Subfiction.

Attention ! Un auteur peut en cacher un autre.

Par Xavier Bernier, Olivier Lazzarotti et Jacques Lévy

Cet article est proposé par le rhizome Chôros.



"From Star Trek to Fifty Shades: how fanfiction went mainstream"
Source: Bill McConkey, The Guardian 8 août 2018.

Addison Cain, une Californienne ayant vécu au Japon, s'est fait connaître par l'écriture de textes inspirés de Batman (Alter, 2020). Elle a lui a inventé un ennemi, Bane, adepte de relations sexuelles violentes. Cette *erotic fantasy*, d'abord diffusée gratuitement en ligne à partir de 2012, a ensuite été publiée sous forme de livres par Blushing Books, un éditeur de Virginie, et a rencontré un grand succès commercial. En 2018, Cain a découvert les ouvrages de Zoey Ellis, qui décrit les interactions « bestiales » entre hommes alpha et femmes oméga étrangement similaires à celles de ses propres productions. Cain et son

éditeur ont porté plainte mais, pour les juges, le problème vient de ce que ces deux auteurs ne font que développer un domaine narratif déjà très consistant, celui de l'Omegaverse, dans l'ensemble plutôt *slash* (c'est-à-dire centré sur des relations homosexuelles entre humains alpha, béta et oméga). Au moins 25 000 documents se réclamant de cette mouvance sont présents sur le site Archive on Our Own, qui en contient plus de six millions, tous consacrés aux productions de « fans » : *fanfiction*, *fanart*, *fan videos* et *podfics. Le fanfic* est un mode de production de fiction proliférant, dans lequel ce sont des amateurs-admirateurs d'un auteur ou d'un genre qui sont les créateurs.

Imiter, c'est créer

On peut aisément retrouver des mécanismes comparables dans d'autres pratiques contemporaines. Les jeux de rôles, le *cosplay* (????, *kosupure*, mot-valise anglo-japonais composé de *costume* et de *play*) qui donne l'occasion à de jeunes Japonais habillés en personnages de l'*anime* ou du *manga* de réaliser des promenades-performances dans le quartier tokyoïte de Harajuku relèvent du même processus. Ou, tout simplement le karaoké du samedi soir, qu'on peut considérer comme un *fanfic* modeste mais massif. On pourrait même élargir le corpus aux cas où ce n'est plus un genre artistique mais un lieu, bâtiment ou ville, qui constitue l'environnement esthétique de référence : les nombreux parcs à thèmes qui dupliquent, à des échelles variées, les monuments emblématiques du Monde sont autant de parodies potentiellement créatives.

L'idée n'est pas récente. Le carnaval, avec ses déguisements et ses chars thématiques, est une vieille idée catholique qui ouvre à tous les fidèles une soupape éphémère pour leur permettre d'exprimer à travers la référence à des œuvres archétypiques, ce que l'ordre moral habituel leur interdit. Or, il ne s'agit nullement d'une attitude réservée aux esthétiques populaires. L'histoire de l'art savant en regorge. Imiter l'inimitable est un sport très ancien (Aron, 2008) : Aristophane s'est distingué pour ses moqueries littéraires d'Eschyle, d'Homère ou d'Euripide en reprenant et en déformant leur œuvres, Virgile imite Catulle et Ovide, Virgile. En Europe, la valorisation de l'imitation a été le fondement de l'art (néo-)classique à la Renaissance européenne, qu'on peut considérer comme le premier *fanfic* légitime et qui n'a pas cessé jusque, par exemple, au style

architectural haussmanien, qui fait la part belle aux références antiques.

L'émergence de l'esthétique de l'originalité n'a pas tari cette veine mais l'a au contraire alimenté. Cela traduit le fait que, dans un système au moins partiellement cumulatif, toute innovation repose sur l'intégration critique des productions précédentes. Pour Gabriel Tarde (1890 ; 1895), l'imitation est le moteur le plus fondamental des logiques sociales et son contraire, l'« invention », dont il reconnaît l'importance, peut aussi se lire, selon lui, comme une capacité du « désir », face à la « croyance », à opérer une combinaison nouvelle d'imitations.

L'imitation humoristique ou la parodie délibérée sont des expressions évidentes de la tension entre l'acquis et l'inédit. Au-delà du rire, les pastiches d'Umberto Eco (1988 [1963]) ou de Georges Perec (1991) peuvent être lus comme des contributions significatives à une démarche de réflexivité intégratrice des strates culturelles récentes. L'autocitation – comme lorsque Wolfgang Amadeus Mozart reprend un passage des *Nozze di Figaro* (1786) dans *Don Giovanni* (1787) – est un cas particulier d'imitation mais Marcel Proust va plus loin en s'imitant ironiquement dans *La prisonnière* (Eells, 1982). Les *remakes* sont parfois pleins de bonnes surprises et les suites des films, comme le *Gremlins II* (*The New Batch,* Joe Dante, 1990), qui réinvente presqu'entièrement le « genre » tout juste inauguré dans *Gremlins I* (Joe Dante, 1984).

Là où la copie de l'ancien change de sens, c'est lorsqu'elle ne sert plus de socle mais de barrière à l'irruption du nouveau. En proclamant que tout avait déjà été inventé et qu'il ne s'agissait plus que de faire des collages entre différentes variantes de l'existant, la posture « post-moderne » a simplement justifié la paresse intellectuelle, et comme on pouvait s'y attendre, elle a esthétiquement fait long feu.

Assez différente, cependant, est l'imitation qui vient du monde du consommateur. Avec l'émergence de l'auteur et le statut qui l'accompagne auprès d'un public de plus en plus massif, on assiste à un changement d'échelle du phénomène. Sherlock Holmes, Arsène Lupin et Tintin ont ainsi été imités par des admirateurs qui, certes, pouvaient être soupçonnés de vouloir attirer la lumière vers eux à bon compte, mais exprimaient aussi de cette manière leur

engouement illimité pour les inventeurs de ces personnages et, pour ce faire, se muaient en écrivains. La tradition est particulièrement active dans le domaine littéraire anglophone, où l'humour vis-à-vis de l'auteur consacré se heurte à moins de censure que pour les Français, longtemps tétanisés par une scène intellectuelle orientée par l'État.

En tout cas, plus un artiste est populaire, plus il est révéré comme un génie, plus l'idée de l'imiter fait florès. S'y ajoute le fait que les œuvres et les auteurs se sont trouvés congelés dans la transmission éducative, elle aussi de plus en plus massive. Entre les anthologies scolaires (comme le Lagarde et Michard des lycées français du milieu du 20e siècle) dont moult potaches conservent un souvenir sinistre et les *À la manière de…* Paul Reboux et Charles Müller (1908-1950) qui ont égayé, par le rire, ces mêmes potaches, la différence ne porte que sur le ton. Le point commun est la superficialité, niée dans le premier cas, revendiquée dans le second, avec pour effet de relativiser, au bout du compte, le discours pontifiant des professeurs sur ces monstres sacrés intouchables.

Jean-Baptiste Guégan, « doublure » vocale de Johnny Hallyday a sorti en septembre 2020 un album, intitulé significativement *Rester le même*, qui se veut la continuation fidèle de l'œuvre du rocker disparu alors même que ce disque, paroles ou musique, ne doit rien à l'idole sinon une voix imitée mais qui est tout de même produite par une autre personne. De fait, au début des années 1960, l'idée même que la voix de Charles de Gaulle pût être imitée était constitutive d'un crime de lèse-majesté et le fautif, le comédien Henri Tisot, qui vouait une profonde admiration à son modèle, avait connu une immense popularité et encouru les foudres de la censure sur les chaînes de l'État français.

Le droit d'auteur : une parenthèse historique ?

La parodie est une autre manière de parler de *genre* : l'existence d'un genre, avec ses conventions institutives, est ce qui permet la parodie car la limite entre l'intérieur, amendable, et l'extérieur, interdit, est rendue claire. On pourrait ainsi affirmer que bon nombre des musiques de films narratifs populaires relève de la parodie de la musique classique européenne du 18e et du 19e siècle. Définir un genre esthétique, c'est donner le mode d'emploi au pasticheur. D'où le paradoxe

des rivalités entre *fanfics* : c'est justement parce que tout dans l'original est aisément reproductible que les candidats sont nombreux et se pensent capables, non sans raison, de toucher le même public que l'auteur qu'ils copient.

Cette floraison de produits dérivés qui finissent par être aussi visibles que les œuvres auxquelles il se réfèrent, en vient à défier de manière inattendue le droit d'auteur, comme le litige Cain *vs.* Ellis en témoigne. Cependant, ce droit d'auteur, et en arrière-plan, la reconnaissance qu'une personne constitue l'origine exclusive d'un objet matériel ou immatériel est une idée assez récente. On se souvient que c'est seulement au 18e ou au 19e siècle, selon les disciplines, que l'artiste a été identifié comme auteur unique en Europe. Auparavant, des centaines de tableaux italiens ou flamands sont restés anonymes car ils étaient issus de l'« atelier » d'un peintre connu. Johann Sebastian Bach n'hésitait pas à reprendre, à peine modifiée, une partition d'Antonio Vivaldi sans que cela soit une tricherie de sa part, et ce n'était d'ailleurs pas perçu ainsi par leurs contemporains. Mais bon…, soutenir que BWV 593, 594, 972, 973, 975, 976, 978, 979, 980 sont tous des *podfics*, pourrait passer, à tort, pour une irrévérence.

Il y a aussi d'étonnantes inversions, lorsque le nom du vrai auteur est occulté et que c'est le fan qui signe l'œuvre. Ainsi de nombreuses femmes écrivaines, peintres ou sculptrices ont-elles servi d'inspiratrices non créditées, voire, carrément, de nègres à leurs « adeptes » masculins sans que cela ne fasse scandale, et c'était la conséquence de leur statut dominé. On remarque d'ailleurs que l'expression « *archive of our own* » du site évoqué plus haut est vu par le public anglophone comme une référence directe à l'essai de Virginia Wolf *A Room of One's Own* (1929, *Une chambre à soi*), qui analyse les raisons pour lesquelles les femmes du début du 20e siècle ne pouvaient pas devenir des auteurs à part entière. La notion de *transformative works*, posée comme définition savante de la fanfic, apparaît ainsi comme une revendication pour ce domaine d'être considéré comme créatif à part entière.

Le problème se pose aussi aujourd'hui des auteurs qui voient leur droit ignoré au prétexte que la duplication de leur travail, censé être déjà rémunéré une première fois, ne coûte rien. Cet argument est fallacieux car, si la valeur

monétaire marginale de la réalisation d'une copie d'un film qui a coûté des millions est négligeable, on ne voit pas pourquoi, néanmoins, seuls les premiers spectateurs paieraient pour tous les autres. Le principe du droit d'auteur ne repose pas, en effet, sur le coût de la diffusion du produit mais sur le fait que tous les bénéficiaires de son invention doivent reconnaître, y compris financièrement, le rôle irremplaçable de son auteur tant que l'acte de création n'est pas sédimenté dans une culture. … Doù le fait que, le plus souvent, la jouissance de ce droit ne soit pas illimitée. En 2008, un auteur qui avait cherché à prolonger *Les Misérables* de Victor Hugo a été définitivement acquitté d'une plainte des héritiers au nom de la liberté de création. Cependant, lorsque le rapport des forces économiques, sociologiques ou politiques lui est défavorable, cette reconnaissance peut être allègrement bafouée. Les visions naïves du monde social qui accompagnent le développement du numérique comprennent souvent l'idée que l'immatérialité supprimerait tout travail et toute valeur, ce qui est paradoxal dans un monde où, précisément grâce au numérique, la part du système productif échappant à l'ancienne matérialité croît à grande vitesse.

L'idée de plagiat se trouve néanmoins défiée, dans son principe, à chaque fois qu'il est difficile d'isoler un ou des auteurs exclusifs, c'est-à-dire, en fait, tout le temps. Le texte que vous lisez est signé de nos trois noms mais mille autres nous ont influencés sans que nous parvenions toujours à les identifier et à reconstituer le processus plein de chausse-trapes et de rebroussements qui a conduit à l'écriture finale. Lorsque les humains inventent ils ont le sentiment justifié de faire davantage qu'ouvrir le robinet des innovations disponibles, ils se concentrent, vont chercher de l'information, activent leurs ressources interprétatives et leur capacités théoriques et fournissent un travail qui fait de la culture préexistante un matériau pour la culture à venir, légèrement modifiée, mais modifiée quand même par leur apport. Ils doivent cependant admettre, pour s'en réjouir, qu'ils ne sont qu'un modeste maillon d'une chaîne historique infinie et épaisse. En ce sens, en tant que réduction de la complexité à un *process* industriel linéaire, le concept de droit d'auteur atteint peut-être, dans une société d'individus réflexive, ses limites.

Nous vivons dans un monde où se fabriquent, par milliers, des *subfictions*, des fictions qui en copient d'autres et sont bien quand même, justement, des fictions.

Il va falloir s’y faire.

Résumé

La fanfic – les productions des amateurs qui souhaitent élargir le corpus de référence d’un genre – est-elle un domaine de création esthétique à part entière ? On peut plutôt penser que oui, surtout si l’on prend en compte l’immense contribution des multiples démarches d’imitation à l’univers de l’invention. Qui est donc l’auteur ? Après deux siècles de droits individuels accordés à celui qui semblait être le créateur exclusif d’une œuvre, le monde proliférant de la « subfiction » invite à se reposer aujourd’hui la question.

Bibliographie

Alter, Alexandra, 2020. « A Feud in Wolf-Kink Erotica Raises a Deep Legal Question », *The New York Times*, 23 mai 2020.

Aron, Paul, 2008. *Histoire du pastiche*, Paris : Puf.

Eco, Umberto, 1988 [1963]. *Pastiches et postiches*, Paris : Messidor.

Eells, Emily, 1982. « Proust à sa manière », *Littérature*, n° 46, p. 105-123.

Perec, Georges, 1991. *Cantatrix Sopranica L*, Paris : Le Seuil.

Reboux, Paul et Müller, Charles, 1908-1950. *À la manière de…*, Paris : Grasset.

Tarde, Gabriel, 1890. *Les lois de l’imitation : étude sociologique*, Paris : Félix Alcan.

Tarde, Gabriel, 1895. *La logique sociale*, Paris : Félix Alcan.

DOI : 10.26151/espacestemps.net-rzej-ts94