera la manière dont ils partagent les savoirs et anecdotes pertinentes pour contribuer à la conversation et enrichir les connaissances de tous les utilisateurs qui lisent la publication. La dernière image contient le témoin de la popularité d'une publication : le nombre de « notes », qui correspond au nombre de personnes ayant directement interagi avec la publication, soit en la sauvegardant dans leurs favoris (l'équivalent du « like » sur Facebook ou Instagram), soit en la partageant eux-même sur leur blog Tumblr. On soulignera également la présence de « tags », équivalents du « hashtag », ce « mot-clé, précédé d'un croisillon, sur lequel on peut cliquer pour retrouver toutes les publications portant sur le même sujet »⁵⁵². Ainsi, tout est mis en œuvre pour que les utilisateurs susceptibles d'être intéressés par le sujet puissent voir cette publication participative enrichie par les contributions de divers utilisateurs.

Dans son ouvrage *The Discourse of Public Participation Media*, Joanna Thornborrow remarque que le discours participatif sur Internet a tendance à être davantage monologique plutôt que dialogique⁵⁵³ :

Online contributors rarely referred to other postings or reacted to other posters' views; rather, they tended to engage in rhetorical forms of quasiinteraction and the expression of feelings, rather than in any direct interaction with one another in the debate.⁵⁵⁴

552 « Hashtag », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 25 septembre 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26506610>

553 « the majority of these posts were indeed monologic and serial, rather than dialogic and intersubjective », Joanna THORNBORROW, *The Discourse of Public Participation Media*, *Op. Cit.*, p. 112.

554 *Ibid.*, p. 30.

Si certains utilisateurs se contentent de partager leur avis, sans interagir avec les autres, il faut cependant reconnaître que les publications participatives comme celle que nous avons vue ci-dessus témoignent d'une volonté des utilisateurs de partager leur expérience et leurs connaissances, d'aller au-delà de la simple présentation d'opinion pour se tourner vers la discussion, voire le débat. Il n'est pas rare de voir les utilisateurs faire appel les uns aux autres lorsqu'une question se pose. Il existe notamment de nombreuses occurrences de publications participatives dans lesquelles un questionnement d'ordre scientifique émerge, rapidement suivi de l'interjection « Science side of Tumblr, can you please explain this? », à la suite de laquelle un utilisateur apporte une explication pédagogique à l'interrogation initiale⁵⁵⁵.

Si nous nous attardons autant sur le cas de Tumblr, c'est parce que c'est sans doute sur cette plateforme que la fandom de *Sherlock* a été la plus active lors de la diffusion de la série, notamment au début des années 2010. Une partie de la communauté s'est même associée à d'autres fandoms, notamment celles des séries *Supernatural* et *Doctor Who*, créant la « superfandom » *Superwholock*. Les trois séries partagent plusieurs thématiques communes dans les conversations des fans, notamment la focalisation sur les personnages principaux et sur leurs liens. On trouve également de nombreuses publications accusant Steven Moffat (producteur, à l'époque, des séries *Doctor Who* et *Sherlock*) de jouer avec les nerfs des spectateurs. *Superwholock* s'est cependant avant tout fait remarquer pour sa propension à créer des *fanfictions* mettant en scène les protagonistes masculins des trois séries.

Because of this direct connection with *Doctor Who*, *Sherlock* has drawn on the highly-active *Doctor Who* fandoms. In addition, the series' focus on the close relationship between Sherlock and John and its playful address of their relationship means that it has tapped into the extensive web of slash fandoms invested in reading a romantic relationship in a series featuring two central male characters.⁵⁵⁶

En fiction, le slash est « fréquemment utilisé pour indiquer l'existence d'une relation amoureuse homosexuelle »⁵⁵⁷. Les adeptes du couple formé par Sherlock Holmes et John Watson identifient leurs créations avec le tag « Johnlock » (association des prénoms des deux personnages) et militent activement pour que cette relation fictionnelle soit intégrée au canon, à savoir la diégèse de la série. Les partisans de « Johnlock » peuvent de surcroît compter sur un mystère déjà constitué concernant

555 On peut en voir de nombreux exemple sur le blog *F* yeah Science Side of Tumblr!*, Tumblr, consulté le 25 septembre 2021 <<https://fyeah-science-side.tumblr.com>>

556 Louisa Ellen STEIN et Kristina BUSSE, « Introduction: The Literary, Televisual and Digital Adventures of the Beloved Detective », *Op. Cit.*, p. 14.

557 « Slash », *La Fanfiction, Etude sociologique*, consulté le 25 septembre 2021, <<http://etude.fanfiction.free.fr/lexique.php#slash>>

la relation entre les deux personnages créés par Doyle, et évoqué à plusieurs reprises dans des adaptations plus anciennes. La question est notamment abordée par Billy Wilder dans son film *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970), comme nous l'avons déjà vu. On peut également citer l'article de Rex Stout « Watson was a woman » publié en 1941 dans le magazine *Saturday Review*⁵⁵⁸ : les transfictions ne sont pas les seules créations qui ont pu jouer un rôle. La question de la sexualité de Holmes, menant dans ce cas à une situation comique, a été reprise par les créateurs de *Sherlock*, particulièrement dans le premier épisode « A Study in Scarlet » où plusieurs personnages, (nous avons mentionné Mrs. Hudson) évoquent directement la question de la relation entre les deux protagonistes. Les créateurs de la série ont donc ouvert toute grande la porte des spéculations, et les fans n'ont pas hésité à s'engouffrer dans la brèche.

Cependant, la ferveur de cette communauté, bien qu'alimentant le discours relatif à la série en dehors des périodes de diffusion (un avantage considérable pour les créateurs d'une série comportant autant de hiatus), a aussi pu poser problème sur différents points. Il faut tout d'abord souligner qu'il est difficile de continuer à surprendre une fandom qui analyse les épisodes avec tant de minutie. Nous reviendrons sur la manière dont les scénaristes tiennent compte des théories de fans dans le chapitre suivant. Mais surtout, la prédominance du discours « Johnlock » sur les médias participatifs (même s'il n'était pas forcément à l'image de la communauté de fans dans son ensemble) a forcé les créateurs de *Sherlock* à prendre la parole sur le sujet :

It's a funny thing when a character for over 100 years has been saying, 'I don't do that at all.' He's been saying it over 100 years! He's not interested in [sex]. He's willfully staying away from that to keep his brain pure—a Victorian belief, that. But everyone wants to believe he's gay. He's not gay. He's not straight. And Doctor Watson is very clear that he prefers women. People want to fantasize about it. It's fine. But it's not in the show.⁵⁵⁹

Certains adeptes de « Johnlock » ont très mal pris cette déclaration, accusant Moffat d'homophobie. Le sujet a créé certaines tensions entre les fans de la série et ses créateurs, voire même ses acteurs. Benedict Cumberbatch, interprète de Sherlock Holmes, s'est ainsi exprimé pour défendre l'asexualité du personnage⁵⁶⁰, tandis que Martin Freeman, interprète de John Watson, s'est plaint de la pression exercée par les fans gâchant, pour lui, le plaisir de participer à la série⁵⁶¹. A

558 Rex STOUT, « Watson was a woman », *The Saturday Review*, 1^{er} mars 1941, pp. 3-4, consulté le 10 octobre 2021 <<https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1941mar01-00003>>

559 Steven MOFFAT, interviewé par James Hibberd, « 'Sherlock' co-creator: For the last time, Holmes is not gay! », *Entertainment Weekly*, 30 mars 2015, consulté le 25 septembre 2021 <<https://ew.com/article/2015/03/30/sherlock-gay>>

560 « He's asexual. He doesn't want any, and it's very purposeful on his part » Benedict CUMBERBATCH, interviewé par Jada Yuan, « The Wit and Wisdom of Benedict Cumberbatch », *New York Magazine*, 29 décembre 2014, consulté le 25 septembre 2021 <<https://www.vulture.com/2014/12/wit-and-wisdom-of-benedict-cumberbatch.html>>

561 « Being in that show, it is a mini-Beatles thing. [...] People's expectations, some of it's not fun any more. It's not a

l'image d'Arthur Conan Doyle, forcé de ressusciter son personnage face au mécontentement de ses lecteurs après « The Final Problem », les adaptateurs qui s'attaquent à l'univers de Sherlock Holmes doivent ainsi encore faire face à une communauté de fans très active et, surtout, qui se fait entendre. Mais au-delà des tollés, aujourd'hui quotidiens sur les réseaux sociaux (quel que soit le sujet), il faut retenir la manière dont la fandom de Sherlock Holmes a poursuivi le travail d'enquête méticuleux à l'image de son personnage fétiche. Les fans ont su exploiter les possibilités des médias sociaux pour élargir l'étendue de la communauté et de ses connaissances en misant sur la coopération.

What holds a collective intelligence together is not the possession of knowledge, which is relatively static, but the social process of acquiring knowledge, which is dynamic and participatory, continually testing and reaffirming the group's social ties.⁵⁶²

Les nouveaux médias jouent indéniablement un rôle majeur dans le rayonnement d'une série. Mais cette influence ne s'exprime pas seulement au niveau du public. En effet, l'importance des médias est également intégrée à la narration elle-même, un aspect particulièrement intéressant dans des récits fondés sur l'investigation.

B.2. Les médias dans la diégèse

Les médias sociaux font aujourd'hui partie intégrante de la vie d'une grande partie de spectateurs de séries, comme ce fut le cas de la presse lors de la publication des premiers récits de détection au XIX^e siècle. Comme le remarque Henry Jenkins : « For most of us, television provides fodder for so-called water cooler conversations. And, for a growing number of people, the water cooler has gone digital »⁵⁶³. La place prépondérante des médias d'information et de communication dans la société, et le rôle qu'ils peuvent jouer dans le cadre d'une enquête, ont bien souvent été compris par les créateurs de séries policières. La narration en tient de plus en plus compte pour proposer des récits en phase avec l'époque et la réalité dans laquelle ils existent.

thing to be enjoyed, it's a thing of: 'You better f----- do this, otherwise you're a c----.' That's not fun any more. » Martin FREEMAN, interviewé par Craig McLean, « Martin Freeman interview: Being in Sherlock isn't always fun », *The Telegraph*, 16 mars 2018, consulté le 25 septembre 2021 <<https://www.telegraph.co.uk/tv/0/martin-freeman-interview-sherlock-isnt-fun-anymore>>

562 Henry JENKINS, *Convergence Culture, Op. Cit.*, p. 54.

563 *Ibid.*, p. 26.

B.2.1. La presse

Dès les premiers pas du récit de détection dans la presse, une proximité se crée entre les auteurs et leurs lecteurs, grâce à la facilité d'accès des récits et au format fragmenté encourageant la spéculation d'un épisode à l'autre :

Entre les auteurs et ce public inconnu s'instaure une sorte « d'intimité » singulière, sans exemple, que les directeurs de journaux cultivent soigneusement en communiquant aux feuilletonistes les commentaires des lecteurs, même (et surtout) s'ils sont défavorables.⁵⁶⁴

Danielle Aubry remarque également que la temporalité de l'écriture évoluant au fur et à mesure de la publication fragmentée, l'auteur de feuilleton « a tout loisir de transformer son histoire au gré des fluctuations de la vente des numéros, alerte rouge que les sérialistes ne négligent jamais »⁵⁶⁵. Ainsi, les auteurs de fiction sérielle publiée dans la presse ont commencé très tôt à tenir compte de l'avis des lecteurs dans la construction de leur récit. Aujourd'hui, la situation a quelque peu changé : le scénario d'une saison est en général écrit à l'avance, et une fois la diffusion de la saison lancée, il n'y a plus d'opportunité de modifier l'intrigue en fonction des attentes des spectateurs. Cela était encore possible pour les séries comportant de longues saisons d'une vingtaine d'épisodes, diffusés tout au long de l'année avec une pause de quelques mois au milieu : la trêve hivernale pouvait ainsi être l'occasion d'ajuster le scénario de la seconde moitié de la saison, en fonction des retours du public. Cependant, cela ne s'applique pas aux séries de notre corpus principal. Chaque saison d'*Hannibal* comporte treize épisodes tous achevés avant la diffusion du premier de chaque saison. Les saisons de *Sherlock*, extrêmement courtes et diffusées en l'espace de quelques jours, ne peuvent tenir compte de l'avis du public en cours de saison. Enfin, la série *Mindhunter* suit les habitudes des plateformes de *streaming*, chaque saison étant mise en ligne en entier d'un seul coup. Si les scénaristes prennent en compte l'avis de leurs spectateurs, cela ne peut se faire que d'une saison à l'autre (et cela arrive : nous y reviendrons).

Il est important de noter que le rôle de la presse vis-à-vis des fictions sérielles a largement évolué. Au XIX^e siècle, les journaux étaient le premier média de diffusion de ces fictions et servaient d'intermédiaire entre les auteurs et leurs lecteurs. Aujourd'hui, le public peut donner son avis directement par le biais des médias sociaux, et l'opinion de la presse spécialisée n'a plus autant de poids qu'avant. Il n'est donc pas étonnant de constater que, dans la narration de ces séries, la presse ne tient pas un rôle de médiateur. Au contraire, les personnages de journalistes remplissent bien souvent le rôle d'opposant au détective.

564 Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Op. Cit., p. 10.

565 *Ibid.*, p. 11.

La série *Hannibal* utilise le personnage de Freddy Lounds créé par Thomas Harris. Dans le roman *Red Dragon*, Lounds est un journaliste de tabloïds qui décide de couvrir l'investigation sur le tueur en série surnommé The Tooth Fairy, sur lequel Will Graham enquête. Les choses finissent mal pour Lounds puisque, persuadé de parvenir à créer un lien avec le tueur en lui donnant la possibilité de s'exprimer dans son journal, il finit par être assassiné. Lounds est présenté comme un journaliste certes intelligent, mais trop à l'affût du scoop et trop sûr de lui, ce qui lui coûte la vie. Dans la série, l'homme un peu lourdaud qu'est Lounds⁵⁶⁶ est devenu une jolie jeune femme, Freddie. Elle est cette fois journaliste pour un tabloïd en ligne. Freddie est particulièrement maligne, et s'imisce très rapidement dans l'enquête ayant trait à l'Éventreur de Chesapeake, remettant vite en question les capacités de Will Graham à travailler correctement au vu de ses antécédents psychiatriques. Si Freddie Lounds est plus subtile que le personnage de papier dont elle est inspirée, l'accent est tout de même mis sur son opportunisme : elle se rapproche par exemple d'Abigail, la fille adolescente traumatisée du tueur en série éliminé par Graham dans le premier épisode. Si Freddie Lounds semble de prime abord soucieuse de la santé d'Abigail, se montrant particulièrement protectrice envers elle, il est rapidement clair qu'elle souhaite écrire les mémoires de la jeune fille pour raconter les détails des meurtres commis par son père. Si Lounds cherche à dévoiler une vérité cachée, elle le fait quand même de manière intéressée.

Le caractère opportuniste des journalistes est une dimension régulièrement exploitée dans les séries mettant en scène des détectives. L'accent est souvent mis sur la manière dont la presse peut gêner, voire compromettre le déroulement d'une enquête. Qu'il s'agisse d'un reporter trop curieux, ou d'un journal qui publie des informations confidentielles, les détectives de fiction doivent périodiquement faire face à des rebondissements malvenus causés par la presse. Le parti pris est souvent de dire que les journalistes prennent trop de risque en furetant là où ils ne devraient pas, au lieu de laisser faire les professionnels, à savoir le détective, personnage principal de ces séries. La série *Broadchurch* aborde également ce sujet, avec le personnage d'Oliver Stevens, neveu d'Ellie Miller, l'une des détectives chargée de l'enquête sur le meurtre d'un jeune garçon dans une petite ville tranquille du sud de l'Angleterre. Lorsque la détective lui demande de rester éloigné de l'enquête et de ne pas publier certaines informations, le jeune homme lui désobéit. Oliver cherche à tout prix le scoop qui fera de lui un journaliste reconnu.

La série *Sherlock* va encore plus loin dans sa représentation des journalistes gênants. L'épisode « The Reichenbach Fall »⁵⁶⁷ présente le personnage de Kitty Riley, prétendue admiratrice de

566 « lumpy and ugly and small », Thomas HARRIS, *Red Dragon* [1981], Arrow Books, London, 2004, p. 173.

567 « The Reichenbach Fall », *Sherlock*, Saison 2 épisode 3, 2012.

Sherlock Holmes qui l'aborde alors qu'il doit témoigner au procès de Jim Moriarty. On l'a vu, elle se fait passer pour une fan inconditionnelle du détective, affublée d'un *deerstalker*. Mais le déguisement ne trompe pas Holmes, qui l'identifie rapidement comme une journaliste désespérée en quête d'un scoop pour lancer sa carrière. Et si le détective refuse sèchement de travailler avec elle de quelque manière que ce soit, Kitty Riley ne se décourage pas. Contrariée par la haine de Holmes à son égard, elle est l'instrument parfait pour Moriarty, qui l'utilise pour publier l'histoire visant à discréditer Holmes et tout son passé d'enquêteur en l'espace d'un article de tabloïd signé Riley. La série ne se contente pas de présenter les journalistes comme un danger pour le bon déroulement d'une enquête (ici, l'arrestation de Moriarty est remise en question par la fable publiée par Riley). La presse, à cause de son goût prononcé pour le scandale et de son besoin impérieux de vendre, peut devenir une véritable menace pour le détective lui-même et, à travers lui, pour la société qu'il tente de protéger des criminels. A ce titre, tout le ressentiment exprimé par Holmes lorsqu'il dit à Kitty Riley « You repel me »⁵⁶⁸ fait écho à l'opinion de nombreux détectives de fiction à l'égard des journalistes qui s'immiscent dans leur enquête.

Si les reporters ne semblent pas être en odeur de sainteté dans les fictions sérielles de détection contemporaines, ces dernières empruntent cependant quelques habitudes développées par la presse et souvent absentes des récits de détection dans le passé. En effet, les médias (et notamment les tabloïds) s'intéressent de plus en plus, au-delà d'une enquête, à la victime en elle-même et, notamment dans le cas d'un meurtre, à la famille et aux amis de cette dernière. On l'a vu, le récit de détection tend également à aborder cette dimension plus personnelle, voire à l'intégrer dans le processus d'enquête. Certaines séries vont jusqu'à faire des proches de la victime des protagonistes du récit.

There have also been a clear trend for victims to become the focus of news stories over the last three decades, paralleling the centrality of victims in the criminal justice system. This trend has been mirrored in a new direction for the police procedural, in which the effect of loss and grief on the victim's family plays as large a part in the narrative as does the actual investigation.⁵⁶⁹

C'est souvent le cas dans le genre du thriller nordique : la série *The Killing*, par exemple, s'intéresse tout autant à l'enquête et aux détectives qui la mènent qu'à la famille de la jeune fille assassinée et à la manière dont les parents gèrent la mort de leur enfant. C'est une dimension largement développée dans *Broadchurch*, où le meurtre du jeune garçon occupe l'enquête pendant une saison entière. Cela laisse le temps au récit de s'attarder sur les conséquences d'un tel

568 « The Reichenbach Fall », *Sherlock*, Saison 2 épisode 3 [15:12]

569 Marianne COLBRAN, *Media Representations of Police and Crime: Shaping the Police Television Drama*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 18.

événement sur la petite communauté au sein de laquelle la victime vivait. Il est bien sûr question du deuil vécu par la famille de l'enfant, mais aussi des secrets révélés par l'enquête. Il ne s'agit plus seulement d'identifier un meurtrier, mais d'analyser les relations qui unissent et opposent les habitants de la petite ville. Le mystère devient pluriel, et la simplicité apparente du macro-récit (focalisé sur un crime unique) révèle en réalité des micro-récits complexes. Dans ce contexte, le duo formé par les détectives est intéressant. Alec Hardy, tout juste affecté au commissariat, est en quelque sorte dans la même position que le spectateur qui ne sait rien de la vie et des secrets de la communauté et doit compter sur ses talents d'observation et de déduction. Ellie Miller, au contraire, connaît personnellement toutes les personnes incriminées, et le récit doit donc tenir compte de son implication personnelle dans la manière dont elle mène l'enquête. Ces deux approches permettent à la série de se rapprocher d'une réalité plus familière pour de nombreux spectateurs. Le crime n'est plus traité comme un événement sensationnel sur lequel enquêtent des détectives héroïques. La sphère privée est privilégiée, se rapprochant de ce que peuvent réellement vivre les personnes victimes d'une telle tragédie. L'approche est ici différente de celle des séries *wellbeing* décrites par Dominique Sipièrre. Il ne s'agit pas simplement de divertir le public, mais de puiser dans un champ émotionnel plus en phase avec une certaine réalité, convoquant un panel d'émotions plus large chez le spectateur.

Si les séries étudiées ont plutôt tendance à présenter une image péjorative des journalistes, il faut tout de même noter, dans certains cas, un désir de se rapprocher de la réalité vécue par le public faisant écho aux histoires personnelles relatées par certains journaux. Cependant, dans la majorité des cas que nous avons mentionnés, le personnage du journaliste est avant tout un gêneur. Il est d'ailleurs intéressant de constater que ces personnages sont construits de manière à être méprisés par le public, lorsqu'ils s'opposent au protagoniste détective. Cet effet est assez ironique, puisque dans la réalité, le journaliste serait le seul moyen pour le public d'avoir accès à l'enquête, et il y a fort à parier que le spectateur, lui-même voyeur, chercherait à percer à jour la vérité protégée par les enquêteurs s'il se trouvait lui-même dans le monde diégétique de la série. Les articles écrits par Freddie Lounds trouveraient sans doute, chez les spectateurs, bon nombre de lecteurs avides – une dimension favorisée par la facilité d'accès à sa revue, disponible sur Internet. En effet, les séries ne se contentent pas d'intégrer l'omniprésence de la presse dans la narration : elles exploitent aussi les possibilités offertes par les médias sociaux dans le travail d'investigation du détective.

B.2.2. Les médias sociaux et l'enquête

Pour rester pertinentes au XXI^e siècle, les séries doivent constamment actualiser les thématiques qu'elles abordent. Dans le cas du récit policier, cela implique de tenir compte des évolutions technologiques et des possibilités qu'elles ouvrent dans le cadre d'une enquête. Nous avons déjà évoqué la figure du hacker, que l'on retrouve souvent dans les équipes d'enquêteurs à l'honneur dans les *cop shows*. Le hacker permet à la narration de prendre des raccourcis, par exemple lorsqu'il s'agit de s'infiltrer dans un réseau pour y récupérer des informations top secrètes ou d'obtenir des preuves contre le suspect. Nous nous intéresserons ici à deux exemples précis de récits dans lesquels les réseaux sociaux jouent un rôle crucial dans le déroulement et la résolution de l'enquête : l'épisode « Hated in the Nation » de *Black Mirror*⁵⁷⁰, et l'épisode « The Great Game » de *Sherlock*⁵⁷¹.

Black Mirror est une série anthologique de science-fiction et d'anticipation : chaque épisode, abordant un thème différent, fonctionne seul. « Hated in the Nation » est l'un des épisodes les plus longs de la série (1h30) et est construit comme un récit policier. L'inspecteur Karin Parke enquête sur des meurtres étranges. Les autopsies révèlent en effet qu'un drone-abeille s'est introduit dans le cerveau des victimes pour les torturer. La solution de l'énigme se trouve précisément sur les réseaux sociaux : les enquêteurs réalisent qu'un compte Twitter organise régulièrement un jeu visant à élire la personne la plus détestée du pays, en utilisant le hashtag « DeathTo » (« Mort à »). Une fois les votes pris en compte, la victime est attaquée et éliminée par les drones. Le scénario met donc en scène un exemple classique de haine gratuite (malgré l'attitude déplorable de certaines victimes, il est évident que les conséquences fatales sont excessives), un phénomène malheureusement très répandu sur les réseaux sociaux, prompts à désigner un bouc émissaire contre lequel des centaines d'utilisateurs, suivant le mouvement général, déverseront leur colère. Soucieux de protéger la prochaine victime désignée, les enquêteurs font fausse route et concentrent toute leur énergie à identifier et mettre en sécurité les personnes en danger. L'épisode révèle finalement que le véritable objectif de l'instigateur des votes était d'identifier tous ces utilisateurs prêts, sous couvert de l'effet de foule des réseaux sociaux, à condamner gratuitement une personne d'un simple clic. A l'image de nombreux épisodes de cette série, pas de dénouement miraculeux en vue : les enquêteurs assistent, impuissants, à la mise en action du plan qui décime des milliers de personnes dans le pays entier.

Au-delà de la critique acerbe du comportement de certains utilisateurs sur les réseaux sociaux, l'épisode met également en lumière la rapidité inhérente et incontrôlable liée à ces médias.

570 Charlie BROOKER, « Hated in the Nation » (2016), *Black Mirror*; Saison 3, Netflix, 2011-2019, 5 saisons.

571 « The Great Game », *Sherlock*, Saison 1 épisode 3, 2010.

L'immédiateté des émotions et des réactions dépeintes dans l'épisode souligne la difficulté (voire, ici, l'impossibilité) à résoudre à temps un mystère né précisément des réseaux. *Black Mirror* n'étant pas une série policière classique, le schéma singulier de la narration, illustrant l'impuissance et l'échec des détectives, n'est pas si surprenant que cela. Cependant, le respect apparent des codes du récit de détection pendant tout l'épisode peut créer un sentiment de familiarité pour le spectateur en ayant l'habitude, rendant la chute d'autant plus percutante. « Hated in the Nation » pose directement la question de la pertinence et de l'efficacité des forces de police dans un monde ultra-connecté où tout existe de manière virtuelle et insaisissable, à l'échelle internationale.

L'épisode « The Great Game » apparaît dans la première saison de *Sherlock*. Il est construit autour d'une succession de micro-récits : chaque récit est une enquête proposée à Holmes par Moriarty. Chaque enquête résolue permet au détective de sauver la personne détenue et menacée de mort par Moriarty. Il s'agit donc d'un jeu sadique imposé par le génie du crime, qui sert à le présenter au public d'une manière intéressante : l'ennemi juré de Holmes ne se fait véritablement connaître qu'à la toute fin de l'épisode, et pourtant la cruauté de son jeu et l'enthousiasme qu'il lui procure suffisent au spectateur pour envisager toute l'étendue de l'intelligence et de la malfaisance de Moriarty – établissant de manière convaincante son statut de grand méchant, à la hauteur du génie de Sherlock Holmes. Nous nous intéresserons ici à l'une de ces micro-enquêtes en particulier, celle entourant la mort de la célèbre présentatrice de télévision Connie Prince. Holmes décide immédiatement de se renseigner auprès des fans de la victime. Comme il l'explique : « The fan site's indispensable for gossip »⁵⁷². En se penchant sur les ragots partagés par les fans, Holmes et Watson découvrent donc des détails de la vie privée de Connie Prince, ce qui leur permet de resserrer leur enquête et, finalement, d'identifier le coupable. La série, à travers Holmes, rend donc légitime l'intelligence collective partagée au sein des fandoms. Les connaissances étendues des fans sur leur sujet de prédilection ont autant de poids que des connaissances académiques. Finalement, cela n'est pas étonnant venant du personnage de Sherlock Holmes, qui sélectionne minutieusement le savoir qu'il accumule en fonction de son utilité pour son travail. L'épisode fait d'ailleurs référence à son ignorance notoire de la composition du système solaire (évoquée par Doyle dans *A Study in Scarlet* et reprise dans le premier épisode de la série, « A Study in Pink »), lorsque ce sont précisément des connaissances d'astronomie qui sont requises pour identifier la preuve d'un tableau falsifié. « The Great Game » joue, d'une enquête à l'autre, sur la diversité des connaissances, tout en insistant sur la légitimité de sources de savoir très diverses :

572 « The Great Game », *Sherlock*, Saison 1 épisode 3 [43:28]

A world of fixed value, of “useful” furniture of the mind versus “lumber,” no longer holds up in the media culture of the twenty-first century. [...] No forms of know-how are now off-limits, or to be ultimately derided as valueless. Important forms of knowledge are all around, embedded in academia, astronomy, trashy TV—and fandom itself.⁵⁷³

Compte tenu des quelques problèmes rencontrés par les créateurs de *Sherlock* au sujet de certains fans virulents après la quatrième saison, cette approche peut sembler ironique. Pourtant, elle est très révélatrice de l'esprit de la série : « by diegetically invoking the validity of fan knowledge, even if only in passing, *Sherlock* demonstrates itself to be a keenly “knowing” text »⁵⁷⁴. Dès la première saison, on note un souci, de la part des créateurs de la série, de jouer avec le public : tout d'abord en légitimant les connaissances des fans (à juste titre, vu la popularité bien assise de l'holmésologie), puis en mettant en place des procédés narratifs et extradiégétiques qui visent à impliquer les fans au-delà de la diégèse. L'interdépendance entre une série et son public semble avoir ainsi atteint son paroxysme : plutôt que de s'opposer à l'influence grandissante des spectateurs via les réseaux sociaux en pleine expansion, les créateurs de *Sherlock* semblent vouloir exploiter les possibilités offerte par ces nouveaux médias. La série semble avoir anticipé sa propre réception en essayant de prévoir l'exploitation potentielle de son contenu par les fans. On peut alors se demander si cette coopération apparente entre créateurs et fans relève véritablement d'une volonté de dialogue, ou s'il s'agit d'une simple illusion montée de toutes pièces par les scénaristes de séries. En effet, maintenant que nous avons posé l'omniprésence d'une sphère de la réception qui entretient un rapport de participation (*participative culture*) avec l'œuvre et ses créateurs, il est nécessaire d'analyser les enjeux induits pour les créateurs qui appartiennent à la sphère de la création et de la production.

573 Matt HILLS, « Sherlock's Epistemological Economy and the Value of “Fan” Knowledge : How Producer-Fans Play the (Great) Game of Fandom », *Sherlock and Transmedia Fandom, Op. Cit.*, pp. 30-31.

574 *Ibid.*, p. 32.

Chapitre 5 : Impliquer et manipuler les spectateurs

Dans le paysage sériel actuel, la concurrence est rude. Nous avons évoqué différentes approches narratives, notamment dans les choix d'adaptation, utilisées par les séries du corpus dans le but de se démarquer et de convaincre les spectateurs de manière durable. Alors que les séries sont de plus en plus discutées et critiquées par le public sur Internet, il peut être intéressant de se servir de ces réseaux sociaux pour optimiser les chances de sa série. Ainsi, il est possible pour les créateurs de jouer sur la propension des spectateurs, et en particulier les fans, à analyser les épisodes en détails en leur proposant des pistes d'investigation évidentes, sous la forme d'une narration transmédia officielle et facilement accessible, ou plus subtile sous la forme d'indices dissimulés dans le récit et destinés aux spectateurs les plus observateurs.

Ainsi, les spots publicitaires et suggestions algorithmiques ne sont plus les seuls moyens de promouvoir une série. Même s'ils restent indispensables lors du lancement, de manière à attirer les premiers spectateurs, il est également possible, pour les créateurs, de mettre en place leur propre dialogue privilégié avec leur public fidèle. L'instauration d'un tel rapport au public peut avoir plusieurs objectifs. Nous nous concentrerons ici sur deux approches en particulier. Tout d'abord, nous évoquerons l'intérêt pratique et financier que représente un jeu de références (intertextuelles, transfictionnelles, auto-référentielles ou metatextuelles) visant à occuper les spectateurs au-delà de la diffusion des épisodes. Puis, dans un second temps, nous verrons comment cette relation privilégiée entre créateurs et spectateurs peut être exploitée par les premiers pour manipuler les seconds, en jouant précisément sur un prétendu rapport de confiance pour parvenir, malgré tout, à berner une sphère de la réception et plus spécifiquement les fans adeptes de spéculation.

A. Dialogue transmédia

La culture médiatique se caractérise aussi par sa mobilisation successive (et parfois même simultanée) des différents médias, mis à contribution pour donner à une fiction une visibilité (et une rentabilité) maximale.⁵⁷⁵

La narration transmédia⁵⁷⁶ permet aux créateurs de séries d'altérer les frontières entre les médias,

⁵⁷⁵ Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, *Op. Cit.*, pp. 34-35.

⁵⁷⁶ « supplemented by narratives in other media », Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, *Op. Cit.*, p. 89.

et notamment celles entre la télévision et Internet. C'est par exemple le cas de la franchise *Matrix* créée par les Wachowskis, dont la narration s'étend sur trois films⁵⁷⁷, mais également une série de courts-métrages animés⁵⁷⁸ et de jeux vidéos⁵⁷⁹. La série *Castle*⁵⁸⁰ (qui est souvent prise comme exemple dans les analyses théoriques du transmédia), quant à elle, suit le duo formé par la détective Kate Beckett et le consultant Richard Castle, auteur fictif dont on peut pourtant véritablement acheter les ouvrages⁵⁸¹. Dans ces deux cas, la narration transmédia permet de prolonger l'expérience des spectateurs, en leur proposant un contenu inédit susceptible d'alimenter l'intelligence collective des téléspectateurs. C'est là un élément clé de la culture de la convergence étudiée par Henry Jenkins : « Transmedia storytelling refers to a new aesthetic that has emerged in response to media convergence – one that places new demands on consumers and depends on the active participation of knowledge communities »⁵⁸². Ce genre de narration est donc un moyen d'impliquer directement les spectateurs en jouant sur leur propension à analyser tout le contenu disponible dans le but de maximiser leur expérience. De plus, comme le remarque Claire Cornillon, « les modalités d'existence d'un élément fictionnel central comme le personnage ne sont pas les mêmes dans [...] différents médias »⁵⁸³.

Il est particulièrement intéressant de se pencher sur la manière dont cette narration s'articule dans le cadre d'un récit policier lui-même fondé sur l'analyse de signes et d'indices :

Dans un récit de détection, [...] tout détail doit être considéré sous l'angle purement pragmatique de l'*indice*. Et que ce détail ou un autre soit effectivement un indice ou non ne change rien à la réalité de la description policière : le détail y sera toujours « utile », menant le lecteur vers l'élucidation de l'énigme ou au contraire (et bien plus souvent), vers l'erreur – et la surprise.⁵⁸⁴

En effet, si certains créateurs de séries ont bien compris l'intérêt d'établir un dialogue transmédiatique avec leur public, on constate également que les talents de spéculation spécifique aux spectateurs peuvent être pris en compte et anticipés par la narration, non seulement pour conserver un certain suspense, mais aussi pour manipuler le spectateur (trop) observateur.

577 *The Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* (2003), et *The Matrix Revolutions* (2003).

578 Lana et Lilly WACHOWSKI, *The Animatrix*, 2003.

579 Lana et Lilly WACHOWSKI, *Enter the Matrix*, Shiny Entertainment, 2003. Précisons que c'est souvent cet exemple qui est repris dans les analyses théoriques du transmédia.

580 Andrew W. MARLOWE, ABC, 2009-2016.

581 On peut citer *Heat Wave* (2009), *Naked Heat* (2010) ou encore *Heat Rises* (2011) parus chez Hyperion Books et attribués à Richard Castle.

582 Henry JENKINS, *Convergence Culture*, *Op. Cit.*, p. 21.

583 Claire CORNILLON, *Sérialité et transmédiabilité*, *Op. Cit.*, p. 10.

584 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, pp. 162-163.

A.1. Étoffer et préciser le récit

La narration transmédia est d'abord l'occasion d'enrichir et de préciser le récit d'origine. Dans le cas de la franchise *Matrix*, le contenu additionnel permet notamment de mieux comprendre le récit complexe développé par les films. Mais il peut se révéler dangereux de limiter la compréhension d'un récit au visionnage de contenus additionnels que seuls les fans les plus férus prendront la peine de regarder. Le transmédia prend donc plus souvent la forme de références destinées aux spectateurs les plus motivés, à savoir la fandom.

Les créateurs de la série *Sherlock* avaient anticipé en proposant des contenus annexes, et ce dès la première saison. Le site Internet de Sherlock Holmes avait été créé⁵⁸⁵, tout comme le blog de John Watson⁵⁸⁶. Le premier proposait notamment des messages codés, soi-disant envoyés à Holmes par un mystérieux anonyme, et au sujet desquels le détective requérait l'aide des internautes. Le second est le fameux blog mentionné à plusieurs reprises dans les épisodes de la série, dans lequel Watson relate les diverses enquêtes menées par Holmes.

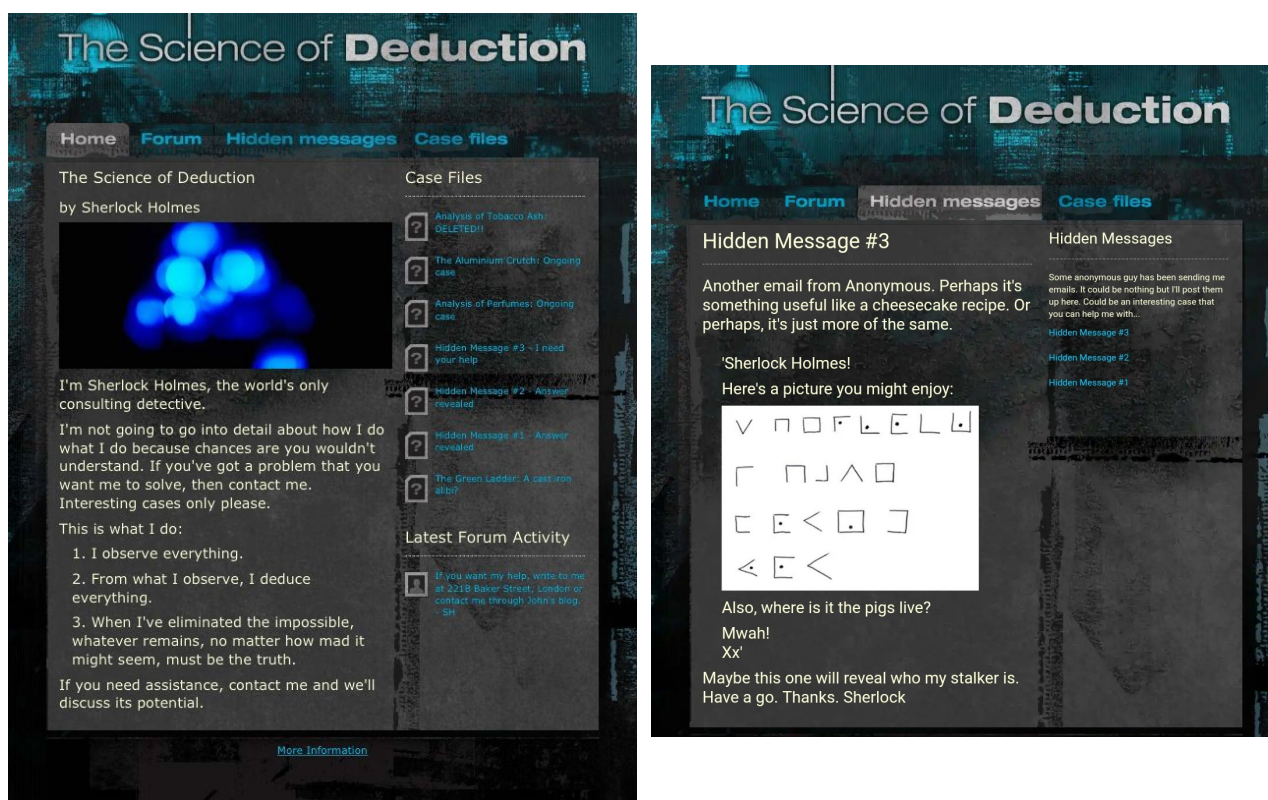


Illustration 16: *The Science of Deduction* : le site Internet de Sherlock Holmes (consulté en août 2014)

585 *The Science of Deduction* <<http://thescienceofdeduction.co.uk>> (le site n'existe plus aujourd'hui, et l'adresse a été reprise par une prétendue entreprise de détectives privés).

586 *The Personal Blog of Dr. John H. Watson* <<http://johnwatsonblog.co.uk>> (le site est toujours accessible mais n'est plus mis à jour).

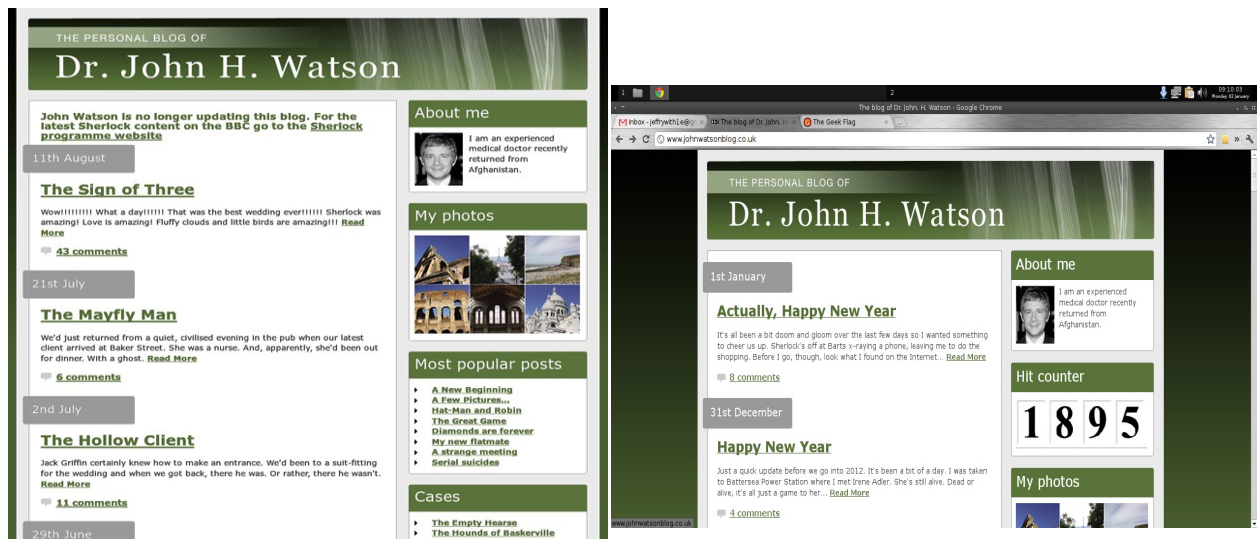


Illustration 17: Le blog de John Watson (consulté en août 2014)

La série était allée encore plus loin en proposant le blog personnel de Molly Hooper⁵⁸⁷ ou encore le site officiel de Connie Prince⁵⁸⁸, la victime au centre de l'une des enquêtes de l'épisode « The Great Game ». L'histoire de *Sherlock* dépassait ainsi les frontières du petit écran pour s'immiscer dans le quotidien des téléspectateurs. Cela lui permit de maintenir le contact avec le public même lorsque la série n'était pas en cours de diffusion.



Illustration 18: Le blog de Molly Hooper, thème créé par *Themesbyeris* sur Tumblr

Cette capacité de la série à sortir de son cadre original était cependant bien plus qu'un atout de

587 *Molly Hooper* <<http://www.mollyhooper.co.uk>>. Le blog n'est plus en activité, mais a été recréé d'après le design du blog original de la BBC par l'utilisateur Tumblr *Themesbyeris* sous forme de code, et mis à la disposition des utilisateurs : voir le thème créé par *Themesbyeris*, consulté le 25 septembre 2021 <<https://themesbyeris18.tumblr.com>>

588 *Connie Prince, Beauty Queen of Hearts* <<http://www.connieprince.co.uk>> (le site n'est plus en activité).

communication (relativement éphémère, et risquant donc de devenir obsolète et inutile de ce point de vue). En effet, l'existence des blogs tenus par les personnages principaux les ancre dans une réalité qui n'est plus seulement celle de la série, mais également une réalité avec laquelle nous pouvons directement interagir. Tant que les sites existaient, tout le monde avait la possibilité de les consulter, et ainsi de maintenir l'illusion d'une « vie » des personnages en dehors de la fiction. Le souci du réalisme avait même été poussé jusqu'à l'existence de commentaires sur chaque article du blog de Watson, rédigés aussi bien par des personnages majeurs de la série (Mary, Molly Hooper, Mrs Hudson) que par d'autres personnages moins importants, voire à peine mentionnés au détour d'un épisode (Mike Stamford, Harry Watson). Le site de Sherlock Holmes n'était pas en reste, puisqu'on y trouvait des messages évoqués dans la série, tel que l'appel à l'aide de Kirsty Stapleton au sujet de la mystérieuse disparition de son lapin phosphorescent nommé Bluebell⁵⁸⁹. La série mise ici sur la fameuse *suspension of disbelief* (suspension de l'incrédulité) inhérente au Grand Jeu des holmésologues, en jouant sur cette confusion délibérée entre fiction et réalité.

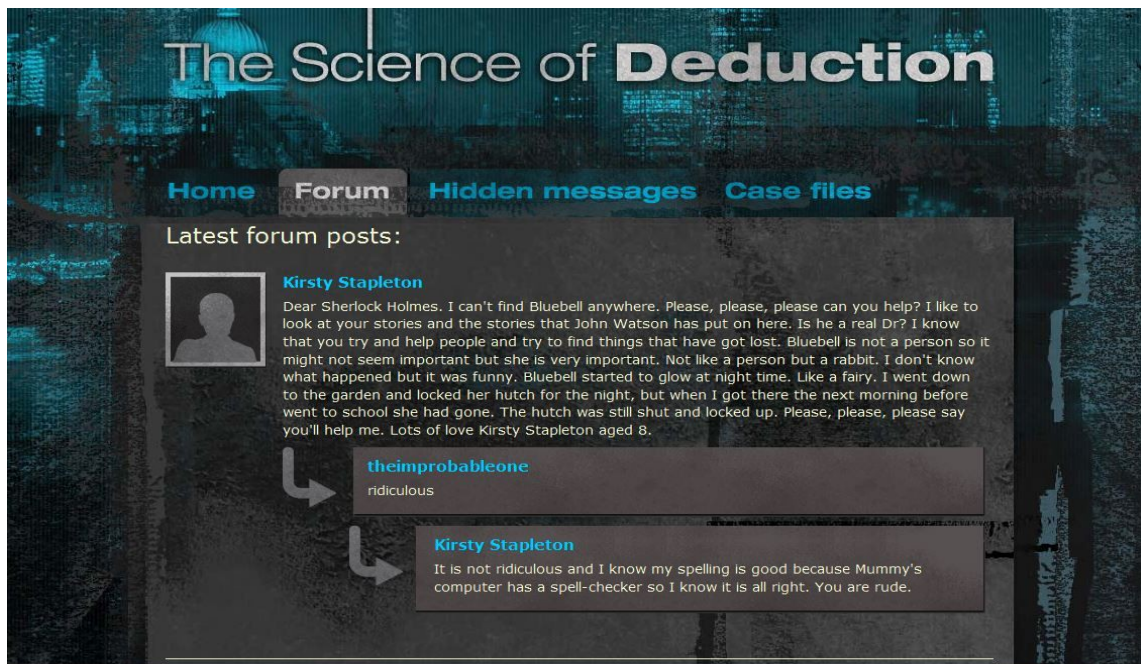


Illustration 19: *The Science of Deduction*, onglet « Forum », consulté en août 2014
 <<http://thescienceofdeduction.co.uk>>

Il faut également mentionner la création, au début de l'année 2014, d'une application pour téléphone mobile : *Sherlock : The Network*, une référence évidente aux « Baker Street irregulars » de Doyle (devenu le réseau des sans-abris dans la série) auxquels il était possible d'adhérer.

⁵⁸⁹ Mentionné dans « The Hounds of Baskervilles », *Sherlock*, Saison 2 épisode 2.



Illustration 20: *Sherlock : The Network*, sortie en 2014 (l'application est toujours disponible en téléchargement)

La série a également beaucoup communiqué avec son public par le biais de divers réseaux sociaux tels que Facebook ou Twitter, qu'il s'agisse de contenu officiel de la série ou des comptes personnels des créateurs. Suivre l'actualité de la série sur les réseaux sociaux a permis aux spectateurs d'avoir accès aux dernières informations concernant le tournage et la diffusion des épisodes, mais aussi d'échanger aussi bien avec d'autres fans qu'avec les créateurs ou les acteurs de la série. Les mises à jour régulières sur la page Facebook officielle de la série lui permettaient notamment de se rappeler au bon souvenir du public et ainsi de conserver son élan.

The rise of online television fandom has enabled showrunners and other production personnel to have a more public, engaged, and interactive relationship with their fans. Often this is filtered through journalists, as online entertainment sites such as The A.V. Club and HitFix regularly run interviews with showrunners with far more depth and detail than anything previously seen in print. Some showrunners have adopted online media as a way to engage directly with fans and to construct their own public persona.⁵⁹⁰

Un des meilleurs moyens pour les producteurs de séries d'apporter des détails sur leur processus de création reste cependant le commentaire audio qu'ils sont en mesure d'ajouter aux versions DVD. Ce principe, déjà courant pour le cinéma, s'est développé en même temps qu'a grandi la popularité des séries télévisées. Dans les années précédant la progression des services de *streaming*, le DVD était l'unique moyen pour les spectateurs d'avoir accès à leurs séries favorites en dehors de la

590 Jason MITTEL, *Complex TV, Op. Cit.*, p. 52.

diffusion officielle à la télévision. On a ainsi pu voir se multiplier les bonus additionnels visant à attirer les spectateurs en leur proposant des contenus inédits. Le principe de coffrets réunissant plusieurs saisons s'est aussi développé, permettant au public d'acheter les DVDs à un prix plus intéressant. Le commentaire du réalisateur est devenu un incontournable de ce genre de produit. Il permet au créateur, souvent associé à un ou plusieurs acteurs, d'apporter tout au long de l'épisode des précisions sur l'écriture du scénario, le déroulement du tournage ou encore la création des décors et des costumes. Le niveau de détails et la qualité de ces contenus « bonus » varient, mais il faut souligner leur popularité auprès de la fandom⁵⁹¹. Dans le cas de la série *Sherlock*, on peut trouver sur les DVDs le traditionnel *making-of*⁵⁹², de courts documentaires consacrés à des scènes spécifiques, et même un petit chapitre sur les fans⁵⁹³. On y trouve également des commentaires de la plupart des épisodes. Ces bonus sont un moyen idéal pour les créateurs d'apporter des explications sur leur processus créatif, sachant qu'ils s'adressent avant tout aux fans suffisamment motivés pour non seulement acheter les DVDs, mais aussi pour visionner ce contenu additionnel (parfois long de plusieurs heures).

Il faut cependant souligner que ces bonus s'adressent aux fans ayant la possibilité d'acheter les DVDs. Mais dans ce cas également, on assiste à des mouvements de solidarité entre fans, lorsque certains mettent en ligne le contenu des bonus sur des sites gratuits comme Youtube. Le processus n'est pas légal et les vidéos finissent en général par disparaître, mais restent un moyen pour un grand nombre de spectateurs curieux (mais pas assez pour acheter les DVDs) de regarder les *making-of* et autres bêtisiers. Ces derniers sont en effet extrêmement populaires, puisqu'ils permettent de se glisser dans la réalité du tournage et d'assister aux maladroites comiques ou embarrassantes des acteurs comme s'ils faisaient partie de l'équipe. Cela crée une plus grande proximité entre la série et son public, en rendant les acteurs plus humains et plus proches. En effet, les plus grands fans n'admirent pas seulement leurs personnages préférés, mais aussi les acteurs qui les incarnent – et ils n'hésitent pas à chercher les lieux de tournage pour y assister et, peut-être, rencontrer les acteurs. Dans cette optique, de nombreuses conventions de fans ont par ailleurs été créées. Ces événements permettent de rassembler les adeptes d'un film, d'une série, d'un livre ou encore d'un jeu vidéo, mais aussi de genres plus généraux comme la fantasy, la science-fiction, les

591 On peut citer notamment le contenu additionnel présent sur les DVDs de la trilogie *The Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-2003), particulièrement salué à la fois par la communauté de fans et les spécialistes l'univers de J.R.R. Tolkien.

592 « Document cinématographique sur les étapes de la mise en œuvre d'un long métrage, sur son tournage et les événements qui l'entourent, constitué d'extraits de scènes, parfois inédites, d'anecdotes, d'entrevues, de commentaires, etc. », « Making-of », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 25 septembre 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8870410>

593 « Fans, Villains and Speculation », *Sherlock: Season 3*, BBC, 2014, DVD.

mangas, par exemple. Les conventions sont devenues de véritables événements culturels ancrés dans la culture populaire, comme par exemple le Comicon de San Diego, l'un des plus importants du genre, qui rassemble plus d'une centaine de milliers de fans chaque année. Les conventions proposent en général des panels dans lesquels les créateurs et acteurs principaux sont invités à s'exprimer et échanger avec le public présent. Des séminaires peuvent donner l'opportunité aux visiteurs d'écouter un réalisateur, un auteur ou encore un illustrateur parler plus en détails de son métier. Des séances de dédicaces et de photos sont également organisées, occasion ultime pour les fans de rencontrer leurs idoles. La série *Sherlock* a d'ailleurs eu droit à sa convention officielle, « Sherlocked », en avril 2015. Elle s'est tenue à Londres, en présence des créateurs de la série et de nombreux acteurs.



Illustration 21: Le décor de l'appartement au 221b Baker Street, convention Sherlocked



Illustration 22: Séance de dédicace avec l'acteur Jonathan Aris (Anderson), convention Sherlocked

« Convention SHERLOCKED 2015 », *Le Cercle holmésien de Paris*, 25 avril 2015
Consulté le 25 septembre 2021 <<https://cercleholmesparis.fr/convention-sherlocked-2015>>

Ces conventions, très populaires, permettent non seulement aux fans d'approcher et de discuter avec leurs acteurs préférés, mais aussi de se rencontrer les uns les autres. En effet, à l'ère des réseaux sociaux, nous avons vu que les communautés de fans s'étaient développées sur Internet. Mais de nombreux adeptes apprécient encore de se retrouver en face à face autour de leurs centres d'intérêt communs. Les producteurs ont donc tout intérêt à participer à ces manifestations pour promouvoir leur travail à grande échelle. En effet, le public de ces événements ne se limite pas aux visiteurs ayant la possibilité de se déplacer et d'acheter leur billet, car de nombreux ateliers sont filmés et mis en ligne par les organisateurs des conventions – ou tout simplement par des membres du public présents dans la salle.

Les créateurs de série ont ainsi accès à divers moyens pour prolonger leur narration et pour la

commenter, l'expliquer. Il est aujourd'hui relativement facile pour les réalisateurs et producteurs de se tenir au courant des interprétations que le public fait de leur œuvre, et si besoin d'intervenir pour réfuter ou préciser certaines affirmations, donnant parfois lieu à des débats houleux⁵⁹⁴. Cela relance le questionnement sur la légitimité d'un créateur à contrôler la perception que le public a de son œuvre, qui rejoint celui de l'autorité de l'auteur (*intentio auctoris*) qui finit souvent par s'effacer derrière la popularité d'un personnage ou d'un univers. Quelle autorité les créateurs peuvent-ils encore conserver sur la manière dont les spectateurs accueillent et réagissent à leur travail ?

A.2. Impliquer le public dans la narration

Le format atypique de la série *Sherlock* a ouvert toute grande la porte des spéculations des fans. En effet, chaque saison est composée de seulement trois épisodes d'une heure et demi diffusés à une semaine d'intervalle. L'attente entre chaque saison est donc particulièrement longue pour les spectateurs, surtout lorsque l'on compare aux *cop shows*, diffusés tout au long de l'année. Mais la situation est encore plus compliquée pour les adeptes de *Sherlock* car l'intervalle entre chaque saison n'est pas régulier. On compte en effet un an et demi entre la diffusion des saisons 1 et 2, deux ans entre les saisons 2 et 3, et trois ans entre les saisons 3 et 4. La présence de *cliffhangers* ou de zones d'ombre majeures dans le récit n'a donc pu qu'encourager certains spectateurs (et plus particulièrement les fans) à mener eux-mêmes l'enquête pour s'occuper et patienter en attendant la diffusion d'un nouveau contenu officiel.

Les créateurs de *Sherlock* ont capitalisé sur les talents d'analyse de leur public pour conserver l'élan impulsé par la diffusion de chaque saison. Si le nombre réduit d'épisodes et l'arrivée aléatoire des saisons à la télévision a pu rendre difficile la création d'une certaine familiarité entre la série et son public, la longueur des épisodes a cependant multiplié les possibilités. En effet, si les séries disposent en général d'épisodes d'une quarantaine de minutes pour raconter une histoire, *Sherlock* dispose d'1h30. Ce format la rapproche de celui d'un film, et il est évidemment possible de développer davantage d'aspects dans ce laps de temps. Cela explique la complexité des intrigues, mais aussi le fait que les scénaristes se sont permis d'insérer, çà et là, des éléments *a priori* superflus destinés directement aux fans.

Un exemple révélateur se trouve dans le premier épisode de la troisième saison, durant lequel John Watson décide de se raser la moustache, provoquant une gentille moquerie de la part de sa

⁵⁹⁴ On peut citer le cas de J.K. Rowling, auteure de la saga *Harry Potter*, souvent prise à parti par les fans de son œuvre pour ses déclarations controversées sur le réseau social Twitter.

compagne Mary :

[Mary] God, I had six months of bristly kisses for me and then His Nibs turns up...

[John] I don't shave for Sherlock Holmes.

[Mary] Oh, you should put that on a T-shirt.⁵⁹⁵

Bien entendu, des tee-shirts comportant cette inscription étaient disponibles à la vente sur Internet avant même que l'épisode ne soit terminé.



Illustration 23: Tee-shirt « I don't shave for Sherlock Holmes »

OracleShirt sur Esty⁵⁹⁶

Au fur et à mesure que la série avance et que les liens avec le public se développent, les créateurs et scénaristes de la série semblent prendre un plaisir tout particulier à l'encourager à développer encore davantage l'univers de *Sherlock*. Or, de nos jours, la rapidité notable d'Internet permet aux idées de voyager de façon très rapide en faisant fi des frontières, ce qui est une aubaine pour la popularité de la série. La connaissance poussée des personnages qu'a le public, ainsi que le réalisme prôné par la série, encouragent les spectateurs à s'approprier des éléments tirés de la série pour en faire, non seulement des tee-shirts, mais également des *fanfictions*. L'engouement est tel que la supposée mort de Sherlock à la fin de la deuxième saison déclencha une réaction impressionnante de la part des fans, qui n'hésitèrent pas à afficher leur soutien au détective à travers

595 « The Empty Hearse », *Sherlock*, Saison 3 épisode 1 [31:08]

596 Consulté le 25 septembre 2021 <https://www.etsy.com/fr/listing/724616657/ne-vous-rasez-pas-pour-sherlock-holmes?ref=shop_home_recs_1&sca=1>

de nombreux messages et photographies.

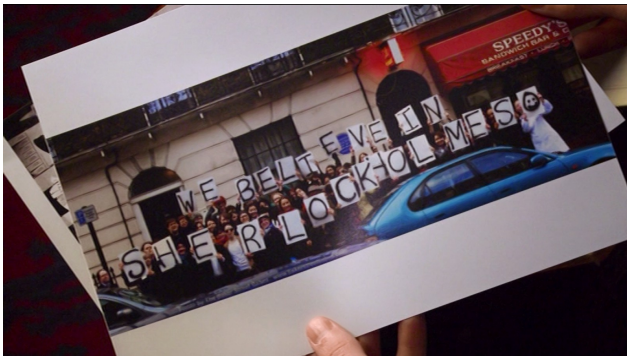


Illustration 24: #believeinsherlock, « Fans, Villains and Speculation », *Sherlock: Season 3* (DVD), 2014 [13:01]



Illustration 25: Message #believeinsherlock trouvé à Oxford. Crédit photographique : Marine-Charlotte Léon.

On retrouve d'ailleurs des références à ce phénomène dans la diégèse dès le premier épisode de la troisième saison où Anderson est devenu un fan obsédé par l'explication de la « mort » de Sherlock Holmes et qui dirige un groupe de discussion à ce sujet⁵⁹⁷. Les créateurs de la série sont conscients de l'enthousiasme des fans, et n'hésitent pas à jouer sur ce désir de participer en saluant leur travail d'analyse et en s'adressant directement à eux dans la narration. Il faut d'ailleurs noter que le « retour » de Sherlock Holmes se fait d'abord sur Internet, sur les sites de diffusion de la BBC avec le court épisode de Noël « Many Happy Returns »⁵⁹⁸. On y voit justement Anderson exposer à Lestrade diverses théories qui prouveraient que Holmes est toujours en vie, et qu'il continue à résoudre des crimes de manière anonyme dans le monde entier. Holmes n'apparaît cependant à l'écran que par le biais de la télévision de Watson, qui regarde un vieux message vidéo enregistré par le détective pour l'anniversaire de son colocataire. Le mini-épisode contient toute une série d'indices fantasmagiques qui prouveraient le retour imminent de Holmes : la trajectoire géographique des crimes résolus mystérieusement se rapproche progressivement du Royaume-Uni, la vidéo de Holmes pour Watson semble contenir un message caché⁵⁹⁹, et le journal que Lestrade observe titre

597 Cela renvoie à de véritables blogs consacrés à ces hypothèses, tel que ceux mentionnés dans le chapitre précédent, ou encore le blog *Your Theories About Reichenbach Falls*, Tumblr, consulté le 25 septembre 2021 <<http://reichenbach-theories.tumblr.com>>

598 « Many Happy Returns », *Sherlock*, 2013, d'une durée de 7 minutes. Visible sur la chaîne Youtube de la BBC, consulté le 10 octobre 2021 <<https://www.youtube.com/watch?v=JwntNANJCOE>>

599 Notamment lorsque le détective affirme « I'm sorry I'm not there at the moment. I'm very busy. [...] Oh, and don't worry. I'm going to be with you again very soon. » [06:23]

« The Game in Back On ! »⁶⁰⁰. À l'image de certaines théories de fans, ces signes peuvent paraître farfelus. Et pourtant, Sherlock Holmes est bien de retour au début de la saison suivante, ce qui semble montrer que les créateurs de la série souhaitent légitimer le discours fanique, aussi fantaisiste soit-il. Après tout, pour reprendre les mots de Holmes : « How often have I said to you that when you have eliminated the impossible, whatever remains, *however improbable*, must be the truth? »⁶⁰¹ Le premier épisode de la saison suivante met ensuite en scène trois scénarios fictifs qui mettent aussi en abyme dans la fiction la théorisation des fans, mais qui opèrent également « une sorte de mise en abyme du personnage, qui se retrouve, dans la série, fictionnalisé à son tour par son public d'admirateurs. Le rapport entre le fan et la star se transforme alors dans la diégèse en un lien de glorification d'une figure quasi fictionnelle puisque Sherlock atteint une forme d'immortalité à travers les histoires qu'il suscite »⁶⁰². La dimension mythique de Holmes apparaît plus que jamais liée à la manière dont le public s'approprie le personnage pour continuer à le faire exister par le biais de discours extra-diégétiques qui donnent lieu à des reprises dans la diégèse. Le phénomène de poupées russes apparaît encore une fois à travers le jeu de références qui s'instaure entre les créateurs de la fiction et le public de la série (et notamment les fans).

Umberto Eco évoque à ce sujet l'idée de *topoi*, des motifs intertextuels qui deviennent des mots de passe pour les connaisseurs, et qui invitent le lecteur ou le spectateur à « jouer sur sa compétence encyclopédique »⁶⁰³ de l'œuvre. Ainsi, les créateurs de *Sherlock*, en distillant ces références dans les épisodes, « sélectionnent les *happy few*, les heureux élus »⁶⁰⁴. L'intrigue peut tout à fait être comprise par qui n'identifiera pas ces références, mais elle prendra une toute autre dimension pour qui saura le faire. Avec ce procédé, les créateurs de la série valorisent les spectateurs les plus actifs en leur donnant l'impression d'être privilégiés et d'être plus malins que les autres. Il ne s'agit pas simplement d'un jeu agréable de références entre les créateurs et leur public, mais d'un véritable atout qui permet à la série d'engendrer une forte loyauté de la part des spectateurs malgré la rareté des épisodes. Dans une interview accordée à Henry Jenkins en 2003, l'un des réalisateurs du film *The Blair Witch Project* (1999) évoque l'intérêt d'encourager le public à s'approprier une œuvre :

The people who do explore and take advantage of the whole world will forever be your fans, will give you an energy you can't buy through advertising... It's this web of information that is

600 Une référence à la phrase que le personnage prononce souvent dans la série, « The game is on! », une reprise du « The game is afoot. » écrit pour le détective par Arthur Conan DOYLE dans « The Adventure of the Abbey Grange », *The Return of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 329.

601 Arthur Conan DOYLE, *The Sign of the Four*, *Op. Cit.*, p. 37.

602 Jeanne ROHNER, « "We believe in Sherlock !" : *Sherlock* (BBC) et la culture fan », *Décadrages, Séries télévisées contemporaines*, n°32-33, pp. 91-107, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.4000/decadrages.906>>

603 Umberto Eco, « Innovation et répétition », *Op. Cit.*, p. 17.

604 *Ibid.*, p. 20.

laid out in a way that keeps people interested and keeps people working for it.⁶⁰⁵

Tout créateur de contenu a ainsi tout intérêt à laisser les spectateurs s'emparer de son œuvre pour l'analyser à l'aide de théories, l'illustrer, la prolonger sous forme de *fanfiction*, ou encore l'utiliser comme matière à *mèmes*. Ces derniers sont des « éléments culturels propagés de façon virale sur le Web », et peuvent « notamment prendre la forme d'une vidéo, d'un site Internet, d'un mot, d'une phrase, d'un personnage ou d'un phénomène »⁶⁰⁶. On trouve ainsi de nombreux GIF⁶⁰⁷ reprenant par exemple l'expression d'un personnage, utilisée en réaction à une déclaration ou un événement qui n'ont plus rien à voir avec la situation initiale dans laquelle se trouvait le personnage en question. La popularisation de ce moyen de communication sur les messageries instantanées et les réseaux sociaux permet aux séries et films d'avoir une plateforme de promotion inédite. En effet, l'omniprésence de certaines séries sous ce format participe à leur rayonnement, surtout lorsque la fandom est très active⁶⁰⁸. Ainsi, bien que ce *fan service* soit souvent mal vu par la critique et par certains spectateurs⁶⁰⁹, il peut être très intéressant et lucratif pour les séries. Comme le souligne Henry Jenkins, « fans are grassroots intermediaries helping to promote the franchise »⁶¹⁰. Capitaliser sur le potentiel de son œuvre à être appropriée et réutilisée peut même s'apparenter à des techniques de publicité, notamment lorsqu'il s'agit des *catchphrases*, ces phrases d'accroche percutantes prononcées par les personnages et vouées à marquer l'esprit du public – et à se retrouver sur un tee-shirt, à l'image du fameux « The game is on » de Holmes, du « I don't shave for Sherlock Holmes » de Watson, ou encore du « Miss me? » de Moriarty.

Cependant, sans aller jusqu'à ces déclinaisons d'interactions entre certains créateurs et leurs fans, le format même du récit policier à l'écran implique un récit qui s'adresse directement au spectateur par le biais de l'image. Comme le remarque Dominique Sipièrre, la transposition de l'énigme de l'écrit à l'écran implique que sa résolution, qui se faisait « surtout par des mots, des doutes et des erreurs » est remplacée, en série, « par l'image, par l'exploration visuelle de l'intérieur

605 Ed SANCHEZ, interviewé par Henry JENKINS, *Convergence Culture, Op. Cit.*, p. 105.

606 « Mème Internet », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 25 septembre 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26522991>

607 « Courte animation présentée en boucle, réalisée à partir d'une succession d'images fixes stockées dans un seul fichier de format GIF. », « GIF animé », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 25 septembre 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8875517>

608 La fandom de la série *Supernatural* est par exemple réputée sur le réseau Tumblr pour pouvoir prodiguer, en toutes circonstances, un GIF de réaction tiré de la série.

609 On peut citer l'exemple de l'épisode « The Sign of Three » (Saison 3 épisode 2), plutôt mal accueilli dans cet article : « To a fanfic reader, it was gold, but to a crime drama fan [...], it may well have been a baffling disappointment. » Gavia BAKER-WHITELAW, *Daily Dot*, 6 janvier 2014, consulté le 10 octobre 2021 <<https://www.dailydot.com/parsec/fandom/sherlock-sign-three-fandom-fanservice>>

610 Henry JENKINS, *Convergence Culture, Op. Cit.*, p. 138.

des objets et surtout des corps, grâce à une caméra extraordinairement mobile »⁶¹¹. Le spectateur voit, en général, ce que le personnage voit. La série *Sherlock* accentue cette dimension en ajoutant des mots, en sur-imposition à l'image. Ces mots-clé s'affichent sur les zones observées, permettant au spectateur de suivre en temps réel la démarche de Holmes, sans que celui-ci ait à l'expliquer à haute voix. Dans la série *Hannibal*, le spectateur peut assister à la totalité du récit reconstruit par Will Graham lorsqu'il analyse une scène de crime en se mettant dans la peau du meurtrier – récit auquel les autres personnages n'ont pas accès, ou seulement en partie, une fois les conclusions obtenues. Dans les deux cas, il faut souligner l'exclusivité de l'accès réservé au spectateur qui, contrairement au texte de Doyle (où la narration bloque cet accès), prend connaissance des déductions du détective en temps réel, avant les autres personnages.

Toutefois, les séries mentionnées ne se contentent pas d'apporter au public des informations inédites inconnues des autres personnages. En effet, une fois cette relation privilégiée établie entre protagoniste et spectateur, on peut assister à des retournements de situation dans lesquels les scénaristes, usant de cette confiance établie, piègent les spectateurs à l'aide de rebondissements (*plot twist*) savamment orchestrés.

B. Manipulation narrative

[...] si le récit de détection, pour être consommé en tant que tel, c'est-à-dire en tant que jeu, exige en quelque sorte que l'on nie sa dimension proprement textuelle, le véritable lecteur de romans policiers semble se définir, lui, comme celui qui se propose d'échouer à lire correctement.⁶¹²

Un amateur de récit policier, s'il souhaite continuer à les apprécier, ne peut en effet se priver du plaisir de la révélation finale en résolvant lui-même chaque énigme qui lui est proposée. Le principe même du récit de détection repose donc sur la manipulation du public qui le consomme, pour que ce dernier ne devine pas la clé du mystère ou, même s'il en a la possibilité, pour qu'il se refuse à le faire. Comme les règles du Grand Jeu holmésien qui suppose une suspension volontaire de l'incrédulité, la règle du récit de détection, pour son récepteur, est de se laisser surprendre. Pourtant, nous l'avons vu, les fans les plus attentifs et motivés, pour peu qu'on leur en donne le temps et l'opportunité, ne se gênent pas pour tenter d'élucider les mystères que le récit laisse planer – et, parfois, ils y parviennent. Or, bien qu'un récit classique suffise à induire en erreur la grande majorité

611 Dominique Sipièrre, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 18, qui reprend un aspect théorisé par Denis MELLIER dans « L'impossibilité filmique de l'énigme policière », *Op. Cit.*

612 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible*, *Op. Cit.*, p. 176.

du public (non concernée par ces spéculations à l'extrême), il est intéressant pour les créateurs de ce genre de récit de parvenir à briser, malgré tout, leurs fans les plus fervents. En effet, une résolution inattendue, laissant ces fans abasourdis, les encouragera à visionner à nouveau l'épisode (voire la saison) pour y déceler les indices qui auraient pu leur échapper, et pour en discuter ensuite sur les réseaux.

B.1. Briser le quatrième mur

[The fourth wall is] an imaginary wall that separates the audience from the action of a stage play or film, which is said to be broken when an actor talks directly to the audience or starts talking as themselves rather than as their character.⁶¹³

Initialement utilisée dans le domaine du théâtre, la notion de quatrième mur s'est peu à peu étendue au cinéma et aux séries. Mur invisible au théâtre, il se matérialise sous forme d'écran dans les productions cinématographiques et télévisuelles. Il est la représentation symbolique de ce qui sépare le spectateur du monde imaginaire, le réel du fictif. Par principe, dans le monde imaginaire qui abrite le récit, le quatrième mur (à savoir l'écran) n'existe pas, et aucun contact n'est possible entre les deux côtés. L'effet est donc poignant lorsque la fiction semble reconnaître la présence de ce mur. On peut également le rapprocher de la notion de métalepse qui, en narratologie, est une transgression des niveaux narratifs « par laquelle le narrateur feint d'entrer (avec ou sans son lecteur) dans l'univers diégétique »⁶¹⁴. L'une des manières les plus répandues pour briser le quatrième mur dans l'audiovisuel est le regard caméra, c'est-à-dire lorsqu'un personnage regarde directement l'écran et, à travers lui, le spectateur qui regarde la fiction. La série britannique *The Office*⁶¹⁵ et son équivalent américain⁶¹⁶ sont réputées pour les nombreuses occurrences de personnages fixant la caméra tout en commentant les événements, parfois sous forme d'interview, ce qui donne à la série des airs de documentaire. Briser le quatrième mur pour interpeller directement le spectateur brouille donc les frontières entre le monde de la fiction et la réalité du spectateur pour jouer encore davantage sur sa suspension d'incrédulité.

Ce procédé peut également prendre la forme d'un narrateur s'adressant directement au public.

613 « Fourth Wall », *Cambridge Dictionary*, <<https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/fourth-wall>>

614 Gérard GENETTE, *Figures III*, *Op. Cit.*, p. 135.

615 Ricky GERVAIS et Stephen MERCHANT, BBC, 2001-2003, 2 saisons.

616 *The Office*, Ricky GERVAIS et Stephen MERCHANT, NCB, 2005-2013, 9 saisons.

On retrouve cela dans la série littéraire *A Series of Unfortunate Events*⁶¹⁷ et son adaptation en série⁶¹⁸, où l'auteur (fictif), Lemony Snicket, narre les aventures des protagonistes en prenant régulièrement le lecteur ou spectateur à partie. Dans la série, le personnage de Snicket parle en regardant la caméra (et donc les spectateurs). Même le générique, chanté par Neil Patrick Harris (interprète du méchant Comte Olaf) et intitulé « Look Away » (« Regardez ailleurs »), ressemble à un message à l'attention du public. Le principe du narrateur qui parle au public permet de créer un lien avec ce dernier, de l'impliquer dans l'histoire en simulant une relation intime, ou du moins privilégiée, avec le narrateur ou la narratrice.

Nous nous intéresserons ici tout particulièrement à la série *Mr. Robot*. Le personnage principal, Elliot Alderson, est ingénieur en sécurité informatique et hacker justicier atteint d'anxiété sociale et de troubles dissociatifs de l'identité. Dès le premier épisode, la voix d'Elliot Alderson s'adresse au spectateur⁶¹⁹, partageant ses observations sur la société, les gens qui l'entourent, sa vie en général, prenant régulièrement son auditeur à parti par le biais d'une *voice over*⁶²⁰. Alors que le personnage, rongé par l'anxiété, rencontre de réelles difficultés à communiquer avec son entourage qui ne sait presque rien de lui, le spectateur au contraire est au courant de tout ce qui se passe dans sa tête. Cela peut donner l'impression d'être mis dans la confidence, comme en témoigne une phrase prononcée par Elliot au tout début de la série : « What I'm about to tell you is top secret, a conspiracy bigger than all of us. »⁶²¹ Il se crée donc une certaine intimité entre le personnage principal et le spectateur, qui peut vite avoir l'impression que l'on s'adresse véritablement à lui. Cependant, cela suppose une inversion des rôles et un brouillage encore plus important entre le réel et le fictif, puisque dès le début du premier épisode, Elliot prévient : « Maybe I should give you a name, but that's a slippery slope. You're only in my head, we have to remember that. Shit, it's actually happened. I'm talking to an imaginary person. »⁶²² Si le spectateur accepte d'être invité dans les confidences du personnage, il accepte donc de n'être lui-même qu'un fragment de son imagination. Or, l'imagination d'Elliot Alderson est à la fois la source du mystère qui entoure Mr. Robot tout au long de la première saison, mais aussi la clé de l'énigme. Mr. Robot, mystérieux anarchiste, contacte Elliot pour l'inviter à rejoindre le groupe de hackers *Fsociety*, dont il est le leader. Il entend mener une révolution virtuelle

617 Lemony SNICKET, 1999-2006.

618 Mark HUDIS et Barry SONNENFELD, Netflix, 2017-2019, 3 saisons.

619 Les premiers mots de la série sont « Hello friend », prononcés par Elliot.

À ce sujet, voir le *Focus* sur la série dans l'ouvrage de Hélène MACHINAL, *Posthumains en série, Les détectives du futur*, *Op. Cit.*, pp. 257-269.

620 « Voix d'un narrateur ou d'une autre personne, qui n'apparaît pas à l'écran. » « Voix hors champ », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 10 octobre 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8399167>

621 « eps1.0_hellofriend.mov », *Mr. Robot*, Saison 1 épisode 1 [00:12]

622 *Ibid.* [00:07]

contre les plus grandes banques et entreprises du monde dans le but de restaurer un certain équilibre dans une société qu'il juge injuste et victime du capitalisme. Mais lors du huitième épisode, Elliot se rend compte qu'il a oublié toute une partie de sa vie lorsqu'il se rappelle brutalement que Darlene, l'une des hackeuses de *Fsociety*, est en réalité sa sœur. S'ensuit une crise de panique durant laquelle le protagoniste interpelle le spectateur, empoignant la caméra qu'il regarde fixement avant de la faire tomber.

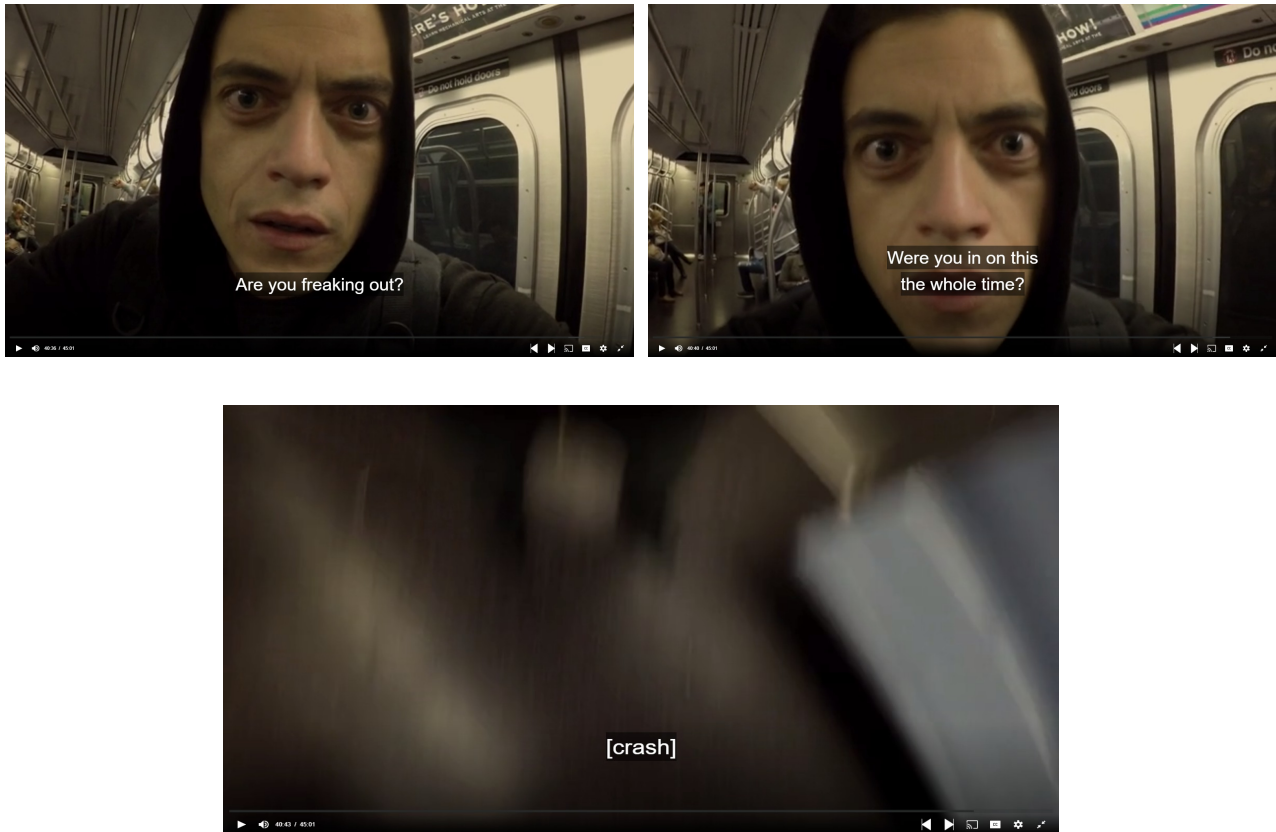


Illustration 26: Elliot vs. la caméra, « eps1.7_wh1ter0se.m4v », *Mr.Robot*, Saison 1 épisode 8 [40:35]

Ironiquement, alors que le spectateur se met sérieusement à douter de la légitimité d'Elliot en tant que narrateur, le personnage se met également à douter de son auditeur (le spectateur) qu'il accuse d'avoir joué un rôle dans sa perte de mémoire. La suite de la saison enchaîne les rebondissements : Mr. Robot, qui prenait les traits du père d'Elliot, n'était en réalité que le fruit de l'imagination du personnage, puisque Elliot *est* Mr. Robot. Ces révélations sont d'autant plus percutantes que le spectateur, confiant du personnage depuis le début de la série, était encouragé à lui faire confiance. Il lui faut donc ré-évaluer la totalité des informations auxquelles il a eu accès puisque ces dernières deviennent toutes potentiellement factices, déformées par le trouble mental dont souffre le personnage. Ce retour brutal à la réalité permet au scénario d'appuyer tout l'enjeu de

l'intrigue, à savoir les frontières toujours plus floues entre ce qui est réel et ce qui ne l'est pas dans une société hyperconnectée envahie par les écrans et les médias :

Is any of it real? I mean, look at this, look at it! A world built on fantasy! Synthetic emotions in the form of pills! Psychological warfare in the form of advertising! Mind altering chemicals in the form of food! Brainwashing seminars in the form of media! Controlled isolated bubbles in the form of social networks. Real? You want to talk about reality? We haven't lived in anything remotely close to it since the turn of the century! We turned it off, took out the batteries, snacked on a bag of GMOs, while we tossed the remnants into the ever expanding dumpster of the human condition. We live in branded houses, trademarked by corporations, built on bipolar numbers, jumping up and down on digital displays, hypnotizing us into the biggest slumber mankind has ever seen. You'd have to dig pretty deep, kiddo, before you can find anything real. We live in a kingdom of bullshit, that even you have lived in for far too long. So don't tell me about not being real: I'm no less real than the fucking beef patty in your big mac. As far as you are concerned, Elliot, I am very real. We are all together now, whether you like it or not.⁶²³

Le chaos qu'Elliot/Mr. Robot veut créer à l'aide de sa révolution virtuelle traverse l'écran pour toucher directement le spectateur, victime des manipulations du personnage et d'une société à laquelle il appartient également.

Les machinations d'Elliot envers son « ami invisible » atteignent leur paroxysme lors de la seconde saison. Elliot semble s'être repris en main, il n'hallucine plus Mr. Robot et refait sa vie, tout en continuant à parler à son auditeur invisible. Le spectateur n'apprendra la vérité qu'à la fin du septième épisode : Elliot est en prison depuis le début de la saison 2. La révélation est efficace, car le monde fictif que l'on voit jusqu'à l'épisode 7 est en tout point semblable à l'univers diégétique de la saison 1, ce qui trompe complètement le spectateur. La *voice over*, qui crée une proximité entre l'émetteur et le récepteur, exacerbe l'effet de surprise, mais le piège réside aussi dans les images qui, dans l'univers de la diégèse, occultent la réalité diégétique. La *voice over* d'Elliot tente de justifier cette imposture auprès de son interlocuteur :

Control can sometimes be an illusion. But sometimes you need illusions to gain control. Fantasy is an easy way to give meaning to world. To cloak our harsh reality with escapist comfort. After all, isn't that why we surround ourselves with so many screens? So we can avoid seeing? So we can avoid each other? So we can avoid truth? I'm sorry for not telling you everything. But I need this in order to get better. Please don't be mad too long. This will be the last time I keep things from you. I promise. I know what you're thinking, and no, I didn't lie to you. All of this really happened. This was just my way of coping with it. But now, I'd like it if we could trust each other again. Let's shake on it.⁶²⁴

Elliot Alderson évoque ici la perte de contrôle qu'il a vécue à la fin de la première saison, et qui fait écho à celle subie par les spectateurs qu'il a bernés malgré lui, puisqu'il n'était pas conscient de

623 « eps1.9_zer0-day.avi », *Mr.Robot*, Saison 1 épisode 10 [45:10]

624 « eps2.5_h4ndshake.sme », *Mr.Robot*, Saison 2 épisode 7 [46:10]

la véritable identité de Mr. Robot. Dans la deuxième saison, la machination est voulue par le personnage : en reprenant le contrôle, Elliot limite celui du spectateur qui n'a plus aucun moyen de démêler le vrai du faux et se retrouve à la merci du personnage. Ce dernier tente cependant de rétablir un lien de confiance avec son auditeur, son ami invisible, en s'excusant de lui avoir caché sa situation réelle. Pour le spectateur, après ces rebondissements successifs, il peut sembler difficile de faire à nouveau confiance à Elliot. D'une certaine manière, la série parvient à souligner, en dehors de la sphère diégétique, le message défendu par Mr. Robot : ce que l'on voit n'est pas forcément la réalité, et il faut se méfier des récits, parfois construits de toutes pièces, qui défilent sur nos écrans.

La manipulation mise en place dans *Mr. Robot*, qui joue sur la métalepse narrative ou un quatrième mur brisé à chaque épisode, semble donc avoir pour vocation d'éduquer ses spectateurs, d'affûter leurs capacités de discernement pour naviguer de manière plus sécurisée dans la société écranique hyperconnectée du XXI^e siècle. Il y a ainsi dans la série une réelle prégnance politique et une réflexion sur le pouvoir des images. Si la prise de conscience est brutale, elle est également nécessaire. Le spectateur doit également accepter que le personnage d'Elliot restera un mystère, et que lui seul est en mesure de déchiffrer l'énigme que constitue son esprit complexe. Même si l'on peut avoir l'illusion de connaître et de comprendre le personnage, ce dernier pourra toujours berner tout le monde. Cette illusion d'intimité et de relation privilégiée peut également être cultivée entre le spectateur et une série dans son ensemble. C'est le cas de *Sherlock*, que nous avons déjà évoquée, et sur laquelle nous allons maintenant revenir à nouveau dans un contexte de manipulation des spectateurs.

B.2. Désorienter les spectateurs

Le principe de la série *Sherlock* a été de transposer le détective dans le Londres du XXI^e siècle. Cependant, l'épisode spécial « The Abominable Bride » diffusé le 1^{er} janvier 2016, faisant le lien entre la troisième et la quatrième saison, revient aux origines en proposant une intrigue située au XIX^e siècle – du moins, en apparence. En 1895, le détective est sollicité par Lestrade pour enquêter sur l'étrange affaire d'Emilia Ricoletti. Cette dernière, parée de sa robe de mariée, se suicide d'une balle dans la tête sous les yeux de nombreux témoins, avant de réapparaître le soir même pour assassiner son mari. Avant cela, l'épisode suit la rencontre entre Holmes et Watson, quelques années auparavant, une adaptation relativement fidèle de la scène présente dans le premier chapitre du roman de Doyle *A Study in Scarlet*. Pendant les deux tiers de l'épisode, le spectateur peut penser

qu'il s'agit d'une nouvelle adaptation de Sherlock Holmes au XIX^e siècle. L'épisode étant estampillé « Christmas Special » (spécial Noël), même les fans ont pensé assister à un épisode à part, extérieur au reste de l'intrigue – d'autant plus que les créateurs de la série n'ont jamais caché leur désir de réaliser un jour un épisode de Sherlock se déroulant au XIX^e siècle.

Pour un spectateur novice, la première heure d'épisode reste une adaptation relativement classique du canon holmésien. Pour le spectateur averti, cependant, la situation est différente. À plusieurs reprises, des scènes de l'épisode font directement écho à des extraits du tout premier épisode de la série, « A Study in Pink ». La rencontre entre Holmes et Watson, mentionnée plus tôt, est particulièrement intéressante. « A Study in Pink » se distinguait par la capacité des créateurs à transposer l'histoire personnelle de Watson (son passé de soldat, sa blessure, ses difficultés financières) dans un contexte actualisé. Dans « The Abominable Bride », les créateurs n'ont évidemment plus besoin d'effectuer une transposition des personnages et des événements et peuvent se contenter d'adapter le canon holmésien. Cependant, plus encore que la scène du roman de Doyle, c'est le premier épisode de la série que l'on reconnaît lorsque, au beau milieu de la morgue, Sherlock exhibe ses talents de déduction en devinant tout du passé de Watson et des raisons de sa présence. On trouve également plusieurs références intratextuelles à des situations ou répliques récurrentes dans les épisodes des premières saisons, comme la sempiternelle remarque de Mrs. Hudson, « I'm your landlady, not your housekeeper », qui devient « I'm your landlady, not a plot device ».

Moffat et Gatiss profitent également de l'occasion pour faire référence à d'autres adaptations de l'œuvre de Doyle, comme lorsque Holmes se plaint de devoir toujours porter un deerstalker et que Watson lui répond : « Oh, blame it on the illustrator, he's out of control! ». Cette réplique fait bien entendu référence au fait que Doyle n'a jamais lui-même affublé son détective d'un deerstalker. C'est Sidney Paget, illustrateur des aventures de Sherlock Holmes dans le magazine Strand, qui donna sa casquette et sa cape Macfarlane à Holmes. Mais au-delà du clin d'œil à Paget, la réplique est une référence directe au film de Billy Wilder, *The Private Life of Sherlock Holmes* (1970). Au début du film, Holmes s'agace de devoir porter ces accessoires qu'il juge ridicules. Ce à quoi Watson rétorque : « It is not my doing! Blame it on the illustrator! ». À l'image des innombrables adaptations qui ont précédé la série, qui se nourrissent les unes les autres, étoffant toujours plus l'univers holmésien, y ajoutant ici un accessoire, ou là une précision sur la personnalité des héros, les créateurs de la série n'hésitent pas à tenir compte des œuvres qui l'ont précédée et à les intégrer d'une manière ou d'une autre dans la diégèse, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3. Ils se permettent même une certaine auto-réflexivité, en utilisant des motifs intertextuels à l'intention des

spectateurs de la série mais aussi des admirateurs qui connaissent les adaptations. La réplique de Watson dans la série passera pour une remarque comique aux yeux des spectateurs non-initiés. Pour les spécialistes, les strates d'interprétations sont bien plus vastes.

Par des renvois intertextuels au canon holmésien (ou, en l'occurrence, à l'illustrateur), la série crée un jeu métatextuel avec le spectateur. Dans le monde virtuel qu'est le palais mental de Sherlock Holmes, les répliques et situations iconiques issues du canon holmésien ou des adaptations précédentes apparaissent comme des réminiscences qui renvoient au monde de la diégèse, mais aussi à celui du spectateur avisé. De plus, l'exploration va au-delà de la référence, l'épisode visant également à analyser l'esprit de son personnage principal en proposant une sorte d'expédition dans son palais mental, représentation de son esprit au fonctionnement complexe. En effet, au bout d'une heure d'épisode, le spectateur se rend compte que la totalité de l'enquête située en 1895 n'est qu'un artifice créé par Holmes, qui se plonge dans son palais mental pour tenter de résoudre un *cold case*, une enquête ancienne et jamais élucidée. En réalité, le détective n'a jamais quitté ni le XXI^e siècle, ni l'avion qui le ramène sur le sol britannique. On trouve ici le même type de manipulation que dans la deuxième saison de *Mr. Robot* : le piège de l'immédiateté de l'image trompe le spectateur en créant une fiction dans la fiction. Dans l'épisode de Sherlock, le retour dans le passé a pour seul but de résoudre une enquête similaire appartenant bel et bien au *Sherlock* du XXI^e siècle : le retour supposé de Moriarty, une saison après son suicide – d'une balle dans la tête. L'utilisation du palais mental, à l'échelle de l'épisode, participe ainsi à la création d'une illusion fictive dans la fiction, et se situe donc à un niveau différent de celle qui est faite dans les autres épisodes (notamment « The Hounds of Baskerville », Saison 2 épisode 2⁶²⁵).

Le palais mental de Sherlock Holmes est, dans la série, le nom qu'il donne au moyen mnémotechnique lui permettant de conserver et classer les informations qu'il juge utiles dans son esprit, élaborant une sorte de base de données qu'il peut ensuite consulter à loisir – un concept, au passage, déjà présent dans l'œuvre de Doyle, et sur lequel nous reviendrons plus en détails dans la troisième partie. Pour le spectateur, cette plongée dans l'esprit de Holmes est, dans l'épisode, comme un voyage dans le temps : dans une temporalité chronologique d'une part (le détective retrouve le XIX^e siècle), mais aussi dans une temporalité liée à la xéno-encyclopédie holmésienne, élaborée au fil du temps par la multitude de transfictions qui se sont succédé. À l'image de l'esprit de Holmes, l'épisode semble vouloir entreprendre un archivage de données : des données jugées nécessaires par les créateurs (le film de Wilder a largement inspiré Gatiss et Moffat), mais qui ne

625 Dans cet épisode, le spectateur ne rentre pas dans le palais mental : il observe simplement la représentation que Holmes se fait des informations auxquelles il a accès à partir de son outil mnémotechnique, et la manière dont le détective les agence dans son analyse.

peuvent être correctement interprétées que si l'on dispose de toutes les clés.

En offrant au spectateur la possibilité d'avoir accès à l'esprit de Holmes, l'épisode l'invite à se joindre au processus d'enquête. Dans les premières saisons, on ne fait qu'entrevoir le palais mental, dans l'épisode « The Hounds of Baskerville » par exemple. « The Abominable Bride » offre la possibilité d'apprécier la complexité et l'efficacité de l'esprit de Holmes. Cependant, tous ces procédés ne donnent en réalité qu'une illusion de participation au spectateur. Comme nous l'avons vu, les mots qui apparaissent à l'écran pendant l'analyse des scènes de crime s'affichent bien souvent trop rapidement pour pouvoir suivre réellement le fil des pensées de Holmes. Et si l'aperçu du palais mental exposé dans « The Abominable Bride » aide le spectateur à apprécier l'importance qu'il accorde à son entourage et son obsession pour Moriarty, il ne permet pas réellement de comprendre comment fonctionne l'esprit de Sherlock Holmes.

En effet, le spectateur subit le déroulement de l'intrigue orchestrée par Holmes. Le jeu de va-et-vient entre la réalité et l'imaginaire du détective, faisant suite à la révélation de l'artificialité de l'intrigue, ne fait qu'accentuer la confusion du spectateur qui a bien du mal à discerner le réel du fictif. Cette plongée dans le palais mental ressemble finalement davantage à une illusion de transparence de la part des scénaristes, qui donnent l'impression de donner accès aux secrets du personnage principal, mais ne font finalement que désorienter le spectateur sans jamais vraiment proposer de solution. L'intrigue de l'épisode repose essentiellement sur le coup de théâtre que représente la révélation de l'artificialité de l'enquête Ricoletti. Ce retournement de situation représente un tour de force, parce qu'il est complètement inattendu. Or, si l'on tient compte de l'œil aiguisé des fans de la série, il n'est pas aisé de parvenir encore à les surprendre.

Avec cet épisode, la série a recours au stéréotype « All Just a Dream » (« Tout n'était qu'un rêve ») : « A twist where it is revealed previous events in the story were just part of a character's dream, hallucination or some other escape from reality, often put at the end to reveal the entirety of the story was some sort of dream »⁶²⁶. Ce genre de récit est construit précisément pour berner le lecteur ou le spectateur en lui donnant une illusion de réalité qui sera totalement détruite à la fin de l'intrigue, et, comme le note Sarah Hatchuel, « se conjugue sur le mode des "réalités alternatives" qui explorent les bifurcations éventuelles du récit et les potentialités de la fiction »⁶²⁷. Dans « The Abominable Bride », tout comme dans le cas de *Mr. Robot* mentionné plus tôt, l'illusion est volontairement construite par le protagoniste. Cependant, l'effet est différent : si Elliot Alderson

626 « All Just a Dream », *TV Tropes*, consulté le 22 juin 2021 <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/AllJustADream>>

627 Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, Op. Cit., p. 9.

cherchait précisément à tromper son ami invisible, Sherlock Holmes a recours à ce processus dans un but purement personnel, qui est la résolution de son enquête. Si le spectateur est surpris (à plusieurs reprises) et rencontre des difficultés à discerner le monde réel du palais mental, il ne se sent pas trahi par Holmes. Au contraire, même si le voyage est mouvementé, le spectateur peut apprécier le privilège unique d'entrer dans le palais mental du détective. Ainsi, bien qu'il n'obtienne que très peu de réponses (voire aucune) et se retrouve très désorienté, la révélation produit un effet de surprise agréable, plutôt qu'une prise de conscience abrupte et dérangeante.

Comme le remarque Shannon Wells-Lassagne, « storytellers now think of storytelling in terms of creating openings for consumers participation »⁶²⁸. Que ce soit en développant une narration transmédia ou en insérant des références intertextuelles dans la narration, les séries peuvent aujourd'hui impliquer activement leur public. Le discours des fans peut alimenter le récit canonique, et ce faisant, la narration officielle peut relancer les réappropriations diverses qu'en fait la fandom. Le déplacement du discours des créateurs, qui s'inscrit aujourd'hui non seulement dans leur création, mais aussi sur les réseaux sociaux et dans des événements officiels qui promeuvent les créations en question, permet de toucher un public toujours plus large et de créer avec lui un lien plus intime. Cela donne également l'opportunité aux créateurs de séries d'établir un lien de confiance et de loyauté avec le public et plus spécifiquement avec les fans, leur assurant une certaine fidélité et, de fait, la garantie d'avoir des spectateurs.

L'identité du détective se construit ainsi sur un palimpseste de motifs spécifiques, à partir d'un processus de transfictionnalité qui lui permet de s'élaborer par accrétion. Nous avons vu que, dans le cas de Sherlock Holmes en particulier, il existe une base de donnée constituée d'éléments qui permettent de reconnaître le personnage dans ses nouvelles incarnations. L'identité est également alimentée par le discours participatif des médias sociaux : le public continue de s'approprier la figure du détective, ce qui confirme sa dimension mythique fondée entre autre sur l'effacement de l'autorité de l'auteur pour favoriser ce que Véronique Gély nomme *l'autre vie* du personnage. Le phénomène est par ailleurs encouragé par le dialogue que les créateurs de série peuvent établir entre la diégèse et le discours extra-diégétique.

Cependant, la mise en place d'une relation privilégiée entre une série et son public n'a pas

628 Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, Op. Cit., p. 175.

seulement des avantages pratiques et financiers liés à la survie de la série en elle-même. Elle rend également possibles des choix narratifs fondés sur la confiance qu'a le spectateur envers le personnage qu'il suit. Dans le cas de l'épisode de *Sherlock* « The Abominable Bride », le but semble être de surprendre le public coûte que coûte, une entreprise rendue de plus en plus difficile par les facultés d'analyse de la fandom⁶²⁹. Cependant, le récit aborde de manière frontale la consommation de drogues par Sherlock Holmes, qui servira de trame à la saison suivante. Ainsi, la manipulation narrative mise en place dans « The Abominable Bride », bien qu'offrant au spectateur le privilège d'entrer dans le palais mental, lui fait également prendre conscience de la fragilité potentielle de l'esprit dans lequel il a voyagé pendant l'épisode. De la même manière, la série *Mr. Robot* se sert de ce procédé pour mettre en garde le spectateur sur les instances narratives à qui il choisit d'accorder sa confiance, ce qui inclut le personnage principal. Ces séries utilisent le lien de confiance patiemment forgé avec le public pour accentuer les doutes qu'il pourra nourrir envers les protagonistes lorsque les révélations seront faites, et qui peut aller jusqu'à remettre en question la fiabilité de leurs propos, ce qui mène à une nouvelle question : peut-on réellement faire confiance aux herméneutes ?

Nous avons mentionné la dualité des détectives des origines comme Dupin et Holmes, personnalités excentriques capables de résoudre les enquêtes les plus complexes grâce à leurs méthodes analytiques. Leur démarche interprétative, qui s'inscrit dans le paradigme indiciaire, continue de les distinguer dans les séries contemporaines, mais l'accent mis sur leur ambivalence tend, nous l'avons vu, à remettre en cause la confiance que le spectateur peut leur accorder. L'identité des détectives est alimentée par les transfictions (qu'il s'agisse d'adaptations, de réécritures, mais aussi de théories faniques), ce qui la rend particulièrement riche, mais aussi complexe et fragmentée, à l'image des discours diégétiques et extra-diégétiques qui se construisent à son propos. La troisième partie aura à cœur d'analyser cette identité fragmentée et la représentation que les séries peuvent en faire. En effet, si l'identité herméneutique perdure, une complexité et une profondeur psychologiques apparaissent, on l'a vu avec le film de Wilder ou le roman de Meyer. Nous avons aussi souligné que la figure devait sans doute aussi sa longévité à l'effet palimpseste des reprises successives. Pour paraphraser Meyer, proposer « a Sherlock movie », une fiction reprenant le personnage, n'est pas la même chose que de proposer une fiction *sur* le détective. Nous proposons donc de nous pencher plus spécifiquement sur des cas où le détective devient justement un « cas » au sens des études de cas freudiennes. D'une identité

629 La critique a d'ailleurs parfois reproché à la série de perdre en logique dans son souci de proposer toujours plus de rebondissements inattendus, notamment lors de la quatrième saison.

herméneutique et palimpseste, nous passons à une identité plus complexe qui repose à la fois sur une évolution des contours du personnage mais aussi sur une identité collective et plurielle. Le détective génial et tout puissant n'est plus le vecteur unique du retour à l'ordre et son génie n'est plus forcément directement lié à la suprématie de la raison (issue de la pensée positiviste) dans des séries qui reprennent la figure mythique en la faisant pencher du côté du trouble mental voire de la folie.

Partie 3 : Le détective dans tous ses états

Les transfictions successives qui ont mis en scène le détective herméneute des origines à l'écran ont contribué à complexifier son identité depuis son apparition en fiction. La manière dont l'imaginaire collectif s'est approprié la figure témoigne de sa dimension mythique qui s'est notamment construite sur ces multiples incarnations. Cette partie aura pour objectif d'étudier la manière dont cette identité tend, en séries, à être « éclatée » en plusieurs avatars : la complexité du détective se retrouve ainsi fragmentée sur plusieurs personnages, une évolution qui permet à la période contemporaine de repenser l'identité humaine et son devenir.

Les premiers détectives herméneutes de fiction étaient déjà des personnages ambigus et mystérieux. Nathalie Jaëck décrit cette dimension chez le personnage de Doyle :

Holmes fait l'expérience intime de l'intersubjectivité au cœur de l'individu, un intersubjectivité radicale puisqu'elle le conduit au bord de la dissociation psychotique, si l'on admet que le professeur Moriarty, [...] qu'il est le seul à connaître, le seul à voir, pourrait bien être son Mr Hyde, le symptôme limite de cette bipolarité : car le détective positiviste, dont l'énergie et la capacité de concentration confondent d'admiration le docteur [Watson], et tel qu'on le connaît et le reconnaît aisément sur les nombreuses représentations qui fixent une identité forte, est aussi, à ses heures perdues, un dilettante dandy avachi sur son canapé, troquant la pèlerine pour la robe de chambre, la loupe pour la seringue hypodermique, le tabac pour la cocaïne, et surtout, le logos pour la musique, dans tous ces moments flous du texte où le langage s'avère incapable de nommer, de fixer les identités [...].⁶³⁰

Jaëck rappelle que le « détective positiviste » a une identité forte mais qui lui échappe aussi dans une certaine mesure, et elle souligne ici la limite très mince, voire poreuse, entre génie et folie chez Holmes. Nous avons déjà évoqué cette dualité du personnage. Il suffit que l'ennui s'empare de lui pour que l'excentricité de Holmes se transforme en folie douce, voire presque en « dissociation psychotique ». Déjà au XIX^e siècle, le trouble mental est étudié : « la folie, qui relève depuis lors de l'analyse rationnelle devient, en tant que phénomène, l'objet d'une science nouvelle et, à ce titre, elle donne matière à des classifications »⁶³¹. Ces analyses reviennent à l'aliéniste, « à la fois sage et mage »⁶³² dont l'objectif est de répertorier les différentes occurrences de folie avec autant de rigueur que celle appliquée aux autres disciplines scientifiques.

Cette alliance paradoxale du positivisme et de la légende trouve une expression privilégiée dans les rapports de filiation que les psychiatres commencent à établir entre la folie et le génie, ouvrant, dès les années 1840, la voie aux thèses sur la dégénérescence et sur la névrose des êtres exceptionnels, savants, artistes ou criminels hors du commun, qui seront systématisées à la fin du siècle par Lombroso et par ses émules.⁶³³

630 Nathalie JAËCK, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 19.

631 Gwenhaël PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, Op. Cit., p. 10.

632 *Ibid.*, p. 17.

633 *Ibid.*, p. 18.

Nous avons déjà souligné la corrélation entre l'apparition du détective en fiction et les théories scientifiques de l'époque dans une approche qui relève de l'imaginaire des sciences et une perspective épistémocritique. Le personnage est, dès ses débuts, intimement lié au domaine des sciences, à la fois par sa méthode et par le contexte dans lequel il évolue et qui a contribué à faire de lui une figure mythique. Nous reviendrons, dans le chapitre 6, sur la manière dont les sciences et l'imaginaire qu'elles induisent ont influencé l'évolution du personnage. Nous nous intéresserons tout particulièrement à la question de l'identité du détective lui-même, souvent explorée dans les récits de détection mettant en scène des herméneutes, et à la manière dont elle se retrouve fragmentée et déclinée : le chapitre 7 sera ainsi consacré à l'étude des personnages d'adjuvants et d'opposants, à leur relation au détective et à la façon dont ils contribuent à la construction du palimpseste identitaire du détective. Nous verrons enfin, dans le chapitre 8, comment la dualité du personnage peut aujourd'hui être utilisée pour « retourner la négativité en la transformant en style de vie ayant une valeur, acceptée socialement »⁶³⁴ par le biais de fiction représentant des détectives atteints de troubles mentaux diagnostiqués, et qui les mettent à profit dans le cadre de leur enquête. Nous nous intéresserons tout particulièrement à la représentation de la pathologie et à son utilisation dans le cadre de l'enquête pour mettre en valeur une réflexion sur le traitement de la différence dans nos sociétés contemporaines.

634 Alain EHRENBURG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 27.

Chapitre 6 : Sciences et détection

Les détectives herméneutes des origines, qui apparaissent au XIX^e siècle⁶³⁵, résolvent leurs premières enquêtes pendant une période de changements sociaux et technologiques majeurs engendrés par la seconde révolution industrielle. Dans cette atmosphère marquée par les angoisses liées aux théories de Darwin, nous avons vu que le détective se présentait comme un protecteur de l'ordre à même d'identifier le chaînon manquant de l'enquête (le criminel). Ainsi, pour répondre aux inquiétudes du grand public face au progrès exponentiel de la science, les auteurs de récits de détection utilisent des personnages eux-mêmes capables de comprendre cette « puissance tutélaire mais inquiétante »⁶³⁶ et de l'exploiter à leurs fins. Les détectives herméneutes de l'époque maîtrisent si bien les nouvelles technologies que leurs méthodes inspirent même les professionnels du monde réel. Les frontières entre la réalité et la fiction s'en trouvent parfois partiellement effacées, lorsque les sciences explorent les possibilités évoquées par la fiction, et inversement. Comme le remarque Gwenhaël Ponnau :

La vogue du magnétisme, le succès fantastique et mondain des expériences somnambuliques, l'intérêt passionné que suscite la mise en évidence de la vie onirique, l'étude psychiatrique des hallucinations engendrées par l'alcool et par les excitants du système nerveux, les visions provoquées par le haschisch et par l'opium forment bien la toile de fond sur laquelle se dessine et s'affirme une littérature qui puise tour à tour, selon la sensibilité et les connaissances propres à chaque auteur, tel ou tel de ses éléments dans les manifestations jugées surnaturelles ou objectives des phénomènes psychiques.⁶³⁷

Arthur Conan Doyle lui-même pratiquait le spiritisme et en était un porte parole⁶³⁸. Ainsi, pour les détectives de l'époque, même les sciences les plus obscures pouvaient être utiles à la résolution des mystères. De plus, si un certain nombre des pratiques de l'époque sont désormais reconnues comme des pseudo-sciences (voire, pour certaines d'entre elles, étaient déjà controversées à la fin du XIX^e siècle), il s'agissait alors de véritables tentatives pour mieux comprendre l'être humain et l'univers. Or, l'observation minutieuse et la déduction éclairée étant à la base de la méthode des

635 Il existe deux approches à ce sujet. L'approche historique considère que le détective n'a pu apparaître dans la fiction qu'après la création des forces de police, tandis que l'approche culturelle fait remonter la méthode et la démarche herméneutique à Œdipe (Shoshana FELMAN « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », *Op. Cit.*).

636 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes : actualité de la culture générale*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p. 11.

637 Gwenhaël PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, *Op. Cit.*, p. 38.

638 Doyle donna notamment des conférences sur le sujet dans le monde entier à partir de la fin des années 1910, et « fonda également une librairie spirite à proximité de la Westminster Abbey » Bernd STIEGLER, « La preuve par l'image : Conan Doyle et la photographie », *1895*, n°76, 2015.

herméneutes (il faut souligner la suprématie de la raison et l'influence du positivisme à l'époque), il est logique que ces derniers aient eu dès leurs débuts un rapport privilégié aux sciences, aussi diverses soient elles.

Dans ce chapitre, nous verrons comment les détectives de fiction se sont adaptés, au fil des décennies, au monde qui les entoure en mettant continuellement à jour leur connaissance des sciences et des technologies. Mais nous nous intéresserons également à la manière dont cette maîtrise des évolutions scientifiques répond précisément aux angoisses que suscitent des progrès perpétuels dans ce domaine. Quelle que soit la crise épistémologique, les récits de détection continuent de proposer une « solution imaginaire » par le biais de leur personnage principal. Nous nous intéresserons d'abord aux premiers pas de l'herméneutique dans les récits de détection instaurant l'analyse méticuleuse et systématique des indices par le détective. Nous étudierons ensuite la manière dont l'accent a été mis sur le fonctionnement de l'esprit humain avec la théorisation du profilage criminel, qui a donné naissance à une nouvelle génération de fictions de détection. Enfin, nous verrons comment les séries explorent les possibilités offertes par les technologies de l'ère numérique pour développer la figure du détective augmenté, paroxysme de cette osmose entre l'enquêteur et la nouvelle crise épistémologique déclenchée par la troisième révolution industrielle.

A. L'herméneutique au service de la détection

It is no accident that the fascination with the missing link and the rise of the detective novel occur in the same historical period.⁶³⁹

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, les théories darwiniennes et l'émergence de la notion de « chaînon manquant » ont largement favorisé la popularité de la figure du détective, réponse rassurante aux questionnements épistémologiques qui foisonnent dans la société du XIX^e siècle. Ce protecteur de l'ordre doit notamment son statut de figure mythique à sa capacité à constituer une « solution imaginaire à une contradiction réelle »⁶⁴⁰. À ce titre, la figure du détective problématise les interrogations qui tourmentent la société. En utilisant lui-même les progrès scientifiques dans ses enquêtes, on pourrait presque dire qu'il combat le mal par le mal, lorsqu'il neutralise les effets pervers du progrès scientifique en leur opposant ses effets bénéfiques. À cette fin, les enquêteurs de fiction peuvent avoir recours à un vaste panel de sciences en plein essor. Mais

639 Gillian BEER, *Open Fields*, *Op. Cit.*, p. 118.

640 Jean-Jacques LECERCLE, *Frankenstein : mythe et philosophie*, *Op. Cit.*, p. 24.

leurs méthodes vont parfois au-delà de la réalité scientifique, proposant certaines techniques et hypothèses qui inspirent, notamment, la police de l'époque. La minutie des détectives lorsqu'ils observent les scènes de crime, lorsqu'ils identifient les indices pertinents et les analysent, n'est en effet pas monnaie courante dans les forces de l'ordre de l'époque. Pourtant, ces éléments alors fictionnels font désormais partie de la réalité quotidienne de la police judiciaire, et ne sauraient être oubliés dans le scénario des séries policières contemporaines.

A.1. Sherlock Holmes et la police scientifique

One spectacular discovery or invention succeeded another. Medicine improved almost beyond recognition. In earlier times, most people died if they underwent an operation - not, usually, from a cause any more complicated than the simple shock of the pain. Now, hospitals became hygienic; people survived, rather than died, in them; and death-rates were cut in half in most countries. There seemed to be no end to this process of improvement. In 1895 the novelist Henry James acquired electric lighting; in 1896 he rode a bicycle; in 1897 he wrote on a typewriter; in 1898 he saw a cinematograph. Within very few years, he could have had a Freudian analysis, travelled in an aircraft, understood the principles of the jet-engine or even of space-travel.⁶⁴¹

Le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle sont marqués par de nombreuses avancées scientifiques notables qui transforment le monde et la société. Malgré les angoisses créées notamment par les théories darwiniennes, que nous avons évoquées, il faut noter une certaine confiance du grand public en ces nouvelles technologies et pratiques qui se développent et qui confortent la puissance des pays bénéficiant de la révolution industrielle. Comme le remarque Roger Bozzetto, on assiste à la naissance de « mythes neufs, comme celui du progrès » qui s'appuie « sur les figures de l'ingénieur et du savant. Ils incarnent les pouvoirs mystérieux de "La Science" devenue une sorte de nouvelle idole. »⁶⁴² Comme le souligne Daniel Pick dans son ouvrage *Faces of Degeneration*⁶⁴³, on assiste dans la deuxième moitié du XIX^e siècle à une multiplication de publications diverses, qui reviennent notamment sur les théories de Darwin, les développent, et tentent parfois d'apporter des réponses scientifiques aux angoisses de la société quant aux problématiques des origines et du chaînon manquant⁶⁴⁴. Le concept de dégénérescence connaît ainsi une certaine popularité en

641 Norman STONE, *Europe Transformed 1878-1919*, Fontana History of Europe Series, Glasgow, 1983, pp. 14-15.

642 Roger BOZZETTO, *Fantastique et mythologies modernes*, coll. Regards sur le fantastique, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007, p. 31.

Voir aussi Elaine DESPRÉS, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2016.

643 Daniel PICK, *Faces of Degeneration : A European Disorder, c. 1848-c. 1918*, [1989] ed. Quentin Skinner, Cambridge University Press, 1993.

644 « the second half of the nineteenth century is characterised by an enormous output of medical and natural scientific writings on social evolution, degeneration, morbidity and perversion », *Ibid.*, p. 20.

Europe, et engendre plusieurs théories visant à explorer ce qui est considéré comme la dimension animale de l'humain⁶⁴⁵, dans le but de rétablir un ordre (la *scala naturae*, ou échelle des êtres qui situe l'homme au dessus des autres espèces) mis à mal par la théories de l'évolution. On assiste au développement du « darwinisme social », qui vise à « entraver la reproduction des "inaptes" et "améliorer la race" »⁶⁴⁶. Le détective s'inscrit partiellement dans ces préoccupations, puisqu'il œuvre lui-même à l'identification des sujets considérés comme déviants dans le but d'en purger la société. Il s'instaure alors comme un phénomène de vases communicants entre la réalité et la fiction, chacune s'inspirant de l'autre pour optimiser les méthodes d'investigation.

Les progrès effectués dans le domaine des sciences naturelles au XIX^e siècle remettent en question la structure rigide de la société victorienne. En effet, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la théorie de l'évolution sous entend une disparition de nombreuses frontières, telles que celles séparant l'humain et l'animal, mais également les frontières entre les humains eux-mêmes, à savoir les classes sociales. Les criminels rencontrés par Holmes au fil de ses aventures qui s'apparentent parfois à des monstres proches de l'état animal, peuvent être considérés comme des incarnations de ce chaînon manquant qui menacent la société. Or, au fur et à mesure des aventures du détective, on remarque que les criminels peuvent être issus de n'importe quelle classe sociale. La disparition des frontières entre classes est alors particulièrement mise en valeur puisque le crime n'est plus réservé aux plus démunis ou aux populations sans éducation : on peut citer le personnage de Moriarty, professeur d'université brillant et respecté. Par ailleurs, le XIX^e siècle à Londres voit émerger une nouvelle classe sociale auparavant absente de la hiérarchie :

Londres est aussi un centre industriel important. [...] Cette intense activité économique et le bouillonnement culturel qui l'accompagne favorisent l'apparition d'une classe moyenne, dont est issu Sherlock Holmes.⁶⁴⁷

En effet, la révolution industrielle n'a pas simplement modifié l'économie et l'industrie du Royaume-Uni, elle en a également complètement changé le paysage social. L'émergence de cette classe moyenne qui relie, d'une certaine manière, les classes supérieures et inférieures, met encore une fois en avant l'atténuation des frontières que nous avons déjà évoquée. Bien que les différences de niveaux de vie entre classes restent conséquentes, l'émergence de cette classe moyenne est un premier pas vers une différenciation moins marquée dans la hiérarchie de la société britannique.

Par ailleurs, le succès grandissant de la presse périodique alimente également l'existence, d'un

645 Il faut rappeler l'existence, antérieurement, du magnétisme animal ou mesmérisme.

646 Roger BOZZETTO, *Fantastique et mythologies modernes*, *Op. Cit.*, p. 39. Cette théorie est notamment développée par Herbert Spencer dans *Social Statics* (1851) et *The Synthetic Philosophy* (1896).

647 John BASTARDI-DAUMONT, *Sherlock Holmes : détective consultant*, *Op. Cit.*, p. 27.

« lectorat de classes moyennes et inférieures en pleine expansion »⁶⁴⁸. Il faut rappeler que les aventures de Sherlock Holmes sont publiées dans une presse en plein essor, ce qui lui assure une large visibilité – une presse qui, en outre, relaie largement « les pseudo-théories de Lombroso ou de Nordau sur la déviance criminelle et la dégénérescence »⁶⁴⁹.

Le Royaume-Uni n'est en effet pas le seul pays en proie aux angoisses nées des théories darwiniennes. Dans toute l'Europe, des écrits cherchant à les analyser voient le jour. On peut citer, entre autres, *L'Homme criminel* (1876) du médecin italien Cesare Lombroso, *Dégénérescence et criminalité : essai physiologique* du médecin français Charles Féré, et *Dégénérescence* (1892) du médecin hongrois Max Nordau. Le premier tenta, dans son ouvrage, de proposer une classification des criminels basée sur des attributs physiques :

Lombroso harnessed phrenology, or rather what was now being refined into 'craniometry', to a specifically evolutionary theory of racial development. He charted the physical differences in brain and body between groups of the Italian population which he had already split-off and designated according to their social 'savagery'.⁶⁵⁰

Le protocole *a priori* rigoureux mis en place par Lombroso⁶⁵¹, illustré par des portraits détaillés et analysés par l'auteur, n'est pas sans rappeler la méthode d'observation et de déduction du détective de fiction. Doyle souhaitait créer un personnage qui appliquerait la même rigueur scientifique à son travail d'enquêteur qu'un médecin cherchant à établir un diagnostic. On assiste ainsi à l'époque à « l'émergence d'un nouveau point de vue épistémologique fondé sur l'interprétation du détail »⁶⁵². Carlo Ginzburg souligne l'apparition d'un paradigme indiciaire qui commence « à s'imposer dans le domaine des sciences humaines »⁶⁵³, et qui se caractérise par « la capacité à remonter, à partir de données expérimentales apparemment négligeables, jusqu'à une réalité complexe qui n'est pas directement expérimentale »⁶⁵⁴. Influencée par Giovanni Morelli, qui cherchait à différencier les peintres en se livrant « à l'examen des détails les plus négligeables où l'influence des caractéristiques de l'école à laquelle le peintre appartenait est moins marquée »⁶⁵⁵, cette méthode utilise donc « les petits gestes qui nous échappent par mégarde [et qui] sont beaucoup plus

648 Hélène MACHINAL, « Créatures et créateur », *Op. Cit.* p. 231.

649 *Ibid.*, p. 233.

650 Daniel PICK, *Faces of Degeneration*, *Op. Cit.*, p. 113.

651 Le charlatanisme de Lombroso est cependant dénoncé dès le début du XX^e siècle. On peut citer « la "réfutation" statistique de Lombroso par Charles Goring (1913) » évoquée par Marc RENNEVILLE, « Le criminel-né : imposture ou réalité ? », *Criminocorpus, Histoire de la criminologie. Autour des Archives d'anthropologie criminelle 1886-1914*, consulté le 14 octobre 2021 <<http://journals.openedition.org/criminocorpus/127>>

652 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe », *Op. Cit.*, p. 147-148.

653 Carlo GINZBURG, « Signes, traces et pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Op. Cit.*, p. 13.

654 *Ibid.*, p. 14.

655 *Ibid.*, p. 4.

révélateurs de notre caractère que toute attitude formelle à laquelle nous nous sommes soigneusement préparés »⁶⁵⁶.

Les préoccupations au sujet de la criminalité sont communes à de nombreux pays d'Europe à l'époque. Pour Lombroso : « criminality was 'natural' but unacceptable; natural in its relation to heredity (certain creatures fell behind in the course of evolution), unacceptable in its social consequences »⁶⁵⁷. La ville de Londres dans laquelle évolue Holmes offre un décor particulièrement propice aux enquêtes imaginées par Doyle. L'image d'une « jungle du crime », qui met en avant une dimension sauvage et animale, est souvent utilisée par l'auteur pour décrire la capitale. Le Londres victorien, avec ses entrelacs de rues brumeuses où les criminels opèrent jour et nuit, est une image que l'on retrouve régulièrement dans les films et séries. Il règne effectivement une atmosphère de crainte et, malgré ce danger constant, « les autorités font pâle figure face à la recrudescence du crime : le taux de réussite de Scotland Yard est médiocre, les erreurs judiciaires nombreuses, et l'emblématique affaire de Jack l'Éventreur cristallise aux yeux du peuple l'incompétence de la police »⁶⁵⁸. Cet aspect est souvent rappelé dans les aventures du détective, dans lesquelles les inspecteurs Lestrade ou Gregson ne peuvent espérer résoudre l'enquête sans l'aide de Holmes.

Le domaine médico-légal et la police scientifique n'en sont encore qu'à leurs premiers balbutiements. En 1870, le médecin légiste Ambroise Tardieu publie *Étude médico-légale sur la pendaison, la strangulation et la suffocation*. En 1899 paraît *Sur les causes et les variations de la rigidité cadavérique* du médecin légiste Alexandre Lacassagne. L'analyse des cadavres⁶⁵⁹ intéresse les autorités, et l'on retrouve d'ailleurs ce genre d'observations dans les aventures de Sherlock Holmes. Par ailleurs, quelques années avant la création du détective, Alphonse Bertillon crée une méthode adoptée par la police en 1883 : « un système d'identification basé sur quatorze mesures anthropométriques relevées sur une fiche accompagnée de photographie, de face et de profil, de chaque délinquant recensé »⁶⁶⁰.

Sherlock Holmes vit donc avec son temps, mais il va encore plus loin : il fait ses propres expériences qui lui permettent à son tour d'apporter des améliorations à cette criminologie encore jeune. Son attention toute particulière pour les détails révélateurs présents sur le lieu du crime se manifeste dès la première aventure publiée du détective, *A Study in Scarlet*, en 1887 (il n'est donc

656 Edgar WIND, cité par Carlo GINZBURG, *Op. Cit.*, p. 8.

657 *Ibid.*, p. 126.

658 John BASTARDI-DAUMONT, *Sherlock Holmes : détective consultant*, *Op. Cit.*, p. 37.

659 La pratique de la dissection à des fins scientifiques n'est pas nouvelle. Dans le domaine médico-légal, on peut citer l'étude de l'anatomie en médecine, déjà présente au XIX^e siècle, ainsi que l'existence des *body snatchers*, des voleurs de cadavres, dès le XVI^e siècle.

660 John BASTARDI-DAUMONT, *Sherlock Holmes : détective consultant*, *Op. Cit.* p. 46.

pas étonnant que Ginzburg prenne cet exemple). Cette technique minutieuse et efficace a fini par devenir une prérogative inhérente à l'enquête policière. En 1893, le criminaliste autrichien Hans Gross publie *Handbuch für Untersuchungsrichter als System der Kriminalistik (Traité à destination des juges et officiers de police)* qui insiste justement sur la nécessité de ne pas altérer une scène de crime avant de l'avoir analysée et d'avoir consigné cette analyse dans un rapport détaillé.

Comme le remarque Watson dans *A Study in Scarlet*, Holmes est également un chimiste expérimenté (à tel point que la Royal Society of Chemistry lui a décerné le statut de membre d'honneur en 2005⁶⁶¹). L'expérience à laquelle s'adonne Holmes lorsqu'il rencontre Watson, et qui vise à identifier une tache de sang⁶⁶², trouve d'ailleurs un écho dans le chapitre « Traces et tâches » de l'ouvrage *L'enquête criminelle et les méthodes scientifiques* écrit par Edmond Locard en 1920. Locard, élève de Bertillon et fondateur de l'un des premiers laboratoires de police scientifique à Lyon en 1910, mit en évidence ce qui est maintenant connu sous le nom de « principe d'échange ». Surnommé le Sherlock Holmes français dans la presse, Locard explique :

La vérité est que nul ne peut agir avec l'intensité que suppose l'action criminelle sans laisser des marques multiples de son passage. [...] Les indices dont je veux montrer ici l'emploi sont de deux ordres : tantôt le malfaiteur a laissé sur les lieux les marques de son passage, tantôt, par une action inverse, il a emporté sur son corps ou sur ses vêtements les indices de son séjour ou de son geste.⁶⁶³

Selon Locard, il y a forcément un échange entre deux corps qui entrent en contact et, de fait, le criminel et la scène de crime qu'il a provoquée sont intimement liés par des détails qui peuvent être observés. Cependant, il souligne que « l'indice doit être interprété ; il doit l'être par un homme compétent »⁶⁶⁴. En effet, toutes les méthodes et techniques révolutionnaires resteraient inutiles si un détective qualifié n'était en mesure de les utiliser efficacement. Or, les forces de police en construction ne disposent pas encore de nombreux agents formés à ces méthodes, et il faudra attendre quelques décennies pour que le système prôné par Bertillon, Gross ou Locard deviennent la norme. Dans ce contexte, le détective fait effectivement figure de précurseur et d'ange gardien pour la société qu'il protège.

Il faut également souligner la porosité des frontières entre fiction et réalité qui favorise encore davantage le principe d'échange qui existe, cette fois, entre les débuts de la police scientifique et les

661 « Sherlock Holmes honorary fellowship », *Royal Society of Chemistry*, 16 octobre 2005, consulté le 2 août 2020, <<https://www.rsc.org/news-events/articles/2005/10-october/sherlock-holmes-fellowship>>

662 « [...] it gives us an infallible test for blood stains. » Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 9.

663 Edmond LOCARD, *L'enquête criminelle et les méthodes scientifiques*, Ernest Flammarion éditeur, Paris, 1920, p. 139.

664 *Ibid.*, p. 26.

détectives de fiction. On peut notamment rappeler le fait que de nombreux lecteurs pensaient que Holmes et ses aventures étaient réels. Mais les expérimentations scientifiques de l'époque s'aventuraient également dans des domaines à présent considérés comme des pseudo-sciences ou de l'ésotérisme :

Ce fut à la fois le temps des esprits frappeurs et de Charcot, le temps des étranges expériences médiumniques et de la découverte de l'inconscient, le temps de Freud et des recherches entreprises dans le domaine du supranormal.⁶⁶⁵

Tous ces domaines de recherche cohabitaient et n'étaient pas incompatibles. Doyle lui-même était fasciné par le spiritualisme et le paranormal, et était connu à l'époque pour les séances de spiritisme qu'il organisait avec son épouse. Créateur du personnage cartésien qu'est Sherlock Holmes, il est également le créateur du professeur Challenger⁶⁶⁶ qui se convertit au spiritisme dans *The Land of Mist* (1926), et l'auteur de nouvelles fantastiques⁶⁶⁷ ainsi que d'une douzaine d'œuvres consacrées au paranormal⁶⁶⁸. Il faut souligner la place particulière du spiritisme au XIX^e siècle. Il s'agissait d'une certaine manière d'un hybride entre science et métaphysique évolutionniste, une sorte de contre-culture dans une société victorienne particulièrement rigide, notamment sur le plan religieux. Le spiritualisme pouvait apparaître comme une alternative rationnelle à la religion, à une époque où la théorie de Darwin remet complètement en question la conception idéologique, c'est-à-dire anthropocentrique, de l'évolution humaine. Doyle, quant à lui, considérait la spiritualité comme une philosophie qui portait l'espoir d'une possible amélioration des pratiques religieuses pour le futur de la race humaine⁶⁶⁹. En 1945, Edmond Locard publie quant à lui *Peut-on correspondre avec l'au-delà ? : étude critique sur le spiritisme*, essai dans lequel il évoque les deux aspects sous lesquels se présente le spiritisme : une croyance, et « l'étude de phénomènes inclassés par les sciences physiques et biologiques dans leur état actuel »⁶⁷⁰, et souligne le fait qu'il assume entièrement, s'il se trompe, de « [s]e laisser tromper avec Conan Doyle, Richet, Crookes, Flammarion, Lombroso, Edison et Wallace »⁶⁷¹. Nombreux sont donc les scientifiques et écrivains adeptes à la fois de sciences rationnelles et d'ésotérisme, le second étant, pour la plupart d'entre eux,

665 Gwenhaël PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, Op. Cit., p. 2.

666 Le personnage apparaît dans les romans *The Lost World* (1912), *The Poison Belt* (1913) et *The Land of Mist* (1926), ainsi que dans les nouvelles « When the World Screamed » (1928) et « The Disintegration Machine » (1929).

667 On peut citer « The Great Keinplatz Experiment » (1885), « The Horror of the Heights » (1913) ou encore « How It Happened » (1913).

668 *The New Revelation* (1918), *The Vital Message* (1919) et *The Coming of the Fairies* (1922), entre autres.

669 Voir l'interview de Sir Arthur Conan DOYLE par William FOX (1929), *Arthur Conan Doyle*, Fox Film Corporation, 2 août 2020 sur *Internet Archives*, <https://archive.org/details/SirArthurConanDoyleSpeaks_272> [06:50]

670 Edmond LOCARD, *Peut-on correspondre avec l'au-delà ? : étude critique sur le spiritisme*, Éditions Gutemberg, Lyon, 1945, p. 5.

671 *Ibid.*

simplement une version des premières qui n'aurait pas encore pu être correctement analysée faute de connaissances et de moyens techniques suffisants.

La porosité des frontières entre rationnel et irrationnel⁶⁷² et entre fiction et réalité a ainsi permis à ces dimensions de se nourrir les unes des autres, et à la naissance du détective-herméneute de fiction succède finalement celle de la police scientifique. Si elle avait déjà été pensée et théorisée par plusieurs professionnels, le succès populaire du récit de détection à la fin du XIX^e siècle a sans doute contribué à populariser une méthode jusqu'alors plutôt absente des investigations policières. Il paraît aujourd'hui impossible d'imaginer une enquête dépourvue d'une analyse détaillée de la scène du crime qui l'a lancée – aussi bien dans la réalité que dans la fiction.

A.2. L'herméneutique à l'écran

Les détectives-herméneutes des fictions sérielles du XIX^e siècle se sont illustrés par leur interprétation magistrale d'indices qui, en plus de convaincre les lecteurs de leur capacité à identifier les criminels et protéger la société, faisait d'eux de véritables machines d'observation et de déduction et leur conférait une aura presque mystique. Au fil du XX^e siècle, l'analyse des traces présentes sur les scènes de crime s'est étendue au quotidien de la police scientifique. Cette dernière a également gagné en importance dans les fictions de détection, succédant au détective travaillant seul ou en binôme : « comme avec [Sherlock Holmes], la trace d'une bague retirée, une ceinture mal ajustée, des ongles abîmés, les objets "parlent". »⁶⁷³ Un certain nombre de séries policières ont tâché de s'aligner avec la réalité du métier d'enquêteur désormais réel et répandu, que ce soit sous la forme du *procedural* (série policière procédurale), centrée sur le fonctionnement de la police, ou sous la forme de *cop shows*. On rencontre également de nombreux experts en criminalistique, notamment dans le domaine médico-légal. Enfin, les années 2010 voient le retour du XIX^e siècle dans plusieurs séries policières qui jouent sur l'imaginaire et les figures mythiques associées à cette époque.

Dès l'apparition du cinéma, puis de la télévision, les fictions de détection ont été mises à l'honneur notamment par le biais d'adaptations. Les détectives les plus populaires de la littérature ont alors rapidement investi le grand et le petit écran. Mais au fur et à mesure des décennies, les séries policières ont évolué pour se rapprocher de la réalité du monde dans lequel vivent leurs spectateurs. Dans le deuxième chapitre, nous avons évoqué la multiplication, au début des années

672 Cette porosité peut d'ailleurs faire écho à celle déjà évoquée entre génie et folie.

673 Dominique SIPIERE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 159.

2000, des *cop shows*. Pour Maud Desmet, une série comme *CSI* transforme « pour le public un travail laborieux et *a priori* peu attrayant d'analyses scientifiques de preuves criminelles en véritable rhétorique de la résolution criminelle aussi séduisante que passionnante »⁶⁷⁴. En effet, si les déductions de Holmes et de ses semblables prenaient la forme d'une représentation dynamique et fascinante, les analyses de scènes de crime présentes dans les *cop shows* pourraient paraître bien moins intéressantes, le travail consistant avant tout à récolter les indices éventuels et interroger les témoins. Le travail d'analyse, quant à lui, se fait plus tard, au laboratoire. Or, les experts qui conduisent ces analyses utilisent un matériel high-tech qui se charge de tout, et les détectives n'ont plus qu'à rassembler les pièces du puzzle : « la série véhicule l'idée que la science est l'unique moyen de parvenir à une solution »⁶⁷⁵. Dans les *cop shows*, les experts en déduction sont parfois davantage les machines que les enquêteurs, dont le rôle semble plutôt de rendre accessibles et compréhensibles aux spectateurs les résultats obtenus par leur technologie de pointe. La science prend ainsi le pas sur les processus de déduction, d'abduction ou d'induction utilisés par le détective pour interpréter les indices qu'il identifie, dans une surenchère de technologies convoquées pour continuer coûte que coûte à surprendre le spectateur avec les possibilités semble-t-il infinies offertes par les innovations techniques.

Le genre du *police procedural*, quant à lui, se concentre souvent sur l'aspect légal, voire administratif, de l'enquête. Le rythme y est moins effréné que dans les *cop shows*, et le spectateur peut suivre à la fois l'enquête, mais aussi la vie du commissariat dans lequel travaillent les personnages. C'est par exemple le cas des séries *Broadchurch*, *The Wire*, ou encore *Happy Valley*⁶⁷⁶. La dimension personnelle est privilégiée, à la fois dans le rapport aux victimes et aux témoins, et dans les relations entre les personnages principaux. Il est moins question de déductions spectaculaires que de savoir faire. Les personnages connaissent leur métier ; ils critiquent la bureaucratie mais (dans l'ensemble) la respectent ; ils gèrent tous les aspects de l'enquête, de la découverte de la scène de crime au rapport final en passant par les interrogatoires et les réunions d'équipe. Il n'est pas étonnant que, souvent, la narration feuilletonnante soit privilégiée : loin de l'instantanéité prodigieuse permise par les machines, les détectives de ces séries passent de longs moments à construire des hypothèses, à interroger de nombreux témoins, voire à faire fausse route – plusieurs fois. Si la technologie peut apparaître dans l'intrigue, voire y être cruciale (comme c'est le cas dans *The Wire*, avec le dispositif d'enregistrement espion), elle peut être défectueuse, ne pas tenir ses promesses et, dans tous les cas, ne saurait remplacer entièrement le processus déductif d'un

674 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, p. 50.

675 *Ibid.*, p. 53.

676 Sally WAINWRIGHT, BBC, 2014-2016, 2 saisons.

détective qui réfléchit.

Comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, transposer un récit policier à l'écran représente une « impossibilité filmique », pour reprendre les mots de Denis Mellier. Il est difficile de trouver l'équilibre entre un nombre d'indices suffisant pour être convaincants, sans devenir évidents aux yeux du spectateur. Cela peut expliquer pourquoi un certain nombre de séries ont choisi de passer une partie de l'analyse déductive sous silence (ou, pourrait-on dire, sous microscope), tandis que d'autres mettent au même plan l'enquête, les réalités (plus ou moins avantageuses) du métier, ou encore la vie privée des personnages principaux, souvent rendue complexe par leur emploi. Dans ces séries, l'herméneutique est donc soit si précise qu'elle ne peut exister sans technologies de pointe, soit annexe, c'est-à-dire tout aussi importante que les dimensions administrative et sociale du métier d'enquêteur – ni plus, ni moins.

Les années 2010 ont également vu la multiplication de séries dont l'intrigue se déroule au XIX^e siècle, et qui proposent un regard rétrospectif sur l'imaginaire associé aux détectives des origines. On peut citer par exemple *Ripper Street*⁶⁷⁷, *Penny Dreadful*⁶⁷⁸, *The Frankenstein Chronicles*⁶⁷⁹ ou encore *The Alienist*. On assiste alors à un mélange entre le genre historique (plus ou moins exact) et le genre policier, auxquels s'ajoute parfois le genre fantastique, voire horrifique. Si des libertés sont prises quant à la réalité historique, ces séries partagent cependant une attention toute particulière pour l'esthétique gothique qu'elles utilisent. La métropole industrielle du XIX^e siècle, avec ses ruelles sombres et ses volutes de brume, continue de fasciner et d'inspirer aussi bien les créateurs de fiction que les spectateurs. On notera également que deux de ces séries indiquent directement dans leur titre leur lien avec des figures mythiques datant du XIX^e siècle, comme Frankenstein⁶⁸⁰ (début du siècle) et Jack l'Éventreur (fin du siècle). *Ripper Street* et *The Frankenstein Chronicles* donnent ainsi directement le ton : il s'agira de XIX^e siècle, de meurtres violents et étranges, et d'expérimentations scientifiques mystérieuses. Il en va de même pour la série *Penny Dreadful*, qui assume entièrement l'aspect grotesque et cru hérité des magazines du même nom dont elle s'inspire. Dans cette série également, les figures mythiques se succèdent et se rencontrent dans un Londres victorien peuplé de monstres⁶⁸¹. La série *The Alienist* prend une direction sensiblement différente, d'où son intérêt. S'il s'agit bien d'une enquête sur des meurtres d'une extrême violence commis à

677 Richard WARLOW, BBC puis Prime Video, 2012-2016, 5 saisons.

678 John LOGAN, Showtime et Sky Atlantic, 2014-2016, 3 saisons.

679 Benjamin ROSS et Barry LANGFORD, ITV, 2015-2017, 2 saisons.

680 Créé par Mary SHELLEY, *Frankenstein*, 1823.

681 Voir Sébastien LEFAIT, « Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédiabilité », *TV/Séries, Littérature et séries télévisées/Literature and TV series*, 2017, consulté le 25 septembre 2021 <<https://doi.org/10.4000/tvseries.2162>>

New-York à la fin du XIX^e siècle (ruelles sombres et brume mystérieuse à l'appui), la série ne convoque pas les figures littéraires mythiques de l'époque, et se concentre plutôt sur un autre thème qui continue de fasciner le public : les sciences psychiatriques, encore expérimentales à l'époque, et dont le public du XXI^e siècle garde une image plutôt obscure, voire inquiétante⁶⁸².

La recrudescence de séries policières historiques ne surprend pas dans le paysage télévisuel des années 2000-2010. En effet, la hausse de popularité dont bénéficient les séries se traduit par un budget plus conséquent et, de fait, une plus grande liberté pour rendre les costumes et les décors aussi convaincants que possible. Le succès de la série *The Tudors*⁶⁸³ à la fin des années 2000 a lancé la mode des séries centrées sur des figures de la royauté, notamment britannique. De *The White Queen*⁶⁸⁴ à *Victoria*⁶⁸⁵, de *Reign*⁶⁸⁶ à *The Crown*⁶⁸⁷, on constate un soin tout particulier accordé à l'esthétique des décors et des costumes, même si la réalité historique est parfois loin d'être respectée. Un certain nombre de drames historiques extrêmement populaires ont également vu le jour dans les années 2010, par exemple *Downton Abbey*⁶⁸⁸ ou *Peaky Blinders*⁶⁸⁹. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir le genre policier rejoindre la tendance pour explorer à nouveau les thématiques et l'atmosphère dans lesquelles le détective des origines s'est illustré pour la première fois. Ce retour aux sources concerne même les séries fermement implantées dans un contexte contemporain. En effet, la série *Sherlock* a elle-même bénéficié d'un épisode spécial dont le cœur de l'intrigue se déroule en 1895, « The Abominable Bride ». Les créateurs de la série rêvaient en effet de pouvoir un jour réaliser leur version des aventures de Sherlock Holmes à l'ère victorienne. Malgré le succès de la transposition opérée par la série, on constate ainsi que l'image du Holmes des origines reste centrale, même pour Moffat et Gatiss.

Il faut également noter, dans ces séries policières historiques, un point de vue ancré dans le XXI^e siècle, notamment dans les thématiques abordées. Bien que les personnages évoluent dans un contexte vieux d'un siècle et demi, ils sont, pour beaucoup, en avance sur leur temps. Mais cet aspect visionnaire ne se limite pas à l'usage des sciences ou de l'herméneutique. Bien souvent, l'aspect social est privilégié, notamment pour aborder la question du droit des femmes, des enfants, ou encore la lutte des classes. Le détective n'est plus seulement un protecteur de la société, il est aussi le défenseur de l'opprimé, et se démarque souvent par ses idées progressistes. Le protagoniste,

682 Nous reviendrons plus en détails sur le traitement que fait la série de ces sciences dans la suite de ce chapitre.

683 Michael HIRST, BBC, 2007-2010, 4 saisons.

684 Emma FROST, BBC, 2013, 1 saison, d'après les romans de Philippa GREGORY.

685 Daisy GOODWIN, ITV, 2016-2019, 3 saisons.

686 Laurie McCARTHY, The CW, 2013-2017, 4 saisons.

687 Peter MORGAN, Netflix, 2016-présent, 4 saisons.

688 Julian FELLOWES, ITV, 2010-2015, 6 saisons.

689 Stephen KNIGHTS, BBC, 2013-présent, 5 saisons.

souvent incompris par les personnages qui l'entourent, jouit cependant d'une meilleure image auprès des spectateurs qui, eux, ont connaissance de l'évolution des idées et de la société.

Le détective-herméneute des origines a ainsi imposé une certaine rigueur scientifique apparente dans la méthode adoptée pour la résolution de l'enquête. De la fiction à la réalité, ce savoir faire s'est peu à peu généralisé, jusqu'à devenir une prérogative pour les enquêteurs comme pour la police : ne pas altérer la scène de crime, savoir identifier les indices pertinents, les analyser (en laboratoire, si besoin) et les interpréter, et consigner ses conclusions dans un rapport détaillé. Le recours aux sciences est rapidement apparu indispensable dans de nombreuses fictions, jusqu'à devenir si central que plus rien, semble-t-il, ne peut être découvert sans des technologies de pointe. La figure de l'enquêteur scientifique modernise « une tradition du récit de déduction héritée de Sherlock Holmes »⁶⁹⁰. On assiste également à la naissance d'un certain nombre de séries qui tentent un retour aux origines, une perspective intéressante à la fois dans le contexte d'une fiction de détection (par définition construite autour de la recherche d'une origine mystérieuse), et dans celui qui vit l'apparition du détective-herméneute lui-même. La problématique des origines née des théories darwiniennes semble en effet continuer de poser question : « the idea of the missing link condensed past with future, looking forward with excitement to the solution of a mystery from the infinitely remote past »⁶⁹¹. Comme pour le Sherlock Holmes de la série BBC, le retour dans le passé apparaît encore, dans certains cas, comme la seule solution pour trouver des réponses à des mystères qui persistent et fascinent toujours l'imaginaire commun, qu'il s'agisse de sciences expérimentales, de monstres mythiques, ou de l'identité de Jack l'Éventreur.

B. L'émergence du profilage criminel

Offender profiling appears to be a subject which holds considerable fascination for many people. The notion that profilers have the ability to understand and interpret the actions of serious criminals appears to be a recipe which can almost guarantee sales of books or cinema tickets. When I first announced to my non-academic friends that I was writing a book on the subject of profiling there appeared to be a presumption that the book would be a work of fiction in the mould of Thomas Harris's now famous *Silence of the Lambs*.⁶⁹²

Le fait que le concept de profilage criminel apparaisse dans le monde de la fiction n'est pas une surprise. En effet, si l'on rencontre de nombreux profileurs dans des livres, films ou séries, le métier

690 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, Op. Cit., p. 41.

691 Gillian BEER, *Open Fields*, Op. Cit., p. 119.

692 Peter B. AINSWORTH, *Offender Profiling and Crime Analysis*, Londres, Willan Publishing, 2001, p. ix.

tel qu'il apparaît généralement dans ces médias n'existe pas. Si des spécialistes en psychologie et criminologie peuvent aider les enquêteurs en créant des typologies basées sur l'étude d'une scène de crime, certains rejettent l'appellation de profileur, souvent associée à l'image qu'en donnent les séries. C'est ce que souligne le titre de l'ouvrage de Michèle Agrapart-Delmas, criminologue française : *De l'expertise criminelle au profilage : Une psychocriminologue sur la piste des grands meurtriers et en guerre contre les pseudo-profileurs* (Favre, 2001). La porosité entre fiction et réalité déjà évoquée dans le contexte scientifique du XIX^e siècle est donc, encore une fois, primordiale : si le principe du profilage est bien utilisé par les forces de police, la représentation que le grand public se fait du profileur est construite sur une image qui n'existe que dans la fiction. En effet, dans la profession, les avis divergent sur la rigueur et la pertinence du profilage en tant qu'outil d'enquête, puisqu'il semble encore complexe d'appliquer avec une efficacité réelle un procédé empirique visant à introduire des catégories de fonctionnement de l'esprit humain. Comme le résume Peter Ainsworth :

One of the major debates in the profiling area is whether the drawing up of a profile is a 'scientific' endeavour or more a case of educated (or in some cases uneducated) guesswork.⁶⁹³

Le système Bertillon, basé sur une analyse anthropométrique des criminels identifiés, posait les bases d'une volonté, à la fin du XIX^e siècle, de répertorier les spécificités physiques des délinquants. Si l'idée était avant tout de créer une archive regroupant tous les individus potentiellement dangereux, certains auteurs ont exploité cette idée pour proposer une classification des criminels fondée sur leurs particularités physiques qui témoignent, selon certains, de leur niveau d'évolution. Si aujourd'hui des théories comme celle de la phrénologie⁶⁹⁴ sont considérées comme des pseudosciences, le champ de la psychologie s'est quant à lui élargi et approfondi pour offrir de nouvelles possibilités, largement exploitées par la fiction de détection.

B.1. De l'aliénisme à la psychologie criminologique

La volonté d'identifier les motivations du criminel pour réussir à le retrouver est à la base du travail de détective de fiction dès le début. Ce dernier cherche à établir *comment* le crime a été commis en étudiant les indices dont il dispose, et à comprendre *pourquoi* en établissant un profil

693 Peter B. AINSWORTH, *Offender Profiling, Op. Cit.*, p. 6.

694 « Étude fondée par F. J. Gall, qui relie chaque fonction mentale à une zone du cerveau et soutient que la forme même du crâne indique l'état des différentes facultés. », « Phrénologie », *Larousse*, consulté le 3 août 2020 <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/phr%C3%A9nologie/60546>>

possible du criminel. Identifier un mobile fait aujourd'hui partie intégrante du travail d'enquêteur : un suspect sans mobile est, de fait, moins susceptible d'être le coupable. Du temps de Sherlock Holmes, les mobiles étaient relativement simples : la vengeance, le désir d'acquérir des richesses ou un héritage, ou encore des affaires de mafia. La complexité des enquêtes ne relevait en général pas de celle que représentait l'esprit et les motivations du coupable – mis à part, peut-être, dans le cas de Irene Adler et du professeur Moriarty.

Cependant, nous avons noté la tendance de certaines séries récentes, notamment des *police procedurals* au format feuilletonnant comme *Broadchurch*, à se concentrer davantage sur les suspects et leur mobile potentiel plutôt que sur une batterie d'indices subtils à analyser et interpréter. Cela peut éventuellement s'expliquer par la disparition du mystère qu'a engendré l'utilisation des technologies de pointe dans les *cop shows* : s'il suffit de soumettre les indices à la machine pour qu'elle propose une solution, quel est l'intérêt de l'énigme – et des détectives ? Ainsi, certaines fictions choisissent de se concentrer sur le mystère que représente le coupable lui-même, et pas seulement pour la manière dont il a commis son crime : il est avant tout question des raisons qui l'ont poussé à passer à l'acte. Or, si les mobiles possibles d'un crime sont relativement restreints en règle générale, les possibles se multiplient lorsque l'on s'aventure dans les méandres complexes de l'esprit humain. De fait, les progrès dans le domaine de la psychologie, tout au long du XX^e siècle, ont élargi le champ d'action de ces fictions. Cependant, la recherche en psychiatrie avait déjà commencé dès la fin du XVIII^e siècle, posant les bases d'études qui se poursuivent tout au long des siècles suivants, à travers de nouvelles évolutions technologiques entraînant des crises épistémologiques sans précédent.

B.1.1. « Is there method to his madness? »⁶⁹⁵ : le cas de The Alienist

Selon Marc Renneville, le substantif « aliénisme » peut s'entendre en deux sens. Il peut, d'une part, désigner « une politique de santé mentale spécifique, un mode d'administration de la folie articulant un code théorique (l'aliénation mentale), une technologie d'intervention (le traitement moral), un dispositif institutionnel (l'asile), un corps de professionnels (les médecins-chefs) et un statut de l'usager (l'aliéné, mineur assisté au regard de la loi de 1838) »⁶⁹⁶. Mais il peut également

695 *The Alienist*, Saison 1 épisode 6 [17:42]. La citation est inspirée de Shakespeare qui écrit « Though this be madness, yet there is method in it. » (*Hamlet*, Acte 2, scène 2, 193–206, 1603) et a déjà été reprise par Watson au sujet de Holmes : « I have usually found that there was method in his madness. » Arthur Conan DOYLE, « The Adventure of the Reigate Squire », *The Memoirs of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 146.

696 Marc RENNEVILLE, « Aliénisme », *Dictionnaire d'histoire de la pensée médicale*, ed. Dominique LECOURT, Presses universitaires de France, 2004, p. 26.

désigner « le premier paradigme de la psychiatrie moderne » et est alors « synonyme d'aliénation mentale »⁶⁹⁷. Renneville cite Philippe Pinel, médecin français né en 1745, qui est celui qui « [systématise] la volonté de guérir les aliénés »⁶⁹⁸. Les aliénistes défendent un triple devoir : secourir les malades, les protéger, et les soigner.

C'est au nom de ce noble engagement que les médecins aliénistes se mobilisent dans le premier tiers du XIX^e siècle, lorsqu'ils cherchent à faire reconnaître dans les procès d'Assises la monomanie homicide. Cette forme de déraison méconnue des magistrats et des jurés explique les crimes abominables commis sans mobiles en même temps qu'elle révèle les limites d'un système judiciaire qui condamnait des malades à l'échafaud.⁶⁹⁹

Cependant, le métier conserve aujourd'hui une aura mystérieuse et menaçante, en grande partie liée aux méthodes violentes et inhumaines souvent représentées dans les fictions. L'asile, tout aussi inquiétant que le château gothique, est lui aussi peuplé de monstres effrayants⁷⁰⁰. L'aliéniste fait donc bien souvent figure de savant fou, archétype intimement lié au domaine des sciences⁷⁰¹. Pourtant, comme le mentionne Renneville, les aliénistes du début du XIX^e s'engagèrent pour défendre les droits des malades auprès du système judiciaire. Si les méthodes de soin peuvent être largement discutées, nous retiendrons ici la volonté de ces médecins de comprendre au mieux les troubles de leurs patients pour tenter d'expliquer leurs crimes. C'est sur cette volonté que s'appuie l'intrigue de la série *The Alienist*, adaptée des romans de Caleb Carr⁷⁰². À New-York en 1896, on rencontre le Docteur Laszlo Kreizler, aliéniste spécialisé en criminologie. Il est engagé pour participer à une enquête sur une série de meurtres perpétrés sur des enfants. Tout au long de la première saison, aidé par l'illustrateur de presse John Moore et la secrétaire de police Sara Howard, Kreizler tente d'établir un profil du meurtrier pour comprendre ce qui le pousse à agir :

Our task is to gather those hints and indications [to his identity], to construct an image of the man, his age, his background, his habits, but most importantly his appetites. Look at who his victims are, why he commits his crimes, what exactly he does to them, until a pattern begins to emerge.⁷⁰³

Le travail de l'herméneute n'est plus seulement d'identifier un détail qui trahit, par exemple, le métier du criminel ou le quartier dans lequel il habite. Il s'agit ici de dresser un portrait qui ne se

697 Marc RENNEVILLE, « Aliénisme », *Op. Cit.*, p. 26.

698 *Ibid.*, p. 27.

699 *Ibid.*

700 On retrouve cette dimension dans le roman de Patrick McGRATH *Asylum* (1996), ainsi que dans la deuxième saison de la série *American Horror Story: Asylum* (Ryan MURPHY, FX, 2012-2013, 10 saisons).

701 Voir Hélène MACHINAL, « Introduction », *Le savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, consulté le 11 août 2021 <<http://books.openedition.org/pur/52888>>

702 Nous analyserons cette série sans aborder la question de l'adaptation.

703 *The Alienist*, Saison 1 épisode 2 [31:00]

limite pas à l'apparence physique : le but est de comprendre, en observant la manière dont le tueur assassine ses victimes, ce qui motive son geste. Puisque les meurtres de la série sont multiples, Kreizler entreprend également d'identifier les points communs pour parvenir à trouver un schéma d'action. La terme de *scène* de crime prend un sens encore différent : théâtre des déductions spectaculaires de Holmes, elle devient le biais par lequel l'esprit torturé du meurtrier s'exprime. La violence du meurtre fait non seulement écho à celle du tueur, mais aussi à la violence que son esprit (souvent traumatisé) lui fait subir. Le but n'est pas juste de retrouver le coupable et de l'exclure de la société qu'il met en danger : comme le prône le triple devoir des aliénistes du XIX^e siècle, il faut s'employer à comprendre l'esprit du criminel dans l'espoir de pouvoir le guérir. En effet, le Docteur Kreizler dépeint un portrait très humain du coupable qu'il recherche, et parle de lui avec bien plus de compassion que les agents du NYPD, voire que son collègue John Moore. Il ne souhaite pas la mort du criminel, il souhaite qu'il soit pris en charge et, autant que possible, soulagé de la souffrance qui le pousse au meurtre.

La thématique du monstrueux est centrale dans l'intrigue de la série. Il est souvent question de sa « nature », de ce qui fait d'un homme un monstre. Sans surprise, la série reprend les questionnements présents dans le *Frankenstein* de Mary Shelley, et défend l'idée que le monstre n'est pas forcément celui que l'on croit. Pour reprendre les mots de Kreizler à la fin de la première saison : « We set out to find a monster, but all we found was a wounded child »⁷⁰⁴. Il ne s'agit alors plus simplement d'identifier le criminel et de le bannir de la société pour rétablir l'ordre : il faut soigner le mal dont souffre l'aliéné et si possible le prévenir, et pour cela, il faut enseigner à la société comment traiter décemment les individus qui la composent.

Ainsi, bien que la série ne déroge par au stéréotype quant à l'image de l'asile (un bâtiment sombre où résonnent les hurlements des patients, que l'on force à se taire à coups de seaux d'eau glacée), le traitement du trouble mental par l'aliéniste est plus mesuré – comme il sied à un personnage principal censé plaire au spectateur du XXI^e siècle. La volonté de comprendre le mal en en identifiant l'origine est centrale dans la série. Comme le remarque Kreizler : « From [the criminals] we might one day learn what compells a man to do evil. »⁷⁰⁵ La problématique de la construction du sens en retournant à l'origine est présente jusque dans le générique d'ouverture, dans lequel on voit des bâtiments et monuments célèbres de New-York se déconstruire littéralement à l'image, pour en dévoiler les structures, jusqu'à ce qu'il n'en reste rien. Cela peut même poser la question de l'existence de l'origine : est-elle identifiable, est-il possible de comprendre réellement

704 *The Alienist*, Saison 1 épisode 10 [43:40]

705 *Ibid.* [08:50]

l'esprit de ces criminels aliénés ? « Is there [really] method to their madness » ?

La série fait directement écho aux débuts de la criminologie que nous avons évoquée plus tôt dans ce chapitre⁷⁰⁶. Le Dr. Kreizler utilise également l'hypnose, en vogue à l'époque, pour interroger des témoins et tenter de lever davantage le voile sur l'esprit humain. *The Alienist* évoque aussi les premières rencontres entre la police scientifique et la psychologie⁷⁰⁷. La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e voient en effet les premières tentatives pour comprendre le criminel, dans le but de saisir ce qui l'a poussé au crime, notamment dans le cas de meurtres en série. L'objectif est, encore une fois, d'identifier un schéma répétitif qui permettrait de restreindre le champ de recherche, et d'anticiper les prochaines attaques du coupable. On peut prendre pour exemple la manière dont Thomas Bond, chirurgien consulté lors de l'affaire des meurtres commis par Jack l'Éventreur, décrit la scène de crime ayant coûté la vie à Mary Jane Kelly. Dans son rapport, Bond inscrit le détail de ses observations et propose des conclusions. Par exemple :

The murderer must have been a man of physical strength and of great coolness and daring. There is no evidence that he had an accomplice. He must in my opinion be a man subject to periodical attacks of Homicidal and erotic mania. The character of the mutilations indicate that the man may be in a condition sexually, that may be called satyriasis. It is of course possible that the Homicidal impulse may have developed from a revengeful or brooding condition of the mind, or that Religious Mania may have been the original disease, but I do not think either hypothesis is likely.⁷⁰⁸

Thomas Bond cherche à faire un lien entre ses observations et le mobile du crime : ici, il pourrait selon lui s'agir de raisons médicales, voire d'ordre psychiatrique. Bond tente d'établir un diagnostic correspondant à l'Éventreur, et les résultats de son rapport ressemblent beaucoup à un profil criminel. Mais en quoi ce dernier consiste-t-il réellement ? Comme nous l'avons mentionné, le terme « profilage » ne fait pas l'unanimité, et l'efficacité de la méthode peut être mise en question. Sara Howard fait d'ailleurs remarquer à Kreizler la différence entre profilage et enquête policière au début de la deuxième saison : « Sometimes detective work is about profiling, and sometimes it is about simply observing. »⁷⁰⁹

Ainsworth résume en expliquant : « profiling generally refers to the process of using all the available information about a crime, a crime scene, and a victim, in order to compose a profile of

706 L'épisode 2 de la saison 1 fait par exemple référence à l'utilisation des empreintes digitales (« dactyloscopy » [30:00]).

707 « It's something new. Forensic married with human psychology. », les médecins légistes Marcus et Lucius Isaacson, *The Alienist, Op. Cit.*, Saison 1 épisode 2 [32:00]

708 Rapport de Thomas BOND, cité par Stewart EVANS et Keith SKINNER, *The Ultimate Jack the Ripper Sourcebook*, Constable & Robinson, Londres, 2000, pp. 360-361.

709 *The Alienist*, Saison 2 épisode 2 [43:40]

the (as yet) unknown perpetrator. »⁷¹⁰ Si les avis des professionnels divergent sur la définition exacte du processus, celle (très générale) de Ainsworth correspond finalement bien à la manière dont la fiction s'est emparée du procédé. Entre les premiers aliénistes et les profileurs du FBI, cependant, le contexte social a connu des bouleversements majeurs, et le champ des connaissances en psychologie s'est élargi – multipliant les possibilités en termes de fiction de détection.

B.1.2. Évolutions scientifiques et nouvelles crises épistémologiques

Le but de cette partie n'est pas de proposer une analyse détaillée des évolutions qui sont advenues dans le domaine des sciences, notamment en psychologie, entre la fin du XIX^e siècle et la fin du XX^e siècle. Nous souhaitons avant tout souligner la façon dont le rapport du grand public à la technologie a changé en l'espace d'un demi siècle, à la suite des conflits mondiaux et des atrocités qu'ils ont provoquées. Comme le remarque Alain Quenel, « les horreurs de la Seconde Guerre mondiale jettent une suspicion amère et définitive sur la science et l'espèce humaine »⁷¹¹. Dès les premières décennies du XX^e siècle, marquées par la Première Guerre mondiale, la population est touchée par une violence sans précédent qui s'inscrit à l'échelle internationale. Le bilan humain de la Grande Guerre, dû en partie à la surenchère de moyens techniques plus meurtriers les uns que les autres, laisse une trace conséquente dans l'imaginaire collectif et la fiction. On peut prendre comme exemple la *Lost Generation* (Génération Perdue), courant littéraire de l'entre-deux-guerres regroupant des auteurs comme Ernest Hemingway, William Faulkner ou encore John Steinbeck et Francis Scott Fitzgerald. Leurs écrits sont marqués par un sentiment de désillusion, et la mort du rêve américain. Ce désenchantement touche de nombreuses sphères de la population et ne se limite pas aux États-Unis, et il atteint un niveau encore supérieur après les horreurs de la Seconde Guerre mondiale. La découverte des camps de concentration, la menace nucléaire, et l'atmosphère de crainte constante générée par la Guerre Froide créent un climat de méfiance envers la technologie : « qui niera qu'après Hiroshima le merveilleux scientifique ait eu quelque mal à faire recette ? »⁷¹²

Le développement des études en psychologie et en psychiatrie permet d'élargir les connaissances sur l'esprit humain. Dans le même temps, les théories de la psychanalyse posées par Sigmund Freud témoignent d'une volonté d'analyser et de comprendre l'esprit. Dans leur ouvrage *Vocabulaire de la psychanalyse*, Laplanche et Pontalis définissent cette discipline comme une « méthode d'investigation consistant essentiellement dans la mise en évidence de la signification inconsciente

710 Peter B. AINSWORTH, *Offender Profiling and Crime Analysis*, Op. Cit., p. 7.

711 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes*, Op. Cit., p. 75.

712 Jean-Jacques LECERCLE, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Op. Cit., p. 124.

des paroles, des actions, des productions imaginaires (rêves, fantasmes, délires) d'un sujet », une « méthode psychothérapeutique fondée sur cette investigation » et un « ensemble de théories psychologiques et psychopathologiques où sont systématisées les données apportées par la méthode psychanalytique d'investigation et de traitement »⁷¹³. Il s'agit en quelques sortes de mener une enquête pour parvenir à expliquer le comportement du sujet. A la suite de Freud, Jacques Lacan développe la discipline en un mouvement qui porte son nom, le lacanisme. D'autres remettent en question la vision de Freud, comme la psychanalyste Melanie Klein. Si la légitimité scientifique de la psychanalyse a souvent été source de débats, il faut souligner l'impact de la discipline sur la fiction qui s'est emparée des enseignements de Freud, au point que certaines notions sont même devenues des stéréotypes récurrents dans ce domaine (le « complexe d'Œdipe », le double, ou l'inconscient, par exemple). Pour Alain Quesnel, « les trois blessures narcissiques dont parle Freud (la révolution copernicienne, la théorie darwinienne de l'évolution des espèces et la psychanalyse) ont chassé l'homme de lui-même. Il sait dorénavant qu'il n'est ni le centre du monde ni son but ultime »⁷¹⁴.

Enfin, l'invention de la télévision et sa démocratisation progressive à partir des années 50 permet à l'information de circuler de manière de plus en plus rapide à l'échelle internationale, et de s'accompagner d'images potentiellement choquantes. La télévision peut en effet relayer facilement les cas de meurtres en série qui touchent notamment les États-Unis. La médiatisation de ces événements donne une plateforme aux criminels qui deviennent célèbres dans le monde entier, tout en exposant la population à la fascination et à l'angoisse qu'ils génèrent.

Ainsi, le décentrement de l'homme amorcé au XIX^e siècle permet d'envisager son annihilation. La disparition possible de l'homme se construit par l'articulation de plusieurs facteurs : la Première Guerre mondiale, la domination grandissante de la technique, puis, de façon beaucoup plus radicale, au terme de la Seconde Guerre mondiale, par la *Shoah* et la bombe nucléaire. La technique a entraîné une telle déshumanisation que l'homme est devenu lui-même superflu, pour reprendre une expression de Hannah Arendt.⁷¹⁵

Le doute et la déception vis-à-vis des sciences prennent ainsi le pas sur la confiance et l'espoir qu'elles généraient un siècle plus tôt. L'atmosphère d'angoisse cultivée par la Guerre Froide et la menace nucléaire envahit le quotidien des populations, tout comme les affaires de meurtres en série

713 Jean LAPLANCHE & Jean-Bertrand PONTALIS, entrée « Psychanalyse », *Vocabulaire de la psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1981.

Carlo GINZBURG souligne le lien entre la méthode de Freud et le paradigme indiciaire : « l'idée d'une méthode d'interprétation s'appuyant sur les déchets, sur les données marginales considérés comme révélateurs », dans « Signes, traces et pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Op. Cit.*, p. 11.

714 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes*, *Op. Cit.*, p. 17.

715 Elaine DESPRES et Hélène MACHINAL, « Introduction », *Post Humains*, *Op. Cit.*, p. 11.

qui inspirent l'imaginaire collectif, notamment dans les années 1970⁷¹⁶. Il n'est pas étonnant que le profilage criminel, adopté et développé par certains agents du FBI à la même époque, ait été rapidement considéré comme une « solution imaginaire », à l'image des détectives-herméneutes du XIX^e siècle. Face au manque de moyens techniques permettant d'arrêter les coupables, les profileurs, véritable espoir, furent rapidement intégrés à de nombreux ouvrages de fiction dont, dès 1981, le roman *Red Dragon* de Thomas Harris.

B.2. Les profileurs de fiction

Au début des années 1970, le FBI crée le BSU : *Behavioural Science Unit* (Unité des Sciences Comportementales). Le but de l'unité est de trouver des solutions face à l'augmentation des meurtres et crimes sexuels commis aux États-Unis à cette époque⁷¹⁷. Les agents John Douglas et Robert Ressler, en particulier, créent une archive des criminels concernés. Ils effectuent également une série d'entretiens avec des meurtriers incarcérés pour les interroger sur leurs méthodes et leurs motivations :

The overall purpose was to elicit information regarding each offender's developmental history; physical and personality characteristics; modus operandi; pre- and post-offense behavior; victim selection, manipulation, and control; and techniques used to successfully evade detection, apprehension, prosecution, and confinement.⁷¹⁸

Les réponses obtenues lors de ces entretiens sont ensuite analysées avec l'aide de psychologues, notamment le Dr. Ann Wolbert Burgess, chercheuse à l'Université de Boston et spécialisée dans l'étude du trauma chez les victimes de viol. Le travail de l'unité permit de développer des techniques d'investigation plus précises dans le cas, en particulier, des meurtres en série. Les agents proposent ainsi un certain nombre d'étapes à suivre dans le cadre d'un profilage criminel (qu'ils nomment également « personality assessment ») :

716 « The serial killer, a symbol of the darkest impulses [...], emerged as a cultural obsession during the sexually freewheeling era of the 1970s. » Harold SCHECHTER, « On Poisonings, Serial Killers, Mass Murderers, and Other Symbols of the Zeitgeist », *CrimeReads*, 11 Mars 2021 (consulté le 11 août 2021) <<https://crimereads.com/on-poisonings-serial-killers-mass-murderers-and-other-symbols-of-the-zeitgeist>>

717 « Violent crime had steadily increased in American society and it was continuing to increase at an alarming rate. » Roger L. DEPUE, « An American. Response to an Era of Violence », *FBI Law Enforcement Bulletin*, Décembre 1986, p. 2.

718 *Ibid.*, p. 3.

- 1) Evaluation of the criminal act itself,
- 2) Comprehensive evaluation of the specifics of the crime scene(s),
- 3) Comprehensive analysis of the victim,
- 4) Evaluation of preliminary police reports,
- 5) Evaluation of the medical examiner's autopsy protocol,
- 6) Development of profile with critical offender characteristics, and
- 7) Investigative suggestions predicated on construction of the profile.⁷¹⁹

Dans leur article, Douglas et Burgess comparent même leur méthode à un diagnostic médical : on en revient encore à la rigueur scientifique prônée par Doyle et qui motiva la création de Sherlock Holmes. Sans remplacer une investigation complète, le profilage est, selon eux, un outil supplémentaire dont disposent les agents du FBI pour enquêter sur les meurtres violents. Son usage est avant tout pertinent dans le cadre d'une enquête sur ce genre de crimes, et l'est bien moins dans le cas d'infractions mineures – finalement plus répandues. Cependant, comme le remarque Ainsworth, les meurtres violents : « whilst relatively infrequent, are particularly heinous and will cause great anxiety amongst the population »⁷²⁰. Le protocole rigoureux du BSU apparaît donc comme une solution rassurante, tout comme l'assurance de ses agents, persuadés de l'efficacité du profilage dans la lutte contre les tueurs en série⁷²¹. La méthode inspire les auteurs, et Thomas Harris publie dès 1981 le roman *Red Dragon* dans lequel l'agent du FBI Will Graham, profileur, cherche à identifier le tueur en série surnommé « The Tooth Fairy ». Harris base même l'un de ses personnages, Jack Crawford (le supérieur de Graham) sur l'agent John Douglas. Le second roman de la série de Harris, *The Silence of the Lambs* (1988) rencontre également un succès important, notamment grâce à son adaptation en film par Jonathan Demme trois ans plus tard. Les romans de Caleb Carr que nous avons mentionnés plus tôt dans ce chapitre (*The Alienist* et *The Angel of Darkness*) paraissent en 1994 et 1997. Mais la télévision s'empare également du phénomène. Le personnage principal de la série *Cracker*⁷²² est un psychologue qui aide la police de Manchester dans le cadre d'enquêtes criminelles. La série *Profiler*⁷²³ suit une psychologue médico-légale qui travaille pour le FBI. *Criminal Minds*⁷²⁴ est sans doute l'exemple le plus connu, avec une longévité de plus de quinze ans. Mais au delà des profileurs à proprement parler, les séries mettent en scène de nombreux consultants capables de dresser le profil d'un criminel en s'appuyant sur des connaissances spécifiques liées à leur champ d'expertise, et c'est à ces derniers que nous allons nous

719 John E. DOUGLAS et Alan E. BURGESS, « Criminal. Profiling : A Viable Investigative Tool Against Violent Crime », *FBI Law Enforcement Bulletin*, Décembre 1986, p. 9.

720 Peter B. AINSWORTH, *Offender Profiling and Crime Analysis*, *Op. Cit.*, p. 8.

721 « We are not only going to fight back – we are going to win. » Roger L. DEPUE, « An American. Response to an Era of Violence », *Op. Cit.*, p. 5.

722 Jimmy McGOVERN, ITV, 1993-1996, 3 saisons.

723 Cynthia SAUNDERS, NBC, 1996-2000, 4 saisons.

724 Jeff DAVIS, CBS, 2005-présent, 15 saisons.

intéresser.

B.2.1. Les profileurs et consultants en séries

Comme le remarque Maud Desmet, « le milieu des années 1990 voit arriver le personnage du *profiler* »⁷²⁵ dans les fictions sérielles. La capacité de ces personnages à lire et comprendre la personnalité d'un meurtrier en observant une scène de crime est particulièrement saisissante, tout autant que les déductions de Holmes et Dupin pour les lecteurs du XIX^e siècle. A la télévision, les profileurs ont même tendance à se spécialiser. S'ils ne sont plus agents du FBI ou de la police, ils sont appelés à l'aide par ces instances du fait de leur expertise dans un domaine particulier. Temperance Brennan de la série *Bones* est experte en anthropologie judiciaire, ce qui lui permet de fournir des informations cruciales au FBI suite à ses observations d'ossements humains. Patrick Jane, de la série *The Mentalist*, est, comme l'indique le titre, particulièrement doué dans les domaines du mentalisme et de la psychologie et, de fait, peut analyser efficacement des scènes de crime, mais aussi manipuler aisément les suspects qu'il interroge. Le Dr. Henry Morgan de la série fantastique *Forever*, quant à lui, utilise ses connaissances sur la mort (il est médecin légiste, mais surtout c'est un immortel qui cherche désespérément à mourir) pour aider la police de New-York dans des enquêtes criminelles. Toujours dans le genre fantastique, Ned de *Pushing Daisies*⁷²⁶, pâtissier de métier, peut ramener à la vie une personne en la touchant – mais s'il la touche une seconde fois, cette dernière meurt définitivement. Il utilise son don pour aider le détective Emerson Cod dans ses enquêtes. Les exemples de consultants mettant leurs particularités et leur expertise au service des forces de l'ordre sont nombreux et variés dans les séries des années 2000. On peut également mentionner, entre autres, les séries *Castle*, *Psych*⁷²⁷, *Lie to Me*⁷²⁸ ou encore *Medium*⁷²⁹.

Il est possible de dresser de nombreux parallèles entre les détectives des origines et ces consultants experts. En effet, ces derniers sont en général passionnés par leur domaine, disposent de connaissances extrêmement pointues pour analyser les sujets, et travaillent avec un ou une partenaire qui ignore presque tout des subtilités de leur métier. L'éloquence de leur analyse rappelle souvent les scènes explicatives dans lesquelles Holmes détaillait enfin ses déductions pour apporter la solution finale à l'enquête. De plus, les consultants ont souvent une facette asociale ou suffisante, voire les deux : en cela, ils reprennent la dualité de Sherlock Holmes à l'origine. De fait, leurs

725 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, Op. Cit., p. 35.

726 Bryan FULLER, ABC, 2007-2009, 2 saisons.

727 Steve FRANKS, USA Network, 2006-2014, 8 saisons.

728 Samuel BAUM, FOX, 2009-2011, 3 saisons.

729 Glen CARON, NBC puis CBS, 2005-2011, 7 saisons.

explications excessivement subtiles peuvent aussi rappeler les ratiocinations du Chevalier Dupin.

Les séries mettant en scène des consultants ont souvent un ton relativement léger, et entrent dans la catégorie des séries *wellbeing* telles qu'elles sont définies par Dominique Sipièrè, ce qui explique également leur succès. Leur format généralement nodal facilite le visionnage, tandis que l'utilisation de consultants aux métiers divers leur permet de continuer à innover et à se démarquer dans un paysage visuel déjà rempli de séries télévisées policières. Cependant, depuis la deuxième moitié des années 2010, on constate une diminution du nombre de séries écrites autour d'un consultant. En revanche, une série comme *The Alienist* manifeste un certain intérêt pour l'origine historique du métier. C'est précisément le parti pris par la série Netflix *Mindhunter*, qui revient aux origines du BSU, dans les années 1970.

B.2.2. « *Crime has changed* »⁷³⁰ : le cas de *Mindhunter*

Lancée en 2017 sur Netflix, la série *Mindhunter* est basée sur l'ouvrage de John Douglas⁷³¹, l'un des agents du BSU qui réalisa les entretiens ayant servi de base à la méthode de profilage de l'unité. Les personnages principaux de la série, James Holden et Bill Tench, sont respectivement inspirés de John Douglas et son collègue Robert Ressler. Le personnage de Wendy Carr, professeur en psychologie, est quant à lui fondé sur la chercheuse Ann Wolbert Burgess qui aida le BSU dans l'analyse des entretiens de tueurs en série. *Mindhunter* suit les premiers pas du BSU : la création de l'unité, les premiers entretiens réalisés par Holden et Tench, les discussions avec Carr, la création progressive d'un protocole et d'une terminologie pendant l'analyse des données recueillies. Contrairement à la plupart des séries policières des années 2000, le rythme est lent et l'intrigue est construite à la manière d'un feuilleton. Si les agents du BSU sont bien appelés à mener de véritables enquêtes, ces dernières sont davantage présentes pour illustrer comment les deux agents utilisent les résultats de leurs analyses dans le cadre d'un crime présentant des similarités avec celui sur lequel ils viennent de travailler, à la suite d'un entretien avec un criminel. La série acquiert ainsi, d'une certaine manière, une dimension pédagogique en permettant au spectateur d'assister à la mise en pratique de la théorie évoquée plus tôt par Holden, Tench et Carr.

La manière dont est présenté le propos de *Mindhunter* rappelle celle des docufictions mêlant information et fiction, en particulier pour ce qui est des fameux entretiens. La série a voulu se rapprocher autant que possible de la réalité, aussi bien dans le choix et le maquillage des acteurs qui

⁷³⁰ *Mindhunter*, Saison 1 épisode 1 [14:50]

⁷³¹ John E. DOUGLAS et Mark OLSHAKER, *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* [1995], Pocket Books, New-York.

incarnent les criminels interrogés que dans les échanges qu'ils ont avec les agents du BSU. À l'aide des enregistrements réalisés par Douglas et Ressler, les scénaristes de *Mindhunter* ont pu reproduire les entretiens, si ce n'est à l'identique, du moins de manière aussi réaliste que possible.



Illustration 27: Ed Kemper (à droite) interprété par Cameron Britton

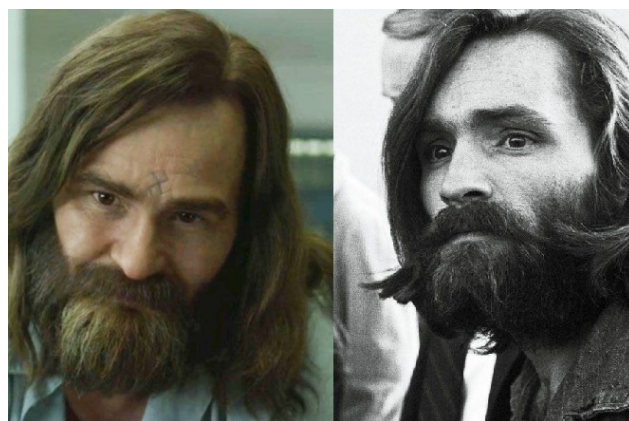


Illustration 28: Charles Manson (à droite) interprété par Damon Harriman

Bien que les noms des personnages principaux soient fictionnels, tout comme les détails de leur vie privée et de certaines enquêtes, le travail d'entretiens et d'analyses est, *a priori*, très proche de la réalité. Douglas lui-même, auteur du livre qui a inspiré la série, salue cette fidélité à son ouvrage : « They're going by the book and I am very pleased »⁷³². Loin de la dimension sensationnelle des analyses et déductions tape-à-l'œil réalisées par les profileurs et consultants des *cop shows*, *Mindhunter* tente de transmettre la réalité du travail accompli par le BSU. Mais il faut également souligner le fait que la narration est avant tout rythmée par les entretiens. Chaque épisode ou presque renvoie à un tueur en série qui a vraiment existé, et permet au spectateur d'assister à sa conversation avec les agents du BSU comme s'il se trouvait réellement dans la pièce. Malgré les descriptions glaçantes et les attitudes dérangeantes des personnages (on saluera la performance des acteurs), il est difficile de détacher son regard des scènes d'entretien. On peut sans doute mettre cette fascination en parallèle avec celle qui fait le succès des docufictions consacrés aux affaires criminelles que nous avons évoqués dans le chapitre 2.

La discipline du profilage criminel, fondée notamment sur la psychologie criminologique, a bénéficié des avancées dans le domaine de la psychiatrie dès le début du XIX^e siècle et, surtout, à

⁷³² John DOUGLAS, entretien avec Michael KAPLAN, « FBI agent hates the 'Silence of the Lambs' character he inspired », *New York Post*, 21 octobre 2017, consulté le 13 août 2021 <<https://nypost.com/2017/10/21/fbi-agent-hates-the-silence-of-the-lambs-character-he-inspired>>

partir du XX^e siècle. Il faut cependant bien séparer la réalité du métier des profileurs, ou analystes comportementaux, de ce qu'on en voit dans la fiction. Au sujet des romans de Thomas Harris, et en particulier de leurs adaptations, l'ancien agent du BSU John Douglas commente :

They don't put across accurate portrayals, and [that] aggravates me (sic) [...]. I can't look at those movies. You see FBI agents pulling out guns and knocking down doors and taking over investigations . . . [In reality,] if you're a cop and I work with you on a case, I help to develop a more proactive technique.⁷³³

En effet, un profileur ou un consultant n'est pas un détective agent de police. Il est là pour aider et conseiller les détectives en charge de l'enquête dans le cadre de l'identification du coupable. On aurait pu penser que la réalité du métier de profileur, moins clinquante que les aventures vécues par ceux des séries, n'intéresserait pas autant le public, d'où la surenchère déployée notamment par les séries. Cependant, le succès de *Mindhunter* dément cette hypothèse : si la série joue moins sur la dimension divertissante de ses consœurs *wellbeing*, elle a également trouvé son public. Au delà de la qualité de la réalisation et de la fascination exercée par les tueurs en série, ce succès tient peut-être également à la capacité de la série à innover en s'éloignant des sentiers battus pour, paradoxalement, retrouver les véritables origines (historiques) des profileurs et une plus grande proximité avec la réalité.

Enfin, l'utilisation de la méthode du profilage peut être perçue comme symptomatique des angoisses qui animent la société dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

Such [faith in the past], one must record in melancholy tones, is not the case in Western civilization at the present time. Disbelief, doubt, disillusionment, and despair have taken over—or so it would seem from our literature, art, philosophy, theology, even our scholarship and science.⁷³⁴

En littérature, les technologies visionnaires de Jules Verne laissent la place aux androïdes mélancoliques de Philip K. Dick. La déshumanisation de l'homme causée par la technologie entraîne un besoin de mieux comprendre la complexité de l'esprit humain, de mettre des mots sur l'horreur et l'indicible. Ces tensions générées par le progrès scientifique et son impact sur l'être humain continuent d'évoluer tout au long du XX^e siècle pour atteindre leur paroxysme au début des années 2000.

733 John DOUGLAS, entretien avec Michael KAPLAN, *Op. Cit.*

734 Daniel PICK, *Faces of Degeneration, Op. Cit.*, p. 27.

C. L'ère du numérique et des biotechnologies

[...] la troisième révolution industrielle, celle de l'informatique et des biotechnologies, a déclenché un véritable foisonnement de questionnements sur les devenir de l'humain : entre technophilie et technophobie, le posthumain permet de repenser, sur un mode euphorique ou dysphorique, les frontières de la définition de l'humain.⁷³⁵

Dans un univers organisé en réseaux et dominé par le numérique, la question de la place de l'être humain se pose plus que jamais. Face à l'efficacité exponentielle des nouvelles technologies, on peut en effet se demander quel rôle l'humain, et plus précisément le détective, est amené à jouer, et comment son existence peut rester indispensable lorsque les machines atteignent un degré de performance largement supérieur à celui des humains. Dans ce contexte, la question de l'identité du détective doit donc également tenir compte de celle d'une possible re-définition de l'humain. L'homme se retrouve confronté à une nouvelle forme de crise épistémologique qui remet en question la place qu'il occupe et le rôle qu'il joue dans ce contexte cybernétique⁷³⁶. Pour Norbert Wiener, l'être humain doit cohabiter avec les machines et accepter la place centrale qu'elles occupent dans un monde régi par l'information et la communication :

Information is a name for the content of what is exchanged with the outer world as we adjust to it, and make our adjustment felt upon it. [...] To live effectively is to live with adequate information. Thus, communication and control belong to the essence of man's inner life, even as they belong to his life in society.⁷³⁷

Or, dans un monde hyperconnecté, « un monde virtualisé, interfacé, un monde en réseaux qui n'est plus que pure communication »⁷³⁸ et dans lequel l'information circule de manière globale et presque instantanée, le rôle des détectives de fiction évolue de façon plurielle : le personnage doit à la fois s'adapter au nouveau contexte technologique et maîtriser les nouveaux outils à sa disposition, mais il doit aussi parfois s'adapter dans le sens biologique du terme pour continuer à rivaliser avec des machines toujours plus performantes. Pour rester efficace et pertinent dans la société écranique du XXI^e siècle, le détective doit être en mesure de faire face aux menaces (les plus répandues en fiction étant celles du terrorisme et du piratage informatique) créées par ces évolutions techniques.

735 Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, « Introduction », *Post Humans, Op. Cit.* p. 9.

736 « Étude des processus de commande et de communication chez les êtres vivants, dans les machines et les systèmes sociologiques et économiques. » « Cybernétique », *Le Petit Larousse Illustré*. 2000.

737 Norbert WIENER, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society, Op. Cit.*, pp. 17-18.

738 Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, « Introduction », *Post Humans, Op. Cit.*, p. 17.

C.1. Des écrans et des hommes

Pour Bertrand Gervais, l'imaginaire de la culture de l'écran est structuré par quatre traits : la soif de réalité, le morcellement du sensible, la logique des flux et la folie du voir⁷³⁹. La soif de réalité « représente la fascination pour le présent et ses manifestations » et « rend compte de notre relation angoissée à un monde en constante transformation »⁷⁴⁰. Le morcellement du sensible « recouvre l'important fractionnement des identités et des communautés »⁷⁴¹. La logique des flux s'exprime « sur une identité en négociation constante, établie et mise en partage sur des réseaux »⁷⁴². Enfin, La folie du voir « surdétermine notre passage d'une culture du livre à une culture de l'écran » et « se manifeste notamment par une omniprésence de ces dispositifs numériques d'inscription, de traitement et de visualisation de l'information »⁷⁴³. Le réseau et le mode de vie hyperconnecté sont tout autant sources de fascination que d'inquiétude, et l'on retrouve la même tension entre fascination et répulsion qui existait au XIX^e siècle face à l'origine simiesque de l'être humain. Ces quatre traits posent un nouveau rapport aux écrans dans une société envahie par le numérique. Le rapport à l'information, notamment, est de plus en plus instantané. La société numérique a ouvert la porte à de nouvelles opportunités, mais également à de nombreuses menaces qui s'insinuent, via les écrans, directement dans la vie privée. Dans ce contexte, il est évident que le détective doit faire face à des défis inédits. Il est donc intéressant de se pencher sur la manière dont la fiction sérielle traite ce personnage dans un nouveau contexte de révolution épistémologique, et le fait évoluer pour qu'il reste à la hauteur de sa réputation. Nous nous intéresserons en effet à la manière dont le détective incarne le « morcellement du sensible » décrit par Gervais, par le biais de nouveaux avatars qui fractionnent son identité herméneutique en plusieurs entités. Mais nous verrons également comment les séries, en remplaçant le modèle séculaire de lecture par une surexposition de l'image, inscrivent la méthode du détective dans la « folie du voir ».

C.1.1. La technologie au service de la détection

Comme le remarque Dominique Sipièrè, les sciences et les technologies sont « mises au centre du récit dont elles sont devenues la matière »⁷⁴⁴. On peut prendre pour exemple la série *CSI* qui,

739 Bertrand GERVAIS, « Est-ce maintenant ? / Is it now ? Réflexions sur le contemporain et la culture de l'écran » dans *Soif de réalité : Plongées dans l'imaginaire contemporain*, Bertrand GERVAIS, Samuel ARCHIBALD, Sylvain DAVID, Joanne LALONDE, Vincent LAVOIE et Sylvano SANTINI, Montréal, Nota Bene, 2018, p. 26.

740 *Ibid.*

741 *Ibid.*, p. 26.

742 *Ibid.*, pp. 26-27.

743 *Ibid.*, p. 27.

744 Dominique SIPIÈRE, *Le récit dans les séries policières, Op. Cit.*, p. 161.

après les attentats du 11 septembre 2001, « viendra renforcer l'impression rassurante que des "experts" efficaces et dévoués défendent les Etats-Unis »⁷⁴⁵. L'abondance de moyens techniques utilisés par les équipes des *cop shows* serait ainsi, selon Maud Desmet, le « symptôme d'un scientisme triomphant »⁷⁴⁶, l'illustration d'une « croyance aveugle en la science, nouvelle religion aux propriétés quasi magiques »⁷⁴⁷. La science est un outil si précis que le travail de détective s'en trouve parfois réduit à la collecte d'indices, l'élaboration de la liste de suspects, et l'appréhension (souvent musclée) du coupable. On peut en effet se demander comment l'esprit du détective pourrait encore rivaliser avec des machines aussi performantes.

Nous prendrons ici pour exemple la série *Sherlock*. On le sait, l'outil privilégié de Holmes, c'est son sens acéré de l'observation et sa capacité à interpréter les indices qu'il découvre. Or, on peut se demander comment Holmes peut réussir à exister dans une société informatisée. Si son talent perd de sa dimension exceptionnelle face aux moyens techniques utilisés par les brigades criminelles, que lui reste-t-il, et pourquoi les policiers de Scotland Yard feraient-ils encore appel à lui ? Pour rester pertinent, le Sherlock Holmes de la série parvient à réconcilier « traces d'ADN » et « cellules grises » (pour reprendre les mots de Jean-Jacques Lecercle⁷⁴⁸). Le Sherlock Holmes de la série n'est pas en reste lorsqu'il s'agit d'utiliser des innovations technologiques et scientifiques modernes⁷⁴⁹. On peut citer comme exemple l'épisode « The Reichenbach Fall ». Dans ce dernier, Holmes analyse les éléments chimiques présents dans un morceau de boue récupéré sur les lieux d'un crime (et s'étant vraisemblablement trouvé sur la chaussure du criminel recherché). Cependant, ces procédés ultra modernes ne lui seraient d'aucune utilité sans ses capacités de déduction hors du commun, et nous réutiliserons le même exemple en ce sens : ayant pris connaissance des éléments constituant le résidu de boue, Holmes est capable, grâce à sa connaissance complète de la géologie londonienne, de localiser la provenance dudit résidu, et ainsi de retrouver la trace des deux enfants enlevés par le mystérieux individu. Scotland Yard peut donc avancer dans l'enquête jusqu'à un certain point grâce à des détectives efficaces et des moyens technologiques avancés, mais se retrouve toujours bloqué à mi-parcours, dans l'incapacité d'utiliser les éléments à sa disposition de façon constructive. Pour cela, Holmes est indispensable, car il reste la seule personne capable de voir au-delà des apparences – ou, plutôt, de voir précisément les éléments utiles, ni plus ni moins – et d'en tirer les conclusions nécessaires à la résolution de l'enquête. Comme le remarquent les créateurs de *Sherlock* : « He's still

745 Dominique SIPIERE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 163.

746 *Ibid.*, p. 164.

747 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, pp. 21-22.

748 Jean-Jacques LECERCLE, « Après l'âge d'or », *Op. Cit.*, p. 398.

749 Il maîtrise par exemple parfaitement l'utilisation de son smartphone pour envoyer des sms et naviguer sur Internet.

the genius in the room »⁷⁵⁰.

Il faut cependant souligner le statut bien particulier de Sherlock Holmes : au vu de l'aura qu'a acquis le personnage depuis sa création, la version du détective dans la série BBC se devait de respecter un certain standing. Gatiss et Moffat ont donc fait du personnage une sorte de machine à penser encore plus performante que les technologies de pointe utilisées par les brigades criminelles (nous y reviendrons). Étant donné le statut de figure mythique associé à Holmes, un tel niveau de performance reste crédible pour le spectateur – Holmes peut le faire, puisque c'est Holmes. Les créateurs de fictions sérielles doivent toutefois faire attention aux capacités qu'ils attribuent à leur détective, car l'intérêt du récit policier c'est aussi, pour celui qui le consomme, de pouvoir suivre et comprendre le raisonnement de l'enquêteur, et surtout d'y croire. La tâche du détective se révèle complexe, d'où peut-être, dans certaines séries, la simplification des énigmes au profit de résolutions spectaculaires permises par les analyses ADN et les prouesses techniques des caméras de surveillance. Les séries policières souhaitant se rapprocher davantage de la réalité du métier ont de fait plutôt tendance à adopter un format feuilletonnant, pour permettre aux intrigues de s'étaler sur plusieurs épisodes, voire sur des saisons entières – à l'image de la série *Homeland*⁷⁵¹.

Si la série *Sherlock* reste relativement optimiste au sujet des technologies (ce sont des outils utiles ou, si elles représentent une menace, le détective saura les déjouer), « l'idéologie scientifique est loin de triompher aux États-Unis »⁷⁵² (et en Europe) en ce début de XXI^e siècle. Nous avons déjà évoqué le cas de *Black Mirror*, et plus particulièrement l'épisode « Hated in the Nation » qui présente une image particulièrement critique et désenchantée de notre société écranique hyperconnectée. Dans cet épisode, les détectives ne parviennent pas à déjouer le plan du criminel, et l'intrigue se termine par la mort de milliers de citoyens. Bien que l'une des enquêtrices parvienne à retrouver le coupable (l'épisode ne dit pas si elle réussira à l'arrêter), le résultat est le même : même si les détectives avaient compris l'objectif du criminel, ils n'étaient pas de taille à lutter contre l'instantanéité des réseaux sociaux et la complexité des drones tueurs programmés. L'angoisse générée par cet épisode est d'autant plus forte qu'il s'appuie sur des technologies qui font déjà partie du quotidien des spectateurs (du moins, en partie) : nous avons mentionné l'importance exponentielle des réseaux sociaux, et les drones se démocratisent⁷⁵³. A l'image de ces deux

750 « A Study in Pink », commentaires de Mark Gatiss, Steven Moffat et Sue Vertue. *Sherlock: Season 1*. BBC, 2010. DVD.

751 Howard GORDON et Alex GANSA, Showtime, 2011-2020, 8 saisons.

752 Dominique SIPIERE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 165.

753 Amazon développe même un service de livraison par des drones guidés avec un système GPS : voir la vidéo « First Prime Air Delivery », *Amazon*, Décembre 2016 <<https://www.amazon.com/Amazon-Prime-Air/b?ie=UTF8&node=8037720011>>

exemples, la technologie est omniprésente dans la vie de tous les jours, et ce monde virtualisé touche aussi bien la sphère professionnelle que privée. Cette ubiquité apparente du réseau⁷⁵⁴ est régulièrement mise en scène dans les séries contemporaines, pour explorer encore davantage le paradigme de la société de l'information posé par Wiener et illustré par ces interfaces.

C.1.2. Le réseau à l'écran

La multitude d'écrans présents dans notre quotidien est souvent représentée à l'image par une superposition des informations. L'une des occurrences les plus communes est l'inscription du contenu d'un e-mail ou d'un texto en surimposition de la scène. La série *Sherlock* utilise ce procédé dès le premier épisode, lorsque le détective contacte l'inspecteur Lestrade alors qu'il est en conférence de presse :

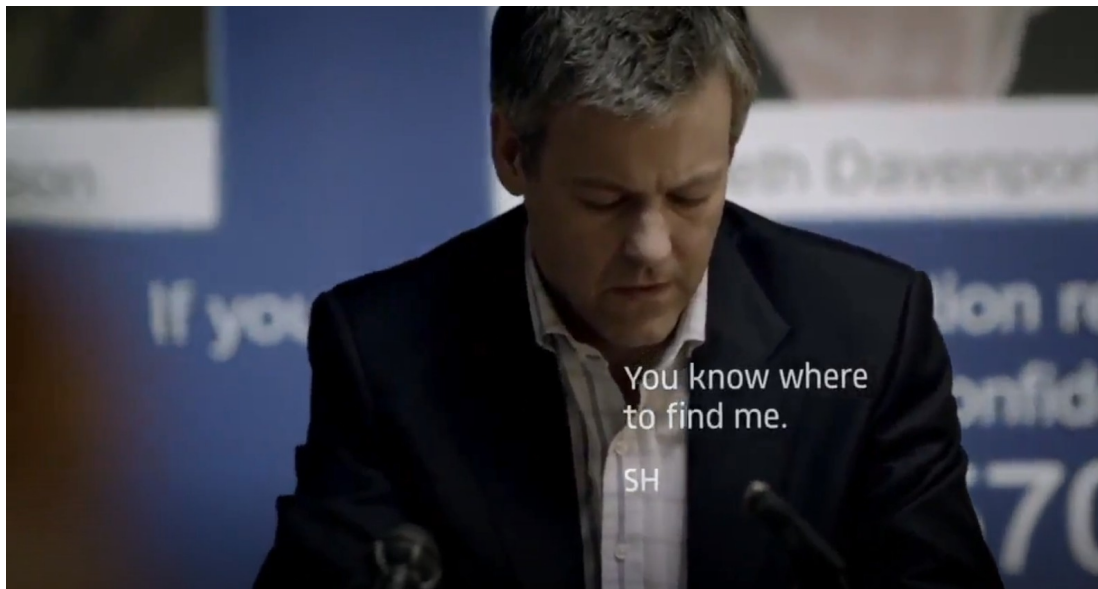


Illustration 29: Sms à l'écran, « A Study in Pink », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [06:57]

Il est intéressant de souligner qu'il s'agit là de la première apparition de Sherlock Holmes. On ne connaît pas encore son visage : il est représenté par ses mots et ses initiales, « SH », qui sont déjà présents à l'écran. Outre l'anticipation que cela génère – chaque spectateur ayant hâte de découvrir cette nouvelle version du détective – cela participe à l'inscription de Holmes dans le XXI^e siècle où la série le transpose. Le message est clair : le Holmes de la série évolue bien à l'époque des réseaux, et il en utilise aisément les outils numériques du quotidien.

⁷⁵⁴ Voir par exemple Viviane SOBCHACK, « Comprendre les écrans: une méditation in medias res », *Vivre par(mi) les écrans*, dir. Mauro CARBONE, Anna Caterina DALMASSO et Jacopo BODINI, Les Presses du réel, pp. 29-46.

La série insiste beaucoup sur la figuration de l'interface numérique lorsqu'il s'agit de représenter l'esprit de Holmes au travail. Nous reviendrons sur la représentation machinique du cerveau du détective dans le dernier chapitre de cette thèse, mais il faut ici souligner que cette esthétique contribue également à ancrer la série dans l'ère numérique où l'intrigue se déroule. Un autre moyen de figurer l'omniprésence des écrans et des interfaces dans la série est le mouvement de caméra. On peut prendre l'exemple de l'épisode « A Scandal in Belgravia »⁷⁵⁵ au début duquel Sherlock Holmes envoie John Watson enquêter à sa place sur les lieux d'une mort suspecte. Le détective, pas assez intéressé pour se déplacer en personne, observe le cadavre et l'environnement par le biais de la webcam de Watson, en utilisant Skype. Pour tourner les plans durant lesquels Holmes et Watson discutent par Skype, les deux acteurs ont tenu la caméra à bout de bras comme s'il s'agissait d'un ordinateur portable.



Illustration 30: Skype, « A Scandal in Belgravia », *Sherlock*, Saison 2 épisode 1 [11:25]

Le résultat est flagrant : le spectateur a l'impression d'être lui-même en train de communiquer avec les personnages. Cette manière d'utiliser la caméra permet donc d'accentuer la dimension réaliste de la série (on imagine facilement les deux personnages discutant par ordinateur interposé), mais pas seulement : elle crée une dimension participative, puisque les spectateurs ont l'impression d'être convié au sein de la conversation entre les deux amis.

Si *Sherlock* utilise des outils bien connus de ses spectateurs dans le cadre de l'enquête, la série *Almost Human* va plus loin dans la représentation des technologies à l'écran. L'intrigue se déroule en 2048, dans une société où les sciences se sont développées de manière exponentielle, et où chaque officier de police est accompagné d'un androïde. La première scène du premier épisode, où l'on voit le personnage principal John Kennex et son équipe pris en pleine fusillade, expose déjà

⁷⁵⁵ *Sherlock*, Saison 2 épisode 1.

l'utilisation que fait la police de ces agents artificiels. En effet, lorsque Kennex demande à un agent androïde de lui fournir le diagnostic vital d'un collègue blessé, l'image semble se transformer en écran pour donner au spectateur le point de vue de l'androïde en pleine analyse :



Illustration 31: Dans les yeux de l'androïde, *Almost Human*, Saison 1 épisode 1 [01:50]

La série a régulièrement recours à ce genre d'images lorsque Dorian, l'androïde qui fait équipe avec Kennex, analyse des données en rapport avec l'enquête. *Almost Human* affirme ainsi dès le départ son esthétique futuriste pour plonger le spectateur dans un monde où la technologie et les écrans sont omniprésents. L'introduction que l'on trouve au début de chaque épisode résume bien cette démarche : on y voit se succéder des vues de la ville du futur dans un style très cyberpunk⁷⁵⁶ et les nouvelles technologies qui servent de trame à la série.



Illustration 32: L'esthétique futuriste dans *Almost Human*, Introduction

La série convoque immédiatement la xénoencyclopédie associée à la science-fiction et rappelle

⁷⁵⁶ Voir Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, The Athlone Press, 2000

l'esthétique du cyberpunk⁷⁵⁷, un genre d'ailleurs en partie inspiré par la fiction *hardboiled* : « A major influence behind cyberpunk's characters and settings is the hard-boiled detective fiction that developed in America in the late 1920s and 1930s »⁷⁵⁸. On trouve cette esthétique dans de nombreuses fictions futuristes, à commencer par l'adaptation du roman de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968), *Blade Runner*⁷⁵⁹, ou encore la franchise *Matrix*. De fait, le spectateur sait d'emblée à quoi s'attendre : la technologie sera omniprésente, mais il ne s'agira pas de « scientisme triomphant », pour reprendre les mots de Dominique Sipièrre. A l'image de la ville sombre dont les néons ne semblent mettre en lumière que la saleté tout en accentuant les zones d'ombre, la série explore les incertitudes liées aux sciences qu'elle représente, sans en cacher le côté sinistre. Enfin, l'introduction se clôt par un regard caméra, celui d'un œil robotique qui observe directement le spectateur à travers l'écran :

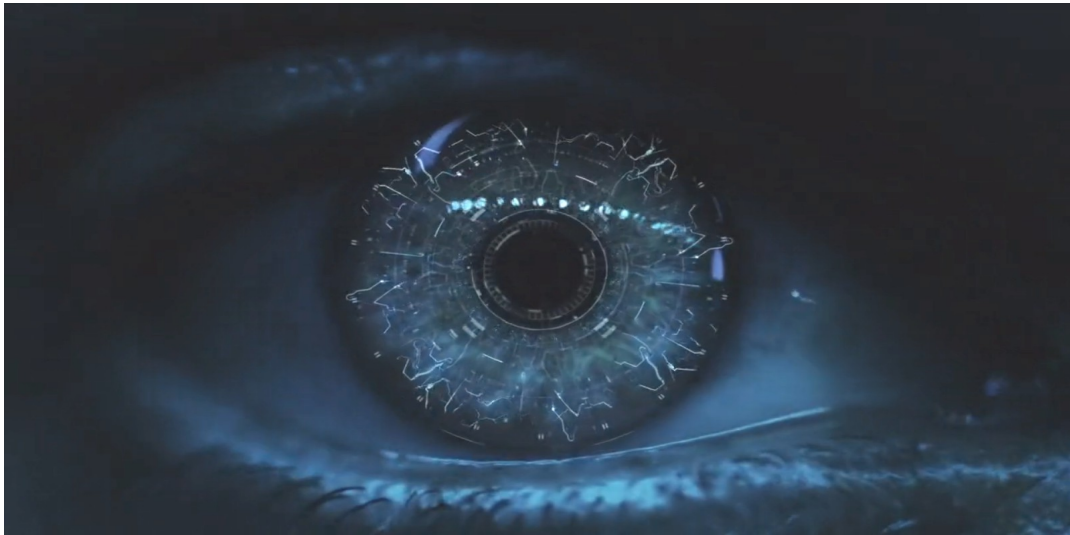


Illustration 33: L'œil de l'androïde, *Almost Human*, Introduction

Plus le spectateur acquiert des connaissances sur l'univers de la série, plus il peut faire le lien entre cet œil et celui de l'androïde policier qui analyse le sujet qu'il regarde. L'œil du détective, outil traditionnel d'observation menant à l'analyse des indices, devient une interface sur-développée et hyperconnectée, ce qui lui assure un accès direct à des données infinies. L'œil de l'introduction peut également renvoyer au spectateur qui regarde la série, et qui tente lui-même de participer au jeu de la déduction induit par le récit policier.

757 « The mounting waste of desolate urban sites, the pervasiveness of crime and disease, and the enduring fascination held by relics from bygone ages underscore the cybercity's corporeal dimension », Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture*, *Op. Cit.*, p. 133.

758 Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture*, *Op. Cit.*, p. 8.

759 Ridley SCOTT, 1982.

À partir de cette dimension réflexive, on va constater que les deux genres (SF et roman policier) ont plus en commun que ce que l'on pourrait penser. [...] Dans le récit policier, il y a mise en abyme du processus de lecture : le récepteur devient herméneute, voire sémiologue. De même, la réflexivité est centrale en SF, parce que le genre incite à l'anamorphose, au sens où le regard posé sur le monde possible présenté par la fiction renvoie par anamorphose au monde du récepteur et à ce qu'il contient de ce futur possible.⁷⁶⁰

La série *Almost Human* propose cependant une image plutôt positive du robot, et la représentation des analyses de Dorian à l'écran apporte avant tout un certain dynamisme à l'enquête (en plus de faciliter la narration). Une autre série propose également des images du point de vue d'une intelligence artificielle, mais cette fois d'une manière par moments presque anxiogène : *Person of Interest*. Dans cette dernière, l'ancien militaire John Reese utilise les résultats obtenus par un système de surveillance de masse, créé par l'ingénieur informatique Harold Finch, pour prévenir les crimes jugés probables par l'intelligence artificielle. Le montage fait alterner des scènes où l'on suit les personnages et des images pour la plupart filmées par des caméras de sécurité. Sur ces dernières se surimposent des marqueurs de focalisation, mettant en valeur l'analyse de l'IA qui travaille inlassablement à repérer les crimes ayant le plus de risques de se produire. La notion de surveillance est centrale dans la série et l'omniprésence de ces images dans chaque épisode le rappelle régulièrement au spectateur.



Illustration 34: Le système de surveillance, *Person of Interest*

Nous avons pu observer trois représentations de la technologie à l'écran à travers ces séries. Dans le cas de *Sherlock*, elle est un outil du quotidien des personnages (et des spectateurs) et ne prend pas le pas sur les scènes de déduction menées par Holmes – qui possèdent également une identité visuelle bien spécifique sur laquelle nous reviendrons. La série *Almost Human*, quant à elle, insiste sur l'omniprésence des nouvelles technologies, construisant une esthétique futuriste familière

760 Héléne MACHINAL, *Posthumains en série, Les détectives du futur*; Op. Cit., pp. 292-293.

pour un public adepte de la SF et du cyberpunk, et justifie l'utilisation de la technique dans la mesure où elle permet d'en contrôler les dérives. *Person of Interest*, quant à elle, insère régulièrement des images de caméra de surveillance qui rappellent au spectateur la surveillance constante opérée par l'intelligence artificielle de la série. Le réseau est ainsi exploité à différents niveaux : outil du quotidien, lutte contre les dérives de la science, surveillance totale et continue.

Ces séries, notamment *Almost Human* et *Person of Interest*, ne se contentent cependant pas de représenter le réseau à l'écran. Elles intègrent en effet les acteurs de l'enquête à ce réseau, sous la forme d'un androïde policier pour la première et d'une IA de surveillance et d'analyse pour la seconde. Dans la société écranique dépeinte par ces fictions, les dangers posés par les nouvelles technologies ne peuvent être combattus efficacement qu'en leur opposant une autre technologie. On assiste ainsi à la multiplication de détectives génétiquement ou techniquement modifiés pour optimiser leur efficacité dans le cadre de l'enquête.

C.2. Le détective augmenté

Dès la fin du XVIII^e siècle, La Mettrie comparait le corps humain à « une machine qui monte elle-même ses ressorts : vivante image du mouvement perpétuel »⁷⁶¹. L'idée d'une analogie entre corps et machine n'est donc pas nouvelle et Jean François Chassay a montré dans son anthologie qu'elle est ancienne et n'a cessé de faire retour dans la fiction⁷⁶². Cette analogie a ouvert la voie à des possibilités technologiques mêlant organique et mécanique. Dans le contexte de la société écranique et du réseau omniprésent, le détective de fiction est confronté à des défis inédits. Or, comme nous l'avons mentionné, si le personnage de Sherlock Holmes peut se reposer sur son aura pour conserver sa supériorité face aux menaces (y compris celles générées par les nouvelles technologies), il doit cependant s'adapter un minimum aux outils numériques actuels. Et pour rester pertinents dans le monde virtuel, certains détectives se retrouvent dotés d'artefacts technologiques qui leur donnent un avantage non négligeable – mais créent également des questionnements majeurs quant à l'identité même des personnages. On peut ainsi poser trois types d'êtres augmentés par la technologie, selon les définitions des « presque-humains » de Thierry Hoquet. Tout d'abord l'organorg, « version classique de l'organisme outillé : il prend ses outils et machines, s'en sert, puis les redépose, il n'est pas fondamentalement affecté par les dispositifs dont il s'augmente toujours

761 Julien OFFRAY DE LA METTRIE, *L'Homme-machine* [1748], Numilog, 2001, p. 35.

762 Jean-François CHASSAY, (ed.), *L'Imaginaire de l'être artificiel*, Presses de l'Université du Québec, 2010.

temporairement »⁷⁶³ (dans notre corpus, c'est par exemple le cas du Sherlock Holmes de la série BBC). Nous parlerons également du cyborg, qui « suppose un câblage nécessaire et une certaine forme de substitution entre l'organique et le mécanique [...], il ne peut plus déposer le dispositif technique qui l'augmente ou le complète si bien qu'il est en première ligne lorsqu'il s'agit d'envisager la disparition de l'humain »⁷⁶⁴ (Gabriel Vaughn dans *Intelligence*). Enfin, nous mentionnerons le robot, « une forme d'être artificiel totalement mécanique, sans rien d'organique »⁷⁶⁵, à l'image de Dorian dans la série *Almost Human*.

C.2.1. Intelligence artificielle et outil technologique

Avant de parler de modifications techniques opérées par un être humain sur un autre, il faut mentionner le cas de l'évolution des outils dont le détective dispose dans le cadre de son enquête. Cet apport technologique n'est pas intrinsèque au développement physique ou mental du détective : il s'agit plutôt d'habitudes intégrées à son comportement pour marquer son appartenance à un contexte donné, ce qui fait de lui un organorg. C'est ainsi que l'on voit Sherlock Holmes utiliser Skype ou Josephus Miller (*The Expanse*) utiliser son « hand terminal », un appareil intelligent qui permet aux utilisateurs de stocker des informations, envoyer des messages ou encore, notamment dans le cas du détective, d'accéder aux fichiers (voire à l'appartement) d'une personne recherchée. Cela dit, on pourrait aussi y voir l'une des manifestations d'une évolution que Michel Serres qualifie d'exodarwinisme : « [...] l'exodarwinisme [est] le mouvement original des organes vers des objets qui externalisent les moyens d'adaptation. Ainsi sortis de l'évolution dès les premiers outils, nous entrâmes dans un temps nouveau, exodarwinien. »⁷⁶⁶

763 Thierry HOQUET, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », *Post Humans : Frontières, évolutions, hybridités*, *Op. Cit.*, p. 100.

764 Thierry HOQUET, « Cyborg, Mutant, Robot, etc », *Op. Cit.*, p. 100.

765 *Ibid.*

766 Michel SERRES, *Hominescence*, Paris, Éditions Le Pommier, 2001, p. 51.



Illustration 35: Hand terminal, *The Expanse*, Saison 1 épisode 2 [07:40]

L'évolution et les gadgets semblent toutefois presque superficiels comparés aux possibilités générées par une hybridité entre l'humain et la machine. Comme nous l'avons mentionné plus tôt dans cette partie, certaines séries font appel à des intelligences artificielles qui aident le détective dans son travail. Dans *Almost Human*, le détective John Kennex travaille en binôme avec Dorian, un androïde. L'introduction du premier épisode souligne en effet la recrudescence du crime dans un monde où la technologie est reine :

In 2048, science and technology evolve at an uncontrollable pace. Unknown drugs and weapons flood our streets and schools. The contraband is controlled and distributed by violent, faceless, criminal organizations. And the crime rate rises an astounding 400%. Outnumbered and overwhelmed, law enforcement implements a new strategy: Every police officer is partnered with an advanced, combat-model android.⁷⁶⁷

Dans l'univers diégétique de la série, les robots sont présentés comme une solution face à des réseaux criminels ayant accès à plus de moyens techniques que jamais. Cependant, le détective Kennex est d'abord très hostile et refuse de travailler avec un partenaire non humain. Dorian est toutefois un androïde bien spécial car il s'agit d'un modèle doté d'une âme synthétique. Le cas de Kennex lui-même est un peu particulier car, victime d'un accident lors d'une opération de police, l'une de ses jambes a été remplacée par une prothèse mécanique. Il est donc lui-même un cyborg, même si sa particularité est en général dissimulée. Kennex vit mal ces modifications corporelles qui le rapprochent d'un groupe qu'il méprise. Cependant, il finit par revoir son jugement, au contact de Dorian et au fil des enquêtes sur lesquelles ils travaillent ensemble. Cette méfiance initiale envers l'androïde est une thématique récurrente dans les fictions mettant en scène des robots, et ce dès les

⁷⁶⁷ *Almost Human*, Saison 1 épisode 1.

nouvelles écrites par Isaac Asimov⁷⁶⁸. Pour Alain Quesnel, « la machine même fascine et inquiète parce qu'elle prolonge et multiplie dans des proportions toujours plus incroyables des capacités, des puissances et des virtualités proprement humaines »⁷⁶⁹, et « la figure du robot dépasse de loin celle du Golem, parce que le robot atteint à cette propriété spécifiquement humaine : l'intelligence »⁷⁷⁰. Dans le cadre du récit policier, l'androïde interpelle le détective sur sa propre pertinence : est-il encore besoin de mettre des vies humaines en danger dans un métier à risques lorsque des machines aisément remplaçables peuvent mener elles-mêmes l'enquête ?

Dans le cas de *Almost Human*, on en revient encore à la légitimité du personnage du détective dans un monde où les robots et les intelligences artificielles ont atteint un tel niveau d'efficacité qu'il devient presque impensable pour l'être humain de rivaliser avec eux. La série a cependant recours au stéréotype de l'âme comme élément différenciateur : c'est l'âme de l'être humain qui lui permet de saisir des subtilités typiquement humaines que l'androïde serait incapable de comprendre. L'intérêt de la série, de ce point de vue, se situe avant tout dans l'évolution de la perception que Kennex a de Dorian : dans un premier temps extrêmement méfiant, il finit par le considérer comme son partenaire. Les relations tumultueuses entre binômes de policiers ne manquent pas en série, mais *Almost Human* explore les potentialités d'une relation amicale possible entre l'humain et la machine, dans laquelle l'un n'est pas supérieur à l'autre. Les notions de créature et créateur s'estompent pour laisser la place à un lien professionnel et amical typique des fictions ne mettant en scène que des êtres humains. Même si Dorian est capable d'actions que seule une intelligence artificielle pourrait accomplir, son statut d'androïde devient peut à peu secondaire aux yeux du spectateur qui voit avant tout en lui le partenaire et ami du héros. Le propos se déplace ainsi assez rapidement, passant de la notion de contrôle de l'IA et du robot à une réflexion sur leur humanité potentielle.

L'exemple de Kennex atteste d'une évolution : l'accent est désormais mis sur la construction de l'identité du détective lui-même. La notion d'identité est bien entendu centrale en récit policier, puisqu'il s'agit d'identifier celle du ou des coupables responsables du crime qui a lancé le récit. Mais on observe un certain glissement de la focalisation lorsque l'on passe du micro-récit au macro-récit : si trouver le criminel reste crucial, l'énigme en fil rouge porte sur l'identité véritable du détective. Cette dimension, déjà présente chez Sherlock Holmes (nous y reviendrons dans le

768 Isaac ASIMOV, *I, Robot*, 1950.

769 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes, Op. Cit.*, p. 71.

770 *Ibid.*, p. 73.

Voir également Philippe BRETON, *À l'image de l'Homme. Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

chapitre suivant), se confirme dans les fictions mettant en scène des détectives ayant eux-mêmes subi des modifications biologiques, technologiques ou biotechnologiques. La confrontation entre homme et machine peut aussi prendre une dimension globale par l'intermédiaire des réseaux sur lesquels ces détectives augmentés peuvent alors agir.

C.2.2. Modifications techniques et génétiques

Le terme « augmentation » désigne, lorsqu'il se réfère à l'homme ou à l'humain, un ensemble de procédures, méthodes ou moyens, chimiques ou technologiques, dont le but est de dépasser les capacités naturelles ou habituelles d'un sujet. [...] Il s'agit en quelque sorte de « mettre à niveau » un individu en l'augmentant pour qu'il atteigne un niveau de performance requis par la tâche à effectuer.⁷⁷¹

Nous allons maintenant nous intéresser à des fictions sérielles dans lesquelles c'est le détective lui-même qui est « augmenté », et ce de trois manières différentes. Il peut s'agir de modifications génétiques, d'hybridation entre l'homme et la machine, et de désincarnation quasi totale lorsque le corps n'est plus qu'un outil hébergeant des données. Nous nous concentrerons ici sur des exemples qui illustrent la manière dont les détectives augmentés peuvent incarner des déclinaisons des herméneutes des origines.

Modifications génétiques

Les clones de la série *Orphan Black*⁷⁷² n'ont rien de mécanique : ils sont le résultat de manipulations génétiques. Le processus du clonage interroge directement la notion d'identité : qu'en est-il d'une identité individuelle lorsque le sujet est dupliqué, potentiellement à l'infini ? Ainsi, le clone efface la différence entre le même et l'autre⁷⁷³. Cependant, la série utilise cette conjecture pour la contredire. En effet, la similarité génétique des clones n'en fait pas des êtres moralement, émotionnellement ou psychologiquement identiques. Leur parcours de vie, leur emploi et leur vision du monde sont extrêmement variés. La dénégation d'une uniformité découlant d'un code génétique va même plus loin. En effet, lorsque, lors de son enquête, la clone détective Sarah découvre l'existence de sa sœur jumelle, cette dernière apparaît comme une image en négatif : la

771 Bernard CLAVERIE et Benoît LE BLANC, « Homme augmenté et augmentation de l'humain », *L'Humain augmenté*, ed. Edouard KLEINPETER, CNRS Editions, Paris, 2013, p. 61.

Il existe de nombreuses autres références sur l'humain augmenté, notamment les ouvrages de Jean-François CHASSAY (dir.), *L'imaginaire de l'être artificiel*, *Op. Cit.* ou celui de Jean-Paul ENGELIBERT et Denis MELLIER (dir.), *L'Homme artificiel*, *Otrante*, n°11, *Transition*, 1999.

772 Graeme MANSON et John FAWCETT, *Space* et BBC America, 2013-2017, 5 saisons.

773 Hélène MACHINAL, *Posthumains en série*, *Les détectives du futur*, *Op. Cit.*, p. 192.

première est détective, la seconde une meurtrière (nous reviendrons sur les oppositions supposées entre détective et antagoniste dans le chapitre suivant). Ainsi, la série « nie d'emblée la perspective essentialiste d'une nature humaine ancrée dans l'inné. Elle montre que la culture (et non une quelconque nature) est déterminante »⁷⁷⁴. On peut également y voir une réflexion sur le format sériel lui-même (notamment lorsqu'il s'agit de récit de détection), qui allie, on l'a vu avec Eco, innovation et répétition⁷⁷⁵. Si chaque clone est une répétition génétique de l'autre, chaque modèle reste unique, différent de ses pairs. C'est cette singularité identitaire que la série met en exergue, loin de la surdétermination et de la copie parfaite incarnées par les célèbres clones de la saga *Star Wars*⁷⁷⁶. Pour Elaine Després, ce n'est « pas un hasard si les clones sont si différentes et correspondent à des stéréotypes sociaux [...] » puisque ces types permettent « aux personnages de rejeter leurs déterminismes et d'affirmer leur individualité avec force »⁷⁷⁷. L'identité singulière de chaque clone illustre donc bien le « morcellement du sensible » évoqué par Gervais et le fractionnement des identités qu'il recouvre.

La différenciation identitaire est aussi le message proposé par la série *Almost Human* dans son traitement de la détective Valerie Stahl. Stahl est une Chrome, un être humain génétiquement « amélioré » *in utero* pour en faire un individu considéré comme parfait. Les Chromes sont modifiés avant même leur naissance pour optimiser leur intelligence, leur santé, mais aussi leur apparence physique. Ils occupent en majorité des fonctions haut placées, et liées au domaine des sciences. Le choix de Valerie Stahl de s'engager dans les forces de l'ordre est en général mal vu par les autres Chromes, puisque considéré comme un potentiel gâché. Les capacités que lui confèrent ces modifications génétiques font cependant d'elle une détective dévouée au sens de l'observation particulièrement aiguisé. Toutefois, la particularité de Valerie Stahl complique parfois ses relations avec ses collègues qui, pour certains, voient les Chromes comme une classe privilégiée. C'est peut-être la raison pour laquelle le statut de Chrome de Stahl n'est que peu évoqué dans la série, qui n'exploite pas vraiment la potentialité de ces modifications. Comme pour Dorian, la volonté des scénaristes semble être de créer entre les protagonistes des relations similaires à celles représentées dans de nombreux *cop shows*, comme pour montrer que même les innovations scientifiques les plus poussées ne peuvent réellement changer le fonctionnement d'un commissariat et la dynamique d'une équipe d'enquêteurs.

774 *Ibid.*, pp. 194-195.

775 Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », *Op. Cit.*.

776 Voir George LUCAS, *Attack of the Clones*, 2002.

777 Elaine DESPRÉS, « Maisons et génomes : l'espace des luttes identitaires dans *Orphan Black* », *L'imaginaire en série I*, ed. Hélène MACHINAL et Elaine DESPRÉS, *Otrante*, Kimé, 2017, p. 177.

Nous citerons enfin l'exemple d'Olivia Dunham de la série *Fringe*. Enfant, cette dernière a subi des expérimentations menées par le scientifique Walter Bishop, à base d'une drogue nommée Cortexiphan, censée repousser les limites des capacités du cerveau humain. Si Olivia a réprimé la plupart des souvenirs de ces expérimentations, elle en conserve certaines facultés comme la pyrokinesie, la télékinésie ou encore la capacité de passer d'un univers à l'autre. Si les capacités d'Olivia ne sont pas utilisées à chaque épisode, elles prennent tout leur sens lorsque la série développe un arc narratif dédié aux univers parallèles. Mais les expérimentations subies – et oubliées – par Olivia sont aussi une nouvelle occasion d'aborder la question de l'identité du personnage, construite en négatif d'un traumatisme que son esprit a refoulé. Or, la question de la mémoire et du souvenir est souvent centrale dans la détermination du statut d'être humain en fiction⁷⁷⁸. La quête d'identité d'Olivia Dunham, qui passe par une enquête sur son propre passé, vise alors à mettre des mots sur les phénomènes surnaturels dont elle est l'auteure. Confrontée chaque jour à la *fringe science* (science marginale) dans son métier, Olivia Dunham devient le sujet de sa propre enquête à plus d'un sens, car elle s'apparente désormais en partie aux individus monstrueux qui peuplent ses investigations. Une certaine porosité apparaît donc entre le mystère qui entoure le sujet de l'enquête et celui qui entoure l'enquêteur lui-même.

Hybridation homme/machine

Nous mentionnerons tout d'abord une série qui se distingue, dans notre corpus, par une certaine ancienneté : *Jake 2.0*.. Le personnage principal, Jake Foley, travaille en maintenance informatique pour la NSA et se retrouve accidentellement contaminé par des nanites qui décuplent sa puissance et lui permettent de communiquer mentalement avec tous les appareils informatiques. Vite repéré, Jake Foley est intégré à l'agence et devient agent secret. Cette série use d'un ton relativement léger qui rappelle notamment les films de super-héros du début des années 2000. Jake lui-même, « geek » timide et maladroit brusquement doté d'une force surhumaine et de facultés hors du commun, n'est pas sans nous rappeler le héros Spider-Man⁷⁷⁹ (ou, plus récemment, *Future Man*⁷⁸⁰). Malgré l'avancée technologique qu'elles représentent, les nanites de *Jake 2.0* sont davantage un gadget bien utile pour le héros qui devient une sorte de croisement entre James Bond et Peter Parker.

Si Jake Foley a subi une hybridation accidentelle, le personnage principal de la série *Intelligence*, Gabriel Vaughn, a accepté de son plein gré de se faire greffer une micropuce dans le

778 Voir Gaïd GIRARD, « Les enfances de l'homme artificiel au cinéma », *J.-G. Ballard, l'invention du réel, Otrante*, Kimé, 2012, pp. 235-248.

779 Le film de Sam RAIMY, *Spider-Man* (2002) sort d'ailleurs un an avant la série.

780 Kyle HUNTER, Howard OVERMAN et Ariel SHAFFIR, Hulu, 2017-2020, 3 saisons.

cerveau. Vaughn est un agent des services secrets américains employé par l'unité Cyber Command, et un ordinateur implanté dans son cerveau lui permet d'être connecté en permanence à Internet, et d'avoir accès à un nombre infini de fichiers et de données. L'intrigue de la série se concentre sur la réponse des autorités aux attaques terroristes qui se multiplient, et les facultés de Gabriel Vaughn sont extrêmement utiles pour accéder à des données pertinentes de manière presque instantanée. Malgré la présence de la micropuce, cependant, la question de l'humanité de Vaughn n'est pas remise en question dans la série. Bien qu'il soit parfois comparé à la créature de Frankenstein⁷⁸¹, la dimension machinique du personnage n'est pas réellement explorée. Lorsqu'il est accusé de prendre des décisions discutables et cruelles comme un robot sans empathie, sa partenaire Riley Neal remarque : « We're defined by the decisions we make. Robots don't make decisions, they execute code. You make decisions, Gabriel. And, from where I sit... they're pretty good ones. »⁷⁸² Vaughn est en effet bien loin de la froide logique que l'on retrouve souvent dans les incarnations de Sherlock Holmes. Il est au contraire très impulsif, et s'inscrit plutôt dans la lignée des détectives rebelles peu disposés à obéir aux ordres de leurs supérieurs. La micropuce n'a donc que peu d'incidence sur sa personnalité. L'intérêt de l'hybridation entre humain et technologie, dans la série, se trouve plutôt dans l'esthétique utilisée et dans l'utilité pratique qu'elle constitue dans l'enquête. En effet, en faisant se croiser la multitude de données à sa disposition, Vaughn peut recréer virtuellement et en 3D une scène de crime pratiquement dans sa globalité, et identifier les personnes présentes.



781 Voir *Intelligence*, Épisode 7 [21:30]

782 *Ibid.* [38:45]

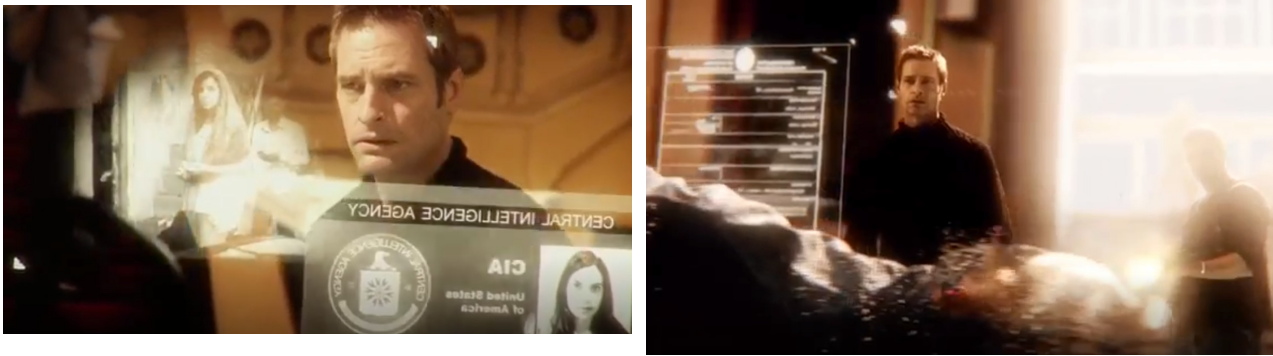


Illustration 36: Gabriel Vaughn explore une scène d'attaque terroriste dans un rendu visuel en 3D, *Intelligence*, épisode 1

La modification technologique du personnage lui permet ainsi de rester pertinent dans la société écranique : Vaughn s'inscrit dans la « logique des flux », c'est-à-dire que son identité de détective s'établit en partie sur sa « mise en partage sur les réseaux ». L'accès aux données numériques fait partie intégrante non seulement de son enquête, mais aussi du fonctionnement de son esprit. *Intelligence* propose également une bonne représentation de la « folie du voir » par le biais des reconstitutions en 3D représentées à l'écran. La profusion d'interfaces souligne l'appartenance de la série à ce contexte de société numérique où l'écran est effectivement global, en ce qu'il met en images ses propres occurrences.

L'esprit dématérialisé

Le dernier exemple que nous souhaitons aborder dans cette partie est celui de la série *Altered Carbon*⁷⁸³ et de son personnage principal Takeshi Kovacs. L'intrigue se déroule en 2384, dans un monde où il est possible d'enregistrer ses souvenirs et sa conscience sur un support numérique et, de fait, de changer de corps en cas de décès. Kovacs, dissident emprisonné, est ramené à la vie plus de deux cents ans après la mort de son enveloppe corporelle pour enquêter sur le meurtre de Laurens Bancroft, l'un des hommes des plus riches du monde. Ce dernier, réincarné⁷⁸⁴, donne la possibilité à Kovacs de prendre un second départ s'il parvient à découvrir qui a cherché à l'assassiner. Le monde d'*Altered Carbon* explore les potentialités offertes par le disque sur lequel la conscience est numérisée, notamment en dépeignant une société de classes très inégalitaire dans laquelle les plus aisés, les Meths (en référence à Methuselah) peuvent s'acheter des clones pour se réincarner, tandis que les plus pauvres n'ont qu'à espérer trouver un corps qui ne différera pas trop de l'original. La

783 Laeta KALOGRIDIS, Netflix, 2018-2020, 2 saisons, d'après le roman de Richard MORGAN (2002).

784 Dans la série, ces corps sont appelés des « sleeves », des enveloppes prêtes au ré-emploi.

série insiste donc sur l'opposition entre corps et esprit, « l'un relevant de la pureté [...] là où l'autre est réduit à un produit de consommation périssable et remplaçable »⁷⁸⁵. Cela rejoint la vision des adeptes du cyberspace qui, selon David Le Breton, « travaillent à la possibilité de transférer leurs esprits dans le réseau afin de s'affranchir définitivement du corps et de mener une vie virtuelle et éternelle »⁷⁸⁶. Toujours selon Le Breton, le cyberspace permet au sujet de se libérer « des contraintes de l'identité, il se métamorphose provisoirement ou durablement en ce qu'il veut sans craindre le démenti du réel »⁷⁸⁷.

La question de l'identité du sujet est ici encore une fois centrale, et l'on peut cette fois s'interroger sur la nature potentiellement artificielle d'une conscience téléchargée dépourvue de corporalité. D'autres fictions avaient déjà abordé le sujet. L'épisode « San Junipero » de *Black Mirror*⁷⁸⁸ dépeint une image plutôt optimiste d'une conscience téléchargée dans un endroit idyllique permettant aux personnages de « vivre » (ou plutôt d'exister) heureux après la mort de leur corps. A l'opposé, les personnages des Cybermen dans la série *Doctor Who*⁷⁸⁹ soulignent une incompatibilité totale entre conscience humaine et enveloppe mécanique. En effet, lorsqu'un humain devient un Cyberman, sa conscience est peu à peu effacée jusqu'à ce que le sujet oublie totalement qui il était.

Les possibilités offertes par le téléchargement mémoriel ne sont finalement que peu exploitées dans le cadre de l'enquête elle-même, outre le fait qu'en réincarnant les consciences de Kovacs et de Bancroft, les disques mémoriels permettent à cette enquête d'avoir lieu. Mais il s'agit avant tout, encore une fois, d'une quête personnelle pour Kovacs qui cherche à reconstituer le cours des événements ayant eu lieu entre la mort de son corps et sa réincarnation pour l'enquête.

L'omniprésence des nouvelles technologies dans ces séries, du statut d'outil à l'hybridation entre l'humain et la machine, met en lumière un questionnement récurrent et toujours tenace : celui de l'identité. Il ne s'agit pas seulement de celle du coupable que l'enquête doit révéler, mais également de celle du détective au passé mystérieux, et d'une identité de l'humain lui-même qui serait redéfinie dans un monde qui se virtualise. L'intrigue policière semble être un prétexte pour aborder ces problématiques dans des séries elles-mêmes hybrides dans leur genre, puisqu'elles allient détection

785 Hélène MACHINAL, *Posthumains en série, Les détectives du futur, Op. Cit.*, p. 209.

786 David LE BRETON, « Vers la fin du corps : cyberculture et identité », *Revue internationale de philosophie* [en ligne], 2002/4 (n° 222), consulté le 12 août 2021 <<https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-491.htm>>

787 *Ibid.*

788 Owen HARRIS, Saison 3 épisode 4, 2016.

789 Russell T. DAVIES, BBC, 2005-présent, 13 saisons. Voir notamment les épisodes « Army of Ghosts » (saison 2 épisode 12, 2007) et « World Enough and Time » (saison 10 épisode 11, 2017).

et SF. L'investigation devient ainsi un point d'entrée familier dans des univers inédits, et le détective enquête tout autant pour protéger l'ordre et la société que pour explorer son propre passé et (re)découvrir son origine, son identité, sa place.

Par bien des égards, les problèmes que pose l'homme augmenté sont des réactualisations de controverses anciennes, sans doute exacerbées par nos ardents désirs de machines.⁷⁹⁰

Le but de ce chapitre était d'explorer comment les crises épistémologiques qui se sont succédé au XIX^e siècle, dans la deuxième moitié du XX^e siècle et en ce début de XXI^e siècle, ont été prises en compte par les fictions de détection. Pour Alain Quesnel, l'imaginaire « s'incarne dans une figure, puis dans une autre, investit une thématique donnée puis la transforme »⁷⁹¹. Nous avons pu constater que la figure du détective se présentait à la fois comme une réponse aux bouleversements causés par les révolutions scientifiques, et comme un adepte des outils scientifiques eux-mêmes. Le détective herméneute des origines, qui utilise les premières découvertes en criminologie, a ainsi inspiré la police judiciaire tout en s'inspirant lui-même des nouvelles méthodes utilisées par le domaine médico-légal. L'espoir fondé en la science, incarné par le mythe du progrès, a cependant laissé la place à une méfiance et à un désenchantement vis-à-vis des nouvelles technologies, notamment après la Seconde Guerre mondiale. La recrudescence du crime aux États-Unis a encouragé la création du BSU, qui renforça les théories des premiers criminologues en approfondissant le rapport entre enquête judiciaire et psychologie. Le système du profilage se révéla être une source d'inspiration notable en littérature, au cinéma, puis dans de nombreuses séries – au point de dépasser largement l'utilisation réelle qui en est faite dans le métier. Le XXI^e siècle, enfin, vit l'apparition puis la multiplication de fictions explorant les potentialités et les menaces générées par la société écranique. Les questionnements sur le devenir du corps et l'identité sont centraux dans ces fictions souvent futuristes dans lesquelles l'enquête fait figure de point de départ pour des problématiques souvent liées à l'identité du détective lui-même.

Le « morcellement du sensible » et la « logique des flux » évoqués par Bertrand Gervais illustrent la manière dont l'identité du détective tend à se fractionner en nouveaux avatars dont la conscience peut s'inscrire sur le réseau dans le cadre de l'enquête. Mais la complexité des détectives se manifeste également par le biais de la quête herméneutique que nombre d'entre eux entreprennent

790 Edouard KLEINPETER, « Présentation générale, L'homme face à ses technologies : augmentation, hybridation, (trans)humanisme », *L'Humain augmenté, Op. Cit.*, p. 28.

791 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes, Op. Cit.*, p. 6.

dans le but de reconstituer leur identité fragmentée. Dans cette quête identitaire (qui relève de l'individu, le détective mais aussi le collectif : une redéfinition de l'humain), l'image acquiert une autre fonction que Gervais nomme « processus de connaissance » : « on la regarde et on la manipule, on s'en sert pour connaître et se reconnaître »⁷⁹². Le palimpseste identitaire s'inscrit ainsi dans la société écranique, au même titre que le palimpseste d'interfaces omniprésentes à l'écran.

Par ailleurs, les découvertes faites dans le domaine de la psychologie et de la psychiatrie, tout au long du XX^e siècle notamment, ont renforcé et élargi les connaissances sur l'esprit humain, tout en soulignant, encore et toujours, la complexité.

Située, pourrait-on dire, à l'intersection de la science et du mystère, au confluent des observations nosologiques et d'une forme psychique de merveilleux, la science des aliénistes n'a pas seulement contribué à « rationaliser » la folie, elle a aussi mis en évidence la fascinante étrangeté de l'esprit humain [...].⁷⁹³

Si de nombreux détectives de fiction continuent de constituer une solution possible aux questionnements ontologiques qui émergent dans la société (en restant des protecteurs de l'ordre malgré les défis nouveaux auxquels ils font face), on remarque une focalisation de plus en plus marquée sur l'esprit du détective lui-même. Personnage énigmatique dès ses débuts (on a évoqué le mystère qui entoure Holmes dans les écrits de Doyle et qui a motivé la création d'innombrables pastiches et réécritures cherchant à explorer sa personnalité), le détective semble lui-même de plus en plus hanté par les secrets et incertitudes qui entourent son identité. Ces fictions mettent ainsi en valeur la véritable nature de l'énigme : l'esprit humain, celui du coupable, mais aussi celui du détective. Le chapitre 7 aura pour but d'explorer la manière dont l'identité du détective se fragmente pour se définir au-delà du protagoniste, en s'incarnant dans les personnages qui constituent l'équipe du détective, voire dans les antagonistes.

792 Bertrand GERVAIS, « Est-ce maintenant ? », *Op. Cit.*, p. 28.

793 Gwenhaël PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, *Op. Cit.*, p. 3.

Chapitre 7 : Détectives, adjuvants et opposants : vers une identité plurielle

Nous allons maintenant nous intéresser à la manière dont l'identité du détective herméneute se construit, dans les séries contemporaines, par le biais des relations qui l'unissent aux autres personnages, mais aussi plus directement par l'intermédiaire des incarnations d'autres protagonistes, notamment le ou les partenaires du détective et les antagonistes.

Vladimir Propp hiérarchise les personnages d'une fiction selon ce qu'il nomme des « sphères d'action »⁷⁹⁴ correspondant au rôle qu'ils jouent dans l'histoire. On trouve ainsi le méchant, le donateur, l'auxiliaire, la personne recherchée et son père, le mandateur, le héros et le faux héros. Fondé sur l'observation des contes de fées, cette hiérarchisation a été régulièrement bousculée en littérature : un personnage peut remplir plusieurs rôles, et un rôle peut être rempli par plusieurs personnages. Selon cette catégorisation, les personnages de fiction seraient définis par leur fonction dans l'intrigue. Quelques décennies plus tard, Greimas propose la notion de schéma actantiel⁷⁹⁵ dans laquelle il différencie les rôles d'actants et d'acteurs. Les actants sont des « unités contractuelles auxquelles échoit le rôle de l'organisation de l'ensemble du récit. Les fonctions qui les définissent constituent un jeu d'acceptations et de refus d'obligations entre parties contractantes et provoquent, à chaque moment, de nouvelles distributions et redistributions des rôles »⁷⁹⁶. Si les actants sont des positions dans le schéma et se définissent donc par leurs relations, les acteurs, quant à eux, peuvent passer d'une position à l'autre.

Ainsi, les actants peuvent être des Sujets-héros ou des Objets-valeurs, des Destinataires ou des Destinataires, des Opposants-traîtres ou des Adjuvants-forces bénéfiques. La structure actantielle du modèle narratif fait partie de l'armature, et les jeux des distributions, des cumuls et des disjonctions des rôles font partie du savoir-faire du descripteur antérieurement à l'utilisation du code.⁷⁹⁷

Dans ce schéma, le sujet (le héros) est aidé par des adjuvants (ou aidants) et rencontre des opposants (ou adversaires). Cette catégorisation sert de base à de nombreuses fictions, tout en admettant une certaine liberté d'action dans l'attribution des positions occupées par les personnages, qui peuvent cumuler les rôles, voire passer d'un rôle à l'autre. Comme le souligne Greimas, ces

794 Vladimir PROPP, *Morphologie du conte* [1928], trad. Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 96-101.

795 Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, 1966.

796 Algirdas Julien GREIMAS, « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in *Communications*, n°8, 1966, p. 45.

797 *Ibid.*, p. 33.

« cumuls » et « disjonctions » témoignent de l'habileté de celui qui raconte l'histoire quant à la création de personnages plus ou moins complexes. On peut ici se référer à la différence entre personnages plats (*flat*) et personnages ronds (*round*) selon E. M. Forster⁷⁹⁸ : les personnages plats incarnent des stéréotypes et n'évoluent pas pendant le déroulement de l'intrigue, tandis que les personnages ronds sont contrastés, et connaissent une évolution au fur et à mesure du récit. Cependant, comme le souligne Shlomith Rimmon-Kenan : « there are fictional characters which are complex but undeveloping [...]. Moreover, the lack of development can be presented as arrested development resulting from some psychic trauma »⁷⁹⁹. Si les avis diffèrent quant à la catégorisation des personnages de fiction, leur épaisseur psychologique serait toutefois reflétée par leur capacité à remplir des rôles actantiels différents, voire contradictoires.

Le récit policier suit, traditionnellement, le schéma de manière relativement classique. Le but de l'enquête (l'objet du récit) est, pour le détective (le sujet), d'arrêter le coupable (l'opposant) avec l'aide de son ou ses collègues et des témoins (les adjuvants). Les rôles remplis par les personnages sont *a priori* répétitifs et laissent peu de marge de manœuvre. Pourtant, au cours du XX^e siècle et avec l'âge d'or du roman policier, les retournements de situation liés à un cumul inattendu des rôles ont donné naissance à des récits riches en rebondissements. C'est notamment les cas des romans d'Agatha Christie, dans lesquels l'opposant se révèle souvent être un personnage initialement considéré comme un adjutant. Christie va même plus loin dans *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) où sujet et opposant ne font qu'un – une sérieuse remise en cause du pacte de lecture qui pousse en général le lecteur à faire confiance au détective, héros par excellence du récit policier.

Dès les premiers détectives en littérature aux séries du XXI^e siècle, on assiste à une volonté de rendre les rôles des personnages plus complexes, ou plus inattendus. Dans le cas des adaptations, notamment, ces disjonctions offrent une opportunité de se démarquer. Ce chapitre aura donc pour volonté d'explorer les représentations du détective au contact de ses adjuvants et opposants. Dans un premier temps, nous étudierons comment le partenaire chargé de suivre le détective dans les nouvelles du XIX^e siècle s'est affirmé dans les séries contemporaines pour être en mesure d'apporter une aide véritable au héros. Nous verrons comment cet élargissement des compétences de l'adjutant principal se traduit dans certains cas par la présence d'une équipe complète – sans pour autant supplanter complètement la dynamique du duo dans les séries policières, notamment les duos mixtes, ce qui nous amènera à nous interroger sur la place des femmes dans ce schéma narratif. Nous étudierons l'influence du binôme ou de l'équipe sur la construction de l'identité du détective,

798 E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, 1927.

799 Shlomith RIMMON-KENAN, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics* [1943], Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 43.

dans le but de déterminer si l'identité fragmentée est palliée par une identité multiple qui s'incarnerait dans plusieurs protagonistes. Dans un second temps, nous nous intéresserons à la relation entre le détective et son opposant principal : le criminel. En analysant la dualité de la figure du détective, nous examinerons ainsi la relation d'interdépendance qui unit les deux personnages, et qui pose parfois la question de la fiabilité et de l'identité du détective.

A. L'équipe d'enquêteurs

Le succès des aventures de Sherlock Holmes doit beaucoup à son personnage principal, « solution imaginaire » aux questionnements ontologiques de l'époque dans laquelle il est né. Mais Holmes ne va jamais (ou presque) sans Watson. Pour citer le détective : « I am lost without my Boswell »⁸⁰⁰. Watson est bien plus que le biographe attitré chargé de dépeindre Holmes et ses enquêtes dans toute leur splendeur. Ami fidèle et chroniqueur enthousiaste, Watson est un véritable atout narratif pour le lecteur. Le potentiel de Watson, on l'a vu, a été largement exploité dans les adaptations, qui ont confirmé son statut d'alter ego indispensable. Le duo formé entre le détective et son partenaire, très dynamique, fonctionne en effet tout aussi bien à l'écran, comme en témoignent les nombreuses séries policières qui ont choisi un duo de protagonistes. Les personnages chargés d'aider le détective ont même gagné en importance et en compétence sur le plan de l'enquête, ce qui entraîne une distribution des rôles peut-être plus égalitaires. Il conviendra de s'interroger sur cette évolution et de se demander pourquoi les créateurs de séries l'ont choisie (alors que le duo fonctionnait bien en l'état chez Doyle, par exemple). En partant du Dr Watson, nous verrons comment le personnage de partenaire a évolué pour gagner en complémentarité avec le détective, jusque dans le cadre de l'enquête. Cette dimension sera particulièrement évidente lorsque nous nous pencherons sur les séries mettant en scène une équipe d'enquêteurs aux compétences diverses, et qui privilégient la mutualisation de leurs aptitudes. Enfin, nous nous intéresserons plus précisément aux personnages féminins, à leur place dans la construction des intrigues et à leur représentation à l'écran.

800 Arthur Conan DOYLE, « A Scandal in Bohemia », *The Adventures of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 10.

A.1. Élémentaire, ce cher Watson

On sait à quel point Holmes a besoin de Watson, moins comme adjuvant de ses intrigues que narrateur de ses récits, et combien le dispositif narratif duquel Watson est absent débouche vite sur l'inconfort... du lecteur.⁸⁰¹

Watson ne tient pas uniquement le rôle traditionnel du faire-valoir aux côtés d'un héros extraordinaire. Il permet effectivement de souligner l'intelligence et le talent du détective. Cependant, loin d'être un spectateur inutile, Watson crée un lien entre Holmes et les lecteurs, « enjolivant par volonté dramatique des aventures sèchement logiques, au dam récurrent de Sherlock »⁸⁰². La façon qu'a John Watson de relater les aventures du détective ne se limite pas à la résolution pure et simple d'une énigme. Watson n'hésite pas à faire part de son point de vue, à faire durer le suspense, ou encore à partager ses inquiétudes ou son attachement pour certaines victimes ou certains clients. Ainsi, il ajoute une dimension émotive à la froide technique de Sherlock Holmes qui, s'il relatait lui-même ses aventures, ne les rendrait que plus complexes et rébarbatives du fait de son amour pour la logique pure et dénuée de toute émotion. Il serait même susceptible de brouiller les pistes ou d'induire en erreur, comme en témoigne ce commentaire émit par Holmes lui-même dans une nouvelle écrite de son point de vue :

I have often had occasion to point out to [John Watson] how superficial are his own accounts and to accuse him of pandering to popular taste instead of confining himself rigidly to facts and figures.⁸⁰³

Le point de vue adopté par la narration rend ainsi le texte plus divertissant et plus abordable pour les lecteurs qui, comme Watson, sont incapables de suivre le fil des pensées de Holmes et ont donc besoin d'une explication claire et détaillée pour comprendre ses déductions. Cependant, bien que Watson soit le personnage auquel, de prime abord, il est le plus facile de s'identifier, cela ne veut pas dire que les lecteurs et Watson sont exactement au même niveau en ce qui concerne la compréhension de l'enquête. En effet, Watson a souvent besoin d'explications là où les lecteurs ont parfois déjà compris le raisonnement du détective. D'une certaine manière, cela valorise le lecteur : il n'est pas aussi lent et perdu que Watson face au génie de Holmes. Sans pouvoir se comparer au détective, il réussit cependant à suivre le fil de ses déductions plus rapidement que Watson qui, pourtant, l'accompagne dans nombre de ses aventures. Cela crée une proximité entre le lectorat et un personnage d'apparence inaccessible. De plus, dans le contexte d'une enquête menée par un

801 Jean-Pierre NAUGRETTE, « La mort de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 93.

802 Jean-Jacques LECERCLE, « Les deux Sherlock Holmes ». *Op. Cit.*, p. 82.

803 Arthur Conan DOYLE, « The Blanched Soldier », *The Casebook of Sherlock Holmes, Op. Cit.*, p. 83.

expert en déduction, la narration émotive de Watson et ses approximations apparentes servent en réalité la construction – et le dévoilement – d'un mystère intrinsèque au récit de détection.

Watson et ses pairs ne savent pas ce dont ils parlent. Mais cette déficience n'est pas accidentelle. Bien au contraire, elle est nécessaire au fonctionnement et à la crédibilité du récit policier, puisque le mystère qui fonde celui-ci exige, non pas que l'on se taise, mais bien que l'on parle de tout en ne disant précisément pas ce qui est à savoir.⁸⁰⁴

La complémentarité entre les deux personnages principaux au sein du récit crée donc un certain dynamisme et une proximité avec les lecteurs. Il faut également noter l'importance du ton, illustré par la dimension humoristique de la relation entre les protagonistes. Même si cet aspect ne paraît pas forcément évident à première vue, il s'agit en effet d'un duo comique. L'intelligence de Holmes, à laquelle s'ajoute son dédain des normes sociales, se retrouve ainsi confrontée à l'ignorance et à la personnalité émotive de Watson, ce qui donne lieu, on l'a vu, à des échanges amusants.

La dimension comique du duo a été largement exploitée au cinéma, notamment, nous l'avons mentionné, dans les films portés par Basil Rathbone (Holmes) et Nigel Bruce (Watson)⁸⁰⁵. Cette focalisation sur l'humour du personnage est sans doute en partie liée au changement de format. À l'écran, Watson n'est en effet plus le narrateur par l'œil duquel le spectateur peut suivre l'histoire. Le récit du chroniqueur est ainsi remplacé par la caméra, et le spectateur devient témoin direct des observations et déductions du détective. Dans ce contexte, on comprend qu'un Watson ébahi qui s'émerveille à chaque déduction n'aurait que peu d'intérêt – ou du moins, laisserait très vite le spectateur. Faire de Watson un élément comique est une première solution pour justifier sa présence obligatoire aux côtés de Holmes. L'autre parti pris a été d'étoffer le personnage pour que sa personnalité, bien que moins mystérieuse et fascinante que celle de Holmes, puisse quand même intéresser le public.

Pour illustrer l'évolution du rôle du personnage de Watson, de narrateur émerveillé à coéquipier efficace, nous prendrons à nouveau l'exemple de la série *Sherlock*. Avec la série BBC, l'œil témoin et le prisme narratif du chroniqueur sont non seulement remplacés par la caméra, mais elle remplit également le rôle de narrateur. En effet, dans les scènes où Holmes identifie et analyse les indices, les observations approximatives et les descriptions des agissements de Holmes par Watson sont remplacées par des mots inscrits en surimposition à l'image, qui correspondent aux notes mentales du détective.

804 Uri EISENZWEIG, *Le récit impossible, Op. Cit.*, p. 6.

805 On compte au total quatorze films, produits par Century Fox puis par Universal Studios, sortis entre 1939 et 1946.



Illustration 37: Mots-clés déductifs, « A Study in Pink », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [25:20]

Ces mots clé qui s'affichent sur les zones observées, permettent au spectateur de suivre en temps réel la démarche de Holmes, sans que celui-ci ait à l'expliquer à haute voix, et sans que l'on passe par la première étape où Watson décrit Holmes dans ses observations et analyses de la scène du crime, mais de l'extérieur car il n'a pas accès à sa pensée. Ainsi, plus besoin de longues explications qui risqueraient de casser le rythme autrement effréné des épisodes : le détective peut dévoiler ses déductions à toute vitesse (il faut en effet souligner l'accélération de son débit oral lorsqu'il se lance dans ses explications) sans pour autant déboussoler les spectateurs, qui ont déjà eu le temps de suivre la démarche une première fois à travers les observations affichées à l'écran⁸⁰⁶. Cette technique permet également de connaître toutes les hypothèses proposées par le détective tout au long de sa recherche d'informations : à première vue, il a en effet souvent plusieurs idées en tête, toutes possibles pour résoudre l'énigme. Puis, au fur et à mesure de son investigation, le nombre d'hypothèses se réduit jusqu'à ce qu'il ne reste plus que l'explication qu'il donne à voix haute (le plus souvent à Watson ou Lestrade). Paul MacGuigan, réalisateur de *Sherlock*, explique que c'est précisément cette dissection visuelle d'une scène en adoptant différents points de vue qui permet de comprendre la façon dont l'esprit de Sherlock Holmes fonctionne : « You can show the scene, a dead body lying there, and then suddenly you can do it from another point of view or several points of view, and then you can dissect that in a visual way, so that you're letting the audience understand how Sherlock thinks. »⁸⁰⁷ Cette démarche, à travers laquelle « les frontières habituelles entre pensée et image, entre cerveau au travail et affichage des résultats sont dépassées »⁸⁰⁸, permet d'implanter ce nouveau Sherlock Holmes dans notre époque contemporaine, informatisée et en flux perpétuel. Mais elle donne également aux scénaristes l'opportunité d'économiser une étape dans la narration

806 Il y a aussi dans cette série un recours à différents procédés propres à l'utilisation de la caméra, comme les faux raccords, les zooms et les travellings qui ponctuent les analyses.

807 Paul MACGUIGAN in « Sherlock Uncovered », *Sherlock: Season 2*, 2012, DVD.

808 Jean-Pierre NAUGRETTE, « « Sherlock (BBC 2010) ; un nouveau limier pour le XXI^e siècle ? », *Op. Cit.*, p. 408.

tout en donnant la possibilité au spectateur de remplir lui-même ce rôle en essayant de reconstituer le puzzle en même temps que le détective. Avec ce procédé, le spectateur peut continuer à en savoir plus que Watson, sans pour autant que l'acolyte ne passe pour un benêt : c'est cette fois le spectateur qui est privilégié puisqu'il a la primeur de l'accès au raisonnement du détective.

Dans ce contexte, le personnage de Watson dispose de davantage de liberté pour exprimer son potentiel. La série insiste par exemple sur sa compétence en tant que médecin⁸⁰⁹, la diplomatie dont il fait preuve pour arrondir les angles avec les témoins ou la police lorsque Holmes est trop blessant, ou encore son sang froid et sa présence d'esprit⁸¹⁰. La série fait également la part belle à l'humour, notamment dans la représentation de la vie privée des personnages. Leur quotidien de colocataires donne ainsi lieu à quelques scènes cocasses.



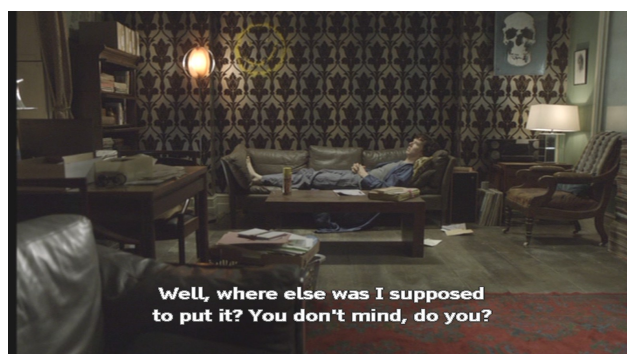
[Watson] There's a head.



[Watson] A severed head!
[Holmes] Just tea for me, thanks.



[Watson] No, there's a head in the fridge.



[Holmes] Well, where else was I supposed to put it? You don't mind, do you?

Illustration 38: « There's a head in the fridge », « The Great Game », *Sherlock*, Saison 1 épisode 3 [03:35]

L'intimité entre les deux personnages et leur loyauté l'un envers l'autre est régulièrement

809 On peut citer l'épisode « The Sign of Three » (Saison 3, épisode 2) dans lequel Watson sauve la vie d'un jeune garde royal.

810 Par exemple lorsqu'il tire sur le chauffeur de taxi meurtrier dans « A Study in Pink » (Saison 1, épisode 1) ou lorsqu'il prend rapidement une photo du message codé laissé par le gang du Black Lotus dans « The Blind Banker » (Saison 1, épisode 2).

soulignée dans la série, créant une « bromance » très appréciée par les fans de la série. La qualité de la dynamique entre les deux personnages se remarque notamment lorsqu'elle menace de disparaître. Dans la dernière saison, lorsque Watson tient Holmes pour responsable de la mort de sa femme Mary et refuse de lui parler, le détective invite Molly Hopper à suivre une enquête à ses côtés. Malgré toute la bonne volonté de cette dernière, Holmes ne parvient pas à tourner la page et ne cesse de s'adresser à elle en l'appelant « John ».

L'amitié entre Holmes et Watson est au cœur de la série, qui s'attache d'ailleurs à approfondir largement le cercle social du détective. On remarque une certaine tendance à regrouper plusieurs personnages qui ne se rencontrent jamais dans le canon d'origine, une dimension souvent exploitée en transfiction. Pour rappel, nous avons vu que pour Saint-Gelais, le fait de réunir ces protagonistes dans les transfictions vise à combler ce que certains récepteurs ont considéré comme une lacune⁸¹¹. Dans *Sherlock*, le meilleur exemple est sans doute celui de Moriarty, sur lequel nous reviendrons dans la suite de ce chapitre. On peut également citer le cas de Lestrade, figure paternelle (un peu dépassée par les événements) qui n'est pas simplement un collègue de travail. Comme on l'a vu, il est également l'ami des deux personnages principaux, chez qui il est invité à passer le réveillon de Noël en compagnie de Molly Hooper et Mrs. Hudson. Molly Hooper est quant à elle un nouveau personnage, médecin légiste à la morgue où Holmes aime venir faire ses expériences. Elle apporte une présence féminine supplémentaire dans une série autrement dominée par des rôles masculins, de même qu'une touche d'humour mêlée de naïveté et d'innocence lorsque ses tentatives d'approche envers Sherlock Holmes restent vaines. Néanmoins, elle joue également un rôle central dans le subterfuge imaginé par le détective pour faire croire au monde entier qu'il s'est bel et bien suicidé, une preuve indéniable de son intelligence, et de la confiance totale que Holmes a en elle. Le cas de Mrs. Hudson doit également être mentionné.

Mrs. Hudson, in the original stories, is nothing but a mention. Over the years, in different versions, she's generally a sort of Mrs. Pepperpot figure because Holmes and Watson are usually much older. But it's so nice to have this kind of maternal figure.⁸¹²

Le personnage de Mrs. Hudson est en effet beaucoup plus creusé et exploité que dans la plupart des adaptations précédentes. On apprend dans le premier épisode qu'elle doit à Holmes l'exécution de son mari, trafiquant de drogue aux États-Unis, un service pour lequel elle lui est éternellement

811 « [...] les récits ne les font jamais se rencontrer ; c'est cette compartimentation, apparemment ressentie par certains amateurs comme une lacune [...] » que Saint-Gelais souligne. Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges*, Op. Cit., p. 224.

812 « A Scandal in Belgravia », *Sherlock: Season 2*, commentaires de Sue Vertue, Mark Gatiss, Steven Moffat, Benedict Cumberbatch et Laura Pulver, 2012, DVD.

reconnaissante. L'épisode « A Scandal in Belgravia » (Saison 2, épisode 1), durant lequel elle est prise en otage et violentée par des agents de la CIA, nous montre également qu'elle est bien plus forte qu'elle n'y paraît, et que Sherlock Holmes a une totale confiance en elle. Enfin, dans l'épisode « The Lying Detective » (Saison 2, épisode 2), lorsque Watson refuse de parler à Holmes, c'est Mrs. Hudson qui vient trouver Watson (au volant d'une voiture de courses, après quelques excès de vitesse lui valant d'être poursuivie par des voitures de police) pour le forcer à reprendre contact avec Holmes, qu'elle a caché dans son coffre. La dimension résolument plus fougueuse du personnage est d'ailleurs résumée par ses soins dans cette scène : « Oh, for God's sake! I'm the widow of a drug dealer. I own property in Central London. And for the last bloody time, John, I'm not your housekeeper. »⁸¹³. Dans cette série, la jeunesse des deux personnages principaux accentue l'attitude maternelle de Mrs. Hudson, et contribue à la construction d'une véritable structure familiale autour de Sherlock Holmes.

L'âge de Holmes et Watson crée également une dynamique qui diffère de la plupart des adaptations mettant en scène des personnages âgés d'une cinquantaine d'années. Ici, les protagonistes sont trentenaires, ce qui correspond finalement mieux au canon holmésien. Selon ce dernier, Holmes serait né aux alentours de 1854 puisqu'il est âgé de soixante ans⁸¹⁴ dans la nouvelle « His Last Bow » qui se déroule en 1914. Lorsque Watson rentre de la guerre en 1881 et rencontre Holmes, ce dernier est donc âgé d'un peu moins de trente ans. Cette jeunesse marque une certaine rupture avec les adaptations précédentes, mais permet aussi aux scénaristes de souligner l'intimité entre les deux personnages. En effet, comme le feraient deux colocataires et amis de cet âge dans les années 2000, Holmes et Watson s'appellent par leur prénom. La nomination « Sherlock et John » rend les personnages plus accessibles pour les téléspectateurs, mais implique aussi un certain degré d'égalité entre eux. En effet, on assiste à une volonté d'équilibrer le rôle des deux protagonistes. L'objectif est de souligner la complémentarité du duo qui ne peut pas réellement fonctionner lorsqu'il est scindé. Si le Watson de la série est d'abord émerveillé par les déductions de Holmes, il n'est plus aussi béat à mesure qu'il apprend à le connaître, et n'hésite d'ailleurs pas à se moquer de sa tendance aux maniérismes.

813 « The Lying Detective », *Sherlock*, Saison 4 épisode 2, 2017 [32:20]

814 « a tall, gaunt man of sixty », Arthur Conan DOYLE, « His Last Bow », *His Last Bow*, *Op. Cit.*, p. 293.



[Watson] Oh, please. Can we not do this this time?



[Holmes] Do what?

[Watson] You being all mysterious with your...



[Watson] ... cheekbones, and turning your collar up so you look cool.



[Holmes] I don't do that.

[Watson] Yeah, you do.

Illustration 39: « Can we not do this », « The Hounds of Baskerville », *Sherlock*, Saison 2 épisode 2 [31:20]

Si les déductions de Holmes sont toujours aussi impressionnantes pour Watson, il connaît assez bien le détective et ses défauts pour se positionner sur un pied d'égalité et affirmer sa position. De plus, Watson souligne ici la propension de Holmes à cultiver une image qu'il cherche à construire lui-même. Le détective est alors présenté comme acteur dans la constitution de sa propre identité visuelle et, de fait, il participe au renouvellement de ce sur quoi sa dimension mythique est fondée.

On retrouve cette dynamique dans la série *Elementary*, dans laquelle Joan Watson devient la compagne de sobriété d'un Sherlock Holmes tout juste sorti de cure de désintoxication. La série place la partenaire du détective au centre d'une narration qui souligne le point faible de ce dernier, à savoir l'usage des drogues. S'il y a bien quelques tensions initiales générées par les réticences de Holmes à se faire suivre, le personnage de Watson est bel et bien présenté dès le départ comme indispensable au détective dans le cadre de son suivi psychologique. La série insiste d'ailleurs sur l'intelligence et l'ingéniosité dont elle fait preuve pour convaincre Holmes de jouer le jeu.

S'il est aujourd'hui convenu que Sherlock Holmes est toujours accompagné de John Watson, ces séries, et notamment *Sherlock*, insistent sur l'atout véritable que représente le docteur pour le

détective. Que ce soit dans le cadre de son travail ou de sa vie privée, Holmes a besoin de Watson. A l'image de son interprète dans la série, Watson apporte une certaine poésie à son statut d'homme ordinaire⁸¹⁵. Et, face au génie extraordinaire de Holmes, Watson confirme son statut de protagoniste élémentaire.

A.2. Mutualisation des aptitudes

Pour Dominique Sipièrè, cette dynamique de « couples différents mais inséparables » a donné naissance aux « *buddy shows* aux États-Unis »⁸¹⁶. On retrouve ce schéma dans de nombreux films d'action. Le principe des personnalités *a priori* incompatibles mais complémentaires est également l'un des moteurs de la plupart des *cop shows*, où le duo détective/partenaire qui met en valeur le détective tend à disparaître. Si les enquêtes prodiguent une dose d'action, la fidélisation des spectateurs passe en effet surtout par la représentation de la vie du commissariat et des relations entre les membres de l'équipe. La dynamique du duo tend alors à s'élargir à une équipe plus nombreuse au sein de laquelle les capacités d'analyse du détectives continuent à être mises à l'honneur.

La présence d'une équipe dans de nombreuses séries du début des années 2000 souligne la complémentarité des personnages sur plusieurs plans. Tout d'abord, les progrès technologiques que nous avons mentionnés dans le chapitre précédent sous-entendent des connaissances de plus en plus pointues et diversifiées. Le travail d'analyse exige donc de l'enquêteur scientifique une expertise qui « nécessite qu'il travaille en équipe »⁸¹⁷. Dans ces équipes de policiers, chaque enquêteur a son point fort, ou dispose d'un savoir technique spécifique qui le rend indispensable (c'est par exemple le cas de Abby Sciuto qui officie dans le laboratoire de l'équipe d'*NCIS*⁸¹⁸). Mais la complémentarité de ces personnages se lit avant tout sur le plan personnel. Leurs personnalités éclectiques donnent de la matière aux scénaristes pour construire les relations qu'ils entretiennent et définir les rôles qu'ils occupent dans le déroulement de l'enquête. Ainsi, bien que le responsable de l'unité soit investi d'une certaine responsabilité quant au succès de l'investigation, chaque agent conserve une fonction bien définie qui le rend nécessaire à l'intrigue. On peut prendre l'exemple de la série *Brooklyn Nine-*

815 « poetry in the ordinary man », « A Study in Pink », *Sherlock: Season 1*, commentaires de Mark Gatiss, Steven Moffat et Sue Vertue, 2010, DVD.

816 Dominique SIPIÈRÈ, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 85.

817 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, p. 42.

818 On trouve régulièrement un personnage de spécialiste en informatique dans ces équipes, par exemple Brody Nelson dans *CSI: Cyber* (Anthony E. ZUIKER, CBS, 2015-2016, 2 saisons), Skye dans *Agents of S.H.I.E.L.D.* (Joss WHEDON, ABC, 2013-2020, 7 saisons), Chloe O'Brian dans *24* (Joel SURNOW et Robert COCHRAN, Fox, 2001-2010, 9 saisons) ou encore Cindy Mackenzie dans *Veronica Mars* (Rob THOMAS, UPN, 2004-2019, 4 saisons).

Nine où l'on retrouve une équipe de pas moins de neuf personnages principaux. Construite sur le modèle de la *sticom* ou comédie de situation⁸¹⁹, cette série suit la vie professionnelle et personnelle des agents d'un commissariat de New-York, de leurs enquêtes aux rapports à rédiger une fois les coupables arrêtés, en passant par leurs relations amicales ou romantiques. La dimension humoristique inhérente au genre de la série n'éclipse cependant pas les qualités d'investigateurs des personnages, et les points forts qui font d'eux de bons détectives servent aussi de base aux situations comiques dans lesquelles ils sont placés. La rigueur mathématique du Capitaine Holt l'apparente parfois, de manière amusante, à un robot. À l'inverse, la personnalité émotive de Charles Boyle le rend à la fois très prévenant et extrêmement maladroit.

À l'image de cette série, l'élargissement de l'équipe permet également aux fictions de détection de proposer une plus grande diversité chez leurs personnages principaux. L'équipe de *Brooklyn Nine-Nine* est ainsi composée de six hommes et trois femmes, dont quatre personnes non-blanches. Le Capitaine Holt est ouvertement homosexuel et son époux joue régulièrement un rôle dans les intrigues. Cependant, les personnages ne sont pas définis par leur ethnicité ou leur sexualité, et la série insiste avant tout sur l'atmosphère d'entente et de respect qui règne entre les agents – ce qui contribue sans doute, en grande partie, à son succès⁸²⁰. En effet, les intrigues dénoncent régulièrement le privilège blanc, le racisme, l'homophobie, la misogynie ou encore le harcèlement sexuel qui existent dans la police et la société en général, tout en conservant un ton relativement léger.



[Podolski] Sometimes boys... just need to be boys.



[Peralta] You do realize he did thousands of dollars worth of property damage, though?

Illustration 40: Remettre les stéréotypes en question, *Brooklyn Nine-Nine*, Saison 1, épisode 2 [16:45]

L'élargissement et la diversification du casting principal sont pour les séries un atout primordial pour séduire le public, pour qui le caractère inclusif est, de nos jours, un élément de plus en plus

819 « Série télévisée, d'origine américaine, formée de courts épisodes autonomes mettant en vedette des personnages récurrents placés dans des situations cocasses. », « comédie de situation », *Le grand dictionnaire terminologique*, consulté le 25 août 2021 <http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17493264>

820 La série avait d'ailleurs été annulée par la chaîne Fox en 2018 après 5 saisons, mais avait été relancée par NBC, pour le plus grand bonheur des fans, très actifs sur le sujet sur les réseaux sociaux.

important. Ces thématiques témoignent aussi d'une volonté de continuer à présenter les détectives comme des personnages aptes à protéger la société. En effet, les personnages sont conscients du monde dans lequel ils vivent et des problématiques et enjeux sociaux dans lesquels leurs enquêtes s'inscrivent. En combinant les codes des *cop shows* et des sitcoms, *Brooklyn Nine-Nine* propose ainsi une autre approche du détective-héros qui s'éloigne de l'image sensationnelle des agents spéciaux entourés de technologies de pointe. C'est précisément le côté ordinaire des personnages qui fait d'eux à la fois des détectives compétents et des personnages auxquels il est, pour une fois, très facile de s'identifier. Les archétypes qu'ils semblent refléter⁸²¹ ne suffisent pas à définir les personnages, et laissent aussi la place à des personnalités complexes que la narration s'applique à développer tout au long des saisons.

Nous avons évoqué le cas des consultants dans le chapitre précédent. Dans ces équipes restreintes qui reprennent en général la dynamique du duo des origines en littérature, on retrouve un agent des forces de l'ordre et un expert chargé de le conseiller. L'avantage de ce schéma est d'ouvrir la porte à des innovations, des savoirs et des aptitudes propres aux consultants, ce qui donne aux séries l'opportunité de se démarquer de la concurrence. Certaines séries restent en lien direct avec le domaine médico-légal : le consultant de *Forever* est médecin légiste, celle de *Bones* est anthropologue judiciaire. Dans le cas de la série *Castle*, en revanche, c'est un auteur, Richard Castle, qui rejoint d'abord l'équipe de l'agent Beckett car les meurtres sur lesquels elle enquête sont des copies de ceux qu'il décrit dans ses romans. La série *Mentalist* joue sur les capacités d'observation et de manipulation de son consultant, bien utiles dans le travail d'enquêteur. On trouve parfois, chez les consultants, des professions qui s'éloignent davantage du domaine judiciaire mais qui restent pertinentes dans la diégèse. C'est par exemple le cas de Daniel Pierce (*Perception*), neuroscientifique et professeur à l'université qui est contacté par une ancienne étudiante devenue agent du FBI pour partager son expertise dans le cadre de crimes commis par des meurtriers manifestement dérangés.

Ces « couple[s] mal assorti[s] que le travail réunit »⁸²² soulignent encore une fois la volonté de complémentarité qui anime l'écriture des personnages. Souvent, l'agent de police doit composer avec le caractère excentrique voire asocial du consultant, expert cartésien en son domaine, ce qui n'est pas sans rappeler la dynamique qui existait déjà entre Watson et Holmes. Mais une grande différence avec les héros de Doyle qui joue un rôle souvent central dans la narration, c'est la nature mixte de ces duos, en général composé d'un homme et d'une femme. Si un duo d'hommes ou de

821 Le dur à cuire au grand cœur (Terry), la bonne élève (Amy), la femme forte (Rosa) ou encore le clown (Jake).

822 Dominique SIPIERE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.*, p. 96.

femmes n'exclut pas une romance potentielle (on peut ici rappeler les théories des adeptes de « Johnlock », évoquées dans le chapitre 4), la nécessité de toucher un public le plus large possible explique peut-être cette tendance à privilégier le modèle du couple dit traditionnel. De fait, ces séries utilisent souvent comme fil rouge la relation entre leurs deux personnages principaux, la romance latente générant du suspense et encourageant les spectateurs à rester fidèle au programme pour connaître le dénouement de cette liaison. On retrouve ici un code emprunté aux sitcoms qui semble rester efficace : bon nombre de ces duos finissent par entamer une relation de couple. Cela peut par ailleurs nous amener à nous interroger sur la place qu'occupent les femmes détectives dans ces équipes ou duos. Dans la majorité des cas, elles occupent en effet la place de l'agent de police, qui hérite davantage du partenaire que du détective herméneute des origines. On peut alors se demander s'il existe, dans les séries contemporaines, des équivalents féminins des premiers détectives de fiction.

A.3. La place des femmes

La grande majorité de notre corpus est composé de séries portées par des détectives masculins. Mais les séries policières comptent également des femmes dans leurs rangs, comme nous l'avons constaté dans les cas où l'équipe est élargie. Si les premiers détectives du XIX^e siècle et leur compagnon étaient des hommes, certaines adaptations tentent de rajouter une présence féminine dans la liste des protagonistes. On a vu que la série *Sherlock* a ainsi donné davantage d'importance aux personnages de Mrs. Hudson et Mary Watson, et a créé celui de Molly Hopper. Mais la série qui a le plus renforcé cet aspect est *Elementary*. En effet, dans cette série, deux personnages masculins du canon sont devenus des personnages féminins. Joan Watson, tout d'abord, devient une ancienne chirurgien reconvertie en compagnon de sobriété qui est envoyée par le père de Sherlock Holmes pour le suivre à sa sortie de cure de désintoxication. Watson est donc la colocataire d'un Holmes réticent qui la pense chargée de l'espionner pour le compte de son père. La série insiste cependant sur la présence apaisante que représente Watson pour un Sherlock Holmes particulièrement survolté, qui présente vraisemblablement des symptômes d'hyperactivité. Cependant, la dynamique entre les deux personnages rappelle rapidement celle que l'on retrouve dans les nombreuses séries proposant un duo mixte consultant-policier qui ont précédé *Elementary*. Le second exemple est celui de Jamie Moriarty, qui ne fait qu'un avec Irene Adler. Adler devient l'une des identités factices de Moriarty, utilisée par cette dernière pour approcher et séduire Holmes dans un passé qui précède

le début de la série. Le fait que Moriarty soit une femme apparaît cependant surtout comme un moyen de surprendre les attendus xénoencyclopédiques ou l'horizon d'attente du public avec un retournement de situation inattendu. Le fait que la série cumule les rebondissements liés au personnage (Irene Adler, que Holmes croyait assassinée, est en réalité vivante ; Adler et Moriarty sont la même personne ; Moriarty est une femme) ajoute au spectaculaire de la révélation. Mais l'inversion du genre sert avant tout le suspense. Le fait que Moriarty soit une femme permet de créer une tension sexuelle finalement convenue entre Holmes et son ennemie jurée, mais ne change pas fondamentalement la nature du personnage. La véritable différence se situe finalement plutôt chez Holmes qui, éternel célibataire dans les écrits de Doyle, semble dans la série plus intéressé par les relations intimes.

Malgré ces deux inversions de genre dans *Elementary*, il faut noter que Holmes lui-même, et donc le détective, reste un homme. Mais il existe bel et bien des enquêtrices, notamment dans les duos consultant-policier que nous évoquions plus tôt. Dans ces derniers, le consultant est bien souvent un homme, accompagné par une policière ou agent du FBI⁸²³. La femme est ainsi souvent placée dans un rôle d'autorité, et est chargée de la partie la plus physique du travail : courir après les suspects et arrêter le coupable. C'est elle qui porte une arme et qui, *a priori*, devrait faire figure de chef d'équipe. Pourtant, si ces personnages sont techniquement responsables de l'enquête, ces séries mettent généralement en avant le rôle du consultant. Ces derniers prodiguent en effet des analyses spécialisée grâce aux connaissances propres à leur champ d'expertise, qui rappellent fortement celles des premiers détectives en littérature. Le dynamisme de ces scènes et l'excentricité des consultants font d'eux des personnages fascinants et souvent plus complexes que l'agent de police qu'ils accompagnent. Si le consultant dispose de facultés hors du commun, on a parfois la sensation que sa coéquipière pourrait être aisément remplacée par un(e) autre agent de police, tandis que personne d'autre ne pourrait faire ce que fait le consultant. Dans ces cas-là, l'apport narratif du personnage féminin s'oriente souvent vers une intrigue romantique avec le héros, qui rappelle alors l'influence, déjà mentionnée, des sitcoms sur certains *cop shows*. Il pourrait alors s'agir d'un moyen d'inscrire encore davantage ces séries dans la catégorie *wellbeing* en y ajoutant un élément familial traditionnel. Dans les équipes moins restreintes des *cop shows*, par ailleurs, le constat est un peu le même. Dominique Sipièrè remarque que l'on suit « des équipes mixtes dont les chefs sont des hommes, mais où les femmes ont souvent un rôle de spécialiste relativement valorisé »⁸²⁴, mais souligne que « la spécialisation et la compétence sont les moyens les plus classiques pour valoriser

823 On peut reprendre les exemples des séries *Perception*, *Castle*, *Mentalist*, *Elementary* ou encore *Forever*.

824 Dominique SIPIÈRE, *Le récit dans les séries policières*, *Op. Cit.* p. 188.

les femmes (et les minorités) tout en évitant de leur donner trop de pouvoir »⁸²⁵. Ainsi, dans les équipes ou duos de ces *cop shows*, le rôle narratif des femmes sur la progression du récit de l'enquête, même s'il existe, reste bien souvent inférieur à celui des personnages masculins. On peut tout de même citer le cas particulier de *Bones*, dont le personnage principal (qui donne son nom à la série) est une femme consultante. La longévité de la série (de 2005 à 2017) témoigne de son succès populaire – en partie dû à la réussite du duo (puis couple) formé par Temperance Brennan et Seeley Booth. Le tempérament froid et distant de Brennan, qui privilégie la raison et la logique aux sentiments, et qui correspond donc à une vision essentialiste du masculin, rappelle fortement le personnage de Sherlock Holmes. Pourtant, la consultante Brennan fait presque office de cas particulier dans le paysage des séries anglo-saxonnes où les personnages féminins sont plutôt les partenaires chargés de gérer le comportement associable et excentrique de leur(s) collègue(s) masculin(s).

On retrouve en revanche un bon nombre d'enquêtrices asociales qui rappellent les premiers détectives dans le thriller nordique. Il s'agit d'un genre qui diffère des *cop shows* et *whodunnits* dans ses codes, mais on y rencontre bon nombre de détectives marginaux et, parmi eux, davantage de femmes (ce qui a peut-être eu une influence sur une possible résurgence de femmes-détectives hors séries nordiques⁸²⁶). Nous avons déjà évoqué le cas de *The Killing* dans le deuxième chapitre, notamment pour son traitement de l'enquête et des personnages secondaires. La détective en charge de l'investigation, Sarah Lund, est moins fantasque que les consultants des séries américaines. La série souligne même le caractère ordinaire du personnage, mère divorcée, qui doit composer dans son travail avec un nouveau partenaire trop imprévisible à son goût. Sarah Lund est entièrement dédiée à son travail, et sa vie privée et sentimentale en pâtit. Le thriller nordique se démarque des séries policières anglo-saxonnes par un ton plus sombre, loin de la dimension *wellbeing* évoquée par Dominique Sipièrre. C'est une influence que l'on retrouve dans plusieurs séries policières francophones comme *Tunnel*⁸²⁷, *Jour Polaire*⁸²⁸ ou encore *Zone Blanche*⁸²⁹. Les enquêtes de ces séries sont marquées par un cadre très sauvage. La série *Zone Blanche*, notamment, se déroule dans une commune très isolée – comme l'indique le titre. Les enquêtrices se démarquent donc de leurs homologues américaines à la fois dans leur apparence et dans leurs habitudes.

825 *Ibid.*

826 On peut citer pour exemple la série *Killing Eve*, Phoebe WALLER-BRIDGE, BBC America, 2018-en production, 3 saisons.

827 Ruth KENLEY-LETTS et Julian STEVENS, Canal+ et Sky Atlantic, 2013-2018, 3 saisons, série franco-britannique adaptée de la série suédo-danoise *Bron* de Hans ROSENFELDT (2011-2018, 4 saisons).

828 Måns MÅRLIND et Björn STEIN, SVT1 et Canal+, 2016, 1 saison, série franco-suédoise.

829 Mathieu MISSOFFE, France 2, 2017-présent, 2 saisons, série franco-belge.



Illustration 41: Temperance Brennan (*Bones*) et Amy Santiago (*Brooklyn Nine-Nine*)



Illustration 42: Laurène Weiss (*Zone Blanche*) et Sarah Lund (*The Killing*)

Les enquêtrices du thriller nordique, moins apprêtées que les agents de police ou du FBI américains, tendent à gommer les différences entre personnages féminins et masculins dans le cadre de l'investigation. Cela ne s'arrête pas à leurs vêtements : pendant le déroulement de l'enquête, il est rarement fait mention de leur genre. La narration de ces séries joue sur les aptitudes de ces personnages féminins en tant que détectives et non en tant que femmes détectives. Certaines séries anglo-saxonnes⁸³⁰, en revanche, insistent davantage sur le statut de femme de leurs personnages de détective. La série *Brooklyn Nine-Nine* souligne régulièrement les difficultés rencontrées par Amy Santiago et Rosa Diaz dans leur carrière en comparaison avec leurs collègues masculins, et la promotion de Santiago au rang de sergent est largement mise en lumière. Les personnages ne sont cependant pas dépourvus de féminité, sans que cela ne gêne leur travail⁸³¹. On peut également citer l'exemple d'Ellie Miller (*Broadchurch*) dont la vie de famille est au cœur du récit, puisque c'est son propre époux qui se révèle être le coupable qu'elle recherche.

La série *The Alienist* place également la féminité d'un de ses personnages au cœur de sa narration, notamment dans la deuxième saison. Dans la première saison, Sara Howard, secrétaire de police, ne détient qu'un pouvoir diégétique apparent (« qui semble être aux commandes »⁸³²) face à l'aliéniste Kreizler qui détient lui un pouvoir narratif réel (« qui influence réellement le récit »⁸³³). Dans la seconde saison, les rôles s'inversent : Sara Howard est devenue détective privée, et c'est elle qui fait appel au Dr. Kreizler pour la conseiller dans l'identification et la recherche de la coupable. Très tôt dans l'enquête, Howard fait valoir son statut de femme comme un atout, quand elle explique

830 On mentionnera ici des séries américaines et britanniques. Les contextes socio-culturels sont différents, mais on constate une même tendance concernant la représentation des femmes détectives dans les séries citées.

831 On peut prendre pour exemple l'épisode où Amy Santiago, en plein essai de sa robe de mariée, doit poursuivre et arrêter un suspect dans les rues de New York – ce qu'elle parvient à faire brillamment, allant jusqu'à utiliser un ruban comme menottes (saison 5, épisode 18).

832 Dominique SIPIERE, *Le récit dans les séries policières*, Op. Cit., p. 197.

833 *Ibid.*

à la mère dont l'enfant a été enlevé qu'un homme ne pourra jamais comprendre sa détresse et la prendra pour de l'hystérie. Bien que les personnages masculins de la première saison continuent de l'épauler⁸³⁴, Howard s'entoure de collègues exclusivement féminines dans son agence de détective⁸³⁵. Ces dernières n'hésitent pas à aller sur le terrain, et font activement avancer la narration. Même Kreizler, qui admet ne pas parvenir à comprendre la coupable des enlèvements, demande les conseils de la professeure en psychologie Karen Stratten. Toute l'intrigue tourne autour de la vulnérabilité des femmes dans une société patriarcale qui leur est hostile. La saison s'ouvre sur l'exécution d'une femme accusée (à tort) d'avoir tué son nourrisson, ce qui génère un mouvement de contestation des femmes de New-York. L'intrigue joue ensuite sur les similitudes entre Sara Howard et la coupable pour démarquer le personnage de Howard des agents de police masculins qui, eux, sont bien incapables de comprendre la criminelle – sans parler de l'arrêter. Enfin, la saison se clôt sur la volonté de Howard de prendre le pouvoir et d'impulser un changement dans la société :

You will not see a lot of photographs of detectives that look like us in the « Police Gazette », not yet, anyways. But I think of it like this: our office at 808 Broadway is lit by electricity, and before electricity people used kerosene lamps, and before that, they used candles made from whale oil, and the man with the whale oil candle could never have envisioned all of this. We may be judged as women, but we must remember that we are detectives, and whether we wear skirts or trousers is immaterial to what we do.⁸³⁶

Le titre de cet épisode, « Better Angels », pourrait faire référence à cette équipe de femmes, plus à même de démêler certains mystères que leurs homologues masculins et, de fait, de protéger la société – même si cette dernière peine encore à reconnaître leur valeur. On peut cependant s'étonner d'entendre Sara Howard écarter l'idée que leur statut de femme les différencie des autres détectives, lorsqu'on sait qu'il a représenté un véritable atout pour le personnage au cours de son enquête. La série insiste sans doute ici sur la volonté de ces femmes d'être mises sur un pied d'égalité avec leurs homologues masculins et ce, non seulement dans leur travail, mais aussi dans leur vie sociale et privée. La pression sociale qui pèse sur les femmes et peut les pousser aux pires horreurs est en effet au cœur de l'intrigue de cette saison, et la série défend l'idée que les inégalités sont l'une des causes de l'aliénation mentale et, de fait, des crimes qu'elle peut entraîner.

834 Outre Kreizler, on retrouve le journaliste John Moore et les médecins légistes Marcus et Lucius Isaacson.

835 On retrouve une équipe de femmes dans la série *The Bletchley Circle* (Guy BURT, ITV, 2012-2014, 2 saisons) qui adopte également une approche historique : les protagonistes, des expertes en déchiffrement de messages codés qui décident d'enquêter sur une série de meurtres à Londres, ont toutes travaillé à Bletchley Park pendant la Seconde Guerre mondiale. La série reprend l'idée de schéma itératif utilisée dans les récits de profilage.

836 « Better Angels », *The Alienist*, Saison 2 épisode 8 [52:10]

Depuis l'époque du chroniqueur benêt mais comique, ou du moins attachant incarné par Watson, l'entourage du détective s'est étoffé. Dans certains cas, les détectives travaillent en équipe sans que l'un d'entre eux prenne le pas sur ses collègues. Dans le cadre des duos, les rôles s'égalisent et, bien que l'expert herméneute reste en charge de l'analyse et des déductions, son coéquipier (ou plus souvent sa coéquipière) est toujours indispensable, car il (ou elle) comble les lacunes du détective – notamment sur le plan social. La complémentarité de ces duos que tout oppose continue d'apporter un dynamisme déjà présent dans les histoires de Doyle. Ces équipes mixtes représentent également un moyen de renforcer la présence des femmes à l'écran. Les séries soulignent souvent leur empathie, qui les démarque de l'asociabilité de nombre de leurs collègues masculins, et en fait donc des acolytes parfaits. Cette image de *better angels* (meilleurs anges), pour reprendre le titre de l'épisode de *The Alienist*, ne doit cependant pas laisser à penser que les détectives sont angéliques. Pour reprendre les mots de Sherlock Holmes dans la série de la BBC : « I may be on the side of the angels, but don't for one second think that I am one of them »⁸³⁷.

B. Ambivalence et interdépendance

Personnage fascinant mais inquiétant, familier mais étranger, à la fois scientifique et artiste, participant à la protection de la toile sociale mais aussi marginal et autre, [Sherlock Holmes] est l'archétype d'une ambivalence.⁸³⁸

Lorsque nous évoquons la dimension mythique de Sherlock Holmes, nous avons mentionné les zones d'ombre qui entourent le personnage et qui ont motivé la création de transfictionnements par ceux curieux d'en savoir davantage sur la personnalité énigmatique du détective. Ce dernier incarne en effet de nombreuses contradictions, et la définition de la figure mythique de Jean-Jacques Lecercle soulignait cette ambivalence qui en fait une figure de compromis entre deux ordres⁸³⁹. Le détective représente la loi et l'ordre, mais ne fait pas partie de la police. Il utilise des techniques rationnelles de déduction dans ses enquêtes, mais est décrit à plusieurs reprises comme un artiste jusque dans sa méthode⁸⁴⁰. Enfin, il combat le crime mais reste indéniablement proche des criminels, notamment de Moriarty, souvent décrit comme son double maléfique. Or, à l'image de Holmes, certains détectives de séries actuelles sont loin de l'archétype héroïque des films d'action, voire de la

837 « The Reichenbach Fall », *Sherlock*, Saison 2 épisode 3 [1:16:05]

838 Hélène CRIGNON, « L'énigme de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 253.

839 Jean-Jacques LECERCLE, « *Dracula* : une crise de sorcellerie », *Op. Cit.*

840 On rappellera le goût du spectacle de Holmes, et l'illusion logique de ses révélations qui repose sur une mise en scène.

bonhomie (trompeuse) d'Hercule Poirot. Qu'ils soient légèrement marginaux ou complètement amoraux, ils possèdent une part d'ombre qui fait d'eux des personnages imprévisibles. Cette dimension est mise en évidence par la relation qu'ils entretiennent avec leur grand adversaire. Si les détectives continuent de prouver leur efficacité face à une pléiade de criminels qui se succèdent d'un épisode à l'autre, c'est face à leur ennemi juré que leur légitimité est réellement mise à l'épreuve.

B.1. L'ambivalence du détective

Comme nous l'avons vu avec Jean-Jacques Lecercle, nous pouvons considérer qu'il existe deux Sherlock Holmes : « Sherlock, l'homme de la solution »⁸⁴¹ et « sherlock, l'homme du problème, qui laisse proliférer les solutions possibles »⁸⁴². Ainsi, tandis que le premier cherche à résoudre l'enquête au plus vite, le second s'acharne à la faire durer le plus possible pour ménager son effet de surprise et rendre la révélation plus tonitruante. Et, en effet, « il y a chez [Holmes] une jouissance ludique à retarder ce dévoilement, un plaisir de montreur d'ombres à prolonger le suspense »⁸⁴³. Cette dualité ne s'arrête pas à la dimension narrative. En effet, si l'homme de la solution est un Holmes cartésien qui privilégie la logique, l'homme du problème est un Holmes artiste, qui laisse son esprit vagabonder au gré des conclusions possibles.

L'un des fondements de la dimension mythique du personnage résulte de cette dualité entre une méthode scientifique revendiquée et une pratique qui induit un regard esthétique porté sur la réalité. [...] [Holmes] réconcilie ces deux facettes en définissant sa méthode selon les termes suivants : 'a scientific use of imagination'.⁸⁴⁴

On connaît l'intérêt de Holmes pour la pratique du violon, mais son côté artiste s'exprime surtout dans son goût pour la théâtralité. En effet, le détective a un grand sens du spectacle. Il sait choisir son moment pour que ses révélations aient un maximum d'impact sur son public (le plus souvent composé de Watson et d'un inspecteur de la police tel que Lestrade). Le dénouement final des enquêtes est ainsi d'autant plus saisissant qu'il est énoncé avec la grandiloquence dont Holmes sait faire preuve dans ce genre d'occasion.

Holmes semble capable de concilier deux approches *a priori* contradictoires. Plutôt que d'être perpétuellement tiraillé entre les deux facettes de sa personnalité, il les utilise de pair de façon à

841 Jean-Jacques LECERCLE, « Les deux Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 78

842 *Ibid.*

843 Serge CHAUVIN, « Le porteur de lumière », *Op. Cit.*, p. 116.

844 Hélène MACHINAL, « Créatures et créateurs : fondements ontologiques et épistémologiques de la figure mythique de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 231.

comprendre au mieux chaque crime et en trouver la solution. Mais il faut souligner la tendance du détective à prendre parfois quelques libertés avec la loi pour arriver à ses fins. On peut citer l'exemple de la nouvelle « Charles Augustus Milverton »⁸⁴⁵ dans laquelle Holmes n'hésite pas à s'introduire chez Milverton par effraction pour subtiliser des lettres compromettantes pour sa cliente. Sherlock Holmes agit toujours pour ce qu'il considère être le bien, quelles que soient les méthodes à employer et quel que soit l'avis de la police sur la question. Heureusement pour lui, sa bonne entente avec plusieurs inspecteurs de Scotland Yard comme Lestrade lui procure de solides alliés prêts à passer l'éponge sur ses frasques dans l'intérêt du bien commun. Cette tendance qu'a Holmes à toujours jouer avec les limites fait de lui un personnage imprévisible (ce qui crée aussi un suspense narratif pour le lecteur), mais aussi fascinant : il est impossible de savoir comment il abordera les énigmes et comment il confondra les criminels. Le suspense en résultant est bien entendu une des raisons du succès du personnage et des textes qui le mettent en fiction, mais pas seulement : sa manière peu orthodoxe de mener l'enquête fait de lui une figure plus comique et plus distrayante que ses homologues employés à Scotland Yard.

La dualité du personnage est soulignée par Watson lui-même⁸⁴⁶ et, cependant, « cette dernière semble échapper aussi bien au narrateur qu'à l'auteur »⁸⁴⁷. Holmes reste le mystère indéchiffrable par excellence qui crée le lien entre toutes ses aventures, et qui continue de fasciner le lecteur tout au long du cycle (ce qui peut donc être lié à la forme sérielle). C'est un aspect que l'on retrouve dans plusieurs adaptations, notamment celle où Jeremy Brett incarne Holmes⁸⁴⁸, et ce jusqu'à la série de Gatiss et Moffat. Dès le premier épisode de cette dernière, « A Study in Pink », Holmes n'hésite pas à user de la violence pour faire parler le chauffeur de taxi meurtrier de manière à ce qu'il révèle le nom de son sponsor (Moriarty). À plusieurs reprises dans la série, Sherlock Holmes ment et manipule les témoins et les suspects. Certains personnages n'ont aucune confiance en lui et spéculent sur son sens moral, voire sur sa légitimité. C'est le cas de Sally Donovan, collègue de Lestrade, qui met en garde Watson lors de leur première rencontre, sur une scène de crime :

'You know why he's here? He's not paid or anything. He likes it. He gets off on it. The weirder the crime, the more he gets off. And you know what? One day, just showing up won't be enough. One day we'll be standing around a body and Sherlock Holmes will be the one that put

845 Arthur Conan DOYLE, *The Return of Sherlock Holmes*, 1905.

846 « In his singular character the dual nature alternately asserted itself and his extreme exactness and astuteness represented, as I have often thought, the reaction against poetic and contemplative mood which occasionally predominated in him. », Arthur CONAN DOYLE, « The Red-Headed League », *The Adventures of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, pp. 64-65. Cette dimension est un héritage direct du Chevalier Dupin.

847 Hélène MACHINAL, *Conan Doyle, De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, *Op. Cit.*, p. 135.

848 *Sherlock Holmes*, série télévisée de Michael COX et June WYNDHAM-DAVIES pour Granada Television, ITV, 1984-1994.

it there. [...] Because he's a psychopath. Psychopaths get bored. [...] Stay away from Sherlock Holmes.⁸⁴⁹

Nous reviendrons sur la proximité entre Holmes et les criminels dans la suite de ce chapitre, mais il faut souligner le fait que Donovan n'avait pas entièrement tort. En effet, l'apogée de l'ambivalence qui caractérise le détective est atteinte à l'issue de la troisième saison, lorsque Holmes élimine lui-même Charles Augustus Magnussen de façon à le mettre hors d'état de nuire et, plus particulièrement, dans le but de protéger l'épouse de Watson, Mary. Le détective n'hésite pas à enfreindre la loi, en allant jusqu'au meurtre, pour le bien de son enquête et de son entourage. La série de la BBC est écrite de manière à ce que le spectateur, bien qu'il puisse être choqué par le geste de Holmes, soit en mesure de le comprendre, voire de l'accepter. Si Magnussen restait en vie, Holmes n'avait aucun moyen d'assurer la sécurité des Watson. Le détective assassin est presque présenté comme un martyr qui sacrifie sa conscience et sa liberté pour protéger ses amis. Au final, Holmes ne subit par réellement les conséquences du meurtre qu'il commet : d'abord exilé dans l'est de l'Europe, il est immédiatement rappelé par le gouvernement britannique, inquiet du retour supposé de Moriarty.

En tant que personnage principal et héros de ces fictions de détection, il n'est pas étonnant que les décisions discutables que prend le détective soient tournées de manière à rester justifiables. Cependant, certaines fictions jouent sur cette limite en faisant agir le personnage de manière parfois très controversée. On peut par exemple citer John Luther, de la série éponyme⁸⁵⁰. La scène introductive du tout premier épisode montre le détective à la poursuite d'un tueur en série pédophile. Luther pousse ce dernier dans le vide et refuse de le sauver tant qu'il ne lui a pas révélé l'endroit où sa prochaine victime est enfermée. Le spectateur peut alors croire à une technique certes extrême mais justifiable car efficace : le criminel finit par parler. Cependant, Luther ne s'arrête pas là, et continue à menacer le criminel pour obtenir des informations, jusqu'à ce que ce dernier lâche finalement prise et subisse une chute qui le plonge dans le coma. Le caractère violent et potentiellement amoral du détective est apparent dès le début, et se confirme au fur et à mesure des épisodes. Luther est imprévisible et potentiellement violent, ce qui lui vaut des déboires avec ses supérieurs. Son impulsivité se retourne même contre lui, lorsque plusieurs de ses collègues ne peinent guère à croire qu'il a assassiné sa femme, qui l'a quitté, alors qu'il est victime d'un coup monté (une trame que l'on retrouve aussi à la fin de la deuxième saison de *Sherlock*). Cependant, même si le spectateur peut remettre en question les méthodes parfois douteuses de Luther, il ne doute jamais de son innocence ni de sa bonne volonté. Sa personnalité volcanique ne porte pas

849 *Sherlock*, « A Study in Pink », Saison 1 épisode 1 [31:50]

850 Neil CROSS, *Luther*, BBC, 2010-2019, 5 saisons.

réellement préjudice à quiconque d'autre que lui et les criminels qu'il n'hésite pas à violenter, par les gestes ou la parole.

Le cas de Josephus Miller, de la série *The Expanse*, est plus complexe. Contrairement à Luther, Miller n'apparaît pas comme un personnage impulsif. Il est au contraire très réfléchi, et semble même parfois détaché, désintéressé des événements. Cependant, il prend très à cœur le cas de Julie Mao qu'il est chargé de retrouver. Son enquête le mène à découvrir une conspiration de taille, impliquant une arme biologique extrêmement dangereuse. Miller développe une certaine fascination pour Julie Mao en enquêtant sur son passé, et s'attache beaucoup à elle. Belter désabusé, il retrouve même une certaine foi en son peuple. De fait, lorsqu'il la découvre morte sur la station Eros, victime de la protomolécule destructrice, le choc est particulièrement lourd pour lui. Il n'hésite alors pas à tuer bon nombre d'agents de sécurité pour s'enfuir de la station contaminée. La grande différence avec le personnage de Luther est le sang froid apparent avec lequel Miller torture ou assassine les personnes qui lui posent problème. C'est précisément ce qui contrarie James Holden, qui le rencontre à l'endroit où ils retrouvent Julie Mao. Holden est régulièrement gêné par le caractère imprévisible de Miller, et peine à lui accorder sa confiance. Pour Holden, le point de non retour est atteint lorsque Miller exécute froidement (et sans prévenir) Anthony Dresden, le scientifique responsable des expérimentations menées avec la protomolécule. Pour Holden, Miller est un électron libre qui n'agit que pour son propre compte (en l'occurrence, la vengeance pour la mort de Julie Mao) :

'I fucking told you,' Holden said [...]. 'No more of that judge, jury, and executioner shit or you could find your own ride, and you did it anyway.' [...] I don't want to hear any more of your stories about how being a cop makes you wiser and deeper and able to face the truth about humanity. As far as I can tell, all it did was break you.¹⁸⁵¹

Il est également parfois difficile pour le spectateur de comprendre les décisions de Miller dans la série. L'ouvrage duquel cette dernière est adaptée propose deux points de vue narratifs, répartis dans un chapitre sur deux : celui de Miller et celui de Holden. Or, Miller est un personnage bien plus taciturne et énigmatique que Holden, et le fait de ne pas avoir accès à ses pensées une fois le récit transposé à l'écran rend le détective encore plus mystérieux. De plus, il ne s'agit pas à proprement parler d'une série policière, et Miller n'apparaît pas forcément comme le héros naturel du récit. En effet, Holden, capitaine d'un vaisseau spatial et d'une équipe sympathique, semble plus à même de remplir ce rôle dans un contexte de *space opera*. Comparé à Holden, honnête et valeureux (bien qu'un peu naïf), Miller peut paraître suspect. L'ambivalence du personnage est

851 James S. A. COREY, *The Expanse, Book 1 : Leviathan Wakes*, Londres, Orbit, 2011, p. 437.

réelle, jusqu'à l'image qu'il renvoie au spectateur à qui il faut du temps pour comprendre les motivations du personnage.

Plus que les herméneutes comme Sherlock Holmes, Josephus Miller rappelle les détectives de la fiction *hardboiled*⁸⁵². Popularisée aux États-Unis dans les années 1920, le genre a connu un grand succès des années 30 aux années 50. Les détectives de ces récits s'éloignent de l'idéal noble des personnages comme Holmes : « the world-weary, disabused private eyes of the novels themselves are at their best less priggish, more fallibly human, and, intermittently at least, more susceptible to temptation »⁸⁵³. Contrairement à Holmes, qui vit chaque enquête comme une grande source d'excitation, les *private eyes* sont généralement désabusés par le monde dans lequel ils vivent, et déprimés par les crimes sur lesquels ils enquêtent. On retrouve ces personnages dans le genre du roman noir puis du film noir, caractérisés par une atmosphère sombre et violente⁸⁵⁴. Tout comme le roman de Philip K. Dick *Do Android Dream of Electric Sheep* (1968) et son adaptation en film *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), la série *The Expanse* (notamment sa première saison) s'inscrit ainsi à la frontière entre film noir et science fiction, un genre qui a été nommé « tech-noir » :

Tech-noir films are about technology perceived as a destructive and dystopian force that threatens every aspect of our reality. They often expose the temporal nature of concepts of identity and society: rather than being fixed aspects of a permanent and indestructible “nature,” these concepts, like nature itself, are shown as mere parts of a larger simulacrum that is subject to change, exploitation, and even annihilation.⁸⁵⁵

À l'image des *private eyes* de la fiction *hardboiled* et des détectives des films noirs, Miller est un personnage solitaire et marginal. Il peut parfois paraître en décalage avec le monde qui l'entoure, comme en témoignent les réactions des Belters face à l'apparence terrienne de ses vêtements (notamment son chapeau, qui d'ailleurs le rapproche du *hardboiled*). Perçu comme un traître par son peuple, et comme un détective raté par ses supérieurs, le personnage est loin des détectives héroïques des *cop shows*. Cet aspect atteint son paroxysme lorsque, contrairement à la plupart de ses homologues de séries policières, Miller échoue dans son enquête, et ne retrouve pas Julie Mao avant sa mort. Dès lors, il devient, pour reprendre les mots de Holden, juge et partie, et ne semble plus obéir à une quelconque autorité autre que son propre jugement. Cela ne signifie toutefois pas

852 « Among other things, the hardboiled represents an intensification of the crime novel's commitment to a particular variety of realism that depends heavily on a tough, uncompromising surface verisimilitude. » Maureen T. REDDY, « Women Detectives », *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, ed. Martin PRIESTMAN, Cambridge University Press, 2003, p. 193.

853 Dennis PORTER « The Private Eye », *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Op. Cit., p. 97.

854 « dark urban settings [...] and unexpected violence », Nickianne MOODY, « Crime on Film and on TV », *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Op. Cit., p. 233.

Voir également Benoît TADIÉ, *Le polar américain : la modernité et le mal*, Presses Universitaires de France, 2006.

855 Emily E. AUGER, *Tech-Noir Film : A Theory of the Development of Popular Genres*, Bristol, Intellect, 2011, p. 21.

que Miller abandonne tout intérêt pour le bien commun. Cependant, une fois Julie Mao vengée, il n'aspire qu'à la retrouver et mourir lui-même. Dans l'ouvrage d'origine, le fait que ce projet coïncide avec la tentative de destruction de la station Eros et de la protomolécule qu'elle héberge tient surtout d'un heureux hasard. En revanche, dans la série, Miller se retrouve accidentellement bloqué dans la station avec un explosif défectueux. Cette modification du récit implique une véritable différence pour le personnage de Miller, qui apparaît moins comme un détective suicidaire, et plutôt comme un martyr prêt à se sacrifier pour protéger l'humanité – ce qui, au passage, correspond exactement à la stratégie de communication élaborée par Fred Johnson dans le roman :

"Captain," he said, "if you're saying that I should amend my address to the peace conference so that it wasn't a noble Belter sacrificing himself to save Earth – if you're suggesting that I say something like 'We happened to have a suicidal ex-cop on-site' instead – you understand this process less than I thought you did. Miller's sacrifice is a tool, and I'm going to use it."⁸⁵⁶

L'ambiguïté de Josephus Miller se lit donc à plusieurs niveaux. Son sens moral discutable fait de lui un personnage d'autant plus complexe qu'il est parfois difficile d'identifier ses motivations. La dimension ambivalente du détective peut parfois créer, dans son cas, un certain sentiment de malaise chez le spectateur. On retrouve un aspect similaire dans le personnage d'Elliot Alderson (*Mr. Robot*) que nous avons déjà évoqué, ou chez Dexter⁸⁵⁷, tueur en série compulsif qui assouvit ses pulsions en assassinant des criminels ayant échappé au système judiciaire. De même, le personnage de Walter Bishop dans la série *Fringe* cumule les rôles d'herméneute et de savant fou, ce qui contribue à faire de lui un personnage à la fois rassurant (il sait analyser les indices pour trouver les solutions aux mystères les plus étranges) et inquiétant (il a déjà mené des expériences douteuses, qui sait ce qu'il pourrait faire de ses connaissances scientifiques).

Cependant, il existe quelques herméneutes manifestement ambigus qui s'inscrivent davantage dans le registre comique. Nous avons déjà évoqué la série *Brooklyn Nine-Nine*. L'un des personnages principaux de cette sitcom, Jake Peralta, se fait régulièrement remarquer pour son manque total d'organisation. Le Capitaine Holt lui reproche périodiquement de négliger ses rapports d'enquête et de ne jamais ranger son bureau. Cependant, la nature désordonnée de Peralta est assumée (par le personnage et par la narration), et devient essentiellement un élément comique qui ne l'empêche pas d'être l'un des détectives les plus efficaces de l'unité. La puérité du personnage devient rapidement plus comique que compromettante, et est compensée par son instinct et sa capacité à travailler en équipe. Dans le registre comique, on peut également citer le cas de Dirk

856 James S. A. COREY, *Leviathan Wakes*, *Op. Cit.*, pp. 559-560.

857 James MANOS Jr., *Dexter*, Showtime, 2006-2013, 8 saisons.

Gently⁸⁵⁸. Ce dernier se présente comme un détective holistique :

[Dirk Gently] The term « holistic » refers to my convictions about the fundamental interconnectedness of all things. I do not concern myself with such petty things as fingerprint powder, telltale pieces of pocket fluff and inane footprints.

[Todd Brotzman] You're a detective who doesn't find clues. That sounds, you know, insane.

[Dirk Gently] I see the solution to each problem as being detectable in the pattern and web of the whole. The connections between causes and effects are much often much more subtle and complex than we, with our rough understanding of the physical world, might naturally suppose.⁸⁵⁹

La méthode de Dirk Gently est donc entièrement fondée sur la coïncidence, ce qui génère une enquête improbable rythmée par des événements absurdes. Le détective prend complètement le contre-pied des herméneutes : son but n'est pas de trouver des indices, et encore moins de les analyser. L'énergie chaotique du personnage rappelle pourtant bien certains détectives excentriques plus traditionnels, tout comme sa volonté de faire de Todd Brotzman son assistant – recréant ainsi la dynamique d'équipe propre à la grande majorité des herméneutes. Ainsi, bien que la méthode de Dirk Gently apparaisse comme un négatif de celle des détectives herméneutes, certains éléments du récit policier classique persistent : les enquêtes et crimes mystérieusement liés, l'extravagance du personnage principal, son partenaire dépassé, mais aussi la présence d'une criminelle holistique, qui est un miroir parfait du détective et qui a décidé de l'éliminer.

Les secrets qui entourent la personnalité de Sherlock Holmes depuis sa création font de lui un personnage qui « finit par être plus énigmatique en lui-même que ne le sont les problèmes criminels qu'il éclaircit comme en se jouant »⁸⁶⁰. Si cette dimension mystérieuse peut rendre le détective fascinant, elle peut également le rendre inquiétant lorsque qu'elle est cumulée à une certaine amoralité. Il arrive en effet souvent que le détective semble dangereusement similaire au criminel qu'il pourchasse.

858 Max LANDIS, *Dirk Gently's Holistic Detective Agency*, BBC America et Netflix, 2016-2017, 2 saisons, d'après le roman de Douglas ADAMS (1987).

859 *Ibid.*, Saison 1 épisode 1 [29:50]

860 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes, Op. Cit.*, p. 55.

B.2. Interdépendance et inversion des rôles

You know, Watson, I don't mind confessing to you that I have always had an idea that I would have made a highly efficient criminal.⁸⁶¹

Cette remarque de Sherlock Holmes lui-même induit, dès les origines, une proximité assumée entre le détective et le criminel qu'il affronte. S'il est évident que sans criminel, le détective n'a pas de raison d'être, on constate une relation d'interdépendance de plus en plus travaillée entre les deux personnages. Cela se manifeste par la complexité croissante de certains méchants, mais aussi par leur volonté affichée de se livrer à un véritable duel avec le détective. L'enquête devient alors un prétexte dans une narration centrée sur des protagonistes que tout oppose et qui, pourtant, sont extrêmement similaires.

B.1.1. « Every fairytale needs a good old-fashioned villain »⁸⁶²

Cette remarque de Moriarty dans *Sherlock* est également très pertinente lorsque l'on parle de fiction de détection. En effet, dans un récit où le héros ne peut exister que grâce à la présence de son ennemi, on peut considérer que la qualité du méchant est une jauge pour celle du détective.

Ce dernier fait ses premiers pas en littérature dans un contexte de crise épistémologique où il fait figure de protecteur de l'ordre, car il identifie les criminels, ces potentiels chaînons manquants qui gangrènent la société et la mettent en danger. Comme nous l'avons rappelé dans le premier chapitre, la fiction du XIX^e siècle a largement exploité ce concept en créant des créatures monstrueuses, à mi-chemin entre l'homme et l'animal, comme le Dracula de Bram Stoker et le Mr. Hyde de Robert Louis Stevenson. L'intelligence d'un antagoniste met en lumière celle du personnage qui parvient à le mettre hors d'état de nuire. De manière étonnante, l'ennemi juré de Sherlock Holmes, le professeur Moriarty, n'est peut-être pas celui qui impressionne le plus à l'échelle du canon holmésien. Il fait certes armes égales avec Holmes puisque le détective doit mourir pour l'éliminer. Cependant, l'ire populaire ayant forcé Doyle à modifier ce destin, il se trouve que Moriarty n'est lui-même pas parvenu à tuer Holmes, qui l'a finalement battu. Il semble que l'aura du personnage doive beaucoup à la fiction transfictionnelle héritée du canon holmésien. L'image du Napoléon du crime (pour reprendre les mots de Doyle) à la tête d'un vaste réseau criminel est sans doute celle qui contenait l'essentiel du potentiel de Moriarty. Mais l'intérêt du

861 Arthur CONAN DOYLE, « Charles Augustus Milverton », *The Return of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 204.

862 *Sherlock*, « The Reichenbach Fall », Saison 2 épisode 3 [22:38]

personnage réside surtout dans sa gémellité symbolique⁸⁶³ avec Holmes. Nous reviendrons sur cet effet de miroir récurrent entre le détective et son ennemi juré, et nous nous contenterons ici de souligner le fait que, tout comme Holmes, Moriarty a acquis un statut de figure mythique : celle du criminel par excellence, qui dépasse même la transfiction purement holmésienne⁸⁶⁴.

Moriarty n'est cependant pas le seul méchant de qualité dans la galerie des criminels créée par Doyle. Bien qu'ils n'apparaissent qu'au détour d'une aventure, certains coupables ont en effet marqué l'imaginaire collectif et se retrouvent inmanquablement utilisés dans les adaptations successives. C'est par exemple le cas d'Irene Adler, *la femme*, « la seule qui tienne le détective en échec en se gaussant implicitement de ce souci du détail que préconise Holmes »⁸⁶⁵. Ce personnage a cette particularité d'avoir réussi à prendre Sherlock Holmes à son propre jeu et à remporter la partie à la fin de la nouvelle lui étant consacrée, « A Scandal in Bohemia »⁸⁶⁶. En effet, « Irene Adler a ceci d'unique qu'elle bat Holmes avec ses propres armes »⁸⁶⁷. Dans la série *Sherlock*, Gatiss et Moffat font d'elle une « dominatrix » intelligente qu'ils décrivent ainsi : « so fun that you get to forget how terrible she is »⁸⁶⁸. Effectivement, même Holmes se laisse tromper par son apparente vulnérabilité pour tomber dans le piège de *la femme*, celle qui a battu le détective (de façon littérale également dans l'épisode, à l'aide d'une cravache). Dans la série, lors de sa première rencontre avec Adler, Holmes est d'abord surpris par sa tenue. Alors qu'il pense être parvenu à entrer chez elle incognito, elle entre dans la pièce entièrement nue, vêtue simplement d'une paire d'escarpins Louboutin (un détail non négligeable dans son image de dominatrice distinguée). Un travelling avant sur le visage de Holmes lorsqu'elle entre dans le salon souligne son étonnement, et la musique, « un stylo à bille dansant sur des cordes de mandoline »⁸⁶⁹, intensifie le mystère et la tension qui règnent dans la pièce. La dimension érotique de la scène, et du personnage d'Irene, est indéniable. On peut souligner le côté comique que cela engendre, tant il est difficile de s'imaginer le rationnel Sherlock Holmes perdre ses moyens devant qui que ce soit. L'irruption de Watson, quelques secondes plus tard, ajoute à cette dimension comique lorsqu'il s'arrête sur le pas de la porte et demande : « I've missed something, haven't I? »⁸⁷⁰. La stupéfaction de Holmes atteint son

863 Pour reprendre les mots de Serge CHAUVIN dans « Le porteur de lumière », *Op. Cit.*, p. 114.

864 On le retrouve par exemple dans la série de comics britannique *The League of Extraordinary Gentlemen* créée par Alan MOORE et Kevin O'NEILL (1999-2019).

865 Hélène CRIGNON, « L'énigme de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 259.

866 Arthur Conan DOYLE, *The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892.

867 Hélène CRIGNON, « L'énigme de Sherlock Holmes », *Op. Cit.*, p. 259.

868 *Sherlock*, « A Scandal in Belgravia », Saison 2 épisode 1, commentaires de Sue Vertue, Mark Gatiss, Steven Moffat, Benedict Cumberbatch et Laura Pulver.

869 Michael PRICE, « Music to Picture : an Interview with Composer Michael Price », interview par Mary Jo Watts, *CinemaVitas*, 16 avril 2014 <<https://cinemavitas.com/2014/04/16/music-to-picture-an-interview-with-composer-michael-price>> (consulté le 30 août 2021)

870 *Sherlock*, « A Scandal In Belgravia », Saison 2 épisode 1 [24:50]

paroxysme lorsqu'il réalise qu'il ne parvient pas à appliquer à Irene Adler ses observations et déductions habituelles : à la place des adjectifs décrivant la personne observée n'apparaissent cette fois-ci qu'une série de points d'interrogation, tandis que ses talents semblent toujours intacts lorsqu'il observe Watson.



Illustration 43: Déchiffrer Irene Adler, « A Scandal In Belgravia », *Sherlock*, Saison 2 épisode 1 [25:12]

Le mystère qui entoure Irene Adler dès sa rencontre avec Holmes (à l'issue de laquelle elle drogue le détective et s'enfuit) souligne sa dangerosité, mais aussi sa vulnérabilité, qui prend la forme d'un téléphone dans lequel elle cache des informations confidentielles susceptibles d'être utilisées comme monnaie d'échange : « I'd die before I let you take it. It's my protection. »⁸⁷¹ On constate ainsi une grande dualité dans le personnage d'Adler, la femme qui a battu Sherlock Holmes mais dont la fascination pour le détective finit par causer la perte. À la fin de l'épisode, Holmes devine en effet le code secret pour déverrouiller le précieux téléphone d'Adler, lui ôtant ainsi tout son pouvoir.



Illustration 44: « I am Sherlocked », « A Scandal In Belgravia », *Sherlock*, Saison 2 épisode 1 [01:21:45]

⁸⁷¹ *Sherlock*, « A Scandal In Belgravia », Saison 2 épisode 1 [32:26]

Contrairement à la nouvelle de Doyle, Irene Adler ne remporte pas son duel avec Holmes. Mais la complexité du personnage et sa relation avec le détective font d'elle une adversaire mémorable très appréciée du public.

À l'image des célèbres criminels du canon holmésien, les fictions de détection en série ont de plus en plus tendance à prolonger l'énigme qui se cristallise autour du méchant au delà de l'enquête qui concerne son crime. On rencontre certes encore de nombreux criminels éphémères dans les *cop shows*. Cela est sans doute dû au format de ces séries, dont les saisons comportent une bonne vingtaine d'épisodes dont de nombreux épisodes *filler*⁸⁷². Cependant, beaucoup de ces séries ajoutent désormais une macro-intrigue tissée sur toute une saison (voire plus) et qui vise en général à identifier le responsable de crimes étroitement associés au détective. C'est par exemple le cas de Red John (l'assassin de la famille de Patrick Jane) dans *The Mentalist* ou de Lewis Farber (un immortel de plus de deux mille ans fasciné par Henry Morgan) dans *Forever*. Ces fils rouges permettent de créer du suspense à l'échelle de la saison, mais aussi de développer le personnage du méchant en filigrane, lorsque le détective reconstitue son identité à l'aide des indices qu'il glane au fur et à mesure du récit. Il arrive parfois que l'anticipation des spectateurs, pressés de connaître l'identité de ce mystérieux personnage, dépasse la révélation, et déçoive donc leurs attentes. Il est cependant intéressant de se pencher sur les fictions dans lesquelles le grand méchant est connu presque dès le départ, et où le but de l'intrigue est finalement moins de l'identifier à travers une enquête que d'explorer sa personnalité en parallèle de celle du détective. C'est une dimension que l'on retrouve régulièrement dans le cas des criminels mythiques comme Moriarty, ou Hannibal Lecter.

B.2.2. Le double maléfique

L'animalité évidente du double maléfique de Dr. Jekyll préfigure un ensemble de théories anthropologiques, scientifiques, sociologiques et psychologiques d'origine darwinienne et freudienne sur la bestialité innée de l'homme qui ne peut être contrainte que par les effets pacificateurs de l'éducation, de la culture, de la civilisation.⁸⁷³

La notion de jumeau maléfique utilisée par Stevenson dans *Strange Case of Dr Jekyll and Mr*

872 « Filler episodes are entries in a generally continuous serial that are unrelated to the main plot, don't significantly alter the relations between the characters, and generally serve only to take up space. » « Filler », *TVTropes*, <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Filler>> (consulté le 30 août 2021)

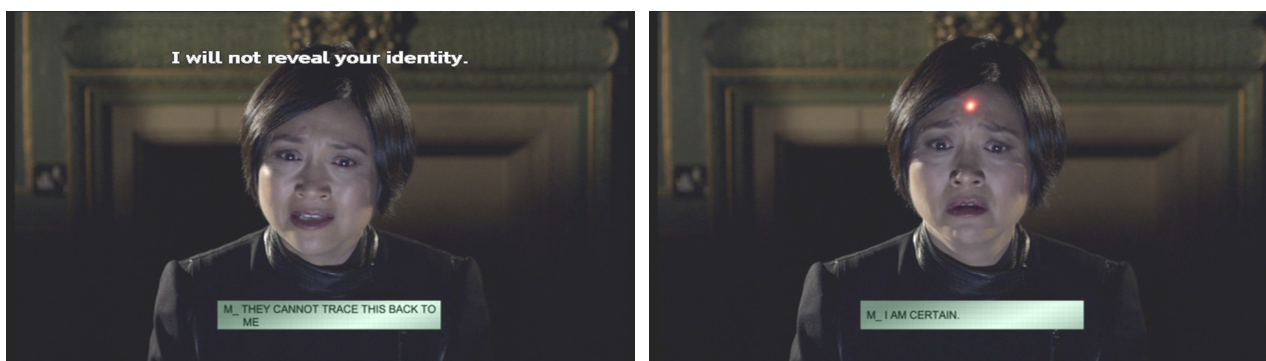
873 Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle*, Op. Cit., p. 191.

*Hyde*⁸⁷⁴ mettait en lumière la proximité entre deux identités *a priori* opposées. Dans le canon holmésien, on constate de nombreux parallèles entre Sherlock Holmes et le professeur Moriarty, qui font de lui son « double gothique ou [...] un des déguisements criminels de Sherlock, une projection schizophrène de son moi nocturne »⁸⁷⁵. On peut prendre pour exemple « la métaphore doylienue de la toile d'araignée, utilisée aussi bien à propos du détective que de son ennemi juré Moriarty »⁸⁷⁶. D'un côté, Holmes peut contrôler la jungle du crime qu'est Londres grâce à ses nombreux réseaux et connaissances, notamment les Irréguliers de Baker Street, des enfants des rues chargés d'espionner pour le compte du détective. De l'autre, Moriarty est présenté comme le Napoléon du crime, à la tête d'un réseau criminel si vaste qu'il faut à Holmes trois années entières pour le démanteler après la mort de Moriarty. La série *Sherlock* reprend cette métaphore, et l'étoffe. Les Irréguliers deviennent un réseau d'informateurs sans abris auquel Holmes fait appel pour obtenir des informations sur les bas-fonds de la capitale. Moriarty, criminel consultant (par opposition au détective consultant qu'est Holmes), est le sponsor, voire le supérieur de plusieurs criminels qui apparaissent au fil des épisodes. La lutte de pouvoir entre les deux personnages est au cœur de l'épisode « The Great Game » (Saison 1, épisode 3). Dans ce dernier, Moriarty impose une série d'enquêtes à Holmes qu'il doit résoudre pour sauver des otages. Tandis que le premier tire les fils de son réseau criminel, le second utilise sa connaissance pointue de la ville pour résoudre les énigmes proposées. Au final, personne ne gagne, puisque leur confrontation sur le bord de la piscine est interrompue (fait amusant : on apprend dans la deuxième saison qu'ils sont interrompus par Irene Adler, la dominatrice, qui n'a sans doute rien à envier à leur génie et tire indépendamment, elle aussi, les ficelles de son propre jeu). Mais les araignées Holmes et Moriarty opèrent aussi sur la toile désincarné qu'est le web. La première apparition de Moriarty à l'écran se fait d'ailleurs par le biais d'une messagerie instantanée, lors d'une de ses conversations avec la leader du gang du Lotus Noir.

874 Et que l'on retrouve dans de nombreux textes fantastiques qui reposent sur le doppelgänger.

875 Denis MELLIER, « L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction ». *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, *Op.Cit.*, p. 158.

876 Jean-Pierre NAUGRETTE, « *Sherlock* (BBC 2010) ; un nouveau limier pour le XXI^e siècle ? », *Op. Cit.*, p. 407.



[M] They cannot trace this back to me
 [Shan] I will not reveal your identity.

[M] I am certain.

Illustration 45: « M », *Sherlock*, « The Blind Banker », Saison 1 épisode 2 [1:27:39]

Le pouvoir exercé par Moriarty par l'intermédiaire du réseau est ici particulièrement évident. Alors que la leader du gang, face à son ordinateur, s'excuse d'avoir échoué dans la mission confiée par le mystérieux « M »⁸⁷⁷ et lui assure que son identité restera secrète, ce dernier répond simplement : « J'en suis certain ». La lumière rouge trahissant la présence d'un sniper apparaît alors sur le front de la leader du Lotus Noir, ne laissant que peu de doute sur son sort. Ainsi, alors qu'il n'apparaît même pas physiquement à l'écran, la toute puissance de Moriarty sur les membres de son réseau est évidente – tout comme son absence totale de pitié. Face à Moriarty, Holmes est un détective connecté : nous avons mentionné sa maîtrise des outils numériques comme le téléphone portable ou Skype. Mais la manière dont le fonctionnement de son esprit est représenté à l'écran fournit également des liens directs avec le motif du réseau. Dans le tout premier épisode de la série, alors que Holmes poursuit un taxi dans les rues de Londres et cherche donc le chemin le plus court pour le rattraper, son esprit représente l'itinéraire à la manière d'un GPS qui guiderait le détective.

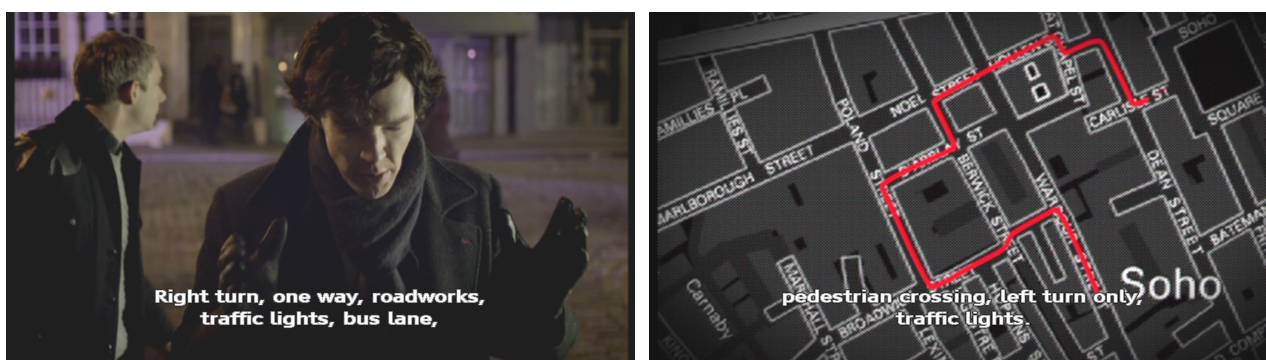


Illustration 46: GPS intégré, *Sherlock*, « A Study in Pink », Saison 1 épisode 1 [52:18]

877 On peut y voir une référence au personnage de la saga *James Bond* de Ian Fleming.

L'esprit de Holmes, qu'il nomme son « disque dur », s'inscrit ainsi dans le réseau, et « la métaphore doylienne de la toile d'araignée [...] a été actualisée ici pour transformer le cerveau de Sherlock en toile de type Internet qui serait connectée avec tout le monde extérieur »⁸⁷⁸. Holmes n'est pas littéralement connecté (contrairement aux détectives augmentés de *Intelligence* ou *Jake 2.0.*), mais la manière dont son « palais mental »⁸⁷⁹ apparaît à l'écran l'apparente à une machine à penser, capable à lui seul de veiller sur les moindres recoins du réseau face à Moriarty. Ce dernier se présente alors comme un hacker qui cherche à pervertir le système que Holmes utilise. L'épisode « The Reichenbach Fall » (Saison 2, épisode 3) est centré sur le travail de piratage opéré par Moriarty dans le but de discréditer Holmes, de sa carrière à son identité de protecteur de l'ordre. Son travail de sape est si efficace qu'il crée véritablement le doute chez certains personnages, comme les agents de Scotland Yard Sally Donovan et Philip Anderson et, par leur biais, l'inspecteur Lestrade. Moriarty utilise l'animosité déjà réelle de nombreuses personnes ayant subi les commentaires désagréables de Holmes. Son caractère difficile lui vaut en effet bon nombre de détracteurs, souvent jaloux de ses talents, et prêts à le dénigrer à la première occasion – et tout à fait disposés à croire la fable de Moriarty, selon laquelle Holmes serait le véritable criminel, qui l'aurait engagé pour jouer un rôle. Le spectateur, habitué à la froideur du détective, est bien moins susceptible d'avoir des doutes. Et pourtant, même certains fans ont été pris de cours par l'histoire de « Richard Brooke », acteur supposément embauché par Holmes pour jouer le rôle de Moriarty :

878 Jean-Pierre NAUGRETTE, « *Sherlock* (BBC 2010) ; un nouveau limier pour le XXI^e siècle ? », *Op. Cit.*, pp. 407-408.

879 Nous reviendrons en détails sur le concept de « palais mental » dans le chapitre suivant.

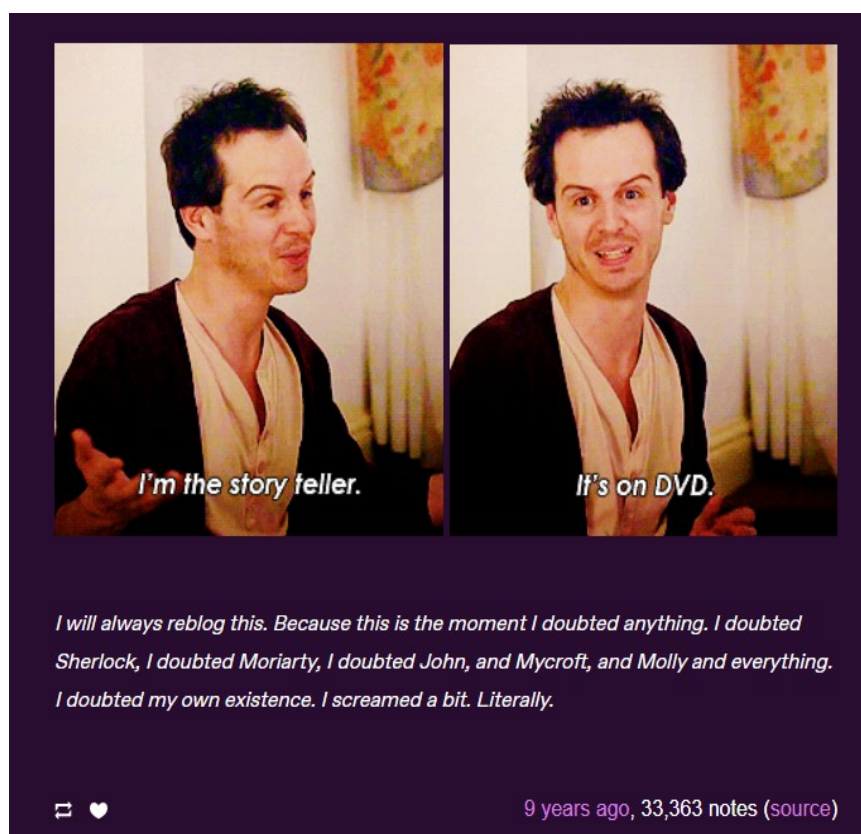
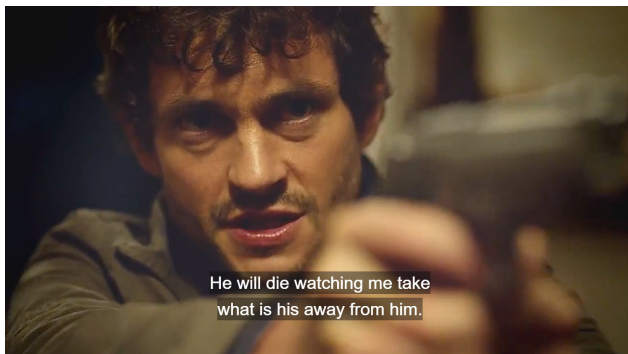


Illustration 47: Sim, « I will always... », *The Universe of Sim*, Tumblr, 2012
<<https://sssssssim.tumblr.com/post/18404645435/i-will-always-reblog-this-because-this-is-the>>
(consulté le 4 septembre 2021)

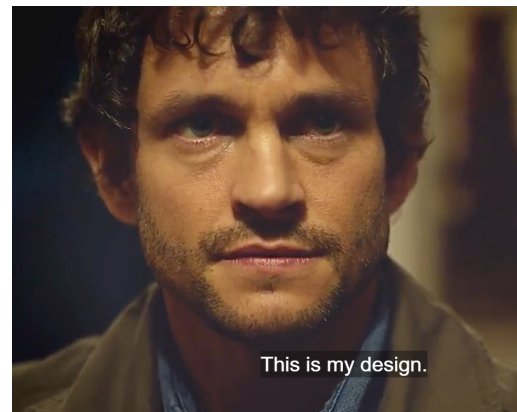
Cette scène montre que, tout comme Holmes, Moriarty est un artiste, un as du déguisement et de la mise en scène. Dans le canon holmésien, Holmes avait en effet pour habitude de se déguiser pour mener l'enquête. Les créateurs de la série *Sherlock* ont utilisé cette idée en en modifiant légèrement l'exécution : même s'il ne se déguise que rarement dans la série, Holmes se fait régulièrement passer pour quelqu'un d'autre pour interroger des témoins ou des suspects. Dans l'épisode « The Great Game », il se fait par exemple passer pour un vieil ami d'une victime pour poser des questions à son épouse et obtenir des renseignements qu'elle n'aurait jamais partagé avec un détective. Gatiss et Moffat ont ainsi choisi d'insister sur les talents d'acteurs de Holmes – des talents auxquels Moriarty n'a manifestement rien à envier.

L'image du double maléfique apparaît également dans la série *Hannibal*, qui développe un parallèle entre le célèbre criminel Hannibal Lecter et le profileur Will Graham. Le premier est le psychiatre du second, qui doit faire appel à lui pour garder sous contrôle son empathie extrême dans le cadre d'enquêtes criminelles. Le don de Graham l'oppose diamétralement à Lecter, qui agit quant

à lui comme un psychopathe complètement insensible aux émotions d'autrui. Cependant, « à cause de ses dons empathiques, le personnage du *profiler* est, par principe, contaminé par l'esprit du tueur »⁸⁸⁰. L'obsession de Graham pour l'Éventreur de Chesapeake (à savoir Lecter) sur les crimes duquel il enquête fait écho à la fascination que Lecter semble nourrir pour le profileur, qui devient son cobaye. Le récit met en lumière la capacité de Graham à comprendre les motivations des tueurs en série, et la manière dont leur esprit fonctionne. Le premier épisode s'ouvre sur une scène de crime, sur laquelle se trouve Will Graham. On entend ensuite sa voix, qui retrace le récit du double meurtre comme s'il l'avait lui-même commis.



[Graham] He will die watching me take what is his away from him.



[Graham] This is my design.

Illustration 48: « This is my design », *Hannibal*, « Apéritif », Saison 1 épisode 1 [02:00]

La réplique récurrente que Graham prononce lorsqu'il raconte les crimes qu'il reconstruit, « This is my design », souligne la fusion qui s'opère entre lui et les tueurs qu'il tente d'identifier. Bien entendu, Graham est conscient de se mettre à la place d'un meurtrier, sans en être un lui-même. Cependant, son esprit fragilisé et manipulé par Lecter ne lui permet pas toujours d'identifier la frontière entre la réalité et ses hallucinations⁸⁸¹. La série pousse l'amalgame entre Will Graham et le criminel qu'il poursuit à son paroxysme à la fin de la première saison, lorsqu'il est accusé des meurtres commis par Hannibal Lecter. Emprisonné, on le retrouve même au cours de la deuxième saison arborant un masque, qui rappelle l'image bien connue de Lecter dans le film *Silence of the Lambs* :

880 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, Op. Cit., p. 37.

881 À ce sujet, voir la partie « *Hannibal* ou le rêve qui tue (le cinéma) » dans l'ouvrage de Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, Op. Cit., pp. 77-95.



Illustration 49: Le masque, Will Graham dans *Hannibal*, « Mukōzuke », Saison 2 épisode 5 [07:45]



Illustration 50: Le masque, Hannibal Lecter dans *The Silence of the Lambs*, Jonathan DEMME [1:04:50]

L'empathie de Graham fait ainsi de lui un personnage double qui se confond, malgré lui, avec les criminels sur lesquels il enquête, ce qui fait que « la vérité de l'identité n'est plus atteignable »⁸⁸² François Jost souligne la récurrence de ce schéma en série, et en tempère l'efficacité, car selon lui « il s'agit d'une empathie sélective, puisque le héros ne peut se mettre qu'à la place d'un être qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau »⁸⁸³. Dans le cas de *Sherlock* comme dans celui de *Hannibal*, le récit construit le méchant en négatif du détective, tout en établissant de nombreux parallèles qui soulignent l'évidente complémentarité entre les deux personnages, sans laquelle ce récit n'aurait pas lieu d'être. Toujours selon François Jost, on assiste ainsi à un face à face entre « deux figures aux buts strictement opposés, deux forces antagonistes exactement inversées : la quête de l'un est de cacher, de dissimuler ; celle de l'autre, de mettre au jour, de révéler »⁸⁸⁴. La seule véritable différence entre les deux personnages serait donc le but qu'ils poursuivent, davantage que leurs méthodes ou leur nature : l'un a choisi d'être un criminel, tandis que l'autre a choisi de les combattre. La présence de l'un rappelle à l'autre sa propre place et sa propre utilité dans le monde.

882 Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, Op. Cit., p. 92.

883 François JOST, *Les nouveaux méchants : quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge, Bayard, 2015, pp. 52-53.

884 *Ibid.* p. 163.

B.2.3. Les nouveaux méchants

François Jost, à qui nous empruntons le titre de cette partie, remarque que les méchants, grâce à leur capacité à manier le mensonge, sont « une machine à produire du récit », capables de « remplir une lacune narrative et de trouver des explications à des apparences qui jouent contre eux »⁸⁸⁵. Dans son ouvrage, Jost cherche à comprendre les raisons du succès de ces personnages si différents des héros traditionnels et se demande, par extension : « comment [le spectateur] peut-il avoir de la *sympathy for the devil* ? »⁸⁸⁶ Il rappelle ainsi plusieurs théories à ce sujet. Pour Esquenazi, l'affection des spectateurs pour les méchants tient surtout à « l'attachement [qu'ils ont] pour le monde dans lequel se déroule la fiction »⁸⁸⁷. Pour Noël Carroll, les spectateurs « [se soucient] de la vie des héros, fussent-ils méchants »⁸⁸⁸. Enfin, pour Edgar Morin, « la puissance d'identification est illimitée »⁸⁸⁹. Les séries créeraient donc un sentiment d'empathie envers leur personnage principal, aussi horrible soit-il.

La question est un peu plus complexe dans le cadre du récit policier dans lequel, par définition, le personnage principal est le détective. Nous avons cependant souligné l'importance croissante accordée à l'ennemi juré du détective dans les séries policières, qui permet au récit de gagner en complexité, en originalité, et en intérêt⁸⁹⁰. Le paroxysme de cette mise en lumière est atteint avec la série *Hannibal* qui, bien que construite comme un récit de détection, se focalise (comme son nom l'indique) sur l'antagoniste. Le détective occupe toujours un rôle crucial, mais Hannibal Lecter est bien le personnage qui imprime le rythme du récit, qui le fait avancer, et qui semble même manipuler tous les autres personnages pour qu'ils agissent comme il en a décidé. L'intelligence et le sens psychologique de Lecter font de lui un personnage fascinant, et l'on se prend même à souhaiter le voir échapper encore et encore aux agents du FBI qui ne seront jamais aussi brillants que lui. Pour Alain Quesnel, la sympathie que nous pouvons ressentir pour ces personnages de tueurs en série serait également une manifestation d'un potentiel que nous craignons de voir se réaliser :

L'atrocité de leurs actes nous bouleverse mais nous concerne en même temps : rien de ce qui est humain ne nous étant étranger, l'horreur même, tapie, réprimée, refoulée au fond de nous s'incarne dans un personnage où nous nous reconnaissons dans le mouvement même par lequel nous le repoussons violemment loin de nous. Le tueur en série représente un potentiel que, confusément, nous savons présent en chacun de nous et que nous refuserions de voir s'il n'était

885 François JOST, *Les nouveaux méchants*, Op. Cit., p. 179.

886 *Ibid.*, p. 203.

887 *Ibid.*, p. 204.

888 *Ibid.*, pp. 204-205.

889 Edgar MORIN, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1956, p. 110.

890 On peut à nouveau citer l'exemple de la série *Killing Eve* dans laquelle la détective et la criminelle sont mises sur le même plan.

incarné, donc aliéné dans une représentation mythique.⁸⁹¹

Il serait alors possible pour le spectateur, dans une certaine mesure, de s'identifier à Hannibal Lecter, de le comprendre, et de ressentir une certaine empathie pour lui. L'empathie extrême de Will Graham pourrait alors être considérée comme une porte d'entrée permettant au spectateur, guidé par l'expertise de Graham, de comprendre l'esprit complexe et torturé des tueurs. Le rôle du détective irait donc au delà de l'analyse des preuves et de l'identification des coupables, puisqu'il s'agit également de rendre ces derniers *humains* et, de fait, de mettre à distance l'animalité associée aux criminels, ces « chaînons manquants » potentiels de la fiction du XIX^e siècle. La dimension artistique associée aux scènes de crime dans la série souligne paradoxalement cette volonté.



Illustration 51: The Angels of Death, *Hannibal*, « Coquilles », Saison 1 épisode 5 [06:54]

Les mises en scène travaillées font ressembler certains meurtres à des tableaux sanglants, et « artiste et meurtrier sont confondus en une seule et même personne animée par la volonté de réifier le corps humain »⁸⁹². Ainsi, la mise en scène du meurtre met en place une dynamique de reconnaissance qui s'adresse notamment aux spectateurs qui connaissent les codes de l'art et sont en mesure de les déchiffrer⁸⁹³. Étonnamment, nous l'avons mentionné, le personnage de Lecter présente une façade beaucoup plus sophistiquée que celle, très brute, affichée par Graham. Lecter est mondain, est toujours habillé élégamment, il aime la musique classique et la bonne cuisine, et le

891 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes*, *Op. Cit.*, p. 99.

892 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, p. 87.

893 « l'esthétisation de l'acte criminel s'élabore en jouant sur des codes sémiotiques reconnaissables pour le spectateur-amateur d'art » Hélène MACHINAL, « Du monstre considéré comme une œuvre d'art », *Op. Cit.*, p. 172.

bureau dans lequel il reçoit Graham est un modèle d'ordre et de bon goût. À l'opposé, Graham vit reclus dans une maison de campagne avec ses nombreux chiens qui dorment dans son lit. Il a souvent un aspect quelque peu débraillé, et préfère la solitude aux soirées mondaines. Dans la série, l'image policée de Lecter s'apparente en réalité à une grande froideur, signe de barbarie glaciale. Malgré tout, si la cruauté du personnage est souvent insoutenable, il n'en reste pas moins une « machine à produire du récit » d'une efficacité redoutable.

La série *Mindhunter* affiche cette même volonté de comprendre les tueurs en série sans pour autant dissimuler la terrible vérité concernant leurs crimes. La démarche est cependant différente, car les entretiens présents dans la série sont des reproductions de véritables conversations avec des tueurs en série bien réels. La dimension horrifique est d'autant plus brutale que le spectateur sait que ces crimes ont réellement été commis, et qu'il sont décrits avec les mêmes mots utilisés par les coupables à l'époque. La mise à distance est plus difficile, et malgré la fascination morbide que nous avons évoquée dans les précédents chapitres, il y a fort à parier que le spectateur est soulagé de savoir ces criminels incarcérés. Contrairement à *Mindhunter*, si le caractère insaisissable d'Hannibal Lecter crée un récit haletant et agréable pour le spectateur, cela est aussi dû à son caractère fictionnel et au détachement qu'il implique. De même, dans la série *Luther*, la dynamique construite entre le personnage de John Luther et la criminelle Alice Morgan favorise un sentiment positif envers cette dernière de la part du spectateur. Morgan, psychopathe narcissique extrêmement intelligente ayant assassiné ses parents (et sur laquelle Luther enquête sans parvenir à prouver sa culpabilité) devient progressivement l'amie et l'alliée du détective. Son amoralité dépasse largement celle de Luther : elle n'hésite pas à éliminer quiconque menace le bonheur de son ami. Mais sa loyauté envers le détective, son enthousiasme, et son esprit complexe font finalement d'elle un personnage fascinant, voire attachant – malgré sa nature impitoyable. Ces exemples tendent à confirmer l'idée d'Esquenazi, selon laquelle l'empathie pour les méchants tient avant tout à l'intérêt du spectateur pour le récit et pour l'univers dans lequel il se déroule.

Il faut souligner, enfin, la popularité actuelle des méchants en fiction. Les studios Disney ont entrepris, ces dernières années, de produire des films consacrés aux méchants emblématiques de leurs classiques, dans le but de proposer un récit de leur point de vue qui expliquerait leurs motivations⁸⁹⁴. La société de production DC, créatrice de comics tels que *Batman* ou *Wonderwoman*, a sorti en 2021 *The Suicide Squad*⁸⁹⁵, mettant en scène une équipe de super-méchants parmi lesquels on trouve Harley Quinn, la compagne du Joker dans la franchise Batman.

894 On peut citer *Maleficent* (Robert STROMBERG, 2014), *Cruella* (Craig GILLESPIE, 2021) ou encore la série (en préparation) consacrée au personnage de Gaston (*Beauty and the Beast*).

895 James GUNN, 2021.

On peut également citer les exemples des séries *Watchmen*⁸⁹⁶ et *The Boys*⁸⁹⁷. Et on compte de très nombreuses séries à succès mettant à l'honneur des personnages principaux au sens moral discutable comme *Breaking Bad*⁸⁹⁸, *La Casa De Papel*⁸⁹⁹, *Orange Is The New Black*⁹⁰⁰ ou encore *Peaky Blinders*. La « transgression morale des tabous les plus établis dans la culture du petit écran »⁹⁰¹ devient alors un critère important expliquant l'intérêt des spectateurs pour une série. La focalisation du récit se déplace du héros à l'antagoniste, pour mieux critiquer l'ordre établi représenté, en fiction de détection, par les forces de l'ordre. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir les détectives incarner des valeurs plus nuancées, au point de partager l'affiche avec leur ennemi juré.

Les séries contemporaines proposent ainsi une déclinaison de l'identité du détective herméneute qui devient plurielle en se fragmentant, entre le protagoniste, ses adjuvants et ses opposants. Depuis les débuts du détective en fiction, le catalogue de personnages sur lesquels le récit se focalise s'est élargi. Les premiers protagonistes à en bénéficier ont été les partenaires du détective, qui ont gagné en compétences et en développement personnel pour incarner une complémentarité nécessaire à la résolution de l'enquête. Le rôle du chroniqueur Watson, privé de sa fonction première (narrer les aventures du détective de manière dynamique et passionnante), a donc été étoffé. L'élargissement des équipes d'enquêteurs a également ouvert la voie à davantage de représentation à l'écran, pour proposer une sélection de personnages variés au spectateur, favoriser le processus d'identification et, ce qui en découle, l'intérêt et la loyauté du public.

Certaines fictions ont ainsi privilégié les coéquipiers dans leur évolution narrative, jusqu'à créer des équipes d'enquêteurs qui se complètent et sont traités comme des égaux. D'autres, sans pour autant gommer le rôle primordial du binôme traditionnel, ont fait de l'antagoniste un personnage principal intimement lié au détective. La nature ambivalente du personnage de Holmes créé par Doyle se retrouve ainsi davantage exploitée, à l'image de l'interprétation du détective par Jeremy Brett dans la série Granada des années 1980⁹⁰². La popularisation des personnages de profileurs a pu contribuer à l'exploration de la dualité du détective car, en raison de son empathie, le profileur est

896 Damon LINDELOF, HBO, 2019, 1 saison d'après la série de comics d'Alan MOORE et Dave GIBBONS (1986-1987).

897 Eric KRIPKE, Prime Video, 2019-présent, 2 saisons, d'après la série de comics de Garth ENNIS et Darick ROBERTSON (2006-2020).

898 Vince GILLIGAN, AMC, 2008-2013, 5 saisons.

899 Álex PINA, Antena 3 puis Netflix, 2017-présent, 2 saisons.

900 Jenji KOHAN, Netflix, 2013-2019, 7 saisons.

901 Vincent COLONNA, *L'art des séries télé : L'adieu à la morale*, Payot et Rivages, 2010, p. 30.

902 L'acteur, qui interpréta le détective pendant dix ans, finit par être obsédé par le personnage au point de ne pas parvenir à s'en détacher.

« condamné à une certaine forme d'errance identitaire »⁹⁰³. Par ailleurs, la popularisation des « nouveaux méchants » dans la fiction favorise également la multiplication de personnages principaux au sens moral parfois douteux.

L'identité du détective se construit ainsi également par le biais d'incarnations de la figure qui passent par la fragmentation, et par un effet de miroir. Les avatars, partenaires ou jumeaux maléfiques viennent nourrir le palimpseste identitaire pour explorer les devenirs possibles d'une figure en perpétuelle évolution et dont la complexité continue à révéler des zones d'ombre.

C'est probablement cette part noire du psychisme humain qui fascine chez notre détective et confère à son image une persistance réelle dans notre imaginaire.⁹⁰⁴

Le mystère qui entoure le détective est en effet la première source des transfictions qui ont contribué à la construction du mythe holmésien. Certaines séries accordent ainsi une importance toute particulière à l'énigme que représente l'esprit du détective, en explorant son psychisme et en y découvrant une complexité d'un autre ordre, qui s'apparente au trouble mental : c'est ce que nous aborderons dans le chapitre 8.

903 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, p. 37.

904 Alain QUESNEL, *Les mythes modernes*, *Op. Cit.*, p. 57.

Chapitre 8 : Détection et trouble mental

Dès sa création, le détective a été construit sur une certaine ambivalence, ce que les adaptations en séries, puis les créations originales, ont bien souvent respecté. Déjà, le Chevalier Dupin de Poe se distinguait par : « his aristocratic detachment, his brilliance and eccentricity, his synthesis of the poet's intuitive insight with the scientist's power of inductive reasoning, and his capacity for psychological analysis »⁹⁰⁵. Nous avons également évoqué la dualité de Sherlock Holmes, à la fois homme de la solution et homme du problème. La capacité du détective à allier la logique à l'artistique fit souvent de lui un dandy certes excentrique, mais si efficace qu'on ne pouvait que lui pardonner ses frasques. En créant une proximité privilégiée entre le personnage et le lecteur, la narration *via* le fidèle coéquipier favorisa ce sentiment positif envers un personnage autrement très mystérieux.

Le passage à l'écran, cependant, impliqua une redistribution des rôles ayant mené, dans certains cas, à une représentation plus sombre du personnage. Si le caractère fantasque des premiers détectives se retrouve chez certains consultants de séries actuelles, on constate une évolution vers la mélancolie, la dépression, voire des pathologies plus sérieuses. Ainsi, certaines séries mettent en scène un protagoniste dont la maladie mentale est au cœur de la narration. Le récit propose alors une nouvelle approche de l'esprit du détective et de son fonctionnement dans le cadre de l'enquête. En effet, si ces enquêteurs diagnostiqués souffrent des pathologies dont ils sont atteints, elles leur fournissent également un atout considérable dans leur métier.

Il faut resituer nos détectives dans le contexte actuel concernant le rapport à la santé et au soin, qui résulte d'un modèle psychosocial hérité notamment du travail de Georges Canguilhem dans son ouvrage *Le normal et le pathologique*. Le philosophe y dénonce le dogme positiviste établi par Auguste Comte au XIX^e siècle, selon lequel « la santé, le normal, est une construction théorique permettant l'étude des phénomènes pathologiques »⁹⁰⁶. Pour Canguilhem, « ce qui caractérise la santé c'est la possibilité de dépasser la norme qui définit le normal momentané et d'instituer des normes nouvelles dans des situations nouvelles »⁹⁰⁷. La santé n'a donc pas de normes, puisqu'elle est « un processus de création constant de nouvelles normes »⁹⁰⁸ et, de fait, évolue en même temps que

905 John G. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance : Formula Stories as Arts and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976, p. 93

906 Alexandre KLEIN, « La santé comme norme de soin », *Philosophia Scientiæ, Normes et santé*, n°12-2, 2008, consulté le 10 octobre 2021 <<https://doi.org/10.4000/philosophiascientiæ.127>>

907 Georges CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, *Op. Cit.*, p. 130.

908 Alexandre KLEIN, « La santé comme norme de soin », *Op. Cit.*

le sujet. Cette conception du pathologique comme une norme qui dépend de l'évolution de chacun fait écho à la frontière parfois poreuse qui sépare la folie et le génie. En effet, la folie peut être considérée comme un comportement hors norme qui peut conduire au meilleur (l'exceptionnel) comme au pire (la maladie), tandis que le génie peut être à la fois glorifié et dénigré parce qu'il suppose un excès. Les détectives de notre corpus se situent précisément à cette frontière, puisque leurs capacités, qui relèvent de la pathologie, font d'eux aussi bien des enquêteurs de talent que des individus parfois rejetés par une société qui les considère comme déviants. Dans ce cas, la conception de la norme est une question de point de vue : celui de l'enquête, ou celui du lien social.

Il nous faut également tenir compte du contexte individualiste que les sociologues associent à l'avènement de la société de consommation, dans la deuxième moitié du XX^e siècle :

L'individualisme connut ses plus fortes avancées à partir des années 1950 [...]. La hausse des revenus et l'arrivée de la société de consommation eurent des répercussions sur les genres de vie (à la fois abandon de repères liés au rang social et multiplication des styles). On peut comprendre comme un reflet de cette nouvelle situation la thèse du sociologue allemand Ulrich Beck, formulée dans les années 1980, qui affirme que les identités seraient de plus en plus fragmentées et les valeurs individualistes de plus en plus répandues.⁹⁰⁹

La notion d'identité est encore une fois une problématique centrale. La société individualiste prône une autonomie qui s'illustre par le développement personnel et la réalisation de soi, et suppose une singularisation de l'individu, notamment en fonction de ses capacités. Le sociologue Alain Ehrenberg, dans son ouvrage *La mécanique des passions : cerveau, comportement, société*⁹¹⁰, note « une nouvelle dynamique égalitaire marquée par le grand bouleversement de l'égalité entre les sexes » ayant mené à une « dynamique de diversité normative et de multiplication des styles de vie »⁹¹¹. De fait, les « représentations collectives de l'être humain en société placent l'accent sur la capacité à agir de l'individu et sur les comportements créatifs et innovants »⁹¹². Dans ce contexte, la différence peut devenir un atout et le handicap, une force : c'est ce que Ehrenberg nomme un « individualisme de capacité »⁹¹³. Nous verrons donc comment ce contexte social a pu influencer les représentations de la figure du détective, jusqu'à en redéfinir, si ce n'est la vocation, du moins l'identité.

909 Urs HAFNER, « Individualisme », trad. Pierre-G. MARTIN, *Le Dictionnaire historique de la Suisse DHS*, 2017, consulté le 10 octobre 2021 <<https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/027292/2007-01-30>>

910 Alain EHRENBURG, *La mécanique des passions : cerveau, comportement, société*, Odile Jacob, Paris, 2018.

911 *Ibid.*, p. 49.

912 *Ibid.*, p. 50.

913 *Ibid.*

A. Du dandy excentrique à la pathologie mentale

John Cawelti décrit Dupin ainsi : « detached not only from society but from the ordinary patterns of human experiences »⁹¹⁴. ce qu'il identifie comme un signe de l'excentricité du détective et de ses capacités d'observation et d'analyse⁹¹⁵. Il remarque la présence de cette particularité chez d'autres détectives tels que Sherlock Holmes, Hercule Poirot, ou encore Nero Wolfe⁹¹⁶. En effet, chez les premiers détectives en littérature, les habitudes insolites sont avant tout la manifestation d'un esprit hors du commun, capable de dénouer les mystères les plus complexes. Cependant, on a vu que le personnage de Holmes révélait déjà une facette plus sombre de la personnalité de ces herméneutes. Puisant leur inspirations dans ces origines littéraires et dans la réalité du métier, les séries télévisées contemporaines ont évolué et proposent des détectives de plus en plus torturés par les horreurs qu'ils côtoient au quotidien. L'excentricité des personnages se mêle alors à une certaine mélancolie, un état dépressif, voire des pathologies sérieuses avec lesquelles le détective doit composer pour exercer son métier.

A.1. Le détective dépressif

Depuis la fin des années 2000, on assiste à la popularisation, dans les séries policières, de l'enquêteur atypique, « personnage imprévisible qui ne respecte pas les conventions sociales »⁹¹⁷ et qui mène l'enquête grâce à « un don particulier (à chaque fois différent) souvent hérité de son vrai métier ou de ses expériences passées »⁹¹⁸. Il peut s'agir d'un policier officiel ou d'un consultant. Ces personnages font souvent preuve d'irrévérence et d'insolence, voire de folie douce, mais ils sont canalisés par leur coéquipier, « cette figure de policier dont la droiture assure aux spectateurs, non sans hypocrisie, qu'une certaine morale et une vision conventionnelle du monde et du crime seront respectées »⁹¹⁹. Ces détective rappellent beaucoup le Chevalier Dupin créé par Edgar Poe, qui prend plaisir à entrer dans l'esprit des autres pour deviner leurs pensées en observant minutieusement leur comportement, ainsi que les circonstances rencontrées. Le narrateur qualifie volontiers son ami de

914 John G. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance, Op. Cit.*, p. 93.

Au sujet de Dupin, voir aussi Umberto ECO et Thomas SEBEOK (dir.), *The Sign of Three, Op. Cit.* et Stephen KNIGHT, *Crime Fiction, Op. Cit.*

915 « the sign of the detective's eccentricity and decadence and of his particular analytic brilliance and insight », *Ibid.*, p. 94.

916 Détective créé par Rex STOUT et qui apparaît pour la première fois dans le roman *Fer-de-Lance* en 1934.

917 Maud DESMET, *Confessions du cadavre, Op. Cit.*, p. 43.

918 *Ibid.*

919 *Ibid.*, p. 44.

« fantasque » et admet que leur routine, en tant que colocataires, aurait pu les faire passer « pour deux fous »⁹²⁰. Auguste Dupin est, selon les mots de Poe, amateur de ratiocination, l'action de raisonner de façon subtile et pédantesque. Utilisant la logique dite de l'abduction⁹²¹, il observe attentivement pour ensuite inférer la cause probable aux faits constatés. Le narrateur évoque même la dualité de son ami lorsqu'il s'adonne aux déductions : « the fancy of a double Dupin—the creative and the resolvent »⁹²².

Les séries où le rôle du détective herméneute est assuré par un consultant reprennent ces codes. Les consultants, souvent excentriques, parfois marginaux, rencontrent fréquemment des difficultés à interagir avec autrui – d'où l'intérêt de leur partenaire qui, faute de faire armes égales sur le plan de l'enquête, leur sert régulièrement de garde-fou sur le plan social. La folie douce des détectives consultants dans ces séries est majoritairement un élément comique utilisé pour détendre l'atmosphère sinistre générée par l'enquête. Leur caractère fantasque prend cependant peu à peu une tournure plus sombre au sein même de ces séries, notamment par le biais de macro-intrigues qui les lient à un grand antagoniste. Les enquêteurs révèlent alors une autre facette de leur personnalité, plus tourmentée – c'est par exemple le cas de Patrick Jane dans *The Mentalist*, extrêmement touché par le meurtre de sa femme et de sa fille par un tueur en série, comme nous l'avons mentionné.

La mélancolie du personnage du détective n'est pas nouvelle. Sherlock Holmes, déjà, était sujet à des périodes de morosité, à cause de l'ennui dans lequel l'absence d'enquête à résoudre plongeait son esprit :

Nothing could exceed his energy when the working fit was upon him; but now and again a reaction would seize him, and for days on end he would lie upon the sofa in the sitting-room, hardly uttering a word or moving a muscle from morning to night.⁹²³

Les états de torpeur qui assaillent parfois le détective témoignent de son besoin viscéral d'occuper son esprit. Holmes ne supporte pas le désœuvrement, et les périodes de latence entre les enquêtes sont une torture pour lui. Aussi Holmes s'adonne-t-il, au grand dam du Docteur Watson, à la consommation de drogues telles que la cocaïne ou la morphine :

'My mind,' he said, 'rebels at stagnation. Give me problems, give me work, give me the most abstruse cryptogram, or the most intricate analysis, and I am in my own proper atmosphere. I

920 « Had the routine of our life at this place been known to the world, we should have been regarded as madmen », Edgar Allan POE, « The Murders in the Rue Morgue » [1841], *Selected Tales* [1998], Oxford World's Classics, 2008, p. 95.

921 Umberto ECO et Thomas SEBEOK (dir.), *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce, Op. Cit.*

922 John G. CAWELTI, *Adventure, Mystery, and Romance, Op. Cit.*, p. 96.

923 Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet, op. Cit.*, pp. 13-14.

can dispense then with artificial stimulants. But I abhor the dull routine of existence. I crave for mental exaltation. That is why I have chosen my own particular profession, or rather created it, for I am the only one in the world.⁹²⁴

Au début de *The Sign of Four*, la manière dont Holmes prépare son injection de cocaïne s'apparente à un rituel fascinant, qu'il accomplit trois fois par jour (une scène inspirée à Doyle par sa rencontre avec Oscar Wilde qu'il qualifia de « golden evening »⁹²⁵). Cette dimension à la fois effrayante et envoûtante peut, d'une certaine manière, être mise en parallèle avec les sentiments mitigés qui entourent la question de l'altérité exotique et du retour du refoulé colonial dans le Londres du XIX^e siècle. En effet, les produits issus de l'exportation sont teintés à la fois d'exotisme et de mystère. Dans ce contexte, la consommation de cocaïne par Holmes fait écho à une certaine idéalisation d'une culture coloniale fantasmée : « romancing the exotic commodity or living in the romantic midst of a rapidly changing imperial and material culture »⁹²⁶. Cependant, le détective se sert avant tout de la drogue pour échapper à la routine et à l'ennui : il contrôle sa consommation et ne la laisse pas interférer avec son travail.

Les créateurs de la série *Sherlock* semblent avoir d'abord décidé de laisser de côté cet aspect du personnage, faisant de lui un ancien fumeur frustré qui cumule les patch anti-nicotine pour stimuler son esprit lors des enquêtes. Cela peut s'expliquer par le fait que consommer des drogues dures au XXI^e siècle, dans une série télévisée familiale, est plus problématique qu'exotique. Cependant, la quatrième saison replace le passé de toxicomane de Holmes au cœur de l'intrigue : le détective fait en effet croire à son entourage qu'il a replongé dans l'usage des drogues pour que le tueur en série Culverton Smith ne se méfie pas de lui⁹²⁷. L'épisode « The Abominable Bride » exploite encore davantage cet aspect car, pour opérer la plongée dans le palais mental qui constitue la majorité de l'épisode, Holmes s'est drogué, au point d'être au bord de l'overdose. Si les excès de Holmes nous empêchent de qualifier cette consommation de raisonnée, on peut tout de même remarquer qu'elle est réfléchie : le détective poursuit un but précis, qu'il atteint. Tout comme les personnages qui constituent son entourage, le spectateur peut s'inquiéter pour la santé physique et morale d'un détective adepte des stupéfiants. Cependant, la fin justifie les moyens, et le succès du détective ne fait que confirmer la confiance que le spectateur peut placer en lui : même s'il semble être au plus bas, Holmes tire toujours toutes les ficelles.

924 Arthur Conan DOYLE, *The Sign of the Four* [1890], Cathedral Classics, 2010, p. 7.

925 « It was indeed a golden evening for me. [...] The result of the evening was that both Wilde and I promised to write books for "Lippincott's Magazine"—Wilde's contribution was "The Picture of Dorian Grey," a book which is surely upon a high moral plane, while I wrote "The Sign of Four," » Arthur Conan DOYLE, *Adventures and Memories, Op. Cit.*, p. 66.

926 Joseph McLAUGHLIN, *Writing the Urban Jungle, Op. Cit.*, p. 55.

927 « The Lying Detective », *Sherlock*, Saison 3 épisode 2, 2017. Le titre et une partie de l'intrigue sont inspirés de la nouvelle d'Arthur Conan DOYLE « The Adventure of the Dying Detective » (1913).

Il est cependant des détectives pour qui la morosité ne s'efface pas lorsque l'enquête commence. Et pour cause : c'est l'enquête elle-même qui en est la cause. Ces détectives mélancoliques, pour reprendre les mots de Maud Desmet⁹²⁸, s'apparentent à ceux que l'on rencontre dans la fiction *hardboiled*⁹²⁹. Confrontés quotidiennement à des crimes terribles, il leur est difficile de séparer leur travail de leur vie privée, ce qui affecte sérieusement leur moral. C'est ce que souligne John Douglas, agent du FBI spécialisé dans le profilage :

So much of what a law enforcement officer does is difficult to share with anyone, even a spouse. When you spend your days looking at dead and mutilated bodies, particularly when they're children, it's not the kind of thing you want to bring home with you. You can't say over the dinner table, "I had a fascinating lust murder today. Let me tell you about it."⁹³⁰

La fiction ne compte plus ces personnages de policiers déprimés, que la brutalité du métier isole de leurs amis et de leur famille. Dans le premier tome de *The Expanse*, Josephus Miller fait référence à ces détectives démoralisés au point de mettre fin à leurs jours : « He wondered how many people he'd known who had taken that path. Cops had a tradition of eating their guns that went back to long before humanity had lifted itself up the gravity well. »⁹³¹ L'image est bien ancrée dans l'imaginaire populaire, et se répète dans de nombreuses séries. Nous avons déjà évoqué le cas de Miller dans *The Expanse*. On peut également citer l'exemple de Alec Hardy (*Broadchurch*), qui présente des troubles dépressifs importants, causés notamment par d'anciennes affaires sur lesquelles il a travaillé. Rust Cohle (*True Detective*), quant à lui, porte le poids de la mort de sa fille, et de son divorce. Jimmy McNulty (*The Wire*), John Luther (*Luther*) et John Kennex (*Almost Human*) peinent à gérer le départ de leur femme, tout comme Gabriel Vaughn (*Intelligence*), dont l'épouse aurait rejoint un groupe terroriste. Patrick Jane (*The Mentalist*) et Catherine Cawood (*Happy Valley*) ont également perdu un ou des membres de leur famille. Que ce soit dans leur métier ou dans leur vie privée, la plupart des détectives ont vécu des horreurs qui les ont marqués et qui les ont brisés. Ces détectives ne veulent pas ou ne peuvent pas partager les expériences qu'ils vivent chaque jour dans leur métier, et se retrouvent esseulés. Leur travail les isole de la société qu'ils tentent de protéger mais, paradoxalement, l'enquête est leur exutoire. En effet, malgré toutes les difficultés que cela engendre pour leur vie personnelle et leur moral, les détectives ne parviennent pas à faire autre chose. Cela fait même de certains enquêteurs des têtes brûlées qui n'ont rien à perdre, et qui n'hésitent donc pas à se jeter corps et âme dans l'enquête, parfois au péril de

928 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, Op. Cit., p. 198.

929 Voir chapitre 7.

930 John E. DOUGLAS et Mark OLSHAKER, *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* [1995], New York, Pocket Books, 2017, p. 14.

931 James S. A. COREY, *Leviathan Wakes*, Op. Cit., p. 443.

leur vie.

Le statut du détective évolue ainsi pour devenir celui de victime collatérale, que Maud Desmet voit comme une « transposition fictionnelle de la place emblématique tenue par la victime dans nos sociétés »⁹³². Après la proximité entre le détective et l'antagoniste, on voit ainsi se dessiner un nouveau rapprochement entre détective et victime. Cette facette peut faire écho à la subversion des conventions quant au rôle joué par les protagonistes du récit policier telle que la décrit Shoshana Felman dans son article sur *Œdipe-Roi*⁹³³, et qui conduit à une pluralité de l'identité du personnage principal, à la fois meurtrier, coupable et victime. La deuxième saison de *The Alienist* est un bon exemple de ce rapprochement entre détective et victime. Sara Howard enquête sur des enlèvements de nourrissons, et découvre que la coupable est une jeune femme qui ne peut pas avoir d'enfants. L'investigation révèle des points communs entre Howard et la coupable, Libby Hatch : elles ont toutes deux perdu un père aimant qui s'est suicidé, et ont été élevées par une mère cruelle qui ne voulait pas d'enfants. Sara Howard et Libby Hatch sont toutes les deux présentées comme des victimes de la société patriarcale du XIX^e siècle. La première doit perpétuellement faire ses preuves et, malgré le soutien de ses amis, ne peut compter que sur elle-même. La seconde, stérilisée contre son gré à la suite d'un premier accouchement, n'aspire qu'à la maternité. Toutes deux sont nées dans un foyer où la mère n'aurait pas souhaité d'enfants si les règles de la société ne l'y avaient pas forcée. La série développe ainsi le destin de deux jeunes femmes aux origines similaires dans une société qui leur est hostile, et fait d'elles les véritables victimes du récit, plus encore que les familles des nourrissons enlevés.

Les traumatismes vécus, qui torturent les détectives, sont évidemment un poids pour eux. Cependant, le récit les présente aussi comme une motivation qui les pousse à donner le meilleur d'eux-mêmes. Enfin, comme le remarque Maud Desmet : « il n'est pas inhabituel de voir un lien particulier se dessiner entre [les] compétences hors du commun [de l'enquêteur] et les traumatismes vécus »⁹³⁴. Patrick Jane a par exemple mémorisé l'identité de plus de deux milles personnes, celles à qui il a serré la main depuis le meurtre de sa femme et de sa fille – sa mémoire exceptionnelle est d'ailleurs l'un des grands atouts du personnage dans le cadre de l'enquête. La quatrième saison de *Sherlock* développe quant à elle le cas du traumatisme refoulé pour souligner la complexité de l'esprit humain – et notamment celui de son détective. On apprend dans le dernier épisode, « The Final Problem »⁹³⁵, que la sœur cachée de Sherlock Holmes, Eurus (nouveau personnage féminin

932 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, p. 190.

933 Shoshana FELMAN « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? », *Op. Cit.*

934 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, p. 192.

935 *Sherlock*, Saison 4 épisode 3, 2017.

ajouté au monde fictionnel d'origine), a assassiné son meilleur ami lorsqu'ils étaient encore enfants. Complètement traumatisé par l'événement, l'esprit du détective a entièrement effacé sa sœur de sa mémoire. Le meilleur ami, Victor Trevor, avec qui il aimait jouer aux pirates, y a quant à lui été remplacé par un chien fidèle nommé Redbeard. L'épisode montre ainsi comment l'esprit de Holmes a compartimenté son enfance de manière à supprimer toute trace du choc traumatique causé par la mort de Victor Trevor. Dans ce cas, le trauma est bien à la fois une force et une faiblesse : Eurus s'en sert pour menacer la vie de Watson, mais l'esprit entraîné de Holmes sait s'adapter pour trouver la solution. Eurus est elle-même victime de son intellect extraordinaire mais dépourvu de toute émotion. Seul Sherlock, maître en l'art d'utiliser son intellect pour résoudre toutes les énigmes, est à même d'aider Eurus à résoudre le mystère que constitue son propre esprit.⁹³⁶

Le côté sombre du détective, résultat d'un traumatisme précis ou d'un quotidien brutal, a donné naissance à une multitude d'enquêteurs manifestement dépressifs. Mais certaines séries accentuent encore davantage ce phénomène, au point de diagnostiquer aux personnages des troubles mentaux sérieux.

A.2. De la folie douce à la folie dure⁹³⁷

Les séries qui vont maintenant nous intéresser mettent toutes en scène un herméneute atteint d'une pathologie mentale diagnostiquée (ou, dans un cas, fortement soupçonnée). Will Graham (*Hannibal*) souffre d'empathie extrême. Daniel Pierce (*Perception*) est atteint de schizophrénie paranoïde. Adrian Monk (*Monk*) a des troubles obsessionnels compulsifs. Quant au Sherlock Holmes adapté par Mark Gatiss et Stephen Moffat (*Sherlock*), il est régulièrement considéré comme autiste par les autres personnages et s'autodéfinit comme un sociopathe de haut niveau. Il ne s'agira pas ici d'évaluer la qualité et la fiabilité de la représentation du trouble mental en question dans chaque série, mais d'analyser la manière dont il est dépeint et utilisé pour définir le personnage d'herméneute. Il faut souligner le fait que ces personnages ne sont pas tous officiellement des détectives, ou du moins qu'ils ne travaillent pas tous pour les forces de l'ordre : si Graham est bien embauché par le FBI, Monk et Holmes sont des détectives consultants (ou détectives privés) tandis que Pierce est professeur à l'université et consultant pour le FBI. Nous emploierons néanmoins le

936 Holmes est en effet le seul à pouvoir déchiffrer le code qu'elle utilise et qui cache un appel à l'aide : prisonnière de son propre palais mental où elle se représente elle-même comme une enfant terrifiée, Eurus ne parvient plus à retourner dans la réalité diégétique. On pourrait apparenter cela à un trouble dissociatif de l'identité.

937 Nous empruntons ce titre au documentaire *Folie douce, folie dure* de Marine LACLOTTE, consacré au quotidien de plusieurs institutions psychiatriques (2020).

terme de détective pour les qualifier, car ils incarnent de nouvelles déclinaisons du détective herméneute des origines.

L'un des premiers détectives de série à présenter de véritables troubles mentaux est Adrian Monk, de la série éponyme, au début des années 2000. La pathologie du personnage, exacerbée par un traumatisme, est claire dès le premier épisode. Monk remplit le rôle du consultant, et ne peut fonctionner qu'en présence de son assistante Sharona Fleming (puis Natalie Teeger, à partir de la troisième saison). Si on retrouve le schéma du spécialiste appelé à mettre ses capacités hors du commun au service des forces de l'ordre, la dynamique du duo est différente. En effet, Fleming n'est pas agent de police : elle est là pour rassurer Monk et s'assurer que rien ne déclenche chez lui une crise d'angoisse. En raison de ses troubles obsessionnels compulsifs, ce dernier est extrêmement sensible au moindre détail de l'environnement dans lequel il se trouve, et tient donc à ce que tout se déroule comme il en a l'habitude. La dynamique du duo met donc encore davantage l'accent sur la complémentarité des personnages, dans la mesure où l'un ne peut exister sans l'autre dans le cadre de l'enquête. On retrouve par ailleurs cette même dynamique dans le scénario de la série *Elementary* où Holmes est accompagné de son compagnon de sobriété Watson. Les TOC de Monk lui attirent souvent les moqueries des agents de police, et la série fait de lui un personnage touchant. Les scènes où il surprend tout le monde en énonçant des observations très précises et pertinentes (et, dans certains cas, légèrement gênantes pour les personnes présentes) sont donc à la fois amusantes et satisfaisantes pour le spectateur qui voit le personnage obtenir une petite revanche sur ceux qui, quelques minutes plus tôt, le sous-estimaient ou se moquaient de lui. La norme du pathologique incarnée par le personnage de consultant atteint de troubles mentaux est ainsi mise à l'honneur.

La série *Perception* aborde elle aussi la pathologie de son personnage principal sur un ton relativement léger. La schizophrénie du docteur Daniel Pierce prend essentiellement la forme d'hallucinations. Celle qui revient le plus souvent est Natalie Vincent, que Pierce considère comme sa meilleure amie. Il fait régulièrement appel à elle pour lui demander conseil, et elle tient le rôle de confidente. Ce personnage, issu de l'imagination de Pierce, le rend ici encore touchant, car il souligne l'isolement dans lequel sa maladie le plonge. Sa difficulté à communiquer et à faire la différence entre réalité et hallucination le pousse en effet à se retrancher dans des habitudes qui le rassurent, auprès de Natalie. Mais les hallucinations de Pierce apportent également une dimension comique à la série. Les personnages qui lui apparaissent lors des enquêtes et qu'il est évidemment le seul à voir génèrent ainsi des quiproquos amusants lorsque les autres personnages ont l'impression que Pierce parle tout seul. C'est d'ailleurs le cas : ces apparitions n'existent que dans l'esprit de Pierce. Mais en les montrant également au spectateur, la série l'invite à entrer dans l'esprit du

docteur, à en envisager la complexité, pour l'aider à comprendre le protagoniste et à s'identifier à lui. Cela donne aussi l'impression au spectateur d'être privilégié, car il est le seul à savoir vraiment ce que Pierce vit au quotidien. Tout comme Pierce, il est difficile pour le spectateur de faire la différence entre les hallucinations et la réalité fictive. Le prisme de focalisation (à savoir Pierce) lui est imposé, tout comme le prisme narratif de Watson était imposé aux lecteurs de Doyle. Dans les deux cas, le récit encadre et dirige le récepteur par la focalisation. Dans la première saison, la série exploite la relation privilégiée créée entre le protagoniste et le spectateur pour remettre en question ce rapport de confiance par le biais du piège narratif classique du narrateur non fiable : victime de ses hallucinations, Pierce imagine entièrement une conspiration et l'enquête qui s'en suit, plongeant au plus profond de sa schizophrénie paranoïde. Les membres de son entourage perdent peu à peu foi en lui, jusqu'à ce que Pierce lui-même remette en doute toutes ses hypothèses. L'expérience est déroutante pour le spectateur, car la série passe d'un ton léger typique des séries *wellbeing* à un récit plus sombre où l'herméneute semble avoir complètement perdu l'esprit – et qu'est-ce qu'un herméneute sans son esprit analytique hors du commun ? Cependant, sans nier les effets pervers de la schizophrénie du personnage, le récit arrive à une conclusion heureuse qui restaure la confiance du spectateur en Pierce : il a bel et bien imaginé une conspiration, mais son enquête en révèle une autre, bien réelle. Si sa pathologie l'a fait s'égarer complètement, son intuition l'a finalement mis sur la bonne voie.

Cette série aborde le trouble mental d'une manière qui se veut également pédagogique, par le biais des cours que donne Pierce à l'université. A chaque épisode ou presque, Pierce enseigne à ses étudiants les tenants et aboutissants d'une pathologie. Le personnage rappelle alors bien le stéréotype du professeur fantasque mais passionnant, à la manière de John Keating dans *Dead Poets Society*⁹³⁸. La position d'autorité de Pierce sur le savoir et la connaissance se retrouve par ailleurs également dans la dynamique du duo qu'il forme avec Kate Moretti, puisqu'elle a été l'une de ses étudiantes. Le trouble mental évoqué par Pierce présente, de manière fort commode, des liens évidents avec le coupable recherché dans l'enquête qui a lieu au cours du même épisode. Le récit propose ainsi une introduction de la pathologie, puis une mise en pratique de ses effets les plus pervers. Mais, en bon professionnel, le docteur Pierce fait preuve de bienveillance envers les criminels, et le récit rejette régulièrement la culpabilité sur la mauvaise compréhension et prise en charge du malade, voire sur la société qui a exacerbé sa pathologie et l'a, de fait, poussé à l'acte (une problématique également évoquée dans la série *The Alienist*). Il est possible de lier cette réflexion sociale sur le trouble mental à l'évolution dans le traitement de la différence. On peut notamment

938 Peter WEIR, 1989.

évoquer l'éthique du *care*, promue par la psychologue Carol Gilligan dans son livre *Une voix différente*, qui se définit par « une préoccupation fondamentale du bien-être d'autrui, et centre le développement moral sur la compréhension des responsabilités et des rapports humains »⁹³⁹. Or, dans la société individualiste qui privilégie un idéal d'autonomie, la notion de vulnérabilité n'est pas toujours considérée comme compatible avec celle du développement personnel. Comme le remarque Patricia Paperman :

Pour des sociétés valorisant l'autonomie, les relations qui s'organisent à partir de la nécessité de répondre aux besoins des personnes vulnérables risquent d'être considérées comme marginales par rapport aux relations sociales conçues sur la base d'un présupposé normatif d'autonomie et d'égalité.⁹⁴⁰

La préoccupation pour le soin est cependant de plus en plus prégnante dans notre société, et les personnages de Sharona Fleming (*Monk*) et Natalie Vincent s'apparentent à des *care givers* (pourvoyeuses de soins) qui acceptent la vulnérabilité des herméneutes (et aident le spectateur à faire la même démarche). La dépendance de Monk à l'égard de sa *care giver*, notamment, enrichit la dynamique du duo fondé sur la reconnaissance d'une vulnérabilité acceptée. La situation de Pierce est différente, puisqu'avec Natalie, il se crée une fiction dans la fiction : la figure du *care* est une hallucination, et la question du suivi psychologique du personnage principal n'est pas vraiment exploitée. Pierce rencontre la psychiatre Caroline Newmane, mais l'arc narratif vise surtout à introduire une romance dans la vie de Pierce. Newmane est en effet le portrait craché de Natalie Vincent (il se trouve qu'elle a servi de modèle au docteur pour créer la confidente qu'il imagine), et elle devient rapidement sa compagne.

La série *Hannibal* se construit aussi sur une relation patient/soignant. Ce n'est pas étonnant, puisque l'empathie extrême de Will Graham le force à être suivi pour s'assurer qu'il supporte les enquêtes que lui soumet le FBI. Cela constitue un moyen parfait de lier Graham au personnage titre, Hannibal Lecter.

Dans ce contexte, le psychiatre est à la fois le prédateur dissimulé et la proie que l'on recherche ; quant au patient, il est à la fois détective à l'intelligence surhumaine et la victime du tourment psychologique que va lui infliger Lecter.⁹⁴¹

La pathologie mentale est donc à nouveau placée au centre du récit et de la relation entre les deux protagonistes, et fait l'objet d'une attention toute particulière à la fois dans les enquêtes et dans

939 Carol GILLIGAN, *Une voix différente*, *Op. Cit.*, p. 40.

940 Patricia PAPERMAN, « Éthique du *care* : un changement de regard sur la vulnérabilité », *Op. Cit.*

941 Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, *Op. Cit.*, p. 80.

le traitement de la vie privée des personnages. Les neurosciences sont mêmes abordées directement lorsque Lecter fait subir des tests et des scanners à Graham pour identifier précisément la nature de sa pathologie, dans le but d'expérimenter sur l'agent du FBI et de le manipuler. La typologie des rôles archétypiques du récit policier est totalement bouleversée : Lecter est coupable mais aussi soignant et enquêteur, tandis que Graham est à la fois enquêteur, patient, et victime. Le récit opère un brouillage systématique entre les fonctions remplies par les deux personnages, en mêlant les sphères herméneutique et médicale. Cela se décline aussi visuellement, lorsque les visages de Graham et Lecter se mélangent et se confondent.

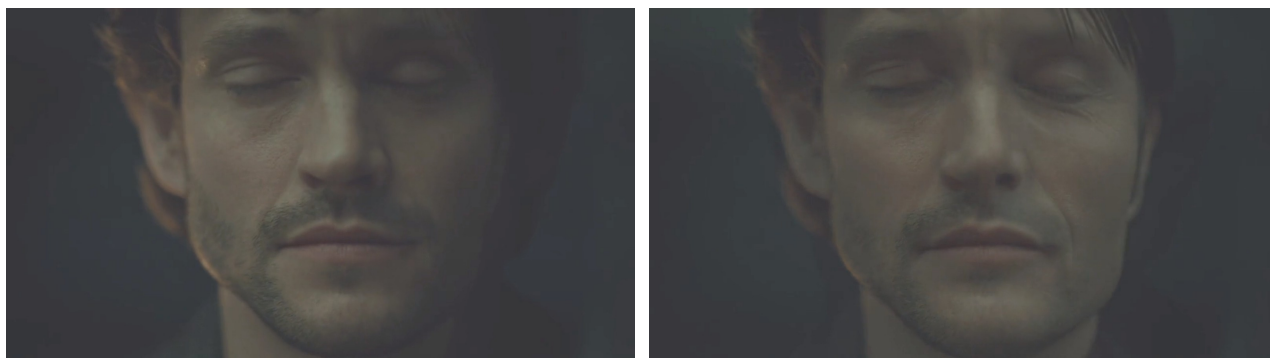


Illustration 52: Morphose des visages, « Naka-Choko », *Hannibal*, Saison 2 épisode 10 [42:25]

La représentation du trouble mental est également plus perturbante, voire dérangeante. D'une part, l'empathie de Graham est essentiellement mise en scène lors de ses analyses de scènes de crime, durant lesquelles il se met à la place du criminel. On est loin du spectacle herméneutique proposé par Holmes à la fin de chaque nouvelle, lorsque le détective explique en détails la manière dont il a utilisé les indices pour résoudre l'enquête. Dans *Hannibal*, les scènes d'analyse de Will Graham sont immersives et violentes, soulignant à quel point la méthode se révèle troublante, voire traumatisante pour lui. La position du spectateur est contrainte : il n'y a pas d'échappatoire à la posture de voyeur imposée. La présence de ces scènes présente l'intérêt spécifique de donner accès au crime « en direct », ce qui est assez rare dans le récit policier. La brutalité des reconstitutions a un impact d'autant plus fort qu'elle nous apparaît à travers la sensibilité de Graham. Or, l'image ne peut *que* montrer puisqu'elle est, pour reprendre les mots de Denis Mellier, « toujours [...] *littérale* »⁹⁴² : son immédiateté nous force à regarder le crime directement, par le biais de la focalisation de Graham, et met sous les projecteurs le point culminant de ce type de récit qui, dans

942 Denis MELLIER, « L'impossibilité filmique de l'énigme policière », *Op. Cit.*, p. 11.

la narration policière plus classique, est finalement toujours occulté (le crime a lieu hors-texte avant le début du récit même s'il déclenche la narration) et médié par le récit final, qui le repousse à nouveau à la limite du texte. Le spectateur peut ainsi prendre conscience de la cruauté réelle du crime dont il connaît déjà l'issue inéluctable, et « la dynamique d'esthétisation du meurtre fait [...] du spectateur un voyeur qui accède à la monstruosité du créateur »⁹⁴³.

Son empathie fait de Graham un personnage solitaire, isolé : une cible parfaite pour Lecter. Les connaissances en psychologie et les capacités de manipulation du psychiatre lui permettent de piéger Graham en exacerbant les symptômes de sa pathologie mentale. Graham en vient à faire de la dissociation, ce qui fait qu'il ne garde aucun souvenirs des événements qui se déroulent pendant ses crises. Ainsi, lorsque Lecter fabrique de toutes pièces les preuves qui accusent Graham de ses propres crimes, même ce dernier n'est plus véritablement convaincu de son innocence. Il faut souligner que, dans ce cas particulier, le récit peut se permettre de bousculer la fiabilité du détective d'une manière aussi drastique. En effet, la majorité des spectateurs connaissent déjà le personnage d'Hannibal Lecter et sa nature, et sont donc au courant de sa culpabilité dès le premier épisode. Contrairement aux personnages, le spectateur connaît tout le machiavélisme et l'intelligence de Lecter, antagoniste mythique s'il en est. Malgré la confusion de Graham et les preuves qui l'accablent, le spectateur est en mesure de lui laisser le bénéfice du doute, face à un manipulateur de la dimension de Lecter. Ainsi, même si Graham se persuade de sa propre culpabilité, le spectateur garde à l'esprit qu'il peut toujours s'agir d'une mise en scène magistralement orchestrée par Lecter, qui en est largement capable. Dans cet exemple, l'enquêteur devient aussi la victime d'un criminel qui est lui-même enquêteur (Lecter), tout comme le patient devient victime de sa pathologie dans le cadre d'un suivi psychiatrique où le soignant (Lecter à nouveau) est également un patient atteint de pathologie (et suivi par une autre psychiatre, Bedelia Du Maurier).

Nous concluons la présentation des psychopathologies évoquées dans ces séries par le cas de Sherlock Holmes. Celui de la série *Elementary* présente plusieurs symptômes qui l'inscrivent sur le spectre de l'autisme, notamment des intérêts spécifiques. Le Holmes de cette série est par exemple passionné par les abeilles et par les cadenas, et utilise ces centres d'intérêt comme un moyen de se calmer et de se rassurer. Mais nous nous intéresserons surtout au personnage tel qu'il apparaît dans la série *Sherlock*.

Derision—or congenial mockery—first lies in an updating of our approach of Sherlock as a “cranky” character. What could pass in the 1890s as the eccentricity of genius is now more cruelly called an “Asperger’s” by Watson [56:52], when commenting with Lestrade on the

943 Héléne MACHINAL, « Du monstre comme une œuvre d'art », *Op. Cit.*, p. 174.

sleuth's peculiar, obsessive attachment to details and figures.⁹⁴⁴

Nous verrons dans la suite de ce chapitre comment la série redéfinit le fonctionnement de l'esprit de Holmes en l'apparentant à l'intelligence autistique, une « intelligence spéciale causée par des cerveaux dont l'organisation est elle-même singulière »⁹⁴⁵. Il faut cependant souligner que, mise à part la remarque de Watson évoquée par Christophe Gelly, Holmes n'est jamais officiellement diagnostiqué comme autiste dans la série. Il rappelle d'autres personnages extrêmement intelligents mais socialement désagréables comme Gregory House⁹⁴⁶ ou Sheldon Cooper⁹⁴⁷, également considérés comme des autistes par d'autres personnages (bien que le scénario ne valide pas officiellement cette théorie). Cependant, le comportement souvent odieux de Holmes envers les autres n'est, dans la série, pas lié au cliché du génie autiste asocial. En effet, Holmes répète régulièrement qu'il est un sociopathe de haut niveau (« high functioning sociopath »). La sociopathie est un « trouble de la personnalité caractérisé par le mépris des normes sociales, une difficulté à ressentir des émotions, un manque d'empathie et une grande impulsivité »⁹⁴⁸. Cette définition correspond effectivement plutôt bien au personnage de Holmes dans la série. Le détective est souvent désagréable avec les personnes qui l'entourent, qu'il s'agisse d'agents de police avec lesquels il travaille (notamment Anderson), de son entourage proche (Watson s'entend même dire « Because you're an idiot. No, no, no, don't look like that. Practically everyone is. »⁹⁴⁹), voire de témoins qui ne parlent pas assez vite à son goût :



[Holmes] Miss Mackenzie, you're in charge of pupil welfare, yet you left this place wide open last night! What are you? An idiot, a drunk or a criminal?



[Holmes] Now quickly! Tell me!

944 Christophe GELLY, « *The Hound of the Baskerville Revisited: Adaptation in Context* », *Op. Cit.* L'épisode commenté dans l'article est « *The Hounds of Baskerville* », *Sherlock*, Saison 2 épisode 2, 2012.

945 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 51.

946 David SHORE, *House*, Fox, 2004-2012.

947 Chuck LORRE et Bill PRADY, *The Big Bang Theory*, CBS, 2007-2019, 12 saisons.

948 « Sociopathie », *Larousse*, consulté le 14 septembre 2021 <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sociopathie/73182>>

949 « *A Study in Pink* », *Sherlock*, Saison 1 épisode 1 [46:15]



[Miss Mackenzie] All the doors and windows were properly bolted. No one—not even me—went into their room last night. You have to believe me.



[Holmes] I do. I just wanted you to speak quickly.

Illustration 53: « Speak quickly », « The Reichenbach Fall », *Sherlock*, Saison 2 épisode 3 [32:25]

La seule préoccupation de Holmes étant le bon déroulement de son enquête, le personnage ne fait pas dans le sentiment, et écarte (violemment, si besoin) toute émotion qui viendrait perturber son investigation. Le comportement de Holmes est cependant dépeint de manière comique, et ses remarques désagréables deviennent souvent des *punchlines*, des répliques marquantes qui visent à faire rire le spectateur, comme lorsqu'il lance à Anderson : « Anderson, don't talk out loud. You lower the I.Q. of the whole street. »⁹⁵⁰ Le dédain manifeste de Holmes pour les normes sociales donne également un rôle supplémentaire à Watson, qui doit faire en sorte d'arrondir les angles avec les personnes que Holmes offense. La patience de Watson est souvent mise à rude épreuve⁹⁵¹, tant Holmes peine à faire preuve de la moindre empathie. Cela donne encore plus de poids à la prise de conscience de Holmes, dans l'épisode « The Hounds of Baskerville », lorsqu'il affirme à Watson : « I don't have friends. I've just got one. »⁹⁵²

Ces détectives mettent en évidence la « mince limite entre génie et folie »⁹⁵³ qui est dépeinte dans ces séries. S'ils sont bel et bien doté d'un esprit hors du commun, ils souffrent également de troubles qui compliquent leur vie quotidienne et parfois, par extension, leur travail. L'excentricité des premiers détectives, qui continue à exister à l'écran, partage maintenant le devant de la scène avec une génération de détectives atteints de pathologies mentales diverses et plus ou moins sérieuses. Les antagonistes psychopathes comme Lecter ou Moriarty peuvent donc aujourd'hui être pourchassés par des détectives schizophrènes, empathes, voire sociopathes.

950 « A Study in Pink », *Op. Cit.* [1:00:40]

951 « Shut up. You're not a puzzle-solver, you never have been. You're a drama queen. » Watson in « The Sign of Three », *Sherlock*, Saison 3 épisode 2 [1:14:10]

952 « The Hounds of Baskerville », *Sherlock*, Saison 2 épisode 2 [52:45]

953 Maud DESMET, *Confessions du cadavre*, *Op. Cit.*, p. 198.

B. Le trouble mental au service de la détection

Dans les séries que nous avons évoquées, les détectives présentent parfois de véritables pathologies mentales qui compliquent régulièrement leur vie privée et professionnelle. Cependant, le récit les dépeint avant tout comme des atouts permettant au détective d'aborder l'enquête d'une manière inédite, et d'être d'une efficacité redoutable – bien plus que leurs homologues neurotypiques. Cette manière d'envisager les pathologies mentales a été analysée par Alain Ehrenberg à la lumière des neurosciences cognitives, « ces disciplines [qui] se présentent comme une "biologie de l'esprit" visant à une connaissance la plus complète possible de l'homme, pensant, sentant et agissant, à partir de l'exploration de son cerveau »⁹⁵⁴. Ehrenberg a noté la prépondérance « des troubles de la personnalité (conduites antisociales, troubles du comportement, psychopathies, pathologies narcissiques, états limites) [...] dans la psychopathologie contemporaine et dans l'imaginaire individualiste de nos sociétés »⁹⁵⁵. On peut alors se demander dans quelle mesure le détective peut être considéré comme une manifestation à la fois de cet intérêt pour ces pathologies, mais aussi pour la manière dont la société individualiste les envisage. En effet, l'individualisme de capacité tend à faire de l'individu, qui était jusque là un malade à guérir, « un individu dont le potentiel est à développer par la création d'une forme de vie, potentiel qui agira, s'il le faut, sur le mal »⁹⁵⁶. C'est précisément l'approche adoptée dans les séries de notre corpus, dans lesquelles les symptômes des détectives deviennent autant d'outils pour mener l'enquête. Comme le dit souvent Adrian Monk : « It's a gift... and a curse ». Le don et la singularité deviennent ainsi bénéfiques pour l'individu et pour le collectif. On peut rapprocher cela de l'éthique du *care*, qui « affirme l'importance des soins et de l'attention portés aux autres, en particulier ceux dont la vie et le bien-être dépendent d'une attention particularisée, continue, quotidienne »⁹⁵⁷. Dans ce contexte, la pathologie dont souffrent les enquêteurs est à la fois un moyen de contribuer au bien-être de la société (en mettant leurs capacités au service de l'enquête) et de se soigner eux-mêmes en pensant la santé non pas comme « une norme à rétablir au moyen d'un traitement », mais « comme le résultat toujours inédit d'une réorganisation des normes du vivant »⁹⁵⁸.

954 Alain EHRENBURG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 12.

955 *Ibid.*, p. 31.

956 *Ibid.*, pp. 50-51.

957 Patricia PAPERMAN, « Éthique du *care* », *Op. Cit.*

958 Alexandre KLEIN, « La santé comme norme de soin », *Op. Cit.*

B.1. Le potentiel caché

L'un des plus puissants idéaux de cette société de l'autonomie généralisée est l'individu capable, quels que soient ses handicaps, ses déviances ou ses pathologies, de s'accomplir en transformant ses handicaps en atout par une création qui augmente sa valeur en tant que personne. Appelons-le l'idéal du potentiel caché.⁹⁵⁹

Le principe de cet idéal est de transformer un mal, *a priori* perçu comme négatif, en un atout qui aurait une valeur et serait accepté à l'échelle de la société. Le neurologue britannique Oliver Sacks remarque également que « les défauts, les désordres ou les maladies sont susceptibles de jouer un rôle paradoxal en favorisant l'éclosion de pouvoirs de développements, d'évolutions et/ou de formes de vie qui auraient pu autrefois demeurer latents, ou auraient même été inimaginables en leur absence »⁹⁶⁰. Nous n'évaluerons pas ici la possibilité réelle de mettre en œuvre cet idéal pour chaque pathologie mentale, mais nous nous concentrerons sur la manière dont nos détectives parviennent, effectivement, à faire de l'anormalité un talent essentiel pour leur statut d'enquêteur.

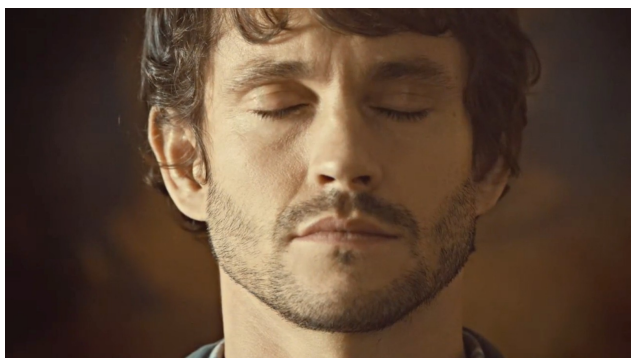
Dans la série *Perception*, le docteur Daniel Pierce, schizophrène, est victime d'hallucinations. Certaines d'entre elles, nous l'avons vu, l'accompagnent dans sa vie quotidienne (c'est le cas de Natalie Vincent). Mais lorsqu'il aide l'agent Kate Moretti pour une enquête, les apparitions qui se présentent à lui sont temporaires. Il s'agit toujours d'un personnage ayant trait au récit de l'enquête qui guide Pierce dans ses réflexions et l'aide à identifier les indices pertinents et à leur donner un sens. Puisque ces personnages sont issus de l'esprit du docteur, les conversations qui ont lieu ne sont finalement que la manifestation de spéculations internes – mais pas silencieuses : le détective discute à voix haute avec ses hallucinations, s'attirant souvent des regards curieux ou inquiets de la part des autres personnages. La réflexion qui mène habituellement le détective à la solution prend cette fois la forme d'un dialogue entre Pierce et son subconscient, entre deux instances de sa personnalité pour utiliser le champ sémantique freudien. Si Kate Moretti remplit le rôle de partenaire physique de Pierce (qui se charge de courir après les criminel pour les arrêter), il travaille d'une certaine manière en duo avec lui-même, projetant un interlocuteur imaginaire qui l'aide à ordonner ses idées et sa réflexion. La représentation des hallucinations de Pierce à l'écran permet par ailleurs au spectateur d'accéder à l'enquête d'une manière inédite et privilégiée rendue possible par l'image, sans pour autant l'inquiéter outre mesure. En effet, les personnages qui apparaissent à Pierce sont rarement menaçants. Le docteur ne semble pas surpris outre mesure par ces apparitions : le seul problème reste, pour lui, de les identifier en tant qu'hallucinations, et de faire la différence

959 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions, Op. Cit.*, p. 20.

960 Oliver SACKS, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* [1985], trad. Edith de La Héronnière, Paris, Éditions du Seuil, 1988, pp. 16-17.

entre la réalité et son imagination. L'autre avantage de ces personnages est qu'ils disparaissent une fois l'enquête résolue – mais jamais avant. Il s'agit donc d'un bon indicateur pour le personnage qui sait, si l'hallucination persiste, que le présumé coupable qui a été arrêté n'est pas le bon. À la manière de fantômes, ces apparitions ne semblent trouver la paix (ou plutôt laisser Pierce en paix) que lorsque la solution du mystère est trouvée.

Le trouble mental de Daniel Pierce est donc, dans le cadre de l'enquête, un avantage de taille qui ne présente que peu d'inconvénients. La situation est un peu différente dans la série *Hannibal*, où la pathologie de Will Graham prend souvent des airs de cadeau empoisonné. Le personnage est décrit dans la série comme : « a unique cocktail of personality disorders and neuroses that make [him] a highly skilled profiler »⁹⁶¹. Pour Shannon Wells-Lassagne, la violence constante présente dans la série est une métaphore du conflit mental subi par Graham⁹⁶². Lorsqu'il se trouve sur une scène de crime qu'il doit analyser, le consultant use de son empathie extrême pour entrer dans la peau du criminel recherché. Tous les indices présents devant lui sont utilisés pour retracer le cheminement du meurtrier et le crime en lui-même. Cependant, selon lui, ce don doit plus à sa grande imagination qu'à son empathie⁹⁶³. Or, Kant met précisément l'accent sur « l'imagination et l'entendement » comme « des facultés dont l'union constitue le génie »⁹⁶⁴ : ce serait donc la capacité de Graham à utiliser son imagination pour comprendre la réalité diégétique qui ferait de lui un génie. Lorsqu'il se met à la place d'un meurtrier, Graham entre dans une sorte de transe, manifestée à l'écran par un mouvement de pendule qui pourrait rappeler la pratique de l'hypnose.



961 Dr. Chilton in « Entrée », *Hannibal*, Saison 1 épisode 6 [04:00]

962 « a metaphor for more mental conflict », Shannon WELLS-LASSAGNE, *Television and Serial Adaptation*, Op. Cit., p. 139.

963 « I can empathize with anybody. It's less to do with a personality disorder than an active imagination. » Will Graham in « Apéritif », *Hannibal*, Saison 1 épisode 1 [05:40]

964 Daniel DUMOUCHEL, « La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières », Op. Cit., p. 77.



Illustration 54: Reconstitution du crime, « Oeuf », *Hannibal*, Saison 1 épisode 4 [03:50]

La ligne lumineuse qui traverse l'écran modifie progressivement la scène de crime pour la reconstituer au moment où le meurtrier est passé à l'acte. Ce procédé indique également l'analepse et le retour temporel au moment du crime qui est traditionnellement, nous l'avons mentionné, occulté et éludé dans le récit policier. Graham entre dans une réalité parallèle et peut évoluer à l'envi dans la scène que son esprit recrée et où le spectateur est pris au piège de l'image. Le principe peut rappeler la série *Intelligence* dans laquelle le détective peut reconstruire un événement à partir des données numériques auxquelles la puce implantée dans son cerveau lui donne accès. Ici, l'esthétique est différente. Comme nous l'avons mentionné, les scènes de crime de la série *Hannibal* sont composées comme des tableaux qui rappellent ceux de la Renaissance. Le rendu est donc bien plus organique que l'écran interfacé d'*Intelligence* et ses rendus virtuels dont l'esthétique est ancrée dans le numérique – ce qui correspond bien au sujet de la série, qui traite de cannibalisme. On peut d'ailleurs mettre en parallèle l'esthétique horripilante et sanglante des scènes de crime et celle, aseptisée, de la cuisine où Lecter mitonne ses victimes tel un chef étoilé avant de les servir à ses invités lors de dîners raffinés. Le monde dans lequel évolue Will Graham est violent, mais il sait déchiffrer les mystères. Celui de Lecter, sous ses airs élégants, dissimule des horreurs encore plus trompeuses. Mais au delà des préférences culinaires du personnage titre, le récit se concentre beaucoup sur le corps en tant que matière et outil biologique. L'esprit de Graham ne fonctionne pas comme un ordinateur, mais plutôt comme celui d'un prédateur utilisant tous ses sens et ses instincts pour identifier le coupable. Hannibal Lecter lui-même compare le fonctionnement de Graham à celui d'un limier (une métaphore décidément récurrente chez nos détectives⁹⁶⁵) : « You could sense his madness, like a bloodhound »⁹⁶⁶. Comme un chien de chasse attiré par le sang du gibier, Will

965 « Holmes, the sleuth-hound » Arthur Conan DOYLE, « The Red-Headed League » [1891], *The Adventures of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 64.

966 « Œuf », *Hannibal*, Saison 1 épisode 4 [01:20]

Graham sent la folie qui anime les criminels lorsqu'il enquête sur eux. Mais son empathie l'empêche parfois de faire réellement la différence entre la folie des criminels et sa propre pathologie, ce qui souligne, encore une fois, la proximité entre le génie et la folie chez le personnage.

Le suivi psychologique de Graham par Lecter, qui sert avant tout l'approfondissement des deux protagonistes et de leur relation, permet également au récit de développer une dimension médicale et de proposer une autre approche de l'esprit du détective. Lecter ne se contente pas de proposer des consultations à Graham, il décide également de lui faire passer des scanners pour pouvoir mieux étudier son cerveau. Le tueur en série lui découvre d'ailleurs une encéphalite sérieuse, mais ne lui en dit rien pour mieux pouvoir exploiter l'information en expérimentant sur le détective. Lecter laisse ainsi la situation s'envenimer au point de pouvoir provoquer lui-même chez Graham des dissociations totales. Les talents d'affabulateur de Lecter sont donc renforcés par ses connaissances en psychopathologie. Il s'agit également d'un thème récurrent dans le récit, qui met finalement en scène, à travers le personnage empathique de Graham, une « pathologisation » de la méthode des profileurs. Nous empruntons ce terme à Amnon-Jacob Suissa, qui souligne le phénomène de médicalisation⁹⁶⁷ dans notre société :

[...] certains facteurs contextuels ont favorisé l'apparition de la médicalisation comme mode de gestion des problèmes sociaux. Parmi ceux-ci, notons un certain déclin de la religion, une foi inébranlable dans la science, l'individualisme grandissant, un affaiblissement des liens sociaux, la rationalité et le progrès et enfin, le pouvoir et le prestige accrus de la profession médicale.⁹⁶⁸

Will Graham est un bon exemple de ce processus : sa pathologie est l'incarnation du profilage criminel. Son statut de profileur va au delà d'une méthode, puisqu'il fait partie intégrante de sa personnalité, de son être. Le personnage transcende la pathologie pour exploiter ce que Ehrenberg nomme « le potentiel créateur de la maladie »⁹⁶⁹, qui prend la forme de son imagination, exacerbée par son empathie. Mais la série ne propose pas une représentation dithyrambique du handicap comme force. En effet, c'est bien à cause de sa pathologie initiale que Graham rencontre Lecter, et surtout que ce dernier l'exploite jusqu'à le faire accuser de ses propres crimes. Dans la série, la pathologie révèle des mystères, mais elle en génère d'autres (un moyen efficace de continuer à créer du récit, dans le contexte d'une série policière). Le rapport au trouble mental présenté avec le personnage de Will Graham est bien résumé par un autre personnage de la série, mère d'une jeune

967 « processus par lequel on en vient à définir et à traiter des problèmes non médicaux, principalement sociaux, comme des problèmes médicaux, voire pathologiques » Amnon-Jacob SUISSA, « Addictions et pathologisation de l'existence : aspects psychosociaux », *Psychotropes*, 2008/2 (Vol. 14), pp. 61-80, consulté le 14 septembre 2021 <<https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2008-2-page-61.htm>>

968 *Ibid.*

969 Alain EHRENBURG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 45.

filles souffrant d'une grave pathologie :

But mostly what I learned is how little is actually known about mental illness. All they know, it's rarely about finding solutions. It's just more about managing expectations.⁹⁷⁰

B.2. L'intelligence autistique : le cas de *Sherlock*

L'autisme a connu une trajectoire spectaculaire : il est sorti des fins fonds du handicap mental et de l'enfermement asilaire pour être élevé à une manière de vivre dont la dénomination se réfère clairement aux sciences cognitives et aux neurosciences : le « style cognitif différent » et la « neurodiversité ». [...] [L'autisme] devient en même temps la référence majeure d'une réorganisation des rapports entre le normal et le pathologique qui voit la maladie se transfigurer en une forme de vie différente. Bref, il est la figure clé de la transformation d'une condition pathologique purement déficitaire en condition paradoxale.⁹⁷¹

L'autisme fait figure de cas d'école pour ce que Ehrenberg nomme le potentiel caché. Les intérêts spécifiques des personnes autistes, sur lesquels elles peuvent déployer une concentration extrême et acquérir des connaissances considérables, peuvent effectivement être considérés comme un atout. Plusieurs fictions mettent ainsi à l'honneur des personnes dotées d'une telle intelligence, et dont les intérêts spécifiques portent souvent sur le domaine scientifique – un domaine qui apporte une valeur certaine à l'individu en question. Il n'est pas étonnant, de fait, de constater l'existence de détectives dont les intérêts spécifiques servent précisément les besoins de l'enquête. Et c'est notamment le cas du plus célèbre d'entre eux, Sherlock Holmes.

Il faut souligner que le fonctionnement de nombreux autistes par intérêts spécifiques correspondait déjà au fonctionnement de l'esprit de Holmes dès sa création par Doyle. Dans sa toute première aventure, *A Study in Scarlet*, Watson dresse même une liste des centres d'intérêt (et de désintérêt) de Holmes :

Sherlock Holmes—his limits.

1. Knowledge of literature.—Nil.
2. Knowledge of Philosophy.—Nil.
3. Knowledge of Astronomy.—Nil.
4. Knowledge of Politics.—Feeble.
5. Knowledge of Botany.—Variable. Well up in belladonna, opium, and poisons generally. Knows nothing of practical gardening.
6. Knowledge of Geology.—Practical, but limited. Tells at a glance different soils from each other. After walks has shown me splashes upon his trousers, and told me by their colour and consistence in what part of London he had received them.

970 Jocelyn Madchen in « Buffet Froid », *Hannibal*, Saison 1 épisode 10 [30:10]

971 Alain EHRENBURG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 51.

7. Knowledge of Chemistry.—Profound.
8. Knowledge of Anatomy.—Accurate, but unsystematic.
9. Knowledge of Sensational Literature.—Immense. He appears to know every detail of every horror perpetrated in the century.
10. Plays the violin well.
11. Is an expert singlestick player, boxer, and swordsman.
12. Has a good practical knowledge of British law.⁹⁷²

Le terme « spécifique » correspond bien aux spécialités de Holmes : même au sein d'un même domaine (la botanique par exemple), il ne se concentre que sur ce qui lui sera utile dans son travail. Ces intérêts spécifiques sont donc minutieusement orientés selon les choix du détective, dans le but bien sûr de servir le récit. Une autre particularité des personnes autistes est leur capacité à se concentrer, qui fait d'eux « de fins observateurs de régularités qui échappent à ceux qui ne disposent pas de leurs mécanismes cérébraux spéciaux »⁹⁷³. C'est précisément ce que Holmes incarne lorsqu'il souligne la différence entre *voir* et *observer*⁹⁷⁴ : tout le monde *voit* les indices, mais il est le seul à savoir les *observer*, c'est à dire identifier leur pertinence et analyser leur signification.

La série de Gatiss et Moffat ne pose pas de diagnostic sur le cas de Holmes. Elle réutilise cependant les particularités du détective pour inscrire sa méthode dans la réalité du XXI^e siècle. Le détective est toujours doté d'intérêts spécifiques en lien avec son métier, et ses capacités de concentration se manifestent à l'écran sous la forme de gros plans accompagnés de mots clés détaillant ses déductions⁹⁷⁵. Mais la série insiste surtout sur la notion de « palais mental » utilisé par Holmes pour stocker toutes ses connaissances. Ce moyen mnémotechnique était déjà présent dans les écrits de Doyle :

I consider that a man's brain originally is like a little empty attic, and you have to stock it with such furniture as you choose. A fool takes in all the lumber of every sort that he comes across, so that the knowledge which might be useful to him gets crowded out, or at best is jumbled up with a lot of other things, so that he has a difficulty in laying his hands upon it. Now the skilful workman is very careful indeed as to what he takes into his brain attic. He will have nothing but the tools which may help him in doing his work, but of these he has a large assortment, and all in the most perfect order. It is a mistake to think that that little room has elastic walls and can distend to any extent. Depend upon it there comes a time when for every addition of knowledge you forget something that you knew before. It is of the highest importance, therefore, not to have useless facts elbowing out the useful ones.⁹⁷⁶

Gatiss indique avoir découvert le concept dans l'œuvre de Thomas Harris, qui l'utilise pour son

972 Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 17.

973 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 59.

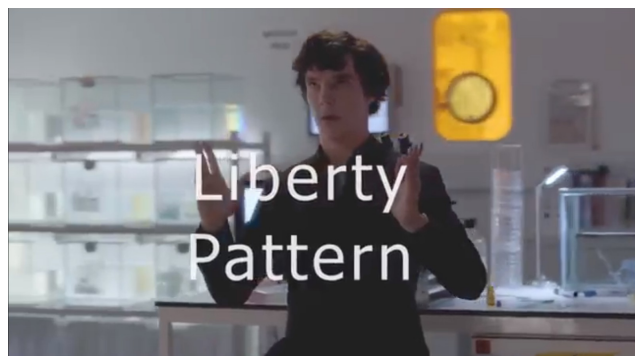
974 « You see, but you do not observe. » Arthur Conan DOYLE, « A Scandal in Bohemia », *The Adventures of Sherlock Holmes*, *Op. Cit.*, p. 8.

975 Voir chapitre 7.

976 Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet*, *Op. Cit.*, p. 16.

personnage Hannibal Lecter. Moffat, quant à lui, explique s'être également inspiré de la technique de Derren Brown⁹⁷⁷, mentaliste britannique, qui dit ranger toutes les informations utiles dans son « memory palace ». Le Sherlock Holmes de leur série, quant à lui, compare son cerveau à un disque dur dont les capacités de stockage sont limitées et qu'il ne faut donc remplir qu'avec les fichiers indispensables : « This is my hard drive, and it only makes sense to put things in there that are useful... really useful. Ordinary people fill their heads with all kinds of rubbish, and that makes it hard to get at the stuff that matters »⁹⁷⁸. Ce qui constitue une information sans importance est bien sûr laissé à l'appréciation du détective. Dans le cas de Holmes, cela concerne par exemple bon nombre de normes sociales. Sur ce point, le Sherlock Holmes de la série est sans doute plus sociopathe qu'autiste, puisque ces derniers « ne comprennent pas les clés sociales, sont incapables de déchiffrer les codes de la vie ordinaire, les implicites des situations qui sont évidents pour la plupart des gens »⁹⁷⁹. Holmes serait certainement en mesure de comprendre ces codes s'il s'en donnait la peine, mais comme ils ne représentent pas directement un atout pour son travail, il n'en voit pas réellement l'utilité. Il s'agit donc moins d'incompréhension que de désintérêt.

Mais revenons au palais mental. Dans la série, Holmes y plonge régulièrement pour accéder à la quantité colossale d'informations qu'il y a rangées. Encore une fois, contrairement aux autres personnages qui ne voient pas ce que Holmes visualise, le spectateur est invité à assister au travail virtuel réalisé par Holmes lorsqu'il consulte son palais mental.



977 Derren BROWN, *Tricks of the Mind*, Channel 4 Books, 2006. Mentaliste, illusionniste et hypnotiseur, Brown s'est notamment fait connaître au Royaume-Uni par le biais de ses spectacles à la télévision.

978 « The Great Game », *Sherlock*, Saison 1 épisode 3 [04:35]

979 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 57.

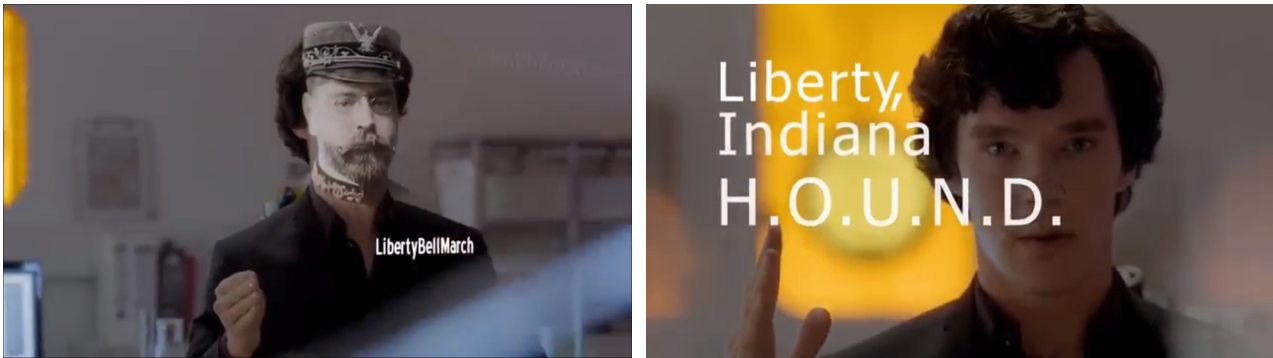


Illustration 55: Palais mental, « The Hounds of Baskerville », *Sherlock*, Saison 2 épisode 2 [01:10:40]

Le palais mental est représenté comme une interface virtualisée dans laquelle Holmes navigue. Encore une fois, cela peut rappeler le principe de la série *Intelligence* mais, cette fois, pas de nanopuce ni de rendu en 3D : les connaissances sont directement stockées dans l'esprit du détective qui l'a organisé méthodiquement de manière à savoir où chaque renseignement utile est rangé. A l'écran, le spectateur peut voir Holmes faire défiler les informations comme s'il manipulait un écran tactile, en écarter certaines, en sélectionner d'autres, les mettre en relation et les recouper, jusqu'à obtenir une solution. Le processus déductif du détective passe ainsi entièrement par l'image devenue « processus de connaissance »⁹⁸⁰ : aucune explication à haute voix n'est donnée, puisque le spectateur a directement accès au cheminement de pensées du détective par les images et les mots que Sherlock manipule. Il faut en effet souligner le fait que Holmes manipule des images, mais aussi des mots, ce qui marque la réintroduction du texte à l'écran. Si les déductions de Holmes peuvent être difficiles à suivre, il faut cependant souligner le sentiment d'intimité qui se crée ainsi entre le détective son public qui, comme nous l'avons dit a l'exclusivité de son cheminement analytique.

La série donne un accès inédit à l'esprit de Sherlock Holmes et à son fonctionnement, apportant des éléments d'explication à l'énigme que représente le détective depuis sa création. La manière dont il compartimente ses intérêts et ses connaissances s'apparente à la méthode du cerveau autiste, qui « permet de mettre au jour des chaînons manquants entre le cerveau et le comportement »⁹⁸¹. Le détective des origines qui cherchait à identifier un chaînon manquant entre homme et animal deviendrait alors l'incarnation d'un autre chaînon qui différencie la personne autiste de la personne neurotypique. Mais cette fois, celui qui personnalise ce chaînon n'a pas vocation à être expulsé de la

980 Bertrand GERVAIS, « Est-ce maintenant? », *Op. Cit.*, p. 28.

981 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 60.

société, mais à combler ce manque en le transformant en atout, en en révélant le potentiel caché. Selon Ehrenberg, dans la société de l'individualisme, « le cerveau autiste représente la figure positive, héroïque, celle à laquelle des masses de gens bizarres, excentriques, originaux *et* normaux peuvent s'identifier »⁹⁸². Et qui de mieux que le célèbre Sherlock Holmes pour incarner cet idéal ? Le détective marginalisé souligne ainsi :

[...] l'émergence d'une nouvelle figure de l'individualisme à partir des marges de la société que la polarité paradoxale de l'atout et du handicap va progressivement placer au centre de l'imaginaire individualiste de l'autonomie en ce qu'il permet de défier – paradoxalement – les limites des capacités humaines.⁹⁸³

On retrouve ici les problématiques développées par les récits mettant en scène des détectives augmentés. Sans avoir recours à la moindre modification technique ou biologique, Sherlock Holmes est néanmoins lui-même une technologie révolutionnaire, une machine à penser, ce que Watson soulignait déjà chez Doyle en s'appuyant sur la technologie de l'époque : « You really are an automaton – a calculating machine [...]. There is something positively inhuman in you at times. »⁹⁸⁴ Il est vrai que l'esprit du détective, représentée comme une interface hyperconnectée, peut l'apparenter à un ordinateur. Mais depuis que Watson a établi cette comparaison à la fin du XIX^e siècle, les progrès en psychologie et en neurosciences cognitives ont montré la diversité du fonctionnement de chaque cerveau humain. Le développement du concept de neurodiversité, « utilisé pour qualifier toute personne présentant un mode de fonctionnement cognitif différent, et notamment pour celles qui ont reçu un diagnostic psychiatrique » vise ainsi à célébrer « la diversité des modes de pensée »⁹⁸⁵. Le Sherlock Holmes de la série génère chez ceux qui le croisent de la crainte, de la haine ou de l'admiration. Mais il reçoit aussi l'affection des personnages qui parviennent à le comprendre. La neurodivergence apparente du personnage fait bien de lui un être extraordinaire capable de transcender ses particularités pour en faire des atouts. Mais elle crée également une intimité renforcée, en rendant le détective d'autant plus attachant pour les spectateurs invités à entrer dans les méandres de son esprit pour assister, au premier rang, au spectacle de ses déductions.

982 Alain EHRENBURG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 60.

983 *Ibid.*, p. 47.

984 Arthur Conan DOYLE, *The Sign of the Four*, *Op. Cit.*, p. 16.

985 Brigitte CHAMAK, « Le concept de neurodiversité ou l'éloge de la différence », *Santé mentale : guérison et rétablissement : regards croisés*, dir. Catherine DÉCHAMP-LE ROUX et Florentina RAFAEL, John Libbey Eurotext, coll. « L'Offre de soins en psychiatrie », 2015, p. 41.

L'ambivalence et la dualité de Sherlock Holmes posées par Doyle dès ses début n'ont cessé de fasciner et d'interroger, inspirant nombre de pastiches et d'adaptations. Le côté excentrique du personnage laissait déjà entrevoir un esprit torturé. L'acteur Jeremy Brett, qui incarna le détective dans la série de la Granada, fut particulièrement marqué par ce rôle :

He's chilling... If I saw him walking down the street I'd say 'Poor soul... What a tortured creature. He's not a happy man.' Who could be happy who falls apart when he's not working or has to be drugged in order to go to sleep?⁹⁸⁶

Le profil du détective dans les séries est révélateur de son héritage du dandy excentrique Auguste Dupin, et de l'enquêteur fantasque mais tourmenté qu'est Sherlock Holmes. L'esprit si particulier de ces personnages capables des déductions les plus impressionnantes représente toujours un mystère obsédant, auquel le récit tente aujourd'hui de trouver une explication. Avec les détectives atteints de pathologies mentales, les séries policières abordent ce mystère en y apposant une terminologie médicale caractéristique d'une société dans laquelle l'existence est pathologisée. Le trouble mental a, depuis le XIX^e siècle, bénéficié des progrès des neurosciences. L'individualisation de la société et la promotion de l'autonomie ont également fait évoluer la manière dont il est appréhendé, en créant « ces nouvelles figures héroïques [qui] affirment une singularité individuelle face au monde en transformant leur mal en une forme de vie valable socialement »⁹⁸⁷. Les détectives deviennent alors des « artistes de la vie diminuée »⁹⁸⁸ qui, bien que confrontés à des défis de taille, transcendent le mal pour en faire une force.

Avec l'autisme de haut niveau, le cerveau est devenu un personnage de l'imaginaire individualiste contemporain, celui qui nous montre jusqu'à quel point la diversité radicale – chaque autiste est différent d'un autre – est un moyen de mettre nos capacités au défi.⁹⁸⁹

La représentation de la pathologie comme une force fait perdurer la représentation du détective en tant que personnage ambivalent mais indispensable, capable de faire de sa pathologie un outil à la fois herméneutique et thérapeutique pour un mal dont le meilleur traitement est l'investigation. Ces personnages sont ainsi investis d'un rôle de protecteur de l'ordre à plusieurs niveaux : ils préservent la société des criminels en préservant leur propre santé mentale. Même si ces séries jouent parfois avec la confiance des spectateurs en remettant la fiabilité des détectives en question, le récit finit toujours par les innocenter. La nature du mystère qui entoure l'esprit de ces personnages a ainsi évolué, mais leur fonction reste inchangée : il s'agit de protéger la société, même si cette

986 Jeremy Brett cité dans Alan BARNES, *Sherlock Holmes on Screen, Op. Cit.*, p. 24.

987 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions, Op. Cit.*, p. 61.

988 *Ibid.*

989 *Ibid.*, pp. 63-64.

dernière peine encore à les accepter. On peut alors considérer que le détective continue d'incarner un compromis, cette fois entre les attentes de la société individualiste qui prône l'autonomie (grâce à leurs talents d'enquêteur), et l'éthique du *care* qui tient compte de la vulnérabilité de chacun et du besoin de soin (en assumant leur pathologie et en en faisant une force sans chercher à l'éliminer). En ce sens, la dimension mythique de la figure existe toujours bel et bien.

Situés symétriquement de part et d'autre de la droite ligne de la raison, les fous et les hommes de génie sont considérés comme les produits au fond semblables d'une même aliénation originelle.⁹⁹⁰

Cette remarque, qui concerne la représentation de la folie au XIX^e siècle, pourrait tout aussi bien s'appliquer aux détectives herméneutes que nous avons évoqués dans cette partie. En effet, « l'incohérence apparente des idées exprimées par les hommes de génie »⁹⁹¹, qui fait écho à celle des aliénés, n'est pas sans rappeler les déductions extraordinaires de nos détectives. En affirmant leur potentiel caché par le biais de l'enquête et en s'appuyant sur leur expérience et sur une connaissance pointue de leurs capacités, les détectives reconstituent le récit absent (celui du crime), mais ils construisent aussi une norme qui leur est propre :

Le normal est double : statique comme affirmation d'une existence, dynamique comme affirmation d'une valeur. Entre régulation et différenciation, l'organisme maintient ainsi son homéostasie propre, mais aussi son individualité subjective dans le monde social.⁹⁹²

La fiction de détection a ainsi pu, au fil des décennies, intégrer à son scénario et à la construction de son protagoniste les opportunités offertes par les progrès scientifiques, notamment dans le domaine de la psychologie, de la psychiatrie et, plus récemment, des neurosciences. Cette dimension se retrouve à la fois dans les relations que le détective entretient avec les autres personnages (notamment la symétrie persistante entre le détective et l'antagoniste), mais aussi dans la construction du récit lui-même. Surtout, cela a créé de nouvelles possibilités qui nous ramènent à la figure centrale de cette thèse et à la question de l'identité du détective, qui reste un personnage double et complexe, ici également envisagé comme individu dont l'atypie le singularise de manière positive.

990 Gwenhaël PONNAU, *La folie dans la littérature fantastique*, *Op. Cit.*, p. 18.

991 *Ibid.*

992 Alexandre KLEIN, « La santé comme norme de soin », *Op. Cit.*

Conclusion

Perhaps I was being a little fanciful. But perhaps such things could come to pass. In any case, I know I would be very much at home in such a world. [...] But then I've always known I was a man out of his time.⁹⁹³

Ces mots, prononcés par Sherlock Holmes, concluent « The Abominable Bride », épisode spécial dont on a vu qu'il se déroule en grande partie au XIX^e siècle. Watson et le détective parlent d'un rêve qu'aurait eu ce dernier, où il entrevoyait des machines volantes ou de petits téléphones. Face à la fenêtre au 221b Baker Street, Holmes observe la rue lorsque la caméra quitte l'appartement victorien, passe à travers la vitre, et montre la rue londonienne telle que nous pouvons la voir aujourd'hui, remplie de taxis noirs et de bus rouges à étage :

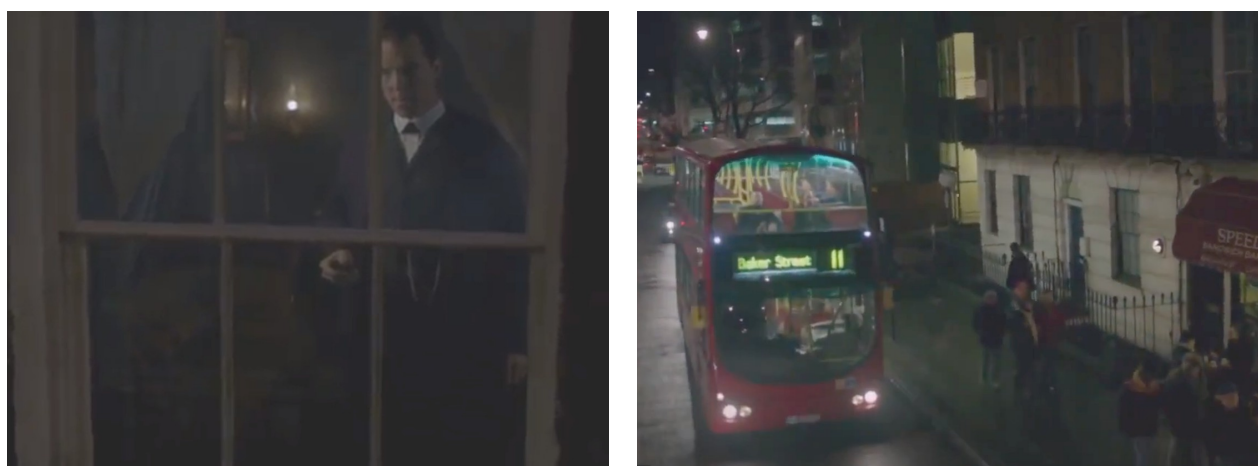


Illustration 56: Baker Street atemporel, « The Abominable Bride », *Sherlock*, épisode spécial, 2016 [01:28:10]

Le montage souligne l'atemporalité du personnage mise en lumière par les créateurs de la série. Dans un monde en perpétuel mouvement, Sherlock Holmes est une figure omniprésente dont la constance rassure tout autant qu'elle fascine. Créé par Doyle dans l'optique de pallier le manque de rigueur scientifique de ses prédécesseurs, le détective connaît un succès populaire rapide favorisé par la publication de ses aventures dans la presse. Le personnage s'inscrit ainsi d'emblée dans une dynamique de circulation populaire facilitée, selon Matthieu Letourneux, « par le caractère sériel des œuvres »⁹⁹⁴. Le contexte de la deuxième révolution industrielle contribue à l'émergence de son statut de figure mythique, « solution imaginaire » aux contradictions réelles générées par des

993 « The Abominable Bride », *Sherlock*, épisode spécial, 2016 [01:27:50]

994 Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne*, Op. Cit., p. 76.

bouleversements ontologiques et épistémologiques, également liés à l'impact de la théorie de l'évolution. La méthode herméneutique du personnage, fondée sur un paradigme indiciaire, lui permet de remonter à l'origine du crime sur lequel il enquête et d'identifier un hypothétique « chaînon manquant ». Au fil des adaptations (transmédiatiques ou non), des transfiction, qu'il s'agisse de pastiches ou de parodies, dans ses allers-retours entre le texte et l'écran, Holmes a peu à peu donné naissance à tout une xénoencyclopédie incontournable. Le « devenir-mythe »⁹⁹⁵ du personnage s'est construit grâce notamment à la manière dont le public a pu se l'approprier, ce qui a contribué à prolonger et consolider sa présence dans l'imaginaire collectif. C'est pourquoi le prisme de la réception et d'un imaginaire collectif qui s'élabore *avec* la culture populaire ont été centraux tout au long de cette étude.

La répétitivité du format sériel est, nous l'avons vu, une configuration rassurante pour le récepteur car il sait précisément à quoi s'attendre. C'est particulièrement le cas avec le récit policier qui, même si l'on « serait tenté de le classer parmi les produits qui satisfont le goût de l'imprévu et du sensationnel, est fondamentalement consommé pour des raisons opposées comme l'invitation à ce qui est évident, acquis, familier, prévisible »⁹⁹⁶. Le récit policier est aussi fondé sur un paradoxe qui en fait un récit « impossible » selon Eisenzweig, car la résolution du mystère le prive précisément de sa raison d'être, à savoir l'énigme qui lui a donné naissance. Son aboutissement génère sa propre destruction, ce qui engendre la nécessité de recommencer, encore et encore. Il n'est donc pas étonnant que l'innovation et la répétition qu'implique le format sériel se prêtent tout particulièrement à cette narration, qui crée des attentes pour mieux les combler (temporairement) avec le plaisir de la solution.

Nous avons vu, en nous appuyant sur les analyses de Denis Mellier, que le passage du texte à l'image mobile a engendré de nouvelles problématiques dans le cas du récit policier, puisqu'il s'agit toujours de montrer sans révéler, de cacher la solution tout en affichant les indices qui y mènent. À une structure narrative fondée sur la tension, s'ajoute donc une « impossibilité » liée au passage du texte à l'image. Nous pourrions ajouter que cette tension est également repérable dans la diégèse avec la dichotomie inhérente au personnage. Nous avons analysé cette dualité du personnage du détective, artiste et scientifique qui affectionne les grandes révélations grandiloquentes et la prudence du logicien, qui cherche à lever le voile sur un mystère qu'il protège pourtant jusqu'au bout en entretenant le suspense. L'ambivalence du détective s'est en effet manifestée dans de nombreux aspects de cette étude, car la « solution imaginaire » est, elle-même, pleine de

995 Véronique GÉLY, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », *Op. Cit.*, p. 15.

996 Umberto ECO, « Innovation et répétition », *Op. Cit.*, p. 159.

contradictions – nous y reviendrons.

Le détective de fiction a petit à petit investi d'autres médias pour passer du texte à l'image, d'abord au théâtre, puis au cinéma et, enfin à la télévision. Le format télévisuel nous a permis d'étudier les évolutions de la forme sérielle qui accompagnent celles des pratiques de visionnage. Les nouveaux moyens de diffusion « à la carte » (le *replay* et le *streaming* notamment) ont permis aux spectateurs de gérer différemment la manière dont ils regardent des séries. La possibilité de choisir ses horaires, ou d'avoir accès directement à des saisons complètes, a créé de nouvelles habitudes. Les séries doivent aujourd'hui prendre en compte cet effacement partiel du fractionnement du récit⁹⁹⁷, et adapter leur narration. La répétition inhérente à la série doit tenir compte des éventuels adeptes du *binge watching*, tout en évitant les macro-intrigues trop complexes qui pourraient déconcerter ceux qui regardent en dilettante. Certaines séries policières adoptent donc un certain nombre de codes hérités des *sitcoms* en développant des macro-intrigues (notamment au sujet des personnages) sans pour autant abandonner l'aspect nodal de la série, où l'on retrouve toujours une enquête résolue à la fin de chaque épisode⁹⁹⁸.

Le passage à l'écran nous a également mené à nous concentrer sur l'univers transfictionnel de Sherlock Holmes, et sur la problématique de l'originalité et du suspense lorsque l'on adapte une œuvre aussi ancrée dans la culture populaire. Nous avons vu comment les créateurs convoquent les notions de répétition et de création inhérentes au processus d'adaptation selon Hutcheon pour s'approprier l'œuvre source. Cela pose forcément la question de l'autorité de l'auteur (*intenti auctoris*), quand la créature échappe à son créateur. Nous avons pu constater que la figure du détective illustre bien le fonctionnement de la culture populaire par répétition et recyclage. Le cas de la série *Sherlock* nous a ainsi permis d'observer l'existence d'un palimpseste de transfictions ultérieures ayant participé à l'élaboration de toute une xénoencyclopédie. Les innombrables références glissées çà et là par les créateurs de la série permettent au spectateur avisé de remonter la trace de toutes les fictions transfuges auxquelles Gatiss et Moffat rendent hommage pour alimenter l'identité herméneutique de leur personnage, comme un archivage de ce qui, pour eux, représente le mieux Sherlock Holmes (un aspect particulièrement visible dans l'épisode « The Abominable Bride »).

Le format sériel fragmenté et la multiplication des séries semi-feuilletonnantes formulaires ont encouragé le développement du discours des spectateurs visant notamment à élaborer des théories,

997 Voir Marta BONI, Thomas CARRIER-LAFLEUR et Frédérique KHAZOOM, « Introduction », *Intervalles sériels*, *Sens public*, 2021, consulté le 10 octobre 2021 <<http://sens-public.org/dossiers/1561>>

998 C'est ce que Claire CORNILLON nomme les séries semi-feuilletonnantes formulaires dans son article « Générique », *Op. Cit.*

par exemple quant à la suite éventuelle de l'intrigue. À l'ère des réseaux sociaux, l'omniprésence des dispositifs numériques génère une « logique des flux », qui se manifeste par « une identité établie et mise en partage sur les réseaux »⁹⁹⁹. On assiste alors à une récupération, sur les médias sociaux, de la xénoencyclopédie enrichie par une nouvelle fiction. Les membres de la fandom, notamment, s'approprient le récit et les personnages pour prolonger leur existence au delà du contenu officiel. Nous avons pu observer comment, dans la culture de la convergence, le savoir est mutualisé au sein de la communauté pour alimenter ce que Pierre Lévy appelle l'intelligence collective. Ces connaissances partagées font des spectateurs eux-mêmes des herméneutes capables de scruter le texte et l'image, de trouver le moindre indice éventuel et d'en proposer des interprétations pour donner naissance à des théories qui se nourrissent du savoir et des hypothèses de chaque membre de la communauté : le spectateur reste donc un sémiologue, même si son champ d'action s'étend hors de la fiction.

Les créateurs de séries jouent parfois sur cet enthousiasme pour établir un dialogue transmédia avec les spectateurs. Nous avons vu que cela pouvait prendre la forme de contenus transmédiatiques officiels créés par la chaîne de diffusion, sous la forme des blogs des personnages principaux par exemple. Mais le dialogue s'établit réellement par le biais des références interfictionnelles que les scénaristes adressent aux téléspectateurs attentifs au sein même de la diégèse. Ces références, plus ou moins subtiles, leur permettent ainsi d'exploiter les talents d'herméneute des spectateurs assidus, pour des raisons pratiques (cela leur permet de fidéliser leur public), mais aussi pour alimenter la narration. On peut également y voir, de la part des créateurs de séries, une tentative de reprise de contrôle sur le récit qui va au delà du canon (l'œuvre officielle) et grandit de manière exponentielle par le biais des théories, mais aussi des *fanfictions*, des vidéos amateurs, entre autres. Prendre en compte ces pratiques pour les intégrer au récit diégétique pourrait être un moyen, pour les créateurs de séries, de réaffirmer leur autorité sur l'histoire qu'ils racontent (« This is *my* design ») même si, on le sait, les communautés de fans virulents obtiennent parfois gain de cause (on se rappellera de Doyle, obligé de ressusciter son détective face à l'ire populaire).

Nous l'avons vu, le détective herméneute est né dans un climat de bouleversement épistémologique, et son existence est ancrée dans un contexte scientifique en mutation. Sa méthode d'analyse a été alimentée par les progrès dans le domaine des sciences et des techniques, mais aussi de la psychologie. Nous avons pu constater un tournant qui se concrétise par une focalisation sur le criminel, qui n'est plus réduit au bouc émissaire à identifier et à expulser : il devient le sujet de la lecture herméneutique. En effet, le récit du retour à l'origine se matérialise aussi en fiction par

⁹⁹⁹ Bertrand GERVAIS « Est-ce maintenant ? », *Op. Cit.*, pp. 26-27.

l'exploration des premières méthodes développées en criminologie. Chacune à leur manière, les séries *The Alienist* et *Mindhunter* reviennent ainsi aux sources du profilage criminel. La seconde, notamment, procède d'une visée informative, voire éducative, en présentant les prémises d'une démarche qui se veut tout aussi méthodique que celle des détectives herméneutes. D'autres séries, par le biais de détectives augmentés, explorent les potentialités de l'être humain dans le monde hyperconnecté issu de la cybernétique théorisée par Norbert Wiener qui pose un nouveau paradigme : le paradigme informationnel. La série *Intelligence*, par exemple, représente le processus d'enquête dans un rendu 3D, qui rappelle l'omniprésence des interfaces dans la société de l'écran.

Bertrand Gervais souligne que l'une des caractéristiques de la société écranique est le morcellement du sensible, à savoir « l'important fractionnement des identités et des communautés »¹⁰⁰⁰. Or, dans les séries policières actuelles, on constate en effet une certaine fragmentation de l'identité du détective matérialisée par l'élargissement de l'équipe, dans laquelle chaque membre a un rôle spécifique. L'identité du détective est ainsi représentée comme plurielle plutôt que monolithique. Cela permet au récit d'aborder des problématiques socio-culturelles de manière concrète en confrontant les personnages principaux à des situations ancrées dans une certaine réalité, à laquelle le spectateur peut s'identifier. Mais la fragmentation de l'identité apparaît également dans la symétrie qui se dessine, de manière récurrente, entre le détective et l'antagoniste principal. On assiste même parfois à une fusion entre les deux figures, qui génère une dynamique du double similaire à celle qui lie Holmes à son jumeau maléfique, Moriarty. Cette mise en parallèle permet évidemment d'explorer à nouveau l'ambivalence du détective, déjà primordiale dans la construction de Holmes par Doyle. Le personnage alterne entre l'enthousiasme débordant qu'il manifeste pendant qu'il mène l'enquête, et l'apathie totale (voire narcotique) dans laquelle il plonge lorsqu'aucune énigme ne vient occuper son esprit. Pour Nathalie Jaëck, le double est ainsi « un moyen de donner à l'unique la possibilité de se déployer, de se déplacer, de ressentir la secousse dynamisante d'une dissemblance intime »¹⁰⁰¹. Dans notre corpus, l'exemple le plus parlant est sans doute celui de Will Graham et Hannibal Lecter, dont les rôles sont inversés par la narration lorsque le détective est accusé des meurtres commis par le cannibale qui, lui, devient alors consultant pour le FBI. L'empathie de Graham fait écho à la proximité entre le détective et les criminels qu'il recherche, déjà déclarée et assumée par Holmes dans les écrits de Doyle. La série *Hannibal* insiste tout particulièrement sur le rôle de son antagoniste, personnage titre et incarnation d'une

1000 Bertrand GERVAIS, « Est-ce maintenant ? », Op. Cit., p. p. 26.

1001 Nathalie JAËCK, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Op. Cit., p. 97.

monstruosité qui n'en finit décidément pas de fasciner (on se rappellera de la popularité des *penny dreadful* et, plus récemment, de celle des docufictions dédiés aux tueurs en série). Ces « nouveaux méchants », pour reprendre les mots de Jost, deviennent en effet de nouvelles icônes de la culture populaire ces dernières années.

La porosité identitaire entre détective et antagoniste qui apparaît dans plusieurs séries nous rappelle que la notion d'identité est, par définition, l'enjeu du récit policier dont le but est d'identifier un coupable. Nathalie Jaëck a souligné l'omniprésence de cette problématique dans les aventures de Sherlock Holmes, aussi bien dans l'intrigue que dans la construction des personnages, et dans la narration elle-même. Dans certaines séries, il s'agit d'identifier le mal en identifiant l'origine de ce mal. Paradoxalement, le profileur le plus efficace de notre corpus (Will Graham) qui parvient à si bien reconstituer l'identité du tueur qu'il recherche qu'il en vient à *l'incarner*, est aussi celui qui peine le plus à affirmer sa propre identité. C'est précisément son empathie extrême qui empêche Graham de discerner les pensées qui lui appartiennent de celles des meurtriers dont il étudie les crimes. Nous avons vu que plusieurs séries associent (voire assimilent) les capacités d'herméneute du détective à un trouble mental. Tout comme les profileurs tentent de mettre des mots sur l'indicible (on se souviendra des entretiens abominables mis en scène dans *Mindhunter*, qui ont permis la création d'une terminologie du crime en série), ces séries proposent un diagnostic qui permet de baliser, du moins en théorie, l'énigme que représente l'esprit du détective. Dans les faits, l'ensemble codifié de symptômes qu'implique ce diagnostic est illusoire, voire trompeur : sa rigueur scientifique ne peut contenir toutes les clés pour comprendre le personnages que si l'auteur (ou le scénariste) nous y autorise. Et même lorsque le récit nous invite à être le spectateur privilégié de l'esprit du détective au travail, c'est souvent pour mieux nous berner, surtout dans la fiction audiovisuelle¹⁰⁰².

La représentation de la pathologie mentale dans ces séries est cependant majoritairement positive, en ce qu'elle exemplifie une approche constructive du pathologique.

L'état pathologique peut être dit, sans absurdité, normal, dans la mesure où il exprime un rapport à la normativité de la vie. Mais ce normal ne saurait être dit sans absurdité identique au normal physiologique car il s'agit d'autres normes. L'anormal n'est pas tel par absence de normalité. Il n'y a point de vie sans normes de vie, et l'état morbide est toujours une certaine façon de vivre.¹⁰⁰³

1002 On peut citer les hallucinations (jusqu'alors très serviables dans le déroulement de l'enquête) de Pierce dans *Perception* qui le font brusquement basculer dans un délire paranoïaque. Et on peut bien sûr prendre l'exemple de « The Abominable Bride » (*Sherlock*) où le spectateur ne comprend qu'après coup que le récit se déroulait en réalité dans le palais mental de Holmes.

1003 Georges CANGUILHEM, *Le normal et le pathologique*, Op. Cit., p. 165.

Dans son essai, Canguilhem défend l'idée que la pathologie ne serait pas due à un excès ou à un défaut, mais à l'altération d'une fonction. Selon lui, la pathologie peut représenter une normalité, selon les normes de vie privilégiées. Nous l'avons évoqué, certaines approches sociologiques vont jusqu'à considérer le handicap comme un atout, un « potentiel caché »¹⁰⁰⁴ pour l'individu concerné. On retrouve cette dimension dans les séries évoquées, du moins dans le cadre de l'enquête : ce sont en effet les troubles mentaux des détectives qui font d'eux des herméneutes exceptionnels. En ce sens, ils représentent effectivement un idéal d'autonomie. Cependant, les conséquences néfastes de leur pathologie sont toujours bien réelles et sont par exemple manifestées, dans le récit, par leurs relations sociales souvent houleuses. Malgré les amis, collègues, ou hallucinations qui les entourent (voire qui partagent leur logement), Will Graham, Sherlock Holmes et Daniel Pierce paraissent extrêmement isolés. Bien qu'ils soient caractérisés par leur dualité, ils restent des êtres solitaires pour qui « la vérité de l'identité n'est [parfois] plus atteignable »¹⁰⁰⁵. Ainsi, ces séries utilisent également la pathologie pour proposer une réflexion sur la normalité et le pathologique, et sur la notion de vulnérabilité inhérente à l'identité des détectives qu'elles mettent en scène.

La question de l'identité du détective a été cruciale tout au long de cette étude. Nous avons en effet cherché à analyser la construction de cette identité, ce qui la constitue, et comment elle se manifeste dans les récits étudiés. Nous avons tout d'abord constaté que le détective est un *herméneute de la réalité* qui lit les signes et les interprètes pour qu'elle puisse à nouveau avoir un sens. En reconstituant le récit du crime et en suivant le schéma codifié traditionnel du récit de détection, le détective incarne une dynamique de retour à l'origine et un compromis entre ordre ancien et nouveau qui ont contribué à faire de lui une *figure mythique*. Cette dimension a également été accentuée par le phénomène de reprise et de variation inhérent à la fois à la culture populaire dans laquelle la figure s'inscrit dès le départ, au format sériel itératif par le biais duquel le détective ne cesse d'être mis en scène, et à la dynamique transfictionnelle grâce à laquelle le détective a continué d'être adapté et de s'adapter à de nouveaux contextes. Nous avons ainsi souligné le *palimpseste identitaire* qui le caractérise, construit par accréation, alimentant une base de données toujours mise à jour et participant à la xénoencyclopédie du personnage qui façonne l'horizon d'attente des récepteurs. À ce sujet, nous avons remarqué que le statut de *figure transmédiatique* du personnage a permis au public de se l'approprier, mais aussi de créer avec lui une relation d'intimité renforcée à l'opposée de celle qui existait entre Sherlock Holmes et les lecteurs de Doyle. La multiplication des écrans à l'ère du numérique a mis en lumière une *identité plurielle*, fragmentée en

1004 Alain EHRENBERG, *La mécanique des passions*, *Op. Cit.*, p. 12.

1005 Sarah HATCHUEL, *Rêves et séries américaines*, *Op. Cit.*, p. 92.

plusieurs avatars que nous avons proposé de lire comme une réponse à la problématique du « morcellement du sensible » évoquée par Gervais. La dualité du détective est ainsi pour s'incarner sous la forme d'une pluralité qui a aussi mené, de manière intéressante, à une singularité exacerbée. En effet, si dans les séries des origines, le détective était un génie supérieur et surplombant, dans certaines séries contemporaines, si le détective reste un génie, il devient un *génie malade*, atteint de trouble mental. Nous avons vu que la représentation et l'utilisation de la pathologie dans ces récits font du détective un *idéal d'autonomie* dans la société individualiste. Mais le personnage réconcilie également cette approche avec la prise en compte de la vulnérabilité dans une optique qui rappelle l'éthique du *care*. Le détective devient alors une représentation de *l'atypie positive* qui permet l'expression d'un potentiel caché. En ce sens, la figure incarnerait un compromis entre le paradigme indiciaire et un nouveau paradigme du soin dans lequel le normal et le pathologique seraient compatibles, et même interdépendants.

L'identité du détective herméneute est donc caractérisée par sa malléabilité, sa plasticité et sa capacité à s'adapter aux contextes historiques, épistémologiques ou encore scientifiques dans lesquels elle apparaît. Pour Nathalie Jaëck, lorsque Holmes attend une nouvelle enquête, il est « est en attente, en souffrance dans le texte, disponible » et « il constitue un espace vacant, perpétuellement actualisable »¹⁰⁰⁶. C'est précisément par les reprises, variations et innovations que l'identité du détective se met à jour, pour incarner les multiples facettes de ses devenirs possibles. Pour reprendre les mots de Will Graham :

« Adapt. Evolve. Become. »¹⁰⁰⁷

1006 Nathalie JAËCK, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Op. Cit., p. 168.

1007 Will Graham dans « Shiizakana », *Hannibal*, Saison 2 épisode 9 [08:50]

Bibliographie

Corpus principal : ouvrages

- DOYLE, Arthur Conan, *A Study in Scarlet* [1887], London, Penguin Books, Londres, 2011.
- , *Une étude en rouge* [1887], *Les aventures de Sherlock Holmes*, trad. Eric WITTERSHEIM, Paris : Omnibus, 2006.
- , *The Sign of the Four* [1890], Milton Keynes, Cathedral Classics, 2010.
- , *The Adventures of Sherlock Holmes* [1892], Oxford, Oxford University Press, 2008.
- , *The Memoirs of Sherlock Holmes* [1894], London, Collector's Library, 2005.
- , *The Return of Sherlock Holmes* [1905], London, Penguin Books, 2007.
- , *His Last Bow* [1917], London, Wordsworth Classics, 1993.
- , *The Casebook of Sherlock Holmes* [1927], London, Wordsworth Classics, 2011.
- GABORIAU, Émile, *L'affaire Lerouge* [1866], Orléans, E. Dentu, 1866.
- HARRIS, Thomas, *Red Dragon* [1981], Arrow, 2004.
- , *The Silence of the Lambs* [1989], Arrow, 2004.
- POE, Edgar Allan, « The Murders in the Rue Morgue » [1841], *Selected Tales* [1998], Oxford, Oxford World's Classics, 2008.
- , « The Mystery of Marie Rogêt » [1842-43], *Selected Tales* [1998], Oxford, Oxford World's Classics, 2008.
- , « The Purloined Letter » [1844], *Selected Tales* [1998], Oxford, Oxford World's Classics, 2008.

Corpus principal : séries

- Alienist (The)*, Cary FUKUNAGA et Jakob VERBRUGGEN, TNT, 2018-présent, d'après les romans de Caleb CARR, *The Alienist* (1994) et *The Angel of Darkness* (1997). Première saison : 10 épisodes de 50 minutes. Deuxième saison : 8 épisodes de 50 minutes.
- Hannibal*, Bryan FULLER, NBC, 2013-2015, d'après les romans de Thomas HARRIS. Trois saisons de 13 épisodes de 45 minutes.
- Mindhunter*, Joe PENHALL, Netflix, 2017-2019, d'après le roman *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* de John Douglas. Première saison : 10 épisodes de durée variable (de 34min à 1h). Deuxième saison : 9 épisodes de durée variable (de 45 min à 1h15).
- Sherlock*, Mark GATISS et Stephen MOFFAT, BBC, 2010-2017. Quatre saisons de trois épisodes d'1h30, et un épisode spécial.

Corpus secondaire : séries

- Almost Human*, J. H. WYMAN, Fox, 2013-2014, 1 saison.
- Alterned Carbon*, Laeta KALOGRIDIS, Netflix, 2018-2020, 2 saisons.
- Black Mirror*; épisode « Hated in the Nation », Saison 3 (2016), Charlie BROOKER, Netflix, 2011-2019, 5 saisons.
- Bones*, Hart HANSON, Fox, 2005-2017, 12 saisons.
- Broadchurch*, Chris CHIBNALL, ITV, 2013-2017, 3 saisons.
- Brooklyn Nine-Nine*, Dan GOOR et Michael SCHUR, Fox puis NBC, 2013-2021, 8 saisons.
- Castle*, Andrew W. MARLOWE, ABC, 2009-2016, 8 saisons.
- CSI*, Anthony E. ZUIKER, CBS, 2000-2015, 15 saisons.
- Elementary*, Robert DOHERTY, CBS, 2012-2019, 7 saisons.
- Expansé (The)*, Mark FERGUS et Hawk OSTBY, Syfy puis Prime Video, 2015-présent, 5 saisons.
- Forever*, Matt MILLER, ABC, 2014-2015, 1 saison.
- Fringe*, J. J. ABRAMS, Fox, 2008-2013, 5 saisons.
- Intelligence*, Michael SEITZMAN, CBS, 2014, 1 saison.
- Jake 2.0.*, Silvio HORTA, UPN, 2003, 1 saison.
- Killing (The)*, Søren SVEISTRUP, Forbrydelsen, DR1, 2007-2012, 3 saisons.
- Luther*, Neil CROSS,, BBC, 2010-2019, 5 saisons.
- Mentalist (The)*, Bruno HELLER, CBS, 2008-2015, 7 saisons.
- Monk*, Andy BRECKMAN, USA Network, 2002-2009, 8 saisons.
- Mr. Robot*, Sam ESMail, USA Network, 2015-2019, 4 saisons.
- NCIS*, Donald P. BELLISARIO et Don MCGILL, CBS, 2003-présent, 19 saisons.
- Orphan Black*, Graeme MANSON et John FAWCETT, Space et BBC America, 2013-2017, 5 saisons.
- Perception*, Kenneth BILLER et Mike SUSSMAN, TNT, 2012-2015, 3 saisons.
- Person of Interest*, Jonathan NOLAN, CBS, 2011-2016, 5 saisons.
- Wire (The)*, David SIMON, HBO, 2002-2008, 5 saisons.

Sherlock Holmes et Arthur Conan Doyle

- BARNES, Alan *Sherlock Holmes on Screen: The Complete Film and TV History*, London, Titan Books, 2011.
- BASTARDI-DAUMONT, John, *Sherlock Holmes : détective consultant*, Paris, Éditions de la

Marinière, 2014.

- CHAUVIN, Serge, « Le porteur de lumière : Sherlock Holmes, le héros cinégénique », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ed. Denis Mellier, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.
- DESMET, Maud, « Les nouveaux enquêteurs des séries télévisées contemporaines : tous héritiers de Sherlock Holmes ? », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI^e siècle, du Strand Magazine au Sherlock de la BBC*, dir. Hélène MACHINAL, Gilles MÉNÉGALDO, Jean-Pierre NAUGRETTE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- DOYLE, Arthur Conan, *Memories and Adventures* [1924], Ware, Wordsworth Editions, 2007.
- CRIGNON, Hélène, « L'énigme de Sherlock Holmes », *L'énigme*, ed. Stéphane BIKIALO et Jacques DÜRRENMATT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 2003.
- FORT, Camille, « *Sleuth in the City* : la Londres de Sherlock Holmes et la Londres de *Sherlock* », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI^e siècle, du Strand Magazine au Sherlock de la BBC*, dir. Hélène MACHINAL, Gilles MÉNÉGALDO, Jean-Pierre NAUGRETTE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- GELLY, Christophe, *Le Chien des Baskerville, Poétique du roman policier chez Doyle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005.
- JAËCK, Nathalie, *Les Aventures de Sherlock Holmes : une affaire d'identité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- LAVIGNE, Carlen, « The Noble Bachelor and the Crooked Man : Subtext and Sexuality in the BBC's Sherlock ». *Sherlock Holmes for the 21st Century : Essays on New Adaptations*, ed. Lynette PORTER, Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2012.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « Les deux Sherlock Holmes ou le chaînon manquant et la chaîne remarquable », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ed. Denis Mellier, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.
- LEVET, Natasha, *Sherlock Holmes : de Baker Street au grand écran*, Paris, Autrement, 2012.
- MACHINAL, Hélène, « Adaptation and Variation, Remaking the Dynamics of Gender in *Sherlock*, a New Sleuth for the 21st Century », *La revue électronique du CEMRA, Remake, Genre and Gender in English-speaking Films and TV Series*, ed. Claire MANIEZ, Janvier 2017 <<https://representations.univ-grenoble-alpes.fr/IMG/pdf/10-machinal.pdf>>
- MACHINAL, Hélène, *Conan Doyle, De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- MACHINAL, Hélène, « Introduction : De Holmes à Sherlock », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI^e siècle, du Strand Magazine au Sherlock de la BBC*, dir. Hélène MACHINAL, Gilles MÉNÉGALDO, Jean-Pierre NAUGRETTE, Rennes, Presses

Universitaires de Rennes, 2016.

MACHINAL, Hélène, « "This is not my hat", les accessoires de Sherlock, du canon à la série BBC », *TV/Series*, n°12, 2017 <<https://doi.org/10.4000/tvseries.2187>>

MELLIER, Denis, « L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction.*, ed. Denis MELLIER, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.

MELLIER, Denis, « Un jeu sur la lande : entretien avec René Réouven ». *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ed. Denis MELLIER, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, « La mort de Sherlock Holmes : réflexions sur la diagonale du détective », *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, ed. Denis Mellier, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1999.

NAUGRETTE, Jean-Pierre, « *Sherlock* (BBC 2010) ; un nouveau limier pour le XXI^e siècle ? », *Études Anglaises, L'héritage du policier, continuités et rupture dans la fiction contemporaine*, octobre-décembre 2011.

O'BRIEN, Harvey, « The Curious Case of the Kingdom of Shadows : The Transmogrification of Sherlock Holmes in the Cinematic Imagination », *Sherlock Holmes and Conan Doyle : Multi-Media Afterlives*, ed. Sabine Vanacker et Catherine Wynne, Londres, Palgrave Macmillan, 2013.

RENOUARD, Caroline, « Sherlock Holmes sur les planches françaises : d'un siècle à l'autre », *Sherlock Holmes : un nouveau limier pour le XXI^e siècle, du Strand Magazine au Sherlock de la BBC*, dir. Hélène MACHINAL, Gilles MÉNÉGALDO, Jean-Pierre NAUGRETTE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

STOUT, Rex, « Watson was a woman », *The Saturday Review*, 1^{er} mars 1941 <<https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1941mar01-00003>>

Mythe et figure mythique

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BOZZETTO, Roger, *Fantastiques et mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2007.

BRUNEL, Pierre (ed.), *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999.

CHEVREL, Yves, « Répétition et mythocritique », *Questions de mythocritique : dictionnaire*, dir. Danièle CHAUVIN, André SIGANOS et Philippe WALTER, Paris, Imago, 2005.

DESPRÉS, Elaine, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure*

littéraire, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2016.

GÉLY, Véronique, « Le "devenir-mythe" des œuvres de fiction », *Mythe et littérature*, dir. Sylvie PARIZET, Paris, Lucie éditions, 2008.

GÉLY, Véronique, « Personnage, mythe et enfance : quelques notes introductives », *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, dir. Nathalie PRINCE et Silvie SERVOISE, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

LECERCLE, Jean-Jacques, « *Dracula* et la politique », *Miranda, Variation sur Darwin*, dir. Laurence TALAIRACH-VIELMAS, 2010 <<https://doi.org/10.4000/miranda.742>>

LECERCLE, Jean-Jacques, « *Dracula* : une crise de sorcellerie », *Dracula, Stoker-Coppola*, dir. Gilles MENEGALDO et Dominique SIPIERE, Paris, Ellipses, 2005.

LECERCLE, Jean-Jacques, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

LECERCLE, Jean-Jacques, « Le monstre de Frankenstein n'avait pas de carte d'identité », *Frankenstein*, ed. Gilles MÉNÉGALDO, Paris, Autrement, 1998.

LÉONARD-ROQUES, Véronique, *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *L'Homme nu* [1971], Paris, Plon, 2009.

MACHINAL, Hélène, « Introduction », *Le savant fou*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013 <<http://books.openedition.org/pur/52888>>

MACHINAL, Hélène, « Le détective, le vampire et le savant fou jouent et gagnent », *Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image*, Lauric GUILLAUD et Gilles MENEGALDO, Paris, Bragelonne, 2012.

MACHINAL, Hélène, « Résurgence des figures mythiques et réflexion sur l'évolution individuelle et sociétale dans l'imaginaire contemporain, l'exemple de quelques séries », Communication au colloque *L'imaginaire et les techniques*, Université Paris 1, Paris. Novembre 2013. Publié dans *Les imaginaires et les techniques*, ed. Fabian KRÖGER et Marina MAESTRUTTI, Paris, Presses des Mines, 2018, pp. 181-190.

QUESNEL, Alain, *Les mythes modernes : actualité de la culture générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Récit de détection

AUGER, Emily E., *Tech-Noir Film : A Theory of the Development of Popular Genres*, Bristol, Intellect, 2011.

- BIKIALO, Stéphane, « Les mots sous le mot : de l'énigme à l'énigmatique », *L'énigme*, ed. Stéphane BIKIALO et Jacques DÜRRENMATT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 2003.
- BONNIOT, Roger, *Émile Gaboriau ou la naissance du roman policier*, Paris, Librairies Philosophique Vrin, 1985.
- CAILLOIS, Roger, *Le roman policier* [1941], dans *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1974.
- COLBRAN, Marianne, *Media Representations of Police and Crime: Shaping the Police Television Drama*, Basingtoke, Palgrave Macmillan, 2014.
- EISENZWEIG, Uri, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Mesnil-sur-l'Estrée, Christian Bourgeois, 1986.
- FELMAN, Shoshana « De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier ? » *Littérature*, n°49, pp. 23-42, 1983.
- GRAMSCI, Antonio, *Gramsci dans le texte : de l'avant aux derniers écrits de prison*, [1891-1937], Paris, Éditions Sociales, 1977.
- KNIGHT, Stephen, *Crime Fiction, 1800-2000 : Detection, Death, Diversity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « Après l'âge d'or : le récit policier britannique contemporain entre nostalgie et hybridation », *Études Anglaises : L'héritage du policier, continuités et rupture dans la fiction contemporaine*, octobre-décembre 2011.
- LECERCLE, Jean-Jacques, « La vie des textes infâmes », *L'énigme*, ed. Stéphane BIKIALO et Jacques DÜRRENMATT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 2003.
- MACHINAL, Hélène, *Posthumains en série, Les détectives du futur*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2020.
- MACHINAL, Hélène, « Quêtes, mémoire et écriture dans *The Light of Day* de G. Swift », *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, ed. Gilles MENEGALDO et Maryse PETIT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- MELLIER, Denis, « L'impossibilité filmique de l'énigme policière. *Le Limier* de Joseph Mankiewicz et *Usual Suspects* de Bryan Singer », dans *Les récits policiers au cinéma*, ed. Dominique SIPIERE et Gilles MENEGALDO, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, *La Licorne*, 1999.
- PRIESTMAN, Martin (ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- SAMMARCELLI, Françoise, « Procédures policières et procédés littéraires : Ian Rankin et Henning

Mankell ». *Manières de noir : La fiction policière contemporaine*, ed. Gilles MENELGADO et Maryse PETIT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

SIPIERE, Dominique, *Le récit dans les séries policières : d'Hercule Poirot à Mentalist*, Malakoff, Armand Colin, 2018.

TADIÉ, Benoît, *Le polar américain : la modernité et le mal*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

Lecture du signe

ECO, Umberto et SEBEOK, Thomas (dir.) *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

DILLON, Sarah, *The Palimpsest: Literature, Criticism, Theory*, Trowbridge, Cromwell Press Ltd, 2007.

FORT, Camille, « Suivre l'autre à la trace : éthique de l'indice dans le récit d'énigme », *Les Cahiers du CEIMA*, n°9, 2013.

GINZBURG, Carlo, « Signes, traces et pistes : racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, Novembre 1980.

MACHINAL, Hélène, « Indice et superflu dans les récits de détection doyliens », *Le superflu : chose très nécessaire*, ed. Gaïd GIRARD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », 2004.

MILNER, Jean-Claude, *Détections fictives*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

SCHOR, Naomi, *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, New York, Routledge, 2007.

Littérature et genres littéraires

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968.

CAVALLARO, Dani, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, The Athlone Press, 2000.

CAWELTI, John G., *Adventure, Mystery, and Romance : Formula Stories as Arts and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1976.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, 1966.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* [1928], trad. Marguerite DERRIDA, Tzvetan TODOROV et Claude KAHN, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- RIMMON-KENAN, Shlomit, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics* [1943], Taylor & Francis e-Library, 2005.
- SPOONER, Catherine, *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books Ltd, 2006.

Culture populaire

- BARTHES, Roland, « Œuvre de masse et explication de texte », *Communications*, n°2, 1963.
- BESSION, Anne (ed.), *Fictions médiatiques et récits de genre. Pour en finir avec le populaire ?*, Paris, Lucie Éditions, 2016.
- BONADÈ, Sophie, *Des superhéroïnes à Gotham City : une étude de la (re)définition des rôles genrés dans l'univers de Batman*, 2019, Université Paris-Saclay.
- GAILLARD, Emmanuelle, « L'âge d'or de la presse », *L'histoire par l'image*
<<http://www.histoire-image.org>>
- GIUST-DESPRAIRIES, Florence, « Introduction », *L'imaginaire collectif*, dir. Florence GIUST-DESPRAIRIES, Érès, 2009 <<https://www.cairn.info/l-imaginaire-collectif—9782749211329-page-13.htm>>
- JENKINS, Henry, *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York, NYU Press, 2006.
- LYNCH, Gordon, *Understanding Theology and Popular Culture*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2005
- MIGOZZI, Jacques, *Boulevards du populaire*, Limoges, Pulim, 2005.
- ROSENBERG, Bernard et MANNING WHITE, David, *Mass Culture: The Popular Arts in America*, New York, The Free Press, 1957.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, Période initiale, Tome 19, Juillet-Septembre 1839, pp. 675-691.

Format sériel

- AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, Éditions Scientifiques Internationales, 2006.
- BELLANGER, Claude, Jacques GODECHOT, Pierre GUIRAL, Fernand TERROU (ed.), *Histoire*

générale de la presse française, Paris, Presses Universitaires de France, 1969-1976.

BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. : Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL, Collection « Grand écran petit écran », 2000.

BONI, Marta, CARRIER-LAFLEUR, Thomas et KHAZOOM, Frédérique (ed.), *Intervalles sériels, Sens public*, 2021.

CORNILLON, Claire, « Générique », blog *Episodique*, 2017 <<http://episodique.hypotheses.org/13>>

ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bousaher, Paris, Grasset, 1978.

ECO, Umberto, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », trad. Marie-Christine GAMBERINI, dans *Réseaux*, Vol. 12, n°68, 1994.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Collin, 2014.

FAVARD, Florent, *Écrire une série TV : la promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2019.

LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Éditions du Seuil, 2017.

McCABE, Janet et AKASS, Kim (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I. B. Tauris, 2011.

MITTELL, Jason, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

PICHARD, Alexis, *Le nouvel âge d'or des séries américaines*, Paris, Le Manuscrit, 2011.

SEPULCHRE, Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2011.

Études de séries

CACCAMO, Emmanuelle, « La "mémoire totale" dans les séries télévisées occidentales de science-fiction », *L'imaginaire en série*, dir. Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, *Otrante*, n° 42, Paris, Kimé, 2017.

COLONNA, Vincent, *L'art des séries télé : L'adieu à la morale*, Paris, Payot et Rivages, 2010.

DESPRÉS, Elaine, « Les épisodes autonomes : écarts formels et narratifs dans *The X-Files* et *Buffy The Vampire Slayer* », *TV/Series*, n°15, 2019 <<https://doi.org/10.4000/tvseries.3420>>

DESPRÉS, Elaine, « Maisons et génomes : l'espace des luttes identitaires dans *Orphan Black* », *L'imaginaire en série I*, ed. Hélène MACHINAL et Elaine DESPRÉS, *Otrante*, Kimé, 2017.

DESMET, Maud, *Confession du cadavre : autopsie et figure du mort dans les séries et films policiers*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2016.

- EDGERTON, Gary R. et JONES, Jeffrey P., *The Essential HBO Reader*, Lexington, University Press of Kentucky, 2008.
- GELLY, Christophe, « *The Hound of the Baskerville Revisited: Adaptation in Context* », in *The Oscholars*, Special Issue on Arthur Conan Doyle, 2015.
- HATCHUEL, Sarah, *Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.
- HUDELET, Ariane, *The Wire. Les règles du jeu*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016.
- LEFAIT, Sébastien, « Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédiabilité », *TV/Series*, n°12, 2017 <<https://doi.org/10.4000/tvseries.2162>>
- LORGERÉ, Sophie, « Pour une "spaciologie" des séries télévisées, la sérialité autrement : analyse des espaces dans *Hannibal* de Bryan Fuller (NBC, 2013-2015) », *TV/Series* [En ligne], n°15, mis en ligne le 16 juillet 2019 <<http://journals.openedition.org/tvseries/3622>>
- MARTIN, Brett, *Des hommes tourmentés, L'âge d'or des séries*, Paris, Points, 2016.
- MACHINAL, Hélène, « Du monstre considéré comme œuvre d'art : continuité et renouveau dans la figuration du monstre dans *The Fall* et *Hannibal* », *Signatures du Monstre*, dir. Jean-François CHASSAY, Hélène MACHINAL, Myriam MARRACHE-GOURAUD, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.
- MICHLIN, Monica, « More, More, More : Contemporary American TV Series and the Attractions and Challenges of Serialization As Ongoing Narrative », *Mise au Point*, n°3, 2011, <<https://doi.org/10.4000/map.927>>

Transfictionnalité et adaptation

- GELLY, Christophe, « Adaptation télévisuelle et problématique de l'énonciation: le cas de la série "Sherlock Holmes" réalisée pour Granada Television (1984-1994) », *Études britanniques contemporaines*, « La résurgence », n°36, 2008 <<https://doi.org/10.4000/ebc.4137>>
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2013.
- RANDALL, Marilyn, « Dans l'atelier de l'écrivain (auto)fictif : *L'enterrement de la sardine* de Patrice Lessard », *Temps Zéro, Le roman comme atelier*, n°11, 2017 <<https://tempszero.contemporain.info/document1491>>
- SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- STAM, Robert, « The theory and practice of adaptation », *Literature and Film: A Guide to the*

Theory and Practice of Film Adaptation, ed. Robert STAM and Alessandra RAENGO, Oxford, Blackwell, 2005.

WELLS-LASSAGNE, Shannon, *Television and Serial Adaptation*, New-York, Routledge, 2017.

WELLS-LASSAGNE, Shannon et HUDELET, Ariane (ed.), *Screening Text: Critical Perspectives on Film Adaptation*, Jefferson, McFarland & Company, Inc. Publishers, 2013.

Transmédialité

CORNILLON, Claire, *Sérialité et transmédialité, Infini des fictions contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2013.

JENKINS, Henry, *Convergence Culture: When Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006.

LEFAIT, Sébastien, « Monstrueuse convergence ? *Penny Dreadful*, ou la littérature à l'épreuve de la transmédialité », *TV/Series, Littérature et séries télévisées/Literature and TV series*, 2017, <<https://doi.org/10.4000/tvseries.2162>>

MITTELL, Jason, « Why has TV storytelling become so complex? », *The Conversation*, 27 mars 2015, <<https://theconversation.com/why-has-tv-storytelling-become-so-complex-37442>>

STEIN, Louisa Ellen et BUSSE, Kristina (ed.), *Sherlock and Transmedia Fandom, Essays on the BBC Series*, Jefferson, McFarland & Company, 2012.

Réception

CHEVREL, Yves, « Réception, imagologie, mythocritique : problématiques croisées », *L'Esprit créateur*, vol. XLIX, n° 1, printemps 2009.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1987.

GALLUZZO, Anthony et GALAN, Jean-Philippe, « L'apport de l'ethnographie multisite à l'étude du consommateur fan », *La Revue des Sciences de Gestion*, n°261-262, 2013 <<https://doi.org/10.3917/rsg.261.0139>>

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice JACOB, Paris, Gallimard, 1988.

JENKINS, Henry, *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the*

21st Century, MIT Press, 2009.

JOST, François, *Les nouveaux méchants : quand les séries américaines dont bouger les lignes du Bien et du Mal*, Montrouge, Bayard, 2015.

LE GUERN, Philippe, « En être ou pas : le fan-club de la série *Le prisonnier* », *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, dir. Philippe LE GUERN, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002 <<http://books.openedition.org/pur/24160>>

MITTELL, Jason, « Narrative Complexity in Contemporary American Television », in *The Velvet Light Trap*, University of Texas, Nb. 58, Fall 2006.

MITTELL, Jason, « Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia », *Transformative Works and Cultures*, n°3, 2009 <<https://doi.org/10.3983/twc.2009.0118>>

PILLET, Fabien, « Que reste-t-il de l'École de Constance ? », *Études Germaniques*, n°263, 2011 <<https://doi.org/10.3917/eger.263.0763>>

ROHNER, Jeanne, « "We believe in Sherlock !" : *Sherlock* (BBC) et la culture fan », *Décadrages, Séries télévisées contemporaines*, n°32-33, 2016 <<https://doi.org/10.4000/decadrages.906>>

THORNBORROW, Joanna, *The Discourse of Public Participation Media : From Talk Show to Twitter*, Abingdon, Routledge, 2015.

Histoire des sciences et des idées

BEER, Gillian, *Open Fields: Science in Cultural Encounter*, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 117.

CAREY, John, *The Intellectuals And The Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligensia, 1880-1939*, Chicago, Chicago Review Press, 2005.

DARWIN, Charles, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 1859.

DISRAELI, Benjamin, *Sybil, Or the Two Nations* [1845], Oxford, Oxford University Press, 1998.

DUMOUCHEL, Daniel, « La théorie kantienne du génie dans l'esthétique des Lumières », *Théories esthétiques*, Volume 4, n°1, 1993.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 1975.

KLEINPETER, Edouard (ed.), *L'Humain augmenté*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

LOMBROSO, Cesare, *L'Homme criminel*, 1876.

MCLAUGHLIN, Joseph, *Writing the Urban Jungle: Reading Empire in London from Doyle to Eliot*, Charlottesville, University Press of Virginia, 2000.

MACHINAL, Hélène, « Créatures et créateurs : Fondements ontologiques et épistémologiques de la

figure mythique de Sherlock Holmes », *Histoires de crimes et société*, ed. Véronique Liard, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

NORDAU, Max, *Dégénérescence*, 1892.

OFFRAY DE LA METTRIE, Julien, *L'Homme-machine* [1748], Numilog, 2001.

PICK, Daniel, *Faces of Degeneration : A European Disorder, c. 1848-c. 1918*, [1989] ed. Quentin SKINNER, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

PONNAU, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1987.

SERRES, Michel, *Hominescence*, Paris, Éditions Le Pommier, 2001.

STONE, Norman, *Europe Transformed 1878-1919*, Glasgow, Fontana History of Europe Series, 1983.

Criminologie et psychologie criminelle

AINSWORTH, Peter B., *Offender Profiling and Crime Analysis*, Londres, Willan Publishing, 2001.

BOND, Thomas, cité par Stewart EVANS et Keith SKINNER, *The Ultimate Jack the Ripper Sourcebook*, Londres, Constable & Robinson, 2000.

DEPUE, Roger L., « An American. Response to an Era of Violence », *FBI Law Enforcement Bulletin*, Décembre 1986.

DOUGLAS, John E. et BURGESS, Alan E., « Criminal. Profiling : A Viable Investigative Tool Against Violent Crime », *FBI Law Enforcement Bulletin*, Décembre 1986.

DOUGLAS, John E. et OLSHAKER, Mark, *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit*, New York, Pocket Books, 1995.

LOCARD, Edmond, « La méthode policière de Sherlock Holmes », *La revue hebdomadaire*, Paris, février 1922.

LOCARD, Edmond, *L'enquête criminelle et les méthodes scientifiques*, Paris, Flammarion, 1920.

RENNEVILLE, Marc, « Aliénisme », *Dictionnaire d'histoire de la pensée médicale*, ed. Dominique LECOURT, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

RENNEVILLE, Marc, « Le criminel-né : imposture ou réalité ? », *Criminocorpus, Histoire de la criminologie. Autour des Archives d'anthropologie criminelle 1886-1914*

<<http://journals.openedition.org/criminocorpus/127>>

Neurosciences cognitives et psychologie

- BROWN, Derren, *Tricks of the Mind*, Channel 4 Books, 2006.
- CANGUILHEM, Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- CHAMAK, Brigitte, « Le concept de neurodiversité ou l'éloge de la différence », *Santé mentale : guérison et rétablissement : regards croisés*, dir. Catherine DÉCHAMP-LE ROUX et Florentina RAFAEL, John Libbey Eurotext, coll. « L'Offre de soins en psychiatrie », 2015.
- EHRENBERG, Alain, *La mécanique des passions : cerveau, comportement, société*, Paris, Odile Jacob, 2018.
- GARDNER, Howard, *The Mind's New Science : a History of the Cognitive Revolution*, New York, Basic Books, 1985.
- GILLIGAN, Carol, *Une voix différente : pour une éthique du care*, trad. Annick KWIATECK, Paris, Flammarion, Champs essais, 1982.
- KLEIN, Alexandre, « La santé comme norme de soin », *Philosophia Scientiæ, Normes et santé*, n°12-2, 2008 <<https://doi.org/10.4000/philosophiascientiæ.127>>
- LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
- LE COADIC, Ronan, « L'autonomie, illusion ou projet de société ? », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 121, n°2, 2006.
- PAPERMAN, Patricia, « Éthique du care : un changement de regard sur la vulnérabilité », *Gérontologie et société*, n°133, 2010/2 <<https://doi.org/10.3917/g.s.133.0051>>
- SACKS, Oliver, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* [1985], trad. Edith de La Héronnière, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- SUISSA, Amnon-Jacob, « Addictions et pathologisation de l'existence : aspects psychosociaux », *Psychotropes*, 2008/2 (Vol. 14) <<https://www.cairn.info/revue-psychotropes-2008-2-page-61.htm>>

Société écranique et cybernétique

- BOLTER, Jay David et GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press
- BRETON, Philippe, *À l'image de l'Homme. Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

- CHASSAY, Jean-François (ed.), *L'Imaginaire de l'être artificiel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2010.
- DESPRÉS, Elaine et MACHINAL, Hélène, « Introduction », *Post Humains : Frontières, évolutions, hybridités*, dir. Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- GERVAIS, Bertrand, « Est-ce maintenant ? / Is it now ? Réflexions sur le contemporain et la culture de l'écran » dans *Soif de réalité : Plongées dans l'imaginaire contemporain*, Bertrand GERVAIS, Samuel ARCHIBALD, Sylvain DAVID, Joanne LALONDE, Vincent LAVOIE et Sylvano SANTINI, Montréal, Nota Bene, 2018.
- GIRARD, Gaïd, « Les enfances de l'homme artificiel au cinéma », *L'invention du réel*, J.-G. Ballard, Otrante, Kimé, 2012.
- HOQUET, Thierry, « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains », *Post Humains : Frontières, évolutions, hybridités*, dir. Elaine DESPRÉS et Hélène MACHINAL, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.
- LE BRETON, David, « Vers la fin du corps : cyberculture et identité », *Revue internationale de philosophie*, n°222, 2002/4 <<https://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2002-4-page-491.htm>>
- LEVY, Pierre, *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, Paris, Éditions de la Découverte, 1994.
- LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean, *L'écran global : du cinéma au smartphone*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.
- MACHINAL, Hélène, « Hackers, enquêteurs et justiciers dans *Dark Angel*, "The Reichenbach Fall" (Sherlock, BBC, Saison 2), et *Glasshouse* de C. Stross », *Hybridités posthumaines : cyborgs, mutants, hackers*, dir. Isabelle BOOF-VERMESSE, Matthieu FREYHEIT et Hélène MACHINAL, Paris, Orizons, 2018.
- SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999.
- SOBCHACK, Viviane, « Comprendre les écrans: une méditation in medias res », *Vivre par(mi) les écrans*, dir. Mauro CARBONE, Anna Caterina DALMASSO et Jacopo BODINI,, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- WIENER, Norbert, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* [1950], Free Association Books, 1989.

Œuvres mentionnées

Ouvrages de fiction

ASIMOV, Isaac, *I, Robot*, 1950.

BULWER-LYTTON, Edward, *Pelham*, 1828.

COLLINS, Wilkie, *The Moonstone*, 1868.

COLLINS, Wilkie, *The Law and the Lady*, roman en trois volumes publié en 1875.

COREY, James S. A., *The Expanse, Book 1 : Leviathan Wakes*, Londres, Orbit, 2011.

GOODWIN, William, *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams*, 1794.

McGRATH, Patrick, *Asylum*, 1996.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein*, 1818.

SNICKET, Lemony, *A Series of Unfortunate Events*, 1999-2006.

STEVENSON, Robert Louis, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886.

STOKER, Bram, *Dracula*, 1897.

Théâtre

GILLETTE, William, *Sherlock Holmes, a Drama in Four Acts*, Star Theatre, Buffalo, New-York, 1899.

MORTON, Michael, *Alibi*, 1928.

Cinéma

DEMME, Jonathan, *The Silence of the Lambs*, 1991.

EBERHARDT, Thom, *Without a Clue*, 1988.

DISHDISHYAN, Ruben, *Шерлок Холмс (Sherlock Holmes)*, 2013.

FISHER, Terence, *Sherlock Holmes and the Deadly Necklace*, 1962.

HARTL, Karl, *The Man Who Was Sherlock Holmes*, 1937.

LEVINSON, Barry, *Young Sherlock Holmes*, 1985.

MARVIN, Arthur W., *Sherlock Holmes Baffled*, 1900.

MEYER, Nicholas, *The Seven Per-Cent Solution*, 1974.

OSWALD, Richard, *Der Hund von Baskervilles*, 1914.

RATNER, Brett, *Red Dragon*, 2002.

SCOTT, Ridley, *Blade Runner*, 1982.

WACHOWSKI, Lana et Lilly, *The Matrix*, 1999.

– *The Matrix Reloaded*, 2003.

– *The Matrix Revolutions*, 2003.

WILDER, Billy, *The Private Life of Sherlock Holmes*, 1970.

Radio

The Adventures of Sherlock Holmes, NBC Blue Radio Network, 1930-1935.

Télévision

Séries

Agatha Christie's Marple, ITV, 2004-2013, 6 saisons.

Agatha Christie's Poirot, ITV, 1989-2013, 13 saisons.

American Horror Story: Asylum, Ryan MURPHY, FX, 2012-2013, 10 saisons.

A Series of Unfortunate Events, Mark HUDIS et Barry SONNENFELD, Netflix, 2017-2019, 3 saisons.

Bletchley Circle (The), Guy BURT, ITV, 2012-2014, 2 saisons.

Boys (The), Eric KRIPKE, Prime Video, 2019-présent, 2 saisons.

Breaking Bad, Vince GILLIGAN, AMC, 2008-2013, 5 saisons.

Casa De Papel (La), Álex PINA, Antena 3 puis Netflix, 2017-présent, 2 saisons.

Cold Case, Meredith STIEHM, CBS, 2003-2010, 7 saisons.

Cracker, Jimmy McGOVERN, ITV, 1993-1996, 3 saisons.

Criminal Minds, Jeff DAVIS, CBS, 2005-présent, 15 saisons.

Crown (The), Peter MORGAN, Netflix, 2016-présent, 4 saisons.

Dirk Gently's Holistic Detective Agency, Max LANDIS BBC America et Netflix, 2016-2017, 2 saisons.

Dexter, James MANOS Jr., Showtime, 2006-2013, 8 saisons.

Downton Abbey, Julian FELLOWES, ITV, 2010-2015, 6 saisons.

Enquêtes du commissaire Maigret (Les), Première chaîne de l'ORTF puis Antenne 2, 1975-1990, 23 saisons.

Frankenstein Chronicles (The), Benjamin ROSS et Barry LANGFORD, ITV, 2015-2017, 2 saisons.

Future Man, Kyle HUNTER, Howard OVERMAN et Ariel SHAFFIR, Hulu, 2017-2020, 3 saisons.

Game of Thrones, David BENIOFF et D. B. WEISS, HBO, 2011-2019, 8 saisons.

Happy Valley, Sally WAINWRIGHT, BBC, 2014-2016, 2 saisons.

Homeland, Howard GORDON et Alex GANSA, Showtime, 2011-2020, 8 saisons.

House, David Shore, Fox, 2004-2012, 8 saisons.

Jour Polaire, Måns MÅRLIND et Björn STEIN, SVT1 et Canal+, 2016, 1 saison.

Killing Eve, Phoebe WALLER-BRIDGE, BBC America, 2018-en production, 3 saisons.

Lie to Me, Samuel BAUM, FOX, 2009-2011, 3 saisons.

Maigret, France 2, 1991-2005, 14 saisons.

Medium, Glen CARON, NBC puis CBS, 2005-2011, 7 saisons.

Midsomer Murders, ITV, 1997 – présent, 21 saisons.

Miss Marple, BBC, 1984-1992, 1 saison.

Office (The) [UK], Ricky GERVAIS et Stephen MERCHANT, BBC, 2001-2003, 2 saisons.

Office (The) [US], Ricky GERVAIS et Stephen MERCHANT, NBC, 2005-2013, 9 saisons.

Orange Is The New Black, Jenji KOHAN, Netflix, 2013-2019, 7 saisons.

Peaky Blinders, Stephen KNIGHTS, BBC, 2013-présent, 5 saisons.

Penny Dreadful, John LOGAN, Showtime et Sky Atlantic, 2014-2016, 3 saisons.

Profiler, Cynthia SAUNDERS, NBC, 1996-2000, 4 saisons.

Pushing Daisies, Bryan FULLER, ABC, 2007-2009, 2 saisons.

Psych, Steve FRANKS, USA Network, 2006-2014, 8 saisons.

Reign, Laurie McCARTHY, The CW, 2013-2017, 4 saisons.

Ripper Street, Richard WARLOW, BBC puis Prime Video, 2012-2016, 5 saisons.

Sherlock Holmes, Steve PREVIN, Sheldon REYNOLDS, Jack GAGE, Guild Films, 1954-1955, 1 saison.

Sherlock Holmes, Granada Television, 1984-1994, 4 saisons.

The Three Garridebs, NBC Blue, 27 novembre 1937, téléfilm.

True Detective, Nic PIZZOLATTO, HBO, 2014-2018, 3 saisons

Tudors (The), Michael HIRST, BBC, 2007-2010, 4 saisons.

Tunnel, Ruth KENLEY-LETTIS et Julian STEVENS, Canal+ et Sky Atlantic, 2013-2018, 3 saisons.

Victoria, Daisy GOODWIN, ITV, 2016-2019, 3 saisons.

Watchmen, Damon LINDELOF, HBO, 2019, 1 saison.

White Queen, Emma FROST, BBC, 2013, d'après les romans de Philippa GREGORY, 1 saison.

Zone Blanche, Mathieu MISSOFFE, France 2, 2017-présent, 2 saisons.

Docufictions

Forensic Files, Paul DOWLING, Court TV, 1996-2011, 14 saisons.

Forensic Investigators, Fiona BAKER, Seven Network, 2004-2006, 3 saisons.

Gregory, Gilles MARCHAND, Netflix, 2019, 1 saison.

Documentaire

Timeshift, « How to be Sherlock Holmes: the Many Faces of a Master Detective », BBC Four, 16 Janvier 2014.

Sites Web

The Arthur Conan Doyle Encyclopedia <<https://www.arthur-conan-doyle.com>>

Cambridge Dictionnaire <<https://dictionary.cambridge.org>>

Le grand dictionnaire terminologique <<http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca>>

TV Tropes, <<https://tvtropes.org>>

Wattpad <<https://www.wattpad.com>>

Finalproblem, « Reichenbach A to Z », Tumblr,

<<https://finalproblem.tumblr.com/reichenbach-a-to-z>>

Petermorwood, Tumblr <<https://petermorwood.tumblr.com>>

Reichenbach-a-to-z, Tumblr, <<https://reichenbach-a-to-z.tumblr.com>>

Sherlockinquisition, « How Sherlock Survived »,

<<https://sherlockinquisition.tumblr.com/post/65839041375/how-sherlock-survived>>

Your Theories About Reichebach Falls, Tumblr, <<http://reichenbach-theories.tumblr.com>>

Vidéos Web

FOX, William, interview de Sir Arthur Conan DOYLE (1929), Fox Film Corporation, sur *Internet Archives* <https://archive.org/details/SirArthurConanDoyleSpeaks_272>

HINDI, Hilly et Hannah [The Hillywood Show], *Sherlock Parody by The Hillywood Show*®, Youtube, 20 août 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=ArdWL2uKf7k>>

KAY, Bee [BeeKayonYoutube], « How Sherlock faked his death in 'The Reichenbach Fall' BBC one », 19 janvier 2012 <<https://www.youtube.com/watch?v=nrhWfuw9Pqs>>

NAZARETH, Antonius et Vijay [Avbyte], *SHERLOCK - The Musical (Season 3)*, Youtube, 13 janvier 2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=909TJ1pBH9U>>

Table des illustrations

Illustration 1: Les sms à l'écran, « A Study in Pink », <i>Sherlock</i>	114
Illustration 2: GPS, « A Study in Pink », <i>Sherlock</i>	114
Illustration 3: Mots-clés déductifs, « A Study in Pink », <i>Sherlock</i>	114
Illustration 4: Holmes dans son fauteuil, Sidney Paget.....	120
Illustration 5: Holmes (Jeremy Brett) dans son fauteuil.....	120
Illustration 6: Holmes dans son fauteuil, « The Great Game », <i>Sherlock</i>	120
Illustration 7: Sauver Irene, « A Scandal in Belgravia », <i>Sherlock</i>	125
Illustration 8: Holmes et le <i>deerstalker</i> , « A Scandal in Belgravia », <i>Sherlock</i>	136
Illustration 9: Kitty Riley et le <i>deerstalker</i> , « The Reichenbach Fall », <i>Sherlock</i>	136
Illustration 10: <i>The Shining</i> , Stanley Kubrick, 1980 (salle de bain rouge).....	143
Illustration 11: <i>Hannibal</i> , Bryan Fuller, « Apéritif » (salle de bain rouge).....	143
Illustration 12: <i>The Shining</i> , Stanley Kubrick, 1980 (salle de bain verte).....	144
Illustration 13: <i>Hannibal</i> , Bryan Fuller, « Sorbet » (salle de bain verte).....	144
Illustration 14: « Liar », « The Empty Hearse », <i>Sherlock</i>	163
Illustration 15: « Can you imagine ... », <i>Peter Morwood</i> , Tumblr.....	166
Illustration 16: <i>The Science of Deduction</i> : le site Internet de Sherlock Holmes.....	181
Illustration 17: Le blog de John Watson.....	182
Illustration 18: Le blog de Molly Hooper.....	182
Illustration 19: <i>The Science of Deduction</i> , onglet « Forum ».....	183
Illustration 20: <i>Sherlock : The Network</i>	184
Illustration 21: Le décor de l'appartement au 221b Baker Street, convention Sherlocked.....	186
Illustration 22: Séance de dédicace avec Jonathan Aris (Anderson), convention Sherlocked.....	186
Illustration 23: Tee-shirt « I don't shave for Sherlock Holmes ».....	188
Illustration 24: #believeinsherlock.....	189
Illustration 25: Message #believeinsherlock trouvé à Oxford.....	189
Illustration 26: Elliot vs. la caméra, « eps1.7_wh1ter0se.m4v », <i>Mr.Robot</i>	195
Illustration 27: Ed Kemper interprété par Cameron Britton.....	233
Illustration 28: Charles Manson interprété par Damon Harriman.....	233
Illustration 29: Sms à l'écran, « A Study in Pink », <i>Sherlock</i>	239
Illustration 30: Skype, « A Scandal in Belgravia », <i>Sherlock</i>	240
Illustration 31: Dans les yeux de l'androïde, <i>Almost Human</i>	241

Illustration 32: L'esthétique futuriste dans <i>Almost Human</i>	241
Illustration 33: L'œil de l'androïde, <i>Almost Human</i>	242
Illustration 34: Le système de surveillance, <i>Person of Interest</i>	243
Illustration 35: Hand terminal, <i>The Expanse</i>	246
Illustration 36: Scène d'attaque terroriste dans un rendu visuel en 3D, <i>Intelligence</i>	252
Illustration 37: Mots-clés déductifs, « A Study in Pink », <i>Sherlock</i>	262
Illustration 38: « There's a head in the fridge », « The Great Game », <i>Sherlock</i>	263
Illustration 39: « Can we not do this », « The Hounds of Baskerville », <i>Sherlock</i>	266
Illustration 40: Remettre les stéréotypes en question, <i>Brooklyn Nine-Nine</i>	268
Illustration 41: Temperance Brennan (<i>Bones</i>) et Amy Santiago (<i>Brooklyn Nine-Nine</i>).....	273
Illustration 42: Laurène Weiss (<i>Zone Blanche</i>) et Sarah Lund (<i>The Killing</i>).....	273
Illustration 43: Décrypter Irene Adler, « A Scandal In Belgravia », <i>Sherlock</i>	285
Illustration 44: « I am Sherlocked », « A Scandal In Belgravia », <i>Sherlock</i>	285
Illustration 45: « M », « The Blind Banker », <i>Sherlock</i>	288
Illustration 46: GPS intégré, « A Study in Pink », <i>Sherlock</i>	288
Illustration 47: Sim, « I will always reblog... », <i>The Universe of Sim</i> , Tumblr.....	290
Illustration 48: « This is my design », « Apéritif », <i>Hannibal</i>	291
Illustration 49: Le masque, Will Graham dans <i>Hannibal</i>	292
Illustration 50: Le masque, Hannibal Lecter dans <i>The Silence of the Lambs</i>	292
Illustration 51: The Angels of Death, « Coquilles », <i>Hannibal</i>	294
Illustration 52: Morphose des visages, « Naka-Choko », <i>Hannibal</i>	310
Illustration 53: « Speak quickly », « The Reichenbach Fall », <i>Sherlock</i>	313
Illustration 54: Reconstitution du crime, « Oeuf », <i>Hannibal</i>	317
Illustration 55: Palais mental, « The Hounds of Baskerville », <i>Sherlock</i>	322
Illustration 56: Baker Street atemporel, « The Abominable Bride », <i>Sherlock</i>	327

Titre : Le détective herméneute en fiction sérielle : origines et évolutions d'une figure mythique, du texte à l'image

Mots clés : détective, figure mythique, fiction sérielle, transfictionnalité, transmédiabilité, culture populaire

Résumé : Sherlock Holmes est sans doute le détective le plus célèbre du monde, et l'une des figures littéraires les plus populaires depuis sa création par Arthur Conan Doyle en 1887. Sa notoriété est telle qu'elle outrepassse même celle de son créateur. Le personnage est devenu une véritable figure mythique dont s'est emparé l'imaginaire collectif, notamment par le biais de multiples fictions transfictionnelles et d'adaptations d'un média à l'autre.

Le format sériel dans lequel le détective a fait ses premiers pas dans la fiction du XIX^e siècle n'a cessé d'être utilisé pour le mettre en scène à la télévision, jusqu'à notre époque contemporaine. Cette thèse propose d'étudier la manière dont l'identité du détective s'est constituée, par un phénomène de répétition et de variation, pas le biais des transfictions qui l'ont mis à l'honneur, mais aussi grâce aux innombrables reprises dont la figure a fait l'objet

jusque sur les médias sociaux. Cette étude analysera la construction du palimpseste identitaire qui façonne l'horizon d'attente des récepteurs.

Nous partirons des premiers détectives de littérature (le Chevalier Dupin de Poe, l'inspecteur Lecoq de Gaboriau, et le Holmes de Doyle) et nous nous appuierons également sur des séries contemporaines, entre autres *Sherlock* (Gatiss et Moffat), *Hannibal* (Fuller), *Mindhunter* (Penhall) et *The Alienist* (Fukunaga et Verbruggen) pour explorer les devenirs possibles du détective dans la société écranique du XXI^e siècle.

Le parcours de la figure du détective herméneute, des origines à la période contemporaine, et les enjeux de la transposition du texte à l'écran, seront au cœur de cette analyse visant à comprendre la construction de l'identité du personnage, ce qui la constitue, et comment elle ne manifeste dans les récits étudiés.

Title : The hermeneutic detective in serial fiction : origins and evolutions of a mythical figure, from text to screen

Keywords : Detective, mythical figure, serial fiction, transfiction, transmedia studies, popular culture

Abstract : Sherlock Holmes is probably the most famous detective in the world, and one of the most popular literary figures since he was created by Arthur Conan Doyle in 1887. His fame even exceeds his creator's. The character has become a true mythical figure that has been appropriated by collective imagination, particularly through numerous transfictional fictions and adaptations from one media to another.

The serial format used for the first detective fictions in the 19th century has been continuously used to depict him on television until our contemporary era. This dissertation focuses on the way the detective's identity has formed by repetition and variation, through transfictions but also thanks to the countless reuses of the figure, even on social media. This study will analyze the construction of a palimpsestic identity that shapes the expectations of the audience.

We will start with the first detectives from literature (Poe's Chevalier Dupin, Gaboriau's inspecteur Lecoq and Doyle's Sherlock Holmes) and we will also study contemporary TV series such as *Sherlock* (Gatiss and Moffat), *Hannibal* (Fuller), *Mindhunter* (Penhall) and *The Alienist* (Fukunaga and Verbruggen) in order to explore the detective's possible futures in the digital culture of the 21st century.

The hermeneutic detective's evolution, from his origins to our contemporary era, and the issue of the transposition from the text to the screen, will be at the heart of this analysis that will aim at understanding the construction of the character's identity, what constitutes it and how it is represented in fiction.