

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines

Master Métiers du livre et de l'édition

Master 2

2022/2023

Agathe Allemand

La fanfiction et ses plateformes : des outils commerciaux pour les professionnels du livre.

Mémoire dirigé par

Vivien LLOVERIA

Enseignant-chercheur CERES EA3648
Responsable de la Licence professionnelle PMEDA

IUT du Limousin - Département GES



DROITS D'AUTEUR

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de mémoire, Monsieur Viven Lloveria, dont les conseils et l'enthousiasme pour mes recherches m'ont beaucoup aidé à avancer sur ces deux dernières années.

J'adresse également mes remerciements aux professeurs, intervenants et étudiants qui, par leurs propres recherches, leurs écrits et leurs critiques ont guidé ma réflexion. Je tiens plus précisément à remercier Madame Marion Escudé, gérante de l'agence éditoriale Miralta Édito, pour avoir diffusé mes questionnaires sur ses plateformes, me permettant ainsi de collecter des données précieuses. Enfin, je remercie tous les individus (éditeurs, lecteurs, écrivains...) ayant accepté d'être interrogés dans le cadre de ce mémoire.

Pour finir, c'est grâce au soutien et aux encouragements de mes proches que j'ai été capable de venir à bout de cette étude.

À toutes ces personnes, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	10
CHAPITRE I	14
I.1. LES ACTEURS DE LA FANFICTION	15
I.1.A. Le lecteur et ses pratiques de lecture	15
<i>I.1.A.i Le lecteur-fan</i>	15
<i>I.1.a.ii Les genres littéraires propices à l'adaptation fanfictionnelle</i>	17
I.1.B Les plateformes de fanfictions : librairies à part entière	18
<i>I.1.b.i Les distributeurs de contenus (livres numériques)</i>	18
<i>I.1.b.ii Les plateformes</i>	20
<i>I.1.b.iii L'organisation d'une communauté</i>	22
I.1.C Les producteurs de fanfiction	24
<i>I.1.c.i Les écrivains lecteurs</i>	24
<i>I.1.c.ii Les Bêta-lecteurs</i>	26
I.2 LA FANFICTION : QU'EST-CE QUE C'EST ?	27
I.2.A : Fanfiction, adaptation, œuvres dérivées : les différences	27
<i>I.2.a.i Écrits de fans</i>	27
<i>I.2.a.ii Adaptations et œuvres dérivées</i>	29
<i>I.2.a.iii L'économie du don et l'économie de l'attention</i>	30
I.2.B : Les objectifs et motivations de la fanfiction	31
<i>I.2.b.i Un outil de développement créatif.</i>	31
<i>I.2.b.ii Un outil critique</i>	32
<i>I.2.b.iii Un outil social</i>	34
<i>I.2.b.iv Un outil de développement de soi</i>	35
I.3 UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DES LIMITATIONS LÉGALES	36
I.3.A Les droits d'auteur	37
<i>I.3.a.i La propriété intellectuelle</i>	37
<i>I.3.a.1.ii Le Droit Patrimonial</i>	38
<i>I.3.a.1.iii Le Droit Moral</i>	39
I.3.B Les exceptions aux droits d'auteur	40
<i>I.3.b.i La Liste du CPI</i>	40
<i>I.3.b.ii Domaine public et cession de droit</i>	41

I.3.b.iii <i>Le Droit de suite</i>	42
I.3.C Dans la pratique	44
I.3.c.i <i>Les décisions de justice pour plagiat</i>	44
I.3.c.ii <i>Conflits entourant les œuvres composites</i>	45
I.3.c.iii <i>Le traitement juridique de la fanfiction</i>	46
CHAPITRE II	48
<hr/>	
II.1. MÉTHODES DE RECHERCHES DE MANUSCRIT	49
II.1.A INDICATEURS DE GOÛT	49
II.1.A.i <i>Les kudos/favoris et les commentaires comme indicateurs de succès</i>	49
II.1.a.ii <i>Les tags : des indicateurs narratifs</i>	51
II.1.a.iii <i>Utiliser ces données</i>	53
II.1.B. Avis des lecteurs : les liraient-ils ?	55
II.1.b.i <i>Méthodologie</i>	55
II.1.B.ii <i>Résultats d'enquête</i>	57
II.1.B.iii <i>Interprétation des résultats</i>	59
II.1.C L'avis des éditeurs : est-ce faisable ?	61
II.1.C.i <i>Les premières expériences</i>	61
II.1.C. ii <i>Quand le fanon devient canon : le cas de Docteur Who</i>	62
II.1.C. iii <i>L'intérêt des éditeurs</i>	64
II.2. ÉTUDES DE CAS LES SUCCÈS AVÉRÉS	65
II.2.A. Cinquante nuances de Grey, E.L James (2011)	66
II.2.A. i. <i>Une fanfiction de Twilight</i>	66
II.2.A. ii <i>Purger pour publier</i>	67
II.2.A. iii <i>Un succès érotique</i>	68
II.2.B. After, Anna Todd	70
II.2.B.i <i>Une fanfiction One Direction</i>	70
II.2.B.ii <i>RPF et UA : modèles d'adaptation par excellence</i>	71
II.2.B.iii <i>Un succès fanique</i>	72
II.2.C. Les effets sur l'objet source	74
II.2.C.i <i>Un pont vers l'œuvre première</i>	74
II.2.C.ii <i>La fanfiction coupe les ponts</i>	75
II.3. RPF & PLAGIAT : LES CONFLITS POSSIBLES	77
II.3.A « Toute ressemblance avec le réel est fortuite... »	77
II.3.A.i <i>Définition des attentes du fictif</i>	77
II.3.A.ii <i>Purge pour publication : démonstration d'intention</i>	78

II.3.A.iii <i>Une protection fragile</i>	80
II.3.B Le cas de Contraband par Marion Zimmer Bradley	81
II.3.B.i <i>Marion Zimmer Bradley : championne de la fanfiction</i>	81
II.3.B.i <i>Le cas de Contraband</i>	82
II.3.B.iii <i>Contraband : une mise en garde</i>	83
II.3.C Atteinte à l'intégrité des personnes et des œuvres	84
II.3.B.C.i <i>La RPF et le risque de l'atteinte au droit de la personne</i>	84
II.3.B.C.ii <i>L'atteinte à l'intégrité des œuvres : le cas de Harry Potter</i>	86
CHAPTER III	88
<hr/>	
III.1. LE RECRUTEMENT D'AUTEUR	89
III.1.A Les écrivains-lecteurs : quand l'éditeur vient à l'auteur	89
III.1.A.i <i>Une plateforme de lancement plus avantageuse</i>	89
III.1.A.ii <i>Travail ou hobby : quelles sont leurs ambitions ?</i>	91
III.1.A.iii <i>Étude de compatibilité avec la maison d'édition</i>	92
III.1.B Œuvres collaboratives et collectives	93
III.1.b.i <i>Faire perdurer la paternalité et garder le contrôle sur la diégèse</i>	93
III.1.b.ii <i>Experts dans le monde de l'auteur et dans l'œuvre à étendre</i>	95
III.1.b.iii <i>Succès de publication multi-autoriales</i>	97
III.1.C Recrutement sur concours	99
III.1.C.i <i>Le concours dans l'univers fanfictionnel</i>	99
III.1.C.ii <i>Les concours dans le monde de l'édition</i>	100
III.1.C.iii <i>Recrutement d'auteur et d'auteur-collaborateur</i>	101
III.2 ÉTUDES DE MARCHÉ ET MARKETING : L'UTILITÉ DES STATISTIQUES	102
III.2.A Concours de fanfictions et les plateformes : des espaces marketing	103
2.A.i <i>L'objectif : se démarquer</i>	103
III.2.A.ii <i>Implication du consommateur</i>	104
III.2.A.iii <i>Acquisition de client : de nouveaux lecteurs</i>	106
III.2.B Les chiffres de la fanfiction : ce qu'ils indiquent	107
III.2.B.i <i>Définition et méthodes d'études de marché</i>	108
III.B.2.ii <i>Ce que disent les statistiques actuels sur le marché</i>	109
III.B.2.iii <i>Quand le marché et la fanfiction se rejoignent</i>	110
CONCLUSION	112
<hr/>	
SOURCES	116
<hr/>	
ANNEXES	137
<hr/>	

INTRODUCTION

« On aurait tant voulu que le livre continuât et, si c'était impossible, avoir d'autres renseignements sur tous ces personnages » : dans cette citation, Proust (1905) met les mots sur les motivations propres à ce qu'on appelle aujourd'hui les fanworks qui se traduisent littéralement de l'anglais « œuvres ou travaux de fan ». Dans le cas des œuvres écrites, ces travaux sont nommés fanfictions, ou fan fictions, et sont publiés sur différents supports (magazine, livres numériques, blogs, etc.) afin de prolonger l'univers d'un objet source d'admiration. Le concept n'est pas nouveau. Si le terme fanfiction n'émerge que dans les années 1960, il est important de noter que le phénomène d'écrits de fan est bien plus vieux (Brunel, 2021). Il est possible de retracer des récits fanfictionnels aussi loin qu'en Grèce antique avec la comédie *Les Grenouilles* (Aristophane, 405 av JC). En effet, il peut être considéré comme une fanfiction pour deux raisons :

- Aristophane reprend des scènes du traité anonyme *Dispute d'Homère et Hésiode* (s.d) pour écrire la fin du récit (Rosen, 2004) ;
- Il met en scène deux « célébrités » dans un univers alternatif : les dramaturges Euripide et Eschyle (Strmel, 2014).

Au moyen-âge, la *Divine Comédie* (1307) de Dante est une fanfiction de la Bible, puisque l'auteur reprend la mythologie chrétienne pour l'appliquer dans son poème. Le questionnement autour des droits d'auteurs et de la légitimité des écrits de « fans » peut être observé dès *l'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche* (1605) de Miguel de Cervantes. C'est lorsque Alonso Fernández de Avellaneda publie une suite clandestine en 1614 (car il était trop impatient de connaître la suite pour l'attendre) que Cervantes tente de récupérer l'imaginaire du lecteur (dos Reis, 2018). Tous ces exemples montrent une chose : bien que le mot fanfiction connaisse son origine au sein du développement de la culture fan dans les années 1960, le phénomène en lui-même est bien plus vieux. Pourtant, ce qui n'était ni quantifiable, ni réellement étudiable auparavant, le devient avec l'arrivée d'internet. La fanfiction est désormais publique et non plus confinée aux réseaux de fans avertis, elle devient pleinement gratuite (pas de frais postaux), et largement plus accessible (Nadaud-Albertini, 2020). Si les lecteurs y trouvent un intérêt, pourquoi pas les éditeurs ?

L'industrie de la culture et de la création représentent 100 milliards d'euros, soit, 2,3 % du PIB français (Turner, 2021), et l'un de ses objectifs principaux est de prédire et d'identifier ce que les consommateurs voudront lire, regarder, visiter. Dans le cadre où la fanfiction est un objet de consommation fanique (par les fans, pour les fans), il est possible de voir en elle un outil potentiel pour les industries de la culture qui souhaitent se renseigner sur les désirs des consommateurs. Cette étude se penchera tout particulièrement sur l'utilisation que peuvent en faire les maisons d'édition, en reprenant les éléments littéraires de la fanfiction en ligne, mais également en s'intéressant aux plateformes de diffusion qui l'entoure.

Les recherches principales, les références types du système académique français, prennent pour angle d'attaque la fanfiction en elle-même de manière très vague, tout en prenant pour exemple les résultats d'une seule *fandom*, c'est-à-dire une communauté de fans précise. Or, les fanfictions *Harry Potter* ou *Star Trek* ne sont pas nécessairement représentatives du genre littéraire qu'est devenue la fanfiction au cours des années. Cependant, une augmentation des études sur le sujet peut être remarquée au cours de la dernière décennie. Pourtant, son étude reste principalement restreinte aux domaines sociaux, psychologiques ou linguistiques,

et ce, pas seulement en France, mais également dans les pays anglo-saxons qui connaissent une plus grande variété de recherches sur le sujet.

Dans ce mémoire, nous nous interrogerons sur les possibles utilisations que les maisons d'édition peuvent faire de la fanfiction et de ses plateformes à des fins commerciales.

Pour répondre à cette question, il est nécessaire de faire des enquêtes de terrains, malgré les travaux déjà présents sur le sujet de la fanfiction, afin d'apporter une vision transdisciplinaire. Notre recherche nous portera vers un questionnement des pratiques sociales des lecteurs traditionnels et des lecteurs de fanfictions pour établir la plausibilité de leurs interactions avec des produits commerciaux issus du fanfictionnel, ce, grâce à un sondage envoyé via les réseaux sociaux. Le reste de l'étude empirique, quant à elle, sera basée sur les données par les plateformes sollicitées, ainsi que par la lecture de recherches sociolinguistiques, sociologiques, commerciales, économiques, juridiques et littéraires. De plus, des entretiens semi-directif avec les maisons d'édition permettront de mettre en avant une approche commerciale et économique du sujet, non seulement en abordant la fanfiction comme outil, mais en prenant en compte leur vision de sa rentabilité. Enfin, pour obtenir des éléments précis et des exemples permettant une analyse pratique du sujet, nous nous pencherons sur une étude de corpus prenant en compte plusieurs œuvres fanfictionnelles adaptées en livres publiés, ou au contraire dont la publication a été empêchée.

Afin d'aborder le sujet, il sera nécessaire, dans un premier temps, d'établir la place actuelle de la fanfiction dans le monde de l'édition, pour comprendre les atouts et les limitations de celle-ci. Une fois établies, cette étude en viendra à voir la fanfiction comme outil narratif utilisable par les entreprises pour faciliter les recherches de manuscrit, tout en prenant en compte les problèmes potentiels que cela peut engendrer. Et enfin, la fanfiction en ligne ne serait pas ce qu'elle est sans ses plateformes et de ce fait, ce sont elles et la fanfiction en tant que produit général qui seront au cœur de la dernière partie, qui aura pour but d'analyser l'éventualité du recrutement et des études de marché qui peuvent en découler.

CHAPITRE I

*LA PLACE DE LA FANFICTION ET DE SES
ACTEURS DANS LE MONDE DU LIVRE*

I.1. LES ACTEURS DE LA FANFICTION

Il est important de rappeler que l'étude suivante se base sur la pratique de fanfictions publiée sur les blogs et plateformes de fanfictions de manière ouverte et publique selon les définitions qui y seront fournies. Pour autant, la fanfiction est un phénomène vaste et varié et s'applique à plusieurs formes de partage, du numérique au papier, et ce, encore de nos jours. Le but de cette partie est de définir des profils relatifs aux acteurs de la fanfiction, de les comparer aux acteurs de l'édition traditionnelle et, ainsi, d'avoir les éléments nécessaires à l'étude de leur intérêt pour le marché du livre.

I.1.A. Le lecteur et ses pratiques de lecture

Le lecteur est au cœur de la fanfiction puisqu'il en est le consommateur. De ce fait, afin de mettre en avant les pratiques de lectures fanfictionnels, il est important de définir qui sont, dans un premier temps, les lecteurs de fanfiction, puis d'établir leur choix de lectures en étudiant les genres paralittéraires les plus importants dans leurs pratiques.

I.1.A.i Le lecteur-fan

Afin d'expliquer comment la lecture de fanfictions se traduit chez le fan, il est important de comprendre ce qu'est un fan. De nombreux travaux académiques étudient leur influence en prenant les mêmes définitions : le fan est un admirateur qui dépasse l'intérêt moyen pour un sujet jusqu'à en faire une passion qui se calculerait selon une économie de la démesure, soit le temps et/ou l'argent investi de manière « démesurée » (Le Guern, 2009). Ils se définissent également par leurs rassemblements puisque le fan évolue dans une culture fan, dans une communauté qui partage son engouement, de plus, il « est aussi celui qui sait faire preuve d'érudition, même si son savoir concerne généralement des objets situés en dehors de la culture consacrée » (ibid.). Le fan est donc un expert dans son domaine et de ce fait, le lecteur-fan peut être pointilleux sur les adaptations fanfictionnelles qu'il lit. Le lecteur-fan se trouve donc au croisement du fan et du lecteur. C'est une personne qui va investir du temps, potentiellement de l'argent, dans la découverte d'une nouvelle œuvre qui va maintenir et faire grandir son intérêt pour l'objet source de sa passion.

L'un des référentiels de fanfictions les plus populaires, Archive of our own (AO3), comptait en 2020 plus de trois millions d'utilisateurs (Organization for Transformative Works, 2021). De nombreuses études affirment que les principaux lecteurs de fanfictions seraient de jeunes adolescentes en justifiant ces informations grâce aux profils des utilisateurs de plateformes de fanfictions qui composent leur corpus (François, 2009). Or, il est difficile de définir qui lit de la fanfiction alors que tous les visiteurs du site ne sont pas forcément des utilisateurs ; de plus, les pseudos et les informations disponibles sur les profils des personnes inscrites protègent l'identité des fans (sans pour autant les rendre anonymes). En effet, ces espaces laissent libre cours, à celui qui se décrit, d'informer à sa guise les autres utilisateurs sur leurs centres d'intérêt, leur genre, leur âge, leur nationalité ou aucune de ces

informations (ibid.). Les recherches actuelles sur le sujet restent vagues, incomplètes ou non officielles, cependant, entre les tendances de marché et les informations recueillies sur les fans, il est possible d'établir un portrait du lecteur-fan.

Plusieurs facteurs peuvent être pris en compte quant à la question du genre sur les plateformes de fanfictions. Aucune étude de masse n'a été effectuée par les organismes concernés, et de ce fait, il est impossible d'avoir une image complète du profil du lecteur. En revanche, selon les sondages, c'est bien un domaine dominé par les femmes puisque 80 % des lecteurs interrogés en 2013 s'identifiaient en tant que telle (Egido Lorente, 2020). Bien que les hommes lisent plus de livres numériques (Vincent Gérard & Lapointe, 2021), les femmes, ainsi que 77 % des 15-24 ans, soit la génération Z, ont plus tendance à parcourir les titres disponibles sur le lieu d'achat, au lieu de venir en sachant quoi prendre (Les Français et la lecture, 2015). Les critères de choix de l'achat se basent principalement sur le sujet du livre, la description en quatrième de couverture et la connaissance de l'auteur (Vincent Gérard, A., & Lapointe, M., 2021). Cette méthode de sélection se calque sur les habitudes de fans à parcourir les résumés et synopsis des titres suggérés par la plateforme selon les critères de recherches de l'utilisateur. L'hypothèse d'un public majoritairement féminin se confirme donc.

Il est important de prendre en compte que l'âge n'est pas un indicateur de la pratique, mais relève de l'appartenance générationnelle. Dire que le public est adolescent frôle la généralisation et insère la fanfiction dans une catégorie qui aurait tendance à être délégitimée, alors que les pratiques dans l'économie du livre indiquent que le public et le contenu évoluent ensemble. En 2021, 44 % des 15-34 ans lisent du numérique contre 28 % des Français (Vincent Gérard, A., & Lapointe, M., 2021), les raisons le plus souvent abordées pour cet écart étant le manque d'aisance technique et le manque de légitimité du numérique (Rabot, 2020). De plus, les jeunes passent en moyenne 12,5h par semaine sur internet (Ipsos & Vincent, 2016). En effet, le besoin de discussion sur les réseaux sociaux et d'avis présents sur le web forme deux des trois facteurs les plus importants d'incitation à la lecture selon les individus interrogés par le CNL en 2021 (Vincent Gérard, A., & Lapointe, M., 2021). Or le lecteur-fan contribue pleinement à la culture fan de cette même façon, puisque, contrairement au lecteur traditionnel, il est actif en participant sur les réseaux sociaux (Chapelin, 2017). La fanfiction étant au croisement des pratiques de lecture numérique et des pratiques sociales sur internet, il est important de prendre en compte ces facteurs. Il semble donc logique que la moyenne d'âge des lecteurs de fanfictions s'approche de celle des lecteurs de numérique et répond au même mouvement générationnel. Il n'est donc pas surprenant que la moyenne d'âge des utilisateurs interrogés varient selon les études, comme par exemple, une moyenne de 25 ans (Egido Lorente, 2020), ou que 80 % des utilisateurs (sachant que seulement 23 % des personnes interrogées ont accepté de donner leur âge) ont entre 13 et 17 ans (Fidler, 2019).

I.1.a.ii Les genres littéraires propices à l'adaptation fanfictionnelle

Il est donc possible de conclure que les lecteurs sont majoritairement des femmes aux âges divers, bien que la qualité générationnelle des pratiques prévoie le décalage de l'âge moyen de lecture de fanfictions dans les années futures. Bien évidemment, il est important de rappeler que ce sont des conclusions basées sur des sondages qui restreignent le champ d'analyse. Qui lit étant défini, il faut désormais se pencher sur les genres lus. Le roman et la jeunesse représentent respectivement 22 % et 14 % du chiffre d'affaires du marché du livre français entre 2017 et 2019, ce qui fait d'eux les deux plus gros secteurs de l'édition (Direction générale des médias et des industries culturelles & Ministère de la culture, 2020). Avec le roman et la jeunesse vient le souci de définition. D'une part, le marché français confond la littérature infantile, adolescente et même jeune adulte en une seule et même catégorie, alors que leurs lectorats cibles varient. D'autre part, ils rassemblent plusieurs genres qu'il est essentiel d'évaluer de manière individuelle.

En ce qui concerne le roman, en 2021, 43 % des lecteurs français annoncent lire des récits policiers ou d'espionnage, 27 % lisent de la lecture imaginaire et 16 % incluent les romans sentimentaux, types romance, Harlequins... (Vincent Gérard, A., & Lapointe, M., 2021). Rien n'empêche ses données de se croiser et de se compléter puisqu'il ne s'agit pas de sujets mutuellement exclusifs. Les lecteurs de romans jeunesse, quant à eux, jonglent en moyenne entre deux genres de lecture : la littérature de l'imaginaire et les romans d'aventures étant les plus cités (Vincent, 2016). Hors lecture utilitaire, la littérature imaginaire arrive première dans les genres les plus lus parmi les 15-24 ans et troisième chez les 25-34 ans (Vincent Gérard, A., & Lapointe, M., 2021). Alors que les jeunes lisent plus d'imaginaire, il est constaté que ce n'est pas dû à l'âge, mais bien à la génération, puisque ce genre de lecture se voit évoluer d'un lectorat quasiment exclusivement adolescent, vers la population active dès le début des années 2000 (Poissenot, 2019).

En 2016, les trois *fandoms* prévalentes confirment la présence des lectures imaginaires et de la romance comme ayant le plus succès, puisqu'elles admirent les univers *Harry Potter*, *Twilight* et *Naruto* (Zhang & al., 2017). De plus, les trois genres utilisés pour catégoriser les fanfictions dans le plus grand référentiel de récits de fan étaient en 2016, la romance, l'humour et le drame ; ce sont des genres qui sont souvent couplés entre eux ou avec d'autres genres plus précis (Yin & al., 2017) et parfois propre à la fanfiction. Ces dernières données semblent donc exclure les littératures de l'imaginaire et d'aventure, mais il est important de garder en tête que le lecteur-fan choisit ses lectures en fonction d'une *fandom* particulière. Ainsi, chercher des fanfictions sur *Twilight* par exemple, implique, dans la grande majorité des cas, une insertion dans un univers fantastique. Il n'est donc pas nécessaire de catégoriser les fanfictions comme telles.

La perception habituelle de la fanfiction implique également la présence de nombreux thèmes adultes, or ce ne sont pas des sous-genres qui figurent dans les statistiques. Alors que la fanfiction a

pour réputation de produire principalement des contenus érotiques ou violents — ce qui est en contraste total avec la perception d'un lectorat plus jeune que les chiffres ne l'indiquent — Archive of Our Own affirme que seules 40 % des histoires publiées sur leur site contiennent des thèmes adultes ce qui est comparable avec les travaux de fictions publiés (Fidler, 2019), bien que les chiffres du CNL restent en retrait sur la question. Les genres dans le monde de l'édition se traduisent, en effet, par des catégorisations vagues (nouvelles, romans, jeunesse, journal etc.) qui regroupent de nombreux sous-genres de littérature et paralittérature (policier, romance, aventure etc...). La fanfiction semble faire miroir au secteur de l'édition en ce qui concerne le genre. Cependant,

I.1.B Les plateformes de fanfictions : librairies à part entière

Les utilisateurs de fanfictions (lecteurs et écrivains-lecteurs confondus) sont nombreux et se retrouvent sur des plateformes de microblogage, plus communément considérées comme des blogs personnels, tels que Tumblr, ou encore Skyblog. D'autres sites dédiés à des *fandoms* particulières trouveront des lecteurs et des écrivains-lecteurs sur leurs plateformes telles que MuggleNet pour *Harry Potter* ou alors CSI-forensics.com pour les Experts. Cependant, cette étude se focalise principalement sur les publications et tendances de lecture sur les plus grands recueils de fanfictions : archiveofourown.org (AO3), Wattpad et Fanfiction.net (FF).

I.1.b.i Les distributeurs de contenus (livres numériques)

La diffusion des fanfictions dépend de ses plateformes et afin de comprendre les dynamiques entre elles et la manière dont elles pourraient se comparer avec le monde de l'édition, il est nécessaire de comprendre la manière dont le livre numérique est fourni à la clientèle grâce aux vendeurs de contenus numériques. En effet, ses interactions totalement en ligne sont ce qui pourrait le plus s'apparenter à la fanfiction.

Les distributeurs de contenus peuvent être séparés en plusieurs catégories : les systèmes propriétaires qui vendent des livres numériques dans un format unique et donc non compatible avec d'autres logiciels ou liseuses que les leurs (par exemple, Amazon avec Kindle n'autorise que le format AZW), elles reposent donc sur des pratiques technico-commerciales ; les librairies interopérables qui vendent les livres numériques sans se soucier du format (par exemple, Apple avec Books accepte les PDF et les ebooks) ; les applications de streaming de livres qui permettent un accès aux œuvres sans téléchargement (par exemple, Nextory, précédemment appelé Youboox). Ce sont donc ces catégories qui s'affrontent actuellement dans la commercialisation du livre (Benhamou & Guillon, 2010). Parmi ces distributeurs, les applications de streaming de livres se rapprochent le plus de la fanfiction, puisqu'elles ne permettent pas le téléchargement de fichiers et ne sont disponibles pour les lecteurs qui ont une connexion internet, cependant, il y a une différence clef : la gratuité de la fanfiction.

La bibliothèque numérique serait donc peut-être l'élément de la chaîne du livre le plus proche de la méthode de consommation de fanfiction. La bibliothèque numérique apporte le contenu au lecteur et non l'inverse, et connaît des méthodes de référencement beaucoup plus efficaces pour l'accessibilité à l'information, et plus important encore, elle permet une fluidité et une cohérence des services proposés au client (Arms, 2001). Celle-ci a plusieurs éléments essentiels à sa composition : elle est basée sur l'expérience utilisateur et repose sur une communauté de lecteurs et de bibliothécaires qui peuvent communiquer entre eux, elle contient des éléments multimédias et, enfin, elle se renouvelle de manière régulière (Maness, 2006). En effet, la bibliothèque numérique a pour capacité d'identifier le lecteur, de lui présenter des choix selon ses préférences (Fox & al, 2003). Les catalogues des bibliothèques possèdent une terminologie propre à leur référencement (Arms, 2001).

Quoi qu'il en soit, ces plateformes ont toutes une chose en commun que les plateformes de fanfictions apportent également : un algorithme de recommandation du livre. Ces processus informatiques catégorisent les actions de leurs consommateurs et tracent leurs activités pour prendre en charge et guider l'utilisateur vers des produits qui pourraient correspondre à leurs attentes (Beuscart & al., 2019). « La technique de recommandation la plus souvent utilisée est le filtrage collaboratif, qui établit des proximités statistiques entre les clients selon leurs paniers » (ibid.) et de ce fait, elle laisse peu de chance aux livres ou aux fanfictions nouvellement publiés. Cependant, il est important de noter l'importance de l'expérience usager à la conception de ses techniques, et de ce fait, de prendre en compte que ce sont des systèmes dont le but est d'anticiper les besoins du consommateur (Domenget, 2017). Aussi, la prescription littéraire par ordinateur peut également prendre en compte les critères de recherches de l'utilisateur, soit les filtres utilisés, les liens cliqués etc... De cette façon, les systèmes



Figure 2 – Fin de dernier chapitre : Capture d'écran faite le 2.04.2022, fanfiction.net (app.)

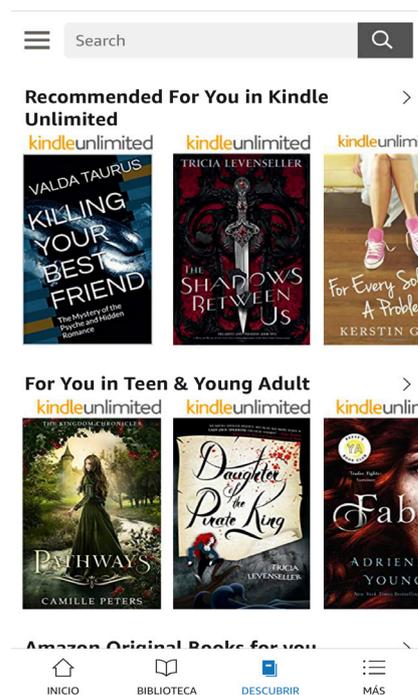


Figure 1 – Page d'exploration : Capture d'écran fait le 02.04.2022, Kindle (app.)

de suggestion fonctionnent de la même façon sur les sites commerciaux que sur les sites de fanfiction, comme le montre les exemples ci-dessous :

La première capture d'écran (figure 2) montre que les recommandations sur l'application de FF se trouvent à la fin du dernier chapitre publié d'une fanfiction. Autrement dit, l'application offre des options de lecture lorsque la continuation de la lecture actuelle n'est pas possible (soit parce que l'œuvre est complète, soit parce qu'elle est en attente d'un nouveau chapitre). En revanche, la deuxième capture d'écran (figure 1) offre une autre option aux utilisateurs de Kindle par Amazon. Les recommandations sont disponibles à tout moment, et selon les catégories similaires aux genres que le lecteur semble préférer, sur la page de découverte.

Les distributeurs de contenus de livres numériques contiennent donc de nombreuses similarités avec les plateformes de fanfiction, pour autant, celles-ci ont développé un système à part dont les plateformes commerciales pourraient apprendre.

1.1.b.ii Les plateformes

Les plateformes de fanfictions ne représentent qu'une partie des fanfictions puisqu'au-delà des fanfictions publiées et distribuées sur papier ou mises en scène au théâtre, de nombreuses autres alternatives s'offrent aux lecteurs-fans et écrivains-lecteurs, tels que les sites spécialisés dans des *fandoms*, les blogs personnels (Skyblog, Tumblr...) ainsi que les fanzines. Pour autant, le recensement de fanfictions sur les plateformes dédiées est efficace et devient une référence dans le domaine. Cette étude se penchera donc sur Wattpad, Fanfiction.net (FF) et Archive of our own (AO3) qui sont actuellement les trois bibliothèques les plus populaires parmi les fans.

Fanfiction.net est la plus ancienne ayant été créée en 1998. Vraie « pionnière » dans son domaine, cette plateforme n'est autre que la première à offrir un recensement de plusieurs *fandoms* et est aujourd'hui le plus gros catalogue de fanfictions (Logente, 2020). FF est souvent critiqué pour son design, mais offre ce que tous les services n'ont pas : une application mobile. De même, Wattpad, créée en 2006, a une application et séduit 80 millions de visiteurs malgré sa réputation de collectionner les fanfictions contenant des Mary Sue, en revanche, à l'inverse des deux autres plateformes, Wattpad propose des livres payants et donc originaux. C'est avec une interface plus attractive et customisable que Wattpad attire ses lecteurs et ses écrivains (ibid.). Pourtant, un grand nombre de personnes se tournent vers son successeur qui n'a pas d'application ni d'interface customisable : AO3. Des trois, Archive of our own est considérée par la majorité des fans (dont 2 millions d'utilisateurs inscrits) comme la base de données la plus prestigieuse, bien qu'elle soit la plus récente. C'est en 2007 que l'archive est mise en ligne « par des fans, pour des fans », mais sa popularité ne fait que prendre de l'ampleur et elle obtient même des récompenses tels que les Hugo Awards (Lata, 2020).

Ces sites sont ouverts à tous et les lecteurs ne sont pas obligés d'être inscrits pour lire les fan-

fictions, ce qui rend toute tentative de récolte de données compliquée quant à l'identité des lecteurs, mais qui rentre dans le cadre d'un partage au sein d'une communauté de fans. Bien que cela ne soit pas obligatoire, le choix de s'inscrire permet l'accès à plusieurs fonctionnalités qui peuvent être particulièrement intéressantes sur ces plateformes gratuites qui hébergent un répertoire de textes fanfictionnels. Comme indiqué précédemment, les plateformes de fanfictions sont facilement comparables aux bibliothèques numériques. Ainsi, les plateformes répondent aux attentes concernant les fonctionnalités suivantes : la possibilité de filtrer, organiser et classer les recherches, la possibilité de téléchargement d'une partie du contenu, un historique personnel et des recherches collaboratives (Dinet, 2009).

La possibilité de faire des recherches précises est donc primordiale, et les trois plateformes offrent des options similaires dans leurs barres de recherche. Ainsi, les utilisateurs peuvent trier ce qui leur convient en sélectionnant dans le cas des trois plateformes par :

- Rating/lectorat cible : « À l'image des signalétiques du cinéma ou de la télévision, certains textes sont déconseillés en fonction de l'âge du lecteur » (François, 2009). Bien que Wattpad indique un âge précis, AO3 et FF semble contrer cet argument, non pas en le rendant invalide, mais en apportant une subtilité. Cette signalétique vise, non seulement à déconseiller certains textes à un public non avisé

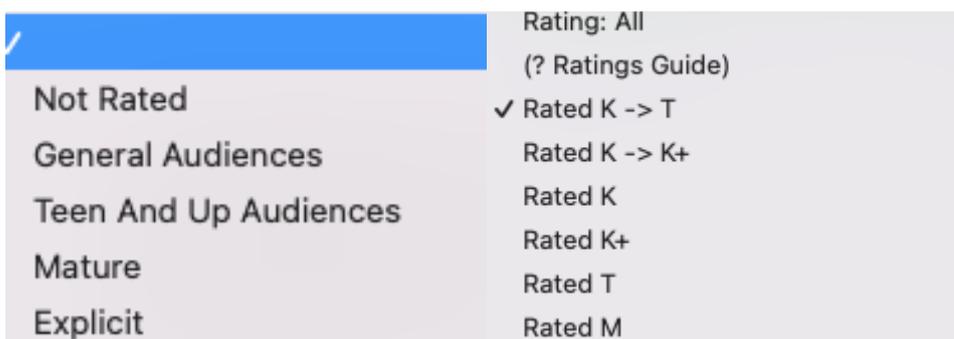


Figure 4 – Ratings AO3 / Capture d'écran prise le 04.04.2022, archiveofourown.org Figure 3 – Ratings FF / Capture d'écran prise le 04.04.2022

(non pas seulement en fonction de l'âge, mais aussi et surtout, de la maturité), elle permet également de sélectionner le type de lecture. Dans la définition des ratings apportée par les plateformes, ne sont pas visibles les tranches d'âge, mais bien l'explication d'un type de contenu.

- Longueur : selon le nombre de mots, ce qui est la façon la plus fréquemment retrouvée entre toutes les plateformes, ou dans le cas de Wattpad, en fonction du nombre de chapitres.
- Langue : depuis la recherche ou depuis les réglages du compte.
- Date de mise à jour ou de publication.
- Popularité : en fonction du nombre de marques d'appréciation (kudos/vote/favoris), du nombre de lectures/visites ou du nombre de commentaires.
- Statut d'achèvement : afin de déterminer si le lecteur veut seulement se pencher sur des œuvres complètes ou alors lire une œuvre qui sera mise à jour au fur et à mesure de son écriture.

- Sélection de tags : ce sont des options de catégorisation, d'indexation, qui se trouvent définies par l'écrivain-lecteur lui-même puisqu'il est applicable avec un champ libre. C'est ainsi là que rentre en jeu la folksonomie particulière à la fanfiction.

Certaines options de tri et d'organisation ne sont pas systématisées dans les trois sites : le tri par *fandom* qui inclut obligatoirement le nom de l'auteur et de l'œuvre, par genre paralittéraire (FF permet même de sélectionner deux genres par histoires afin de mieux refléter la complexité des récits), par ship (ou, par l'orientation sexuelle du couple sur AO3), et même dans le cas de AO3 par trigger warnings . FF et AO3 permettent également de sélectionner les tags et autres fonctionnalités à exclure de la recherche.

En réponse aux attentes des utilisateurs de toutes bibliothèques numériques donc, Wattpad autorise un téléchargement sur son application pour une lecture hors ligne et AO3 permet le téléchargement dans plusieurs formats afin d'adapter le produit final à plusieurs applications de lecture (AZW, PDF, Mobi, html, ePub). De plus, deux de ces plateformes permettent l'accès à un historique personnel : « My history » sur AO3, ou dans « Bibliothèque » sur l'application mobile de FF. De plus, la possibilité de voter (Wattpad), mettre un bookmark (AO3) ou de définir une fanfiction comme une favorite (FF) permet au lecteur de garder de côté les histoires dans une liste de lecture personnalisée.

Enfin, les plateformes de fanfictions répondent aux attentes des utilisateurs en permettant des recherches collaboratives. Les plateformes de fanfictions sont cohérentes dans la façon dont elles rapprochent les fans et permettent la création d'une communauté de fans en facilitant les échanges entre eux via les commentaires, profils personnels (avec photos, espaces biographiques etc.), les notes d'auteurs et même des forums (François, 2009). C'est grâce à la création de collection collaborative et de listes qui peuvent être partagées que les lecteurs peuvent se recommander et classer de façon arbitraire les fanfictions qu'ils lisent.

1.1.b.iii L'organisation d'une communauté

Le monde de la fanfiction a pour principe de répondre aux mêmes lois que toute autre pratique fanfictionnel et de ce fait joue afin de rassembler les fans et de créer une communauté avec une culture commune. De ce fait, la fanfiction et ses plateformes sont régies par une langue et des pratiques propres à elles. Elles offrent toute une terminologie à assimiler, puisque c'est un univers très codifié (François, 2009). Cette terminologie structure les écrits et montre un certain degré d'organisation, et est le résultat d'un rassemblement de métadonnées générées de manière collaborative par une communauté spécifique ou en rapport à une application précise (Johnson, 2014) : ici, les *fandoms* et les fanfictions. À cette folksonomie s'ajoute le sociolecte de la fanfiction, une forme de dialecte adopté par les groupes littéraires divers de manière récurrente (Aaron, 2017). Le sociolecte a pour fonction de renforcer les liens entre les pairs et de créer un sens de communauté (Bernard, 2014).

C'est donc avec certitude que les lecteurs de fanfictions ont des sociolectes et une folksonomie propre. Ainsi, parmi les plus importants, il est primordial de connaître les mots canon et fanon qui distinguent les éléments issus de l'objet source et les éléments issus de l'imaginaire collectif des fans (Chaney & Liebler, 2007) ; les ratings, quant à eux, forment la classification des sensibilités du lecteur et évaluent la maturité nécessaire à la lecture de certains textes et peuvent se présenter de manière très codifiée ou non. Par exemple, FF propose des ratings allant de K à M, K signifiant tous publics, alors que M indique des thèmes « matures » et donc explicites dans leurs descriptions ; les *tropes* sont des éléments narratifs récurrents qui apparaissent souvent sous forme de tags servant à indexer le contenu. C'est donc un élément de sous-genre comme par exemple, major character death (mort de personnage important), enemies to lovers (d'ennemis à amants) ou encore Café - AU (Univers Alternatif - Café).

Jackson), Leo Valdez, Time Travel Fix-It, Time Travel, Reading the Books, Canon Compliant, post-BoO, Mental Health Issues, Implied/Referenced Child Abuse, headcanons, Canon-Typical Violence, During Canon, Panic Attacks, Flashbacks, PTSD

Figure 5 — Exemple de tags sur une fanfiction AO3

Les tags sont particulièrement intéressants puisqu'ils sont le résultat d'une classification propre à l'auteur avec une insertion libre de caractères (bien que des suggestions apparaissent), pour autant, s'ils aident tant dans la recherche de fanfictions (genres, *tropes*, catégories de personnages...) c'est qu'ils sont le résultat d'une culture commune, certes, mais également du travail, dans le cas de AO3, volontaires nommés tag-wranglers, soit, « batailleurs » ou « démêleurs de tags » (Price & Robinson, 2021). En effet, ces tags sont collectés, analysés et associés à des tags synonymes par les tag-wranglers ce qui rend la recherche de fanfictions beaucoup plus avancée et efficace, mais ce qui permet également de continuer la culture commune. La majorité des tags sont donc communs et font référence à des informations propres à la *fandom* ou au contenu de la fanfiction. De ce fait, on y trouve comme principales catégories : *tropes*, émotions, relations ou pairings (ships et amitiés), personnages, citations (de l'objet source), ainsi que des communications explicites (ibid.).

Cependant, l'aspect communautaire ne s'arrête pas à la création de sociolectes, mais se forme autour d'une vie communautaire et l'existence de pratiques communes. Alors que certaines pratiques changent d'un écrivain-lecteur à un autre (comme donner le droit de traduire sa fanfiction à d'autres écrivains-lecteurs), d'autres pratiques autres que le dialecte utilisé, comme les compétitions de fanfictions, uniformisent les *fandoms*. Ces compétitions restent peu étudiées de manière académique, pour autant elles forment une partie intégrante des pratiques fanfictionnelles et montrent un degré d'organisation des *fandoms*, ainsi qu'une potentielle hiérarchie latente. Elles sont souvent créées par les fans et pour les fans, tout comme les textes qui en sont issus et de ce fait, les lecteurs régissent le concours du début à la fin. En effet, ce sont les lecteurs ou les organisateurs de la compétition qui vote pour le gagnant et récompensent les écrivains-lecteurs selon leur adhérence aux règles de la compétition (utilisation de phrases précises, de personnages particuliers ou d'une mise en situations...) et selon la



Figure 6 – Exemple de mention de concours sur le compte de Inadaze22

Traduction des zones en évidence :
 « Gagnant du quatrième round catégorie Best Fluff dans les Dramione Awards » ; « participation au concours Dramione Advent » ; et « participation à la Fluff Fest 2020 ».

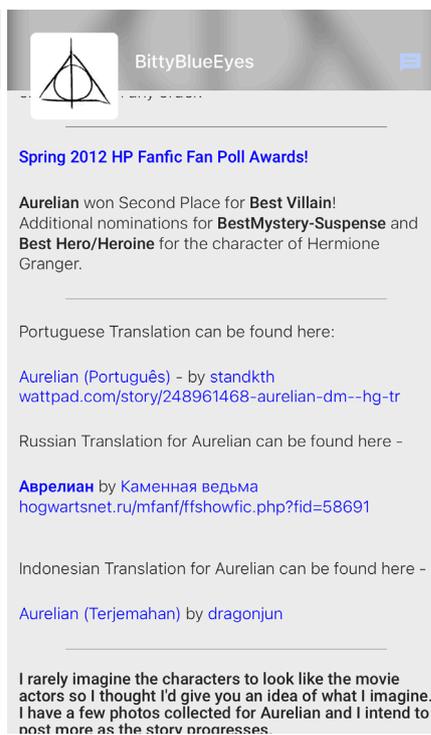


Figure 7 – Exemple de mention de concours sur le compte BittyBlueEyes

Traduction : « Prix du Choix Aurelian est arrivé à la seconde place pour Meilleur Antagoniste ! Nomination pour Meilleur mystère-suspense et meilleur(e) héro /héroïne pour le personnage d'Hermione Granger. » des fans fanfic HP, Printemps 2012

qualité de leurs écrits. Elles donnent ainsi un prestige assez conséquent pour l'indiquer sur le profil de l'écrivain-lecteur qui y participe. Ces compétitions peuvent avoir lieu au cours d'une année entière comme la Hogwarts School Fanfiction Competition (HSFC) qui fonctionne sur un système d'équipe et de points (Colton a, 2018), mais également au cours de « saisons » tels que la Quidditch League Fanfiction Competition (QLFC) (Colton b, 2018) ou encore au mois, tel que le Draco Malfoy Hermione Granger Challenge (DMHG Challenge) pour ne nommer que quelques concours présents dans la fandom Harry Potter.

I.1.C Les producteurs de fanfiction

I.1.c.i Les écrivains lecteurs

Si le lecteur-fan est à la lecture de fanfictions ce qu'est le lecteur à la lecture, alors l'écrivain-lecteur, lui, est comparable à nul autre que l'auteur publié. En effet, c'est grâce à sa production de récit que la fanfiction perdure et qu'un lectorat se forme. Ainsi, le plus gros référentiel de fanfictions au monde a plus 1,5 million d'écrivains qui cumulent presque 7 millions d'histoires en quarante-quatre langues en 2016 (Yin & al., 2017) et ces chiffres ne font que s'accroître. « Les fans de médias sont des consommateurs qui produisent des lecteurs qui écrivent et des spectateurs qui participent » (Jenkins, 2008), et ces producteurs sont donc des experts dans leurs domaines, tout comme le lecteur-fan et

même peut-être plus encore. En effet, l'écrivain-lecteur tient son nom de sa fonction : c'est un lecteur de fanfictions qui écrit de la fanfiction. En d'autres termes, les activités du fan (lecture, visionnage...) et son interaction avec le matériel source, va cadencer son désir d'écriture et souvent s'insérer dans la lecture de fanfictions à son sujet. Les écrivains-lecteurs affirment « avoir une meilleure connaissance narrative du monde et avoir une meilleure appréciation du visionnage d'une série grâce à la fanfiction »¹ (Guerrero Pico, 2015. Notre traduction). C'est-à-dire que non seulement ils sont experts dans une *fandom* ou plusieurs, grâce à leurs connaissances intrinsèques à l'objet source de leur admiration, mais l'écriture de fanfictions, qui active leur créativité et les fait jouer de leurs connaissances du monde et des personnages en question, leur permet de développer un nouvel engouement pour l'objet source. L'écrivain-lecteur renouvelle lui-même son adoration pour le contenu qui l'a inspiré.

L'auteur n'est qu'une image de la même fonction dans un différent contexte. Bien que seulement 4 % des Français aient essayé de publier via l'édition traditionnelle et 8 % via l'autoédition (Médiapost, 2019), un tiers des lecteurs de fanfictions en écrivent (Döring, 2020), cependant cette différence de ratio est explicable par la facilité d'accès à la publication. En effet, alors que les plateformes de fanfictions offrent une inscription et publication en ligne d'une certaine facilité, publier commercialement (avec un éditeur) est considéré par 83 % des Français comme une activité compliquée (Médiapost, 2019) et l'autoédition (c'est-à-dire l'édition sans intermédiation) demande des compétences d'éditeur à l'auteur, ce qui n'est pas le cas de l'écrivain-lecteur. Les similarités entre l'auteur et l'écrivain se renforcent particulièrement dans les compétences requises à l'écriture. Au-delà de la créativité et l'imagination, tout écrivain nécessite des connaissances qu'il ne peut obtenir qu'en lisant des livres particuliers (Smith, 2019). Ici, Smith décrit que la littérature lue est primordiale dans la capacité à emmagasiner des informations propres au genre que l'auteur veut écrire. Ainsi, l'auteur de policier lit du policier, et l'écrivain de fanfictions lit de la fanfiction, puisque leur écriture ne dépend pas seulement de l'absorption des informations données par l'objet source de leur admiration, mais également de la lecture de fanfictions elle-même.

Alors que l'utilisation de pseudonymes donne une certaine anonymité sur les plateformes, la communauté de fans fonctionne d'une manière telle que les communications en direct se trouvent multiples et quasi systématiques, contrairement aux rencontres organisées dans le monde de l'édition traditionnelle à travers des salons et des rencontres ponctuelles et rapides. Les fans poursuivent des activités participatives, ainsi que la création d'un réseau interpersonnel (Bronwen, 2011). C'est donc à travers les commentaires, les notes d'auteur, et les messages privés que les écrivains-lecteurs et les lecteurs-fans communiquent. Les relations se basent donc principalement sur les sites de fanfictions qui se présentent comme des salons (Brunel, 2018) où le lecteur-fan et l'écrivain-lecteur se rencontrent et où les interactions se développent. La fanfiction est donc vecteur de réseaux de sociabilité (François, 2013) qui renforcent les relations entre ses acteurs sur les plateformes et sur les réseaux sociaux tels

1 - « Los autores afirmaron tener un mayor conocimiento del mundo narrativo y haber mejorado su experiencia de visionado de la serie gracias al fan fiction. »

que Twitter, Instagram ou Tiktok.

L'écrivain-lecteur est donc similaire à tout autre auteur dans leurs pratiques, mais alors que le second tente de se faire publier difficilement et à des fins commerciales, le premier ne rencontre que peu de barrières sans pour autant avoir espoir de vivre de son art.

I.1.c.ii Les Bêta-lecteurs

Le bêta-lecteur, ou bêta, sont des membres de la communauté fanfictionnelle à qui l'écrivain-lecteur fait assez confiance pour divulguer ses chapitres à l'avance afin d'obtenir des critiques, des corrections et des opportunités d'amélioration de leur contenu (Karpovich, 2006). Le rôle du bêta est donc de lire les chapitres et de donner son avis sur les récits, qu'il s'agisse des révisions narratives, correctives ou linguistiques, ainsi que la correspondance du texte avec ce qui est canon, mais il ne s'arrête pas à sa fonction. Ajouter un intermédiaire à la chaîne de la fanfiction est également un moyen de renforcer les liens entre fans et de mettre en avant l'esprit communautaire de la *fandom* (Levitte, 2019), tout en se rapprochant de l'édition traditionnelle. Ainsi, en partageant son brouillon avec le bêta, l'écrivain-lecteur peaufine son écriture et forme des liens. De plus, le rôle du bêta-lecteur étend la perception courante de la fanfiction puisque cette médiation crée des conventions (François, 2013) qui ont pour conséquence de hiérarchiser et de légitimer certaines fanfictions plutôt que d'autres en préparant le texte pour la publication en ligne.

Le rôle du bêta-lecteur est donc très similaire à celui d'un éditeur dans la chaîne du livre, puisque comme dans le monde de l'édition, l'écrivain-lecteur cherche un bêta (sur les forums ou sur les plateformes), tout comme un écrivain cherche un éditeur, et c'est le bêta qui répond à l'appel et qui fait son choix de fanfictions à éditer (Karpovich, 2006). La fonction elle-même est également la même, l'idée est bien de mettre en valeur le texte, de le mettre en forme pour qu'il soit le plus apprécié possible des lecteurs. La relation entre l'écrivain-lecteur et le bêta-lecteur est primordial, et plusieurs essais apparaissent sur les plateformes dédiées à la relecture fanfictionnelle, afin de donner des aides et des astuces écrites pour que les bêtas entretiennent de bonnes relations avec leurs écrivains (ibid.). Or, le contact humain et les relations éditeurs-auteurs sont au centre de la discussion et du développement professionnel de ceux-ci dans le monde de l'édition. Tout comme l'éditeur, le bêta « suggère plutôt que corrige » (Elizabeth Durack, cité par Karpovich, 2006),

En revanche, le bêta fonctionne sur la base du volontariat (Levitte, 2019) et non pas du gain commercial. C'est une relation d'entraide, le succès est personnel. De ce fait, alors que les éditeurs sont apparents dans l'édition d'un livre (grâce à leur logo, le nom de l'entreprise, etc sur la couverture et à l'intérieur du livre), il n'y a aucune obligation légale pour que l'écrivain-lecteur mentionne le nom de son (ou ses) bêta(s). Pourtant, remercier ses bêta-lecteurs dans une note d'auteur, en début

ou fin de chapitre, est devenu pratique commune dans les communautés fanfictionnelles (ibid.). Alors que l'écrivain-lecteur n'utilise pas forcément les éléments suggérés par le bêta, il est quand même attendu de lui par la communauté qu'il reconnaisse le travail fourni par celui-ci. À l'inverse, un éditeur pourrait potentiellement refuser de publier un récit sans qu'une modification majeure prenne place. Si leurs fonctions sont similaires, leur pouvoir ne l'est donc pas puisque le bêta ne peut être en aucun cas décisionnaire sur ce qui peut ou ne peut pas être publié.

Les acteurs de la fanfiction se distinguent donc de l'édition traditionnelle en partant à la recherche du familier connu par une *fandom*, afin de renouveler l'objet de leur admiration, alors que le marché du livre se focalise sur les trouvailles, les nouveautés et le gain financier. Cependant, les deux se retrouvent dans leur organisation et la répartition des tâches afférées à chacun de leurs acteurs. Tandis que la fanfiction fait partie d'un système codifié, avec des fonctions précises et des liens interpersonnels qui se forment entre les partis, il est essentiel de se pencher sur ce qui les rassemble en se penchant sur une définition de la fanfiction. Afin de comprendre ce phénomène, cette étude visera à retracer son histoire, à la différencier des autres écrits de prolongation d'une œuvre première, ainsi que de mettre en avant les objectifs et les motivations qui l'animent.

I.2 LA FANFICTION : QU'EST-CE QUE C'EST ?

I.2.A : Fanfiction, adaptation, œuvres dérivées : les différences

I.2.a.i *Écrits de fans*

Le mot fanwork vient de l'association du mot « fan », donc un admirateur, avec le mot « work », donc, « travail », voire œuvre. Le fanwork est de ce fait toute œuvre (littéraire, cinématographique, plastique...) basée sur un objet qui a suscité l'admiration du fan. La fanfiction est une catégorie littéraire du fanwork et semble dans un premier temps facile à définir : c'est un texte fictionnel écrit par un amateur au sein d'une communauté de fans qui réfère à un objet source (Nadaud-Albertini, 2020). C'est une attitude active voir critique de l'objet source qui est mise en place dans le renouvellement de la narration à travers la fanfiction. Dans un premier temps, afin de comprendre la fanfiction, il est important d'explorer quels peuvent être les objets sources auxquels les écrivains-lecteurs peuvent faire référence.

Maria L.B. Vargas (2005) se penche principalement sur les fanfictions basées sur des œuvres littéraires. Il affirme que la fanfiction sert de complément à l'objet principal « pour combler une lacune rencontrée par le lecteur dans la trame originale, ce qui peut justifier la création d'une autre histoire, ou la critique que le lecteur en fait après avoir terminé sa lecture² » (Cité par Dos Reis, 2018, notre traduction). La fanfiction littéraire est donc une ré-mastérisation de l'ouvrage original. Elle reprend des éléments clefs à cet univers (personnages, intrigues et sous-intrigues, enjeux...) pour inscrire cette

2 - « para preencher uma fresta encontrada pelo leitor na trama original, o que pode justificar a criação de outra história, ou uma crítica que o leitor faz à obra depois de terminar sua leitura»

nouvelle histoire, une nouvelle narration, dans celui-ci. Malgré le fait que la fanfiction est un objet littéraire, les livres ne sont que deuxième dans le classement des objets sources les plus utilisés, troisième si les sous-catégories audiovisuelles sont séparées, avec 235 631 fanfictions publiées aux États-Unis à travers fanfiction.net en 2016 (Zhang & al, 2017).

Sébastien François (2019) quant à lui a tendance à faire appel aux récits qui se basent sur des œuvres cinématographiques (films, séries, animés, etc.). En effet, selon lui, les séries et les films sont particulièrement propices à la création de fanfiction, puisque la limite de temps ne permet pas un développement conséquent de tous les personnages, ou alors, le temps d'attente entre deux épisodes ou saisons peuvent mener à une effusion créative qui témoigne de l'impatience des écrivains-lecteurs. La fanfiction serait donc un objet démonstratif du succès d'une production puisqu'elle montrerait l'engouement de l'audience pour celle-ci. De manière similaire à la fanfiction littéraire, la fanfiction cinématographique reprend les éléments fondateurs de l'univers original, cette fois-ci dans un processus de novélisation. En effet, la reprise des éléments de l'univers ne crée non pas seulement une nouvelle histoire, mais également, un nouveau format. Les fanfictions basées sur des œuvres audiovisuelles sont prévalentes puisqu'en 2016, elles représentaient 63,55 % des publications américaines sur fanfiction.net (Zhang & al, 2017).

Sooyun Hong (2020) se penche sur la RPF, autrement dit les fanfictions basées non pas sur une histoire préétablie comme les deux instances précédentes de fanfictions imaginaires, mais bien sur des personnes réelles, leurs histoires et la création de leurs personnalités fictives, puisque les éléments de l'histoire ne peuvent être principalement que fictifs et non biographiques. Hong considère que les fanfictions RPF s'inscrivent dans la création d'un univers alternatif, puisqu'elles décrivent un univers dans lequel les célébrités représentées deviennent les personnages qui s'adaptent aux attentes et à l'imaginaire des fans (écrivains et lecteurs confondus).

Alors que les catégories précédentes ont été étudiées dans plusieurs travaux académiques, le dernier objet source n'est pas autant abordé. Pourtant, Jacqueline Burgess et Wendy Spinks (2014) dans leur étude des jeux vidéo ont pris en compte les communautés de fans et donc leur lien avec la fanfiction. Elles comptent environ 250,000 travaux enregistrés en 2014 sur fanfiction.net et 32,000 histoires cumulées entre les cinq jeux vidéo les plus prisés sur AO3. Ces chiffres ne peuvent avoir qu'augmenter depuis et témoignent d'un engouement fort pour cette catégorie de matériel source. Ce type d'objet source s'inscrit donc dans la fanfiction imaginaire puisqu'à l'instar des fanfictions littéraires et cinématographiques, la fanfiction vidéoludique reprend l'univers du jeu dans lequel elle s'inscrit pour compléter la narrativité de celui-ci.

L'objet source peut être littéraire, cinématographique, vidéoludique ou même relatif à une ou plusieurs célébrités. Si les communautés de fans éprouvent un besoin de continuation, il convient de dire que les objets sources sont à l'origine d'un intérêt fort de la part des lecteurs, de l'audience ou

des admirateurs de ceux-ci. Cependant, il peut convenir de dire que cette utilisation de support pour la création de nouveau produit narratif n'est pas réservé à la fanfiction. De nombreuses œuvres commercialisées reprennent les histoires, personnages et autres éléments d'un objet source pour le retranscrire dans un média différent ou alors dans une histoire modifiée. Afin de comprendre la différence avec la fanfiction, il est essentiel de se pencher sur ce qu'est une adaptation ou une œuvre dérivée.

En se penchant sur des objets source, il est possible d'y reconnaître un engouement et une admiration certains pour ceux-ci : « C'est la victoire de l'imagination et le pouvoir des mots qu'il faut admirer dans un tel phénomène de renouvellement à l'infini ! » (Maurel-Indart, 2007).

1.2.a.ii Adaptations et œuvres dérivées

Aujourd'hui, de nombreuses œuvres secondes sont commercialisées. Par exemple, la trilogie *Les Guerres du miroir*, par Frank Beddor (2004) se base sur l'œuvre littéraire *Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll (1865), la série *Les Enquêtes d'Enola Holmes*, de Nancy Springer (2006) prend pour inspiration les textes de l'univers de Sherlock Holmes par Sir Arthur Conan Doyle (1887 – 1927) ; l'univers étendu de *Star Wars*, quant à lui, a pour première novélisation *Star Wars épisode IV : Un Nouvel Espoir* et pour première publication originale *Splinter of the Mind's Eye* écrits par Alan Dean Foster en 1976 et 1978 respectivement. Cet univers compte douze parutions littéraires en 2021 seulement. Afin de comprendre la place de la fanfiction et sa légitimité dans le monde de l'édition, il est nécessaire de définir ce qui la différencie des œuvres composites (œuvre dérivée et adaptation).

Une « œuvre de l'esprit » est définie par la loi comme un objet de création originale, travaillé et empreint de la personnalité de l'auteur ou de l'artiste, c'est-à-dire que c'est une production littéraire ou artistique qui résulte d'un « effort intellectuel » (Edelman, 2008). Le concept « d'originalité » est ici ce qui est problématique lorsque la question de la légitimité de la fanfiction est posée, puisque les écrivains-lecteurs reprennent des univers, des éléments narratifs et des personnages clefs de l'objet source. Or, c'est également ce qui peut être vu avec les œuvres composites qui sont des œuvres secondes et transformative.

L'œuvre dérivée est une production littéraire qui reprend une production antérieure, tout comme la fanfiction le fait, en transformant l'objet source de manière créative. Il est donc possible d'y voir figurer des personnages, des mondes qui figurent dans l'œuvre originale. La différence clef est l'autorisation préalablement fournie par le détenteur de droit de la production première. En effet, selon l'article L. 113-4 du Code de la propriété intellectuelle, l'œuvre dérivée est composite et sa légalité repose donc sur les droits d'auteurs. Elle ne peut donc pas avoir le statut d'œuvre dérivée sans être publiée avec l'autorisation du détenteur de droit de l'œuvre première. Là est la différence fondamentale avec la fanfiction, qui elle, n'étant pas commercialisée, est tolérée, mais n'est pas le résultat du consentement du détenteur de droit. Il est important de noter que la loi française admet également que le droit moral de l'auteur ne fait pas nécessairement obstacle à la création transformative, contrairement au droit

patrimonial, puisqu'en 2007, « la première chambre civile retient que 'la liberté de création s'oppose à ce que l'auteur de l'œuvre ou ses héritiers interdisent qu'une suite lui soit donnée à l'expiration du monopole d'exploitation dont ils ont bénéficié' » (Cité par Latil, 2017). De ce fait, la liberté de création garantit la possibilité d'écrire une œuvre dérivée si la propriété intellectuelle est respectée. Ainsi, Nancy Springer peut commercialiser *Enola Holmes* (2006).

La licéité de l'adaptation littéraire quant à elle peut paraître encore plus difficile à expliquer, puisque l'œuvre seconde ne semble faire l'objet d'aucune transformation narrative, aucune originalité, si ce n'est, à première vue, par le format. Or le plagiat illégal, et donc condamnable, est défini par Arnaud Latil (2017) comme étant une contrefaçon. C'est donc le cas quand la qualité transformative de l'œuvre secondaire n'est pas acquise. Mais, les nombreux romans de *Star Wars* publiés en tant qu'adaptations littéraires des différents épisodes cinématographiques sont bien publiés légalement. La traduction et la « fixation » d'un film, d'une pièce ou d'un jeu vidéo vers un format littéraire est l'essence même de la novélisation et repose sur une mimesis, soit une imitation intermédiaire (Castagnet-Caignec, 2017). Or, la novélisation devient un genre à part entière et concerne de nombreuses *fandoms*, tels que *Star Wars*, *Star Trek*, *Charmed*, *Riverdale* etc... Ce n'est pas un concept nouveau, puisque dans les années 1920, le récit de film est systématique : maisons d'édition et sociétés de production travaillent ensemble pour se promouvoir les unes les autres (Carou, 2004). La novélisation ne transforme pas le récit, pour autant, le fait seul de transposer une œuvre cinématographique ou vidéoludique en œuvre littéraire amène l'ajout de détails, voire de scènes entières qui garantissent que le sujet est assez différent pour ne pas être du plagiat.

Les œuvres composites relèvent donc de la transformation ou de l'adaptation d'une œuvre de l'esprit. Il serait donc facile d'apparenter ces œuvres à de la fanfiction, puisque c'est exactement ce que l'écrivain-lecteur fait. Cependant, c'est bel et bien le droit d'usage qui fait la différence. Elles sont à caractère fanfictionnel, pour autant, les œuvres composites sont produites et commercialisées avec le consentement des détenteurs de droits. Autrement dit, la légalité de leur production commercialisée dépend de l'ayant droit et la paternité de l'œuvre revient de droit au nouvel auteur sauf clause préalable. Afin d'obtenir le même statut, l'écrivain-lecteur devrait obtenir les droits à la publication pour pouvoir publier son œuvre, or la fanfiction repose principalement sur la Gift Economy.

1.2.a.iii L'économie du don et l'économie de l'attention

La Gift Economy ou l'économie du don, est une pratique d'échange où un groupe donateur fait don d'objets ou de services sans contrepartie visible, mais qui a pour particularité de former des alliances (Maus, 1923). Avec le développement du numérique vient la possibilité de partager des fichiers et des savoirs sans fin et sans besoin de réplique matérielle ou qui demande du temps. Internet devient alors propice à l'apparition d'une telle économie du don. La Déclaration d'indépendance du Cyberspace, rédigée par John Perry Barlow, déclare que l'argent ne devrait pas prendre sa place dans l'espace

virtuel. Toute contribution faite dans cet espace ne demanderait aucune compensation autre que l'accès à beaucoup plus de savoirs numérisés que chacun ne peut fournir à lui seul (Mihalache, 2006).

La fanfiction se prête particulièrement à ces définitions. L'écrivain-lecteur fait don de son temps et de sa créativité à travers ses textes sans aucune contrepartie financière ou matérielle. Il se retrouve tout de même dans une communauté de fans aux caractéristiques similaires à une alliance, et ce, sur des plateformes qui rendent accessibles beaucoup plus de fanfictions qu'une seule personne ne pourrait écrire. La *fandom* prend alors de l'importance dans cette économie du don, puisque c'est à travers la valeur que les acteurs de la fanfiction lui porte que la gratuité s'impose. En effet, les interactions et l'admiration commune des fans deviennent de tels moteurs de production de dons que les acteurs de cette économie viennent à donner plus de valeur à la *fandom* qu'à toute autre forme de compensation monétaire : « l'économie du don est un attrait, pas une nécessité » (Kristina Busse cité par Riley, 2015).

L'économie du don prend une importance particulière pour la fanfiction, puisque c'est principalement ce qui la différencie des œuvres composites : elles ne sont en aucun cas commercialisées. C'est cette économie qui permet aux écrivains-lecteurs de contourner le copyright (Riley, 2015). Dans cette économie, plusieurs activités peuvent être considérées comme des dons : les commentaires, les kudos, les partages (Hellekson, 2009). Toute économie repose sur une monnaie même si elle ne se présente pas sous une forme financière. Dans le cas de la fanfiction, comme dans le reste de la culture digitale, celle-ci se présenterait sous forme de statistiques et de métadonnées et s'indexerait selon l'attention portée à la fanfiction, à un genre dans la fanfiction, à un écrivain-lecteur etc... C'est ce qui est défini comme l'économie de l'attention (Reißmann & al., 2017) qui se mêle à l'économie du don. Ce qui va donc déterminer l'importance de l'acteur fan dans cette économie sera sa capacité à fournir du fanwork (Reißmann & al., 2017 ; Riley, 2015), ce qui aura pour effet de créer une certaine hiérarchie dans les communautés de fan, puisque certains deviennent des noms connus dans leur catégorie, comme les écrivains-lecteurs.

L'économie du don repose donc sur la gratuité des productions de fanwork, mais se caractérise tout de même par des compensations et une hiérarchisation basée sur l'attention portée sur ceux-ci. C'est grâce à cette structuration qu'il est possible d'analyser la fanfiction d'un point de vue économique, malgré l'absence d'échange monétaire.

I.2.B : Les objectifs et motivations de la fanfiction

I.2.b.i Un outil de développement créatif.

La fanfiction est l'écriture d'un récit qui complète l'histoire originale en y apportant des éléments nouveaux ou en modifiant les éléments existants pour permettre le développement de personnages secondaires ou d'éléments narratifs inexplorés, en s'appropriant la chronologie préexistante ou continuant l'histoire préétablie grâce à une préquelle ou à une suite (François, 2019). La fanfiction

a donc un but de création puisque nous pouvons observer une transformation du lectorat de l'œuvre d'origine. Il est possible d'apparenter la fanfiction au processus de novélisation dans les fonctions qu'ils possèdent : la traduction, la linéarisation et la fixation (Carou, 2004). Dans un premier temps, la traduction va retranscrire « les valeurs psychologiques et morales », en jouant sur les émotions non exprimées des personnages (que cela soit à cause des limitations de l'audiovisuel ou celles du point de vue du livre). Puis la linéarisation nourrit la narration en apportant des détails qui permettent de créer une continuité entre les éléments clefs. Enfin, la fixation permet de renforcer l'imaginaire du lecteur et de l'écrivain-lecteur. En effet, Georges Ribemont-Dessaignes, auteur de nombreux films, affirme que « le roman imprimé prolonge et renouvelle l'impression incertaine éprouvée devant le film » (cité par Carou, 2004). Dans le cadre de la fanfiction, ces fonctions donnent au lecteur la possibilité de prendre le contrôle de la narration de l'objet source pour la refaçonner. En effet, « un lecteur créatif (...) devient à son tour auteur » (Brunel, 2021).

Grâce à ces trois fonctions, il est possible de voir émerger plusieurs catégories dans la fanfiction. Alencar et Arruda (2017) appuient sur l'idée que la fanfiction devient une expansion de l'univers des travaux sources, notamment en créant des catégories de fanfictions telles que : les fanfictions de recontextualisation, c'est-à-dire en créant des scènes qui reprennent les non-dits de l'œuvre originale ; de focalisations, qui est donc lorsque l'histoire se concentre sur un aspect secondaire ou un personnage qui était en arrière-plan ; d'univers alternatifs, autrement dit, lorsque les personnages principaux sont dans un espace ou une époque différente de la trame originale ; ou encore, des fanfictions de prolongement temporel, avec la création d'une suite ou d'une préquelle. Ces pratiques et ces changements apportés à l'histoire originale de manière informelle ne sont pas nouveaux. Ce sont, par exemple, des exercices pratiques utilisés aujourd'hui dans les classes de littérature au collège, et c'est la raison pour laquelle la fanfiction est étudiée comme un outil pédagogique potentiel pour la pratique de l'écriture créative et l'étude de textes classiques (Brunel, 2021). La fanfiction devient un « exercice des possibles » (Barnabé, 2014), puisqu'elle serait une appropriation libre d'un texte pour rendre compte de son propre imaginaire dans les limites posées par l'objet source. Ce serait également une manière pour l'écrivain d'explorer sa créativité à travers des mondes familiers et même d'exercer le processus d'écriture quand l'espoir de devenir auteur paraît inaccessible (Alencar & Arruda, 2017). L'engouement pour l'œuvre d'origine devient donc une manière pour que l'écrivain de fanfictions pratique sa créativité.

1.2.b.ii Un outil critique

L'engouement seul ne crée pas ces élans créatifs. Plusieurs sources démontrent notamment que la fanfiction est créée non seulement en réponse à cet enthousiasme, mais aussi évoque un manque, un défaut ou une éventualité inexplorée (Vargas, 2005 ; Dos Reis, 2018 ; François 2019). La fanfiction devient donc une critique de l'objet source, particulièrement dans le cadre de la fanfiction imaginaire. En effet, il est possible de voir dans les différentes *fandoms* et mondes fanfictionnels, que les éléments ajoutés ou modifiés ont tendance à combler un manque perçu par l'écrivain-lecteur, et par conséquent

par son lectorat. Le succès de la fanfiction se fera notamment en réponse au fait que l'écrivain comble ce manque. « Une *fandom* organisée est avant tout une institution de théories et de critiques, un espace semi-structuré où les évaluations et les interprétations d'un texte commun sont exposées, se confrontent et sont débattues et où le lecteur spéculé sur la nature du média de masse et de sa propre relation avec celui-ci. »³ (Jenkins, 1992). L'écrivain-lecteur, de par sa connaissance intime de l'objet qu'il reprend dans ses fanfictions, développe une « expertise populaire » (Sharratt, 1980). Elle lui permet de questionner et de repérer les discontinuités narratives, d'analyser le contenu source et de le réécrire en corrigeant les éléments décevants (Tulloch & Jenkins, 1995). De plus, les débats au sein d'une même *fandom* permettent, en soi, de continuer la diffusion de la fanfiction et de prolonger le succès d'une œuvre terminée (Jenkins, 1992). C'est à travers l'exploration et la correction de ces discontinuités, de ces incohérences, que les fanfictions permettent à la communauté de célébrer le contenu source en reconnaissant les points d'amélioration.

La critique de l'objet source ne s'arrête pas à la narration, mais se penche également sur des questions sociales. On peut remarquer que les groupes marginalisés, ou les minorités, sont fortement représentés dans les fanfictions, contrairement à leurs sources. La fanfiction est, de ce fait, utilisée afin de donner une voix à ceux qui ne pouvaient ou qui ne peuvent pas se faire entendre (Strmel, 2014). Alors que la majorité des médias concentre leurs histoires sur des personnages hétérosexuel, cisgenre, blanc et sans incapacités, les fanfictions voient leurs nombres se décupler pour insérer plus de diversité dans la narration. Les lecteurs-écrivains, surtout ceux qui s'identifient comme appartenant à des minorités, vont donc eux-mêmes prendre les devants pour créer leur propre représentation (Warwood, 2015). On verra ainsi de nombreuses fanfictions émerger pour inclure plus de personnages LGBTQ+ (notamment dans les *fandoms* telles que Sherlock Holmes), de personnages en situation de handicap et de personnages non-blancs (Strmel, 2014 ; Warwood, 2015 ; Clemons, 2018 ; Peterson-Reed, 2019). Ces représentations non-officielles se manifestent par la création de personnages nouveaux et donc totalement absents de l'œuvre originale, ou alors attribuent des caractéristiques et des relations interpersonnelles aux personnages existants. Elles donnent l'opportunité à ces communautés de « s'identifier dans le contexte des médias traditionnels, ce qui leur offre un espace dans lequel elles peuvent célébrer leur identité... »⁴ (Warwood, 2015). Elles permettent aux lecteurs de s'identifier à leurs héros, de faire en sorte qu'ils correspondent à leurs expériences personnelles et de faire d'eux des modèles. L'écrivain-lecteur reconnaît les brèches dans la narration qui laisse place à l'interprétation et qui peuvent donc être utilisées pour remédier aux déficiences de l'objet source (Peterson-Reed, 2019). C'est en remédiant à ces déficiences que l'écrivain-lecteur défie l'acceptation passive d'un manque de représentation dans les médias (Hazra, 2021).

3 - Notre traduction : « Organized *fandom* is, perhaps first and foremost, an institution of theory and criticism, a semi structured space where competing interpretations and evaluations of common texts are proposed, debated and negotiated and where readers speculate about the nature of the mass media and their own relationship to it. »

4 - Notre traduction : « identify themselves within the context of mainstream media providing them a space where they can celebrate their budding identity »

Outre les questions sociales, certains écrits vont être repris pour être rendus plus adultes en engageant des thèmes impossibles à publier dans un univers jeunesse. Par exemple, on peut voir un essor d'une narrativité liée à violence dans ces écrits amateurs, qui sont souvent critiqués par les médias (François, 2007). Ces thématiques adultes et modification des genres témoignent d'un public qui considère qu'elles auraient pu être abordées par le texte original ou qu'il pourrait être adapté à un lectorat d'un âge différent et donc aux attentes différentes. Les différentes *fandoms* ont tendance à souhaiter une « intensification émotionnelle » (Arruda & Alencar, 2017) visible dans les fanfictions grâce à des tags tels que PTSD (en français SSPT), War (Guerre), non-con (rapports non-consenti), ou hurt/comfort (Douleur/réconfort) qui témoigne d'une volonté à ce que les événements des histoires sources aient plus d'impact psychologique, un impact plus réel avec des thématiques plus virulentes, et plausibles dans l'univers source. Rendre les textes plus adultes passe également par la promotion d'un contenu positif autour de la sexualité. On peut donc voir de nombreux textes pornographiques qui sont également critiqués par les journalistes et considérés comme une pratique courante (François, 2007). Or cet effort d'érotisation reste marginal puisque seuls 15 % des utilisateurs interrogés en 2016 disaient lire des fanfictions érotiques (Anisimowicz & O'sullivan, 2016). Ces textes permettent aux écrivains-lecteurs d'explorer leur sexualité, ainsi que d'exposer les différentes pratiques et de les définir comme saines ou non. Cela permet aussi de sensibiliser les lecteurs à des points de vue différents grâce aux slashes, par exemple, qui sont des fanfictions érotiques avec deux personnages masculins qui seront principalement lues par des femmes, et qui auront pour conséquence, notamment, un engagement politique plus élevé pour les droits LGBTQ+ par exemple (Döring, 2020). Bien que la fanfiction érotique elle-même ne puisse pas être considérée comme un acte d'activisme, il est important de noter que les lecteurs et écrivains-lecteurs peuvent réagir aux représentations (ou manque de représentation) d'activités sexuelles en opposant le contenu de l'œuvre originale à celles considérées plus saines en abordant le consentement (Popova, 2017).

La fanfiction est donc un outil de critique par l'intermédiaire de la créativité de l'écrivain qui, malgré tout, montre une appréciation certaine pour l'objet source, puisqu'elle cherche à élever plutôt qu'à rabaisser l'objet source.

1.2.b.iii Un outil social

La fanfiction a principalement été étudiée en tant qu'outil social et ses capacités à rassembler les communautés de fans et à créer des espaces numériques sur lesquels les acteurs de la fanfiction peuvent se rejoindre et non pas seulement, explorer les histoires qui les lient, mais également de créer des liens interpersonnels (François, 2007). « Des hommes et des femmes du monde entier se rencontrent, en personne comme en ligne, à travers des histoires, des commentaires, des groupes sur les réseaux sociaux, des conventions etc... et ressentent un sentiment d'acceptation automatique car ils savent qu'ils

sont entourés et acceptés par d'autres Potterheads »⁵ (Rose, 2021, notre traduction). C'est-à-dire que les plateformes de fanfictions, grâce aux espaces voués aux histoires et aux commentaires, peuvent mener les fans à entrer en contact les uns avec les autres par message, puis même à se rencontrer. Bien que les sites de fanfictions hébergent des textes basés sur des objets sources différents, les communautés de fans qui s'y forment ont tendance à les séparer en sous-catégories : les *fandoms*, à savoir, une communauté de fans. Ils existent de nombreuses *fandoms* comme celle des Trekkies pour les fans de *Star Trek* dans les années soixante notamment (Jenkins, 1992), les Potterhead pour *Harry Potter* (François, 2007, 2011) ou encore les ARMYs pour les fans du groupe de K Pop BTS. Ces *fandoms* « sont intégrées dans les conjonctures économiques, sociales et culturelles » (Gray & al., 2007 cités par Williams, 2015) ce qui signifie que l'individu, le lecteur ou l'écrivain-lecteur, se place dans le groupe, mais également qu'il accepte la présence du groupe dans sa société dans laquelle il vit.

Les fans opèrent selon les attentes de la *fandom* et répondent à l'univers qui vit dans l'esprit de la *fandom* (Jenkins, 1992). Cet univers, le fanon, (combinaison des termes « fan » et « canon ») comprend tous les éléments qu'une *fandom* accepte comme vrai malgré l'absence de ceux-ci dans l'objet source. Ces éléments vont du détail (Sirius Black de l'univers *Harry Potter* avait une veste en cuir, ou Drago Malfoy aime les pommes vertes dans *Harry Potter*) à des faits plus importants (les personnalités systématisées de Théodore Nott et Blaise Zabini alors qu'ils sont à peine mentionnés dans les *Harry Potter*). Les fanfictions, à l'instar des écrits de fan diffusés par courrier auxquels réfère Jenkins (1992), dictent et conditionnent donc la perception des fans au-delà de l'objet source, en inscrivant des éléments supplémentaires dans l'imaginaire du lecteur-fan et en créant des règles à l'écriture de la fanfiction qui seront plus ou moins suivies.

La fanfiction est donc une pratique qui unie les fans, leur donne un espace où ils peuvent identifier une communauté (et ses codes) à laquelle ils appartiennent. Mais la place de la communauté ne surpasse pas celle de l'individu et la fanfiction au sein d'une *fandom* permet à son lecteur de développer son identité.

1.2.b.iv Un outil de développement de soi

« Le fan peut utiliser la culture populaire afin de se construire une identité propre » (Williams, 2015). Alors que Grossberg (1992) insiste sur les raisons non émotionnelles et non libidinales de s'attacher à des éléments de pop culture et donc à une identité de groupe au sein d'une *fandom*, la fanfiction et les fans qui y participent ont souvent fait l'objet de psychanalyse quant aux effets individuels qu'elle pouvait avoir (Williams, 2015). La *fandom* (et donc, par intermédiaire, la fanfiction) serait un « objet transitionnel », c'est-à-dire qu'elle permet d'avoir une expérience entre le réel et l'irréel (Winnicott, 2005), cet objet contribue à la création d'une identité propre. Devenir fan est donc un élément clef dans

5 - « Men and women all over the world connect, both in-person and online, through stories, reviews, social media groups, conventions, etc., and feel the automatic acceptance of knowing that they are surrounded and embraced by other Potterheads».

le façonnement et la transformation de l'identité d'un individu, ainsi que sa place dans la hiérarchie de la *fandom* et dans l'univers qui l'inspire. Les objets sources peuvent devenir sources de confort, de plaisir, un monde dans lequel le fan peut s'échapper ou même s'autoanalyser (Williams, 2015). C'est en accordant un refuge au lecteur et à l'écrivain-lecteur que certains peuvent exprimer leurs expériences, les mettre en scène, les modifier et reprendre le pouvoir dessus pour guérir (Hazra, 2021).

On peut donc voir l'émergence de la fanfiction à insertion de soi qui se divise en deux catégories : la fanfiction self-insert (auto-insertion) et la fanfiction Y/N (« your name », donc « ton nom »). L'auto-insertion répond à un désir de l'écrivain-lecteur à avoir une représentation fictionnalisée de sa propre personne dans l'univers du monde source. C'est donc une manière de faire l'expérience de magie, de science-fiction, de créer des relations avec les personnages de manière plus directe que par la lecture. Il peut donc y avoir une notion d'adaptation de soi (une version de soi modifiée juste assez pour pouvoir s'insérer dans le monde fictif) ou une notion de réalisation du soi souhaité. À ces fins, l'écrivain-lecteur crée un personnage original qui soit est une insertion directe de soi, soit une représentation indirecte, c'est-à-dire, un personnage fictif et imaginaire. Ce dernier serait non seulement une projection de soi, mais surtout de la personne que l'écrivain-lecteur souhaite être (Strmel, 2014). Par exemple, Strmel (2014), fait référence à la fanfiction *Harry Potter, My Immortal*, publiée par Tara Gielsbie à l'âge de onze ans, donc en 2006. Ici, le personnage principal, Ebony, a un nom hors du commun, appartient à un groupe social exceptionnel même dans l'univers d'*Harry Potter* puisqu'elle est un vampire. Elle ressemble également à une chanteuse dont l'écrivain-lecteur est fan et adopte son style vestimentaire. De plus, l'auteur fait plusieurs fois allusion à son auto-insertion dans l'univers à travers des notes d'auteurs présentes tout au long du texte. Tara Gielsbie utilise donc le personnage de Ebony Dark'ness, un mélange entre sa perception d'elle-même et la personne qu'elle souhaiterait être, afin de se projeter dans le monde d'*Harry Potter* dont elle est fan (Ibid.). Une self-insert en vient donc à transformer une personne existante en une personne fictionnelle (Delaume, 2008), seulement, à la différence d'une RPF, il ne s'agirait pas d'une célébrité, mais de soi.

L'insertion de soi peut aussi se présenter avec les fanfictions dont le personnage principal est Y/N. Ce sont des textes rédigés à la première ou à la seconde personne qui font du lecteur le personnage principal. Peu de travaux académiques s'intéressent à ce phénomène littéraire qui pourtant représente une partie significative de la fanfiction. La perception principale est que les fanfictions Y/N sont une réponse à un fantasme personnel, une façon directe d'insertion de soi dans la narration. C'est grâce à cette utilisation de la fanfiction que nous pourrions obtenir des informations relatives, notamment, au besoin d'interactivité avec l'objet source (Roslan, 2019).

I.3 UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DES LIMITATIONS LÉGALES

I.3.A Les droits d'auteur

Dans le cadre de la fanfiction, de nombreuses questions peuvent se poser quant à la protection de la propriété intellectuelle, notamment dans le cadre des responsables de la diffusion d'œuvres illicites, de la pénalisation de l'utilisation d'éléments issus d'une œuvre première alors qu'aucun gain financier n'ait été reversé, ou encore, de la juridiction applicable alors que la fanfiction et ses plateformes sont internationales voir multinationales. Il est primordial pour cette étude qui vise à faire usage de la fanfiction dans un contexte commercial, de mieux comprendre les dynamiques juridiques et leur impact sur le monde fanfictionnel.

I.3.a.i La propriété intellectuelle

Avant de se pencher sur les enjeux des droits d'auteurs et la façon dont ils sont régulés, il est important de définir certaines notions, notamment, de donner une définition précise de la propriété intellectuelle. La propriété intellectuelle confère, donc, légalement, un droit sur une œuvre de l'esprit (qui ne se limite pas aux créations littéraires et artistiques) qui n'est considérée comme telle qu'à partir du moment où l'objet (immatériel ou non) peut être reproduit ou contrefait (Guerreiro & al., 2004). Il s'agit, dans le cadre littéraire, d'un droit qui garantit le lien auteur-œuvre plutôt qu'une mise en place d'un système de rémunération des auteurs (Le Cam, 2019) et fourni à ces derniers une certaine légitimité qu'ils n'avaient pas avant d'être publié (Dormont, 2019). C'est grâce à cette propriété que l'on octroie des droits d'auteurs aux ayants-droits. La protection de la propriété intellectuelle ne peut être évoquée « qu'en cas d'utilisation illicite d'une œuvre » (de Werra, 2011), ce qui veut dire qu'une infraction doit être commise afin que l'action soit réprimandée ou que des réparations soient offertes. Cela implique donc que le détenteur des droits doit prouver la faute (contrefaçon ou objet dérivé illégal) et démontrer que les ressemblances ne sont pas seulement liées au processus créatif répondant d'une simple inspiration (ibid.). Les différentes lois qui régissent la propriété intellectuelle datent de plusieurs siècles et font l'objet de plusieurs expansions et « mises-à-jour » car le statut de l'œuvre et de l'auteur se voient reconnu progressivement et les moyens de diffusion sont de plus en plus efficaces avec les nouvelles technologies (Benhamou & Farchy, 2014). Ces extensions deviennent nécessaires avec l'apparition de nouveaux médias également, et là s'impose l'enjeu juridique de la fanfiction qui, par définition donc, n'ayant pas d'autorisation préalable, n'opère pas dans la légalité autorisée pour les œuvres composites.

Cependant, la protection d'une telle propriété a ses limites et est souvent critiquée, en particulier dû à trois phénomènes : la multiplication des droits, la mondialisation de la propriété intellectuelle et le développement du numérique (Chatry & Le Cam, 2019). La diffusion facilitée par le numérique, la multiplication des contrefaçons ainsi que la qualité internationale du digital donnent de quoi rendre l'application du droit à la propriété intellectuelle difficile. En effet, l'arrivée du numérique permet le

piratage. Après tout, une fois un fichier acheté, qu'est-ce qui empêche qui que ce soit de faire une copie ou de le partager ? Alors que 45 % de la population admet à l'utilisation illégale d'internet (Butlen, 2018), le secteur du livre ne peut être qu'impacté quand les livres numériques se multiplient. Or, les efforts afin de faciliter leur protection sont variés et nombreux, avec par exemple : les mesures techniques de protection (MPT), les mesures techniques d'information (MTI), le Code de la propriété intellectuelle (CPI) ou encore en instaurant l'autorité de régulation des mesures techniques (ARMT) (ibid.).

La mondialisation, et de ce fait, la diffusion internationale des œuvres aura pour effet, un traitement différent de pays en pays, et le partage de responsabilité qui doit être établi. Par exemple, alors que les États-Unis défendent le Fair Use pour les « Arts d'appropriation » (reprise d'œuvre d'un tiers), les lois européennes auront tendance à punir cette utilisation claire d'un objet source comme allant contre le droit d'auteur⁶ (De Werra, 2011). Avec ses disparités naît le besoin d'un droit international, raison pour laquelle de nombreux traités multilatéraux voient le jour dans le but de protéger l'intérêt commercial des industries culturelles grâce à l'internationalisation du droit d'auteur (Bullich, 2007). La propriété intellectuelle a donc une valeur internationale, mais il est important de la définir dans un cadre national, notamment en précisant qu'elle dépend du droit patrimonial et du droit moral.

1.3.a.1.ii Le Droit Patrimonial

Le droit patrimonial concerne particulièrement ce qui relève de la reproduction de l'œuvre et de sa représentation dans sa forme matérielle, le principe étant de permettre à l'auteur de garder ou de céder « les modalités de communication de l'œuvre à un public » (Benhamou & Farchy, 2014). Il se subdivise donc en deux sous-catégories : le droit de reproduction et le droit de représentation. Comme l'indique le Code de la propriété intellectuelle (CPI), le premier concerne la « la fixation matérielle de l'œuvre par tous procédés qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte » (art. L122-3 du CPI) et le deuxième « la communication de l'œuvre au public par un procédé quelconque » (art. L122-2 du CPI). En d'autres termes, la reproduction concerne la contrefaçon d'une œuvre et la représentation concerne sa diffusion. Devrait également être mentionné : le droit d'exposition. Celui-ci fait référence au droit qu'a l'auteur à « autoriser ou s'opposer à la présentation publique de son œuvre ; ce qui inclut tacitement, selon les juges, le droit d'exposer au public » (Pierrat a, 2013). De fait, le droit patrimonial concerne donc tout type d'utilisation matérielle de l'œuvre, que ce soit dans son intégralité ou seulement en partie.

Le droit patrimonial est cessible et a pour but de permettre aux auteurs de faire profit sur leurs créations. Sa particularité réside de la possibilité de livrer ces droits individuellement à un tiers afin de lui confier les droits d'exploitation de l'œuvre (Giffard & Fontanel, 1988). Cependant, seul le détenteur des droits peut les céder, et contrairement à ce que le nom l'indique, les droits d'auteur n'appartiennent pas seulement à l'auteur. En effet, l'auteur peut être une personne physique, un individu indépendant

6 - De Werra cite comme exemple l'affaire entre Jeff Koons (artiste) et plusieurs photographes, puisqu'une partie de ses œuvres artistiques reprennent les photos prises par des tiers.

qui ne produit pas de contenu dans le cadre de son activité professionnelle ; ou alors, le détenteur peut être une personne morale, c'est-à-dire, un intermédiaire à l'écrivain détenteur des droits d'exploitation et donc de publication (Olivier, & Barbry, 1995), comme un éditeur.

Le droit patrimonial français s'apparente fortement aux copyrights anglophones. Ceux-ci définissent les droits d'auteur comme les droits d'exploitation de l'œuvre et garantissent à l'auteur les pleins droits de cessions. C'est avec la loi de 1952 que la cession est délimitée de manière précise par la juridiction britannique par exemple (Giffard & Fontanel, 1988). Cette différence entre les nations, même avec les pays qui sont (ou était, dans le cas du Royaume-Uni) membre de l'Union Européenne, ne s'arrête pas à la définition des droits patrimoniaux, mais continue bien sur un autre aspect du droit d'auteur français, qui n'existe même pas dans certains autres pays : le droit moral.

1.3.a.1.iii Le Droit Moral

Les droits moraux sont une spécificité des protections juridiques françaises qui veillent à défendre l'intégrité d'une œuvre ainsi que les volontés de l'auteur de façon perpétuelle. Ils se divisent, comme les droits patrimoniaux, en plusieurs catégories ci-après nommées : le droit de divulgation, le droit au respect du nom et de la qualité, le droit au respect de l'œuvre et le droit au retrait ou au repentir (Pierrat a, 2013).

Le droit de divulgation concerne le consentement de l'auteur à rendre son manuscrit public ou au contraire à refuser la mise à disposition de celui-ci, peu importe ses conditions de travail ou ses contrats éditoriaux (art. L. 121-2 du CPI). Les pratiques légales prévoient que l'auteur peut toutefois devoir compensation aux éditeurs s'il est jugé qu'un contrat a été rompu, mais en aucun cas les magistrats peuvent forcer l'auteur à céder son bien pour publication (Cour de cassation, 1900). Outre le droit de mise à disposition du public, l'auteur reste également maître de la forme sous laquelle son livre peut être divulgué (Pierrat a, 2013) et de ce fait, par exemple, il aurait le droit de refuser la publication au numérique ou de n'accepter que celle-ci. Particularité de ce droit de divulgation, est le fait qu'il est successible, sachant que la volonté de l'auteur (de son vivant) l'emporte sur la volonté de ses héritiers, malgré la redéfinition des ayants droits après sa mort (ibid.).

Le droit au respect du nom et de la qualité concerne la protection de la personne de l'auteur, notamment en garantissant l'admission publique de la paternité de l'auteur sur son œuvre grâce, par exemple, à l'apposition de son nom sur la couverture (Koso Omambodi, 2017) ; mais aussi de sa qualité, soit, l'exigence de l'affichage de son appartenance à un groupe ou d'un titre obtenu qui ferait gage de sa qualité en tant qu'auteur (Tribunal Civil de la Seine, 1951 ; Tribunal de grande instance de Paris, 1976). La mention de l'auteur (de son nom et de son titre) doit figurer sur le livre et dans les articles et tout autre référencement de celui-ci. Cependant, alors que le droit au respect du nom impose à l'éditeur de faire apparaître ces informations si l'auteur le souhaite, il ne contraint absolument pas l'auteur à se faire connaître. Il peut donc utiliser un pseudonyme ou agir en tant que prête-plume, tout en conservant

son droit qui, de ce fait, lui permettra de se révéler par la suite même dans le cas où il aurait signé un contrat ayant une clause de confidentialité (Pierrat a, 2013).

Le droit au respect de l'œuvre concerne, quant à lui, le contenu de l'ouvrage. Il garantit que nulle personne autre que l'auteur peut le modifier ou faire des ajouts sans l'accord de l'ayant-droit, et il prévoit une protection contre l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre (Art. L. 122 1 à 9 du CPI). En découlent donc des conflits potentiels, non seulement avec les éditeurs, mais également avec les adaptations cinématographiques ou autre de l'œuvre première (Pierrat a, 2013).

Le droit de repentir ou de retrait, quant à lui, concerne le droit de l'auteur à révoquer les droits de publications et de distribution de l'œuvre et demander sa mise hors circulation (ibid.). Ce droit permet donc, de façon exceptionnelle, à revenir unilatéralement sur ses engagements et de ce fait, va à l'encontre des principes législatifs sur lesquels repose le droit français (Demeslay, 1997). « Le respect de la parole donnée constitue, au-delà de ses fondements éthique et philosophique, une garantie majeure assurant la sécurité des transactions » (ibid.), c'est la raison pour laquelle toute action telle demande compensation de l'auteur auprès de l'éditeur et l'obligation de reproposer l'œuvre, une fois défaite du contenu amoral qui cause la mise hors circulation de celle-ci, à l'éditeur (Pierrat a, 2013).

I.3.B Les exceptions aux droits d'auteur

Les droits d'auteurs, à travers les droits patrimoniaux et moraux, forment une protection juridique de l'auteur et de ses œuvres. Cependant, l'exception confirme la règle, et c'est le cas de ces lois également. Les droits d'auteur reposent grandement sur la culture dans laquelle ils opèrent, raison pour laquelle ils évoluent selon les zones géographiques. Afin de comprendre pleinement comment la fanfiction et les contenus fanfictionnels peuvent être affectés par la Loi, il est donc important de définir ce qui y fait exception, et tout particulièrement en se penchant sur le CPI (Code de la propriété intellectuelle).

I.3.b.i La Liste du CPI

La Convention de Berne⁷ admet que certains cas particuliers peuvent être exemptés d'une demande d'autorisation préalable afin d'utiliser une œuvre source, et établit donc le test à trois étapes qui est à la fondation de ceux-ci : l'exception doit être spécifique, elle ne peut pas porter préjudice à l'exploitation de l'œuvre première, et elle ne peut porter atteinte aux ayants-droits de celle-ci (Dusollier, 2005). C'est ainsi que la loi française inclue une liste d'exceptions qui outrepassent les droits d'auteur.

Dans un premier temps, le CPI précise les divers usages privés qui font donc exception : les représentations privées et les copies privées (Pierrat b, 2013). Celles-ci présument la gratuité et donc l'absence de gain par un tiers, ainsi que l'utilisation au sein d'un cercle familial. Il est important de not-

7 - La Convention de Berne est un traité international adopté premièrement en 1886 et aujourd'hui ratifié par 175 signataires. Elle concerne la protection des droits d'auteurs ainsi que de leurs œuvres en leur octroyant les moyens de contrôler les conditions d'utilisation qui leur sont propres.

er que l'écriture de fanfictions elle-même ne peut donc pas être pénalisée, mais que c'est sa diffusion et son usage collectifs qui pourraient, potentiellement engendrer des poursuites judiciaires.

Dans un deuxième temps, le CPI liste des droits collectifs, tels que le droit à la reprographie collective, qui permet aux utilisateurs de faire des copies de 10 % du contenu d'une œuvre dans le cadre d'un usage collectif, comme en salle de classe (Pierrat b, 2013) ; mais également, le prêt public payant, qui contrairement à la location, régule le prêt de livre par une institution publique à but non lucratif (Le Saux, 1993).

Troisièmement, le CPI réaffirme le droit à utiliser une œuvre dans un cadre externe à l'œuvre. Ceux-ci ont pour but de protéger la recherche et les discours d'autrui, ainsi que la capacité de citer des œuvres ou des textes. Parmi les exceptions sont listées :

- La citation et l'analyse
- La revue de presse
- Les discours officiels et politiques

Enfin, plusieurs types de textes spécifiques peuvent faire exceptions au droit d'auteur grâce à leur nature, tels que les textes légaux, les décisions judiciaires ainsi que les hymnes nationaux (Pierrat b, 2013). Ils sont libres de toute utilisation, car ils sont garants de l'identité et des droits citoyens, et doivent donc être accessibles. Parmi les textes spécifiques, il y a également les parodies (Latil, 2017) qui sont ici des textes seconds qui sont protégés par la loi. La parodie, par définition, reprend les éléments clefs d'une œuvre première et possède deux caractéristiques : elle se différencie de manière perceptible de l'œuvre source et elle possède un contenu humoristique et railleur (CJUE, 2014). Ainsi, la défense de la fanfiction repose souvent sur cette dernière exception, puisque celle-ci se dissocie clairement du contenu original (la nature même de la fanfiction est que ce n'est ni un objet source, ni un contenu officiel) et que la fonction critique peut toujours être avancée dans les efforts de transformation apportés par l'écrivain-lecteur ; pourtant, ce serait mettre la fanfiction dans une seule et même catégorie, sans envisager ses diverses facettes auxquelles la raillerie et l'humour peuvent manquer (Krato, 2016).

En revanche, ces exceptions ne forment pas une collection des seuls cas où un tiers peut exploiter une œuvre déjà publiée.

1.3.b.ii Domaine public et cession de droit

Le droit d'auteur, comme définit par le CPI, a des exceptions, mais également, dans le cas des droits patrimoniaux, une fin. En effet, la loi prévoit que suite à la mort de l'auteur, ses héritiers gardent les droits soixante-dix ans avant que celui-ci tombe dans le domaine public, auxquels s'ajoutent trente ans si une œuvre posthume est publiée après cette durée d'exploitation (art. L. 123-1 et art. L. 123-4 du CPI). L'entrée dans le domaine public d'une œuvre a plusieurs significations : ce sont des biens qui ne peuvent pas être une propriété privée, et ils sont affectés à l'usage public (art. L. 2111-1 du Code

général de la propriété des personnes). Dans le cas des propriétés intellectuelles, il s'agit de l'absence de propriétaire pour une œuvre de l'esprit et par conséquent, le droit que la communauté a sur celle-ci, particulièrement en ce qui concerne le droit patrimonial. Cependant, comme indiqué précédemment, ces droits sont cessibles et peuvent être donnés au public avant la mort de l'auteur et ce grâce à des contrats ou dans le cas de leur exploitation sur internet, grâce à des licences « Creative Commons » (CC) (Dacos & Mounier, 2010). Il est important de distinguer les licences libres diffusion (LLD), et les licences CC0 qui sont des autorisations légales que l'auteur peut offrir.

Les licences libres de diffusion (LLD) présupposent quelque chose de particulier puisqu'elles semblent aller à l'encontre même des principes fondamentaux du droit patrimonial et permettent de proposer plusieurs options et/ou d'imposer certaines obligations de manières combinées ou individuelles :

- L'œuvre seconde doit être diffusée avec la même licence selon l'option choisie, ce qui promeut une égalité face à l'œuvre,
- La commercialisation de l'œuvre dérivée/adaptation peut être autorisée selon la licence choisie,
- La transformation de l'œuvre (et de ce fait les œuvres dérivées et adaptations) n'est pas autorisée, selon la préférence de l'ayant droit (Creative Commons, 2020).

En effet, les LLD ont pour vocation de donner droit à tous de copier, utiliser, diffuser et, le plus souvent, de modifier une œuvre à des fins commerciales ou non, contrairement aux licences ouvertes qui ne les autorisent que dans un cadre non lucratif (Bernault, 2017). Le droit de paternité doit ici être observé et le créateur crédité en toutes situations.

La licence CC0 répond à une demande assez particulière et très peu utilisée qui survient quand un auteur souhaite se défaire de tous ses droits sur une œuvre. Le droit moral n'étant pas cessible, la Loi française ne permet pas une entrée d'une œuvre de l'esprit dans le domaine public, alors intervient la licence CC0 qui l'en approche le plus possible en autorisant les utilisateurs à « copier, modifier, distribuer et représenter l'œuvre, même à des fins commerciales, sans avoir besoin de demander l'autorisation » dans le cadre où la loi du pays est respectée (Creative Commons, 2020). C'est donc la compilation de tous les droits cessibles en une seule licence.

1.3.b.iii Le Droit de suite

Le droit de suite reste majoritairement étudié dans le cadre d'œuvre graphique plutôt que dans celui des œuvres littéraires. Pourtant, il a bien été incorporé dans la protection des droits d'auteur – tous types d'œuvre de l'esprit confondu – dès 1953 (Moreau, 2020) et garanti que les auteurs doivent être payés un pourcentage en cas de revente d'un produit et de reproduction (Guerreiro, Vincent & Wunderle, 2004). Afin de rendre cette protection plus efficace, les pays fondateurs de la communauté européenne se sont harmonisés, non sans débats et conflits parmi les pays membres (Moreau, 2006). Alors que les droits de suite et leurs incidences économiques sont défendus dans la Loi, de nombreux

économistes et législateur dénoncent le manque d'application possible, puisque les reventes ne peuvent être régulées sans être officielles, or, peu de ces transactions le sont (Farcie & Petrou, 2012). De plus, le droit de suite dans le monde littéraire fait débat : alors que les reproductions de peintures ou de photographies font partie du processus créatif, et que ce qui valorise l'œuvre est sa paternité, la reproduction et l'appropriation de livre serait considérées comme de la contrefaçon et donc du plagiat. De ce fait, le droit de suite prend une forme différente dans le monde de la littérature, puisqu'il concerne également l'écriture de suite à une œuvre existante.

Mais là est le débat : les œuvres de nombreux auteurs sont qualifiées comme faisant partie du patrimoine culturel et considérées par certains comme devant être protégées. C'est-à-dire qu'ils ne sont pas seulement des romans, mais bel et bien des « monuments », des symboles de la littérature, que ce soit d'un pays ou d'un autre (Cornu, 2014). De ce fait, toute adaptation de produit littéraire connu, même dans le cas d'œuvres appartenant au domaine public, pourrait être considéré comme une atteinte à l'intégrité du livre et de ce fait aller à l'encontre des droits de l'auteur ou de ses descendants (ibid.). En revanche, le traitement de tels livres et la qualification juridique qui en découle est source de conflit parmi les magistrats, comme le montre le cas des héritiers de Victor Hugo contre François Cérésa aux éditions Plon.

En effet, selon la Cour d'appel de Paris, la suite d'une œuvre dépend du droit d'adaptation et de ce fait doit être protégée comme telle. Cette décision concernait les romans *Cosette* ou *le temps des illusions* et *Marius le fugitif*, deux œuvres annoncés comme suite à l'œuvre qui a été évoquée comme étant un « monument de la littérature mondiale », un produit achevé, *Les Misérables* de Victor Hugo (1862) ; les héritiers de ce dernier faisaient opposition à la création de ces suites malgré la fin du monopole d'exploitation, en offrant comme justification de leur demande une atteinte au respect de l'œuvre (Bruguière, 2017). Alors que la première décision judiciaire confirmait cette atteinte en qualifiant l'œuvre première de monument, la décision de la Cour de cassation recontextualise la création en réaffirmant qu'une suite était, dans les faits, une adaptation et donc que « sous réserve du respect du droit du nom et à l'intégrité de l'œuvre adaptée, la liberté de création s'oppose à ce que l'auteur ou ses héritiers interdisent qu'une suite lui soit donnée à l'expiration du monopole d'exploitation » (Cour de cassation de Paris, 2007). Le droit de suite peut, dans certains cas, être protégé dans le cadre littéraire par la loi.

Les lois ne sont donc pas précises et permettent que l'interprétation de chacun viennent mettre un frein à l'édition ou au contraire, la voir évoluer. En prenant cette décision, la Cour de cassation de Paris établit un précédent qui est particulièrement important pour la fanfiction dans le cadre de l'atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

I.3.C Dans la pratique

La fanfiction survit dans les non-dits et les échappatoires laissés par la Loi. Les droits patrimoniaux ne sont pas affectés puisqu'aucun profit financier n'en est tiré et les droits moraux sont sauvegardés, entre autres, par le fait que la paternité de l'œuvre première soit explicitement octroyée à l'auteur grâce à l'indexation de l'œuvre par *fandom*, et le fait que l'infraction n'est visiblement établie qu'au cas par cas. Les différentes exceptions montrent que les œuvres secondes peuvent être protégées dans certains cas cependant. Alors, comment est régulé le droit d'auteur dans les tribunaux ?

1.3.c.i Les décisions de justice pour plagiat

Le plagiat en littérature est associé à de la contrefaçon ou au détournement de manuscrit. Les deux cas doivent être prouvés explicitement et de façon manifeste afin de ne laisser aucun doute sur l'origine de l'œuvre seconde comme étant l'objet source, ce qui est difficile à faire puisque « l'écriture a toujours quelque chose de palimpseste, d'une sorte de surimpression recouvrant le tracé original dont on garde cependant le secret par devers soi » (Sleinmetz, 1993). L'œuvre doit être transformative pour être légale, et nombreux sont les conflits qui mèneront auteurs et éditeurs à vouloir condamner l'autre pour copie. Alors que la contrefaçon implique la représentation, la reproduction, la traduction, l'adaptation, et la transformation d'une œuvre, et peut donc être prouvée par l'œuvre elle-même, le détournement de manuscrit est plus difficile à déceler. En effet, le demandeur doit démontrer qu'il ou elle avait envoyé un manuscrit à une maison d'édition qui l'a publié avec un autre auteur, que ce soit dans son intégralité ou de manière quelque peu transformée. C'est ainsi que Philippe Guillaume et les éditions Michel sont jugés coupables de contrefaçon pour avoir pris pour objet source le livre d'Arnaud-Aaron Upinsky, *La tête coupée ou la parole coupée*, et publié deux ouvrages comme objets seconds : *Un Président à abattre* et *Lettre ouverte à tous les Français qui ne veulent plus être pris que pour des cons* (Cour de cassation, 2003).

À l'inverse, il est important de noter que tout type de contrefaçon n'est pas condamné. En effet, comme nous avons pu le voir, certains textes tombés dans le domaine public sont libres de droit et leur reprise et redistribution ne constituent pas un la création d'un texte original. Pourtant, le copyfraud est une pratique commune et parfois même excessive qui implique la revendication de droits d'auteur sur des œuvres tombés dans le domaine public, et ce, en reposant sur l'ajout de commentaire ou la modification de la forme, comme le montre le cas de la librairie Droz contre les éditions classiques Garniers qui se disputaient les droits sur plusieurs manuscrits médiévaux (Tribunal des grandes instances de Paris, 2014). Ici, le juge reconnaît les changements apportés par les paléographes – « Ce travail scientifique ne consiste donc pas en une simple transcription automatique et repose sur des choix propres à l'éditeur » (ibid.) – cependant, ils sont considérés insuffisants, car ils ne présentent aucune originalité créative en ne répondant, selon la décision de justice, qu'à une intention de restitution de « la pensée et l'expression d'un auteur ancien » similairement à une traduction, et non pas à une volonté d'exprimer

la personnalité du nouvel auteur (ibid.). Ces textes ne constituent donc pas de nouvelles œuvres de l'esprit.

Ce cas montre quelque chose de particulier : la notion de transformation est sujette à débat, et de ce fait, les décisions de justices sont faites au cas par cas. La contrefaçon implique deux éléments : un matériel (reprise du titre, du texte, de la couverture, etc.) et un moral (conscience du méfait). L'œuvre originale et la contrefaçon supposée sont comparées afin de déterminer si la composition – c'est-à-dire la trame de l'histoire – et/ou l'expression – donc le texte lui-même – sont similaires de façon flagrante (Pierrat c, 2013). Quant à la conscience du méfait, il est considéré que les éditeurs sont censés veiller à l'absence de plagiat dans les œuvres qu'ils publient, ce qui est difficile de faire tant les œuvres sont nombreuses, et plus encore difficile à prouver (ibid.). Alors que la contrefaçon, et donc le plagiat, est sévèrement punie par la loi, elle concerne principalement les publications publiées qui reprennent des éléments semblables. Mais qu'en est-il des adaptations ?

1.3.c.ii Conflits entourant les œuvres composites

Une adaptation ou une œuvre dérivée a pour objectif de prendre les éléments d'un objet source et de les transformer en un nouvel objet, tout comme le fait la fanfiction, mis à part le contexte commercial qui l'entoure. Cependant, la commercialisation d'une adaptation ne la rend pas licite, et la reprise d'éléments préexistants peuvent donc mener à des conflits. En effet, si l'œuvre peut paraître assez transformée par l'auteur pour certains éditeurs, le délit de contrefaçon peut être reconnu ou suspecté par les auteurs de l'œuvre première. Il faut donc que l'adaptation se distingue de l'objet source grâce à une expression et à une composition différente (Colombet, 1990) pour que la transformation soit acceptée comme suffisante dans le cas d'une œuvre littéraire vers une autre œuvre littéraire. Cependant, la qualité transformative d'une œuvre, comme l'ont montré les précédentes décisions de justices, peut porter à débat, d'autant plus quand l'œuvre est clairement liée malgré les efforts de modification.

Par exemple, dans le cas de *The Wind Done Gone* (2001) écrit par Alice Randall, les tribunaux américains ont jugé que la reprise de *Autant en emporte le vent*⁸ (1936) de Margaret Mitchell était transformative et de ce fait, n'allait pas à l'encontre des droits d'auteurs (Krato, 2016), puisqu'elle était assez différente pour ne pas être considérée comme une œuvre dérivée contrairement à l'accusation. Cette incidence est intéressante dans le cadre de la fanfiction et plus particulièrement dans les possibilités d'adaptation de manuscrits fanfictionnels, puisque l'auteure écrit une réelle fanfiction : elle reprend les événements de *Autant en emporte le vent* avec les mêmes personnages, et suit la narration en accord avec le canon. Les seuls éléments réellement différenciateurs sont le nom des personnages et le point de vue suivit, ce qui permet d'inclure des scènes quelque peu différentes et des développements propres

8 - Titre original : *Gone with the wind*. Le titre de l'adaptation lie irréfutablement les deux œuvres sans pour autant les rendre indissociable.

au nouveau personnage principal (ibid.). Ces caractéristiques ont été jugées comme suffisantes pour autoriser la publication commercialisée de *The Wind Done Gone*.

À l'inverse, dans un cas légèrement différent, les traductions de *Le Rouge et le noir* (1830) de Stendhal en Coréen, faites par An Dong Myun (1968) et Hong Sung Wan (1978), présentent des cas propres de plagiat condamnable. En effet, les deux traducteurs ont fait le choix de modifier le texte de manière flagrante, en portant atteinte à l'intégrité et à l'expression du texte, puisque des paragraphes et des phrases entières ont été retirés de la version finale (Lim, 2015). Or une telle modification ne peut que transmettre une version de l'œuvre originale qui tombe dans le faux, elle constitue donc une atteinte au droit d'auteur. En effet, une œuvre traduite fait partie des œuvres composites et répond à un régime particulier puisqu'elles sont censées retranscrire de manière fidèle l'œuvre dont elles s'inspirent (Léger, 2020).

1.3.c.iii Le traitement juridique de la fanfiction

Toutes ces informations nous aident à former une base d'étude de la fanfiction dans un contexte légal, puisque les droits d'auteur, étant vagues et menés à être interprétés, sont une source de débat. Malgré leur gratuité, raison pour laquelle les ayants-droits ne sont pas toujours à l'encontre de leur création, les fanfictions ne sont tout de même pas forcément légales. Les fanfictions sont les travaux de fans les plus ciblés par les conflits juridiques, pourtant le nombre d'écrits de fans et la facilité de propagation de celles-ci rendrait les attaques en justice frivole, puisque ce serait « plus couteux que profitable » (Oakey, 2011).

Mais alors, la question porte donc, d'un point de vue juridique, sur la légalité théorique de la fanfiction et sur les personnes physiques ou morales qui doivent être sanctionnées. En effet, les sanctions, les censures et toutes autres peines liées au droit d'auteur ne mènent pas seulement à des sanctions pour l'auteur de l'objet second, mais également au « circuit de distribution » (François, 2013). Pour cette raison et afin de se protéger, les plateformes de fanfictions peuvent se dédouaner de cette responsabilité, notamment en incluant dans leur règlement des interdictions de contenu choquant, pour éviter une atteinte au droit moral par exemple (ibid.). Dans un même effort, Fanfiction.net inclue dans son règlement que les écrivains-lecteurs doivent créditer les ayants-droits. Ainsi, 88 % des écrivains-lecteurs prennent le temps et l'espace pour préciser aux lecteurs que les droits ne leur appartiennent pas (Oakey, 2011).

« Je ne possède ni *Gossip Girl*, ni ses personnages géniaux »⁹

(xoxoDesireh, 2010, cité par Land, 2010).

De tels disclaimers ou clauses de non-responsabilité n'offre qu'une protection minimale et n'ont pas forcément de poids face aux actes commis. Les conflits envers les fanfictions apparaissent

9 - « I do not own *Gossip girl* or any of it's amazing characters » (Notre Traduction)

donc tout de même. En effet, les différents ayants droits des objets sources peuvent agir agressivement contre les fanfictions qui découlent de leurs œuvres, et donc contre le public qu'ils « ne peuvent pas maîtriser », ce qui sera notamment le cas de Warner Brothers à l'encontre des fanfictions *Harry Potter* ou de Lucasfilms pour *Star Wars* (François, 2007).

Mais ce sont dans des cas particuliers où les auteurs des objets sources font connaître leur désapprobation de telles pratiques que la fanfiction devient une réelle source de conflit. Par exemple, Anne Rice, auteure de *Entretiens avec un vampire* (1976) refuse catégoriquement que ses œuvres soient interprétées ou utilisées dans le cadre de la fanfiction. Cela inclut donc les personnages, l'univers dans lequel ils se meuvent et la trame narrative. Elle indique ses sentiments sur le sujet sur son site, ce qui a mené à la suppression de milliers d'écrits de fans sur FF (Thomas, 2007). En effet, afin d'éviter les litiges qui pourraient mener à la clôture des plateformes ou à la pénalisation des écrivains-lecteurs, la majorité des partis visés par le désaccord d'un auteur ont tendance à se plier aux demandes explicites, même quand le Fair Use peut être défendu (François, 2007). Le Fair Use fait référence, dans le droit international, est similaire aux exceptions aux droits d'auteur dans le CPI. Il concerne la pratique d'utiliser une œuvre première dans le cadre d'une critique, d'une parodie, d'une étude, en se basant, dans ce cas-ci, sur le fait que la fanfiction serait un outil transformatif de l'objet source dans une optique critique et admirative, et ce, avec un but non lucratif (Krato, 2016). Cette pratique aurait pour effet d'apparenter la fanfiction à la parodie, et donc à un genre en lui-même.

Le fait est qu'il n'y a pas de jurisprudence qui concerne la fanfiction, et de ce fait, la pratique montre que certains auteurs tels que George RR Martin sont contre ce procédé, alors que d'autres au contraire, telle que Stephenie Meyer, l'encourage. L'utilisation du Fair use comme défense systématique, ainsi que le repos fréquent sur la comparaison avec le pastiche (ibid.) mène à penser que la fanfiction pourrait avoir besoin d'être protégée ou régulée par un droit du genre similaire. En revanche, McCardle (2003) suggère que cette possibilité n'est que trop idéaliste, puisqu'elle considérerait que toute fanfiction ne formerait qu'un seul et même genre. Or, les fanfictions sont variées en genre, en type d'adaptation et en intention d'écriture, comme nous avons pu le montrer. De ce fait, si le droit devait inclure la fanfiction comme un genre à part entière, il faudrait déjà déterminer les types d'œuvres secondes qui seraient protégées, ainsi que décliner une liste précise des genres admissibles par la loi ou non dans la fanfiction.

CHAPITRE II

*LES MANUSCRITS COMME SOURCES
DE MANUSCRITS ET INDICATEURS DE
TENDANCES NARRATIVES*

II.1. MÉTHODES DE RECHERCHES DE MANUSCRIT

« L'édition est une activité qui pourrait être définie comme une offre sans demande reposant sur la recherche permanente de prototype. » Par cela, Olivier Cohen fait appel à la notion d'offre et de demande qui régule les différents marchés économiques. Bien que l'édition puisse être divisée en plusieurs types d'offres et de demandes, ici, le fondateur des Éditions Olivier fait référence à l'offre de l'éditeur face à la demande du lecteur, et donc au produit livre qui ne peut être réclamé avec précision par les consommateurs sans qu'ils ne répondent eux-mêmes à leur demande. En effet, les lecteurs, comme tout groupe d'utilisateur qui forme la demande, sont impliqués dans la conception des biens qui leur sont offerts ; que ce soit dans le contenu, le format ou la présentation du bien livre, le lecteur peut devenir un concepteur dont « l'innovation est faite par et pour les usagers » (Calvignac, 2010). L'innovation des usagers serait, dans le cas de la fanfiction, les écrits de fans eux-mêmes, dans leur entièreté ou dans les contenus narratifs et *tropes* qu'ils contiennent. En analysant celles-ci, mais également en utilisant les éléments disponibles sur les plateformes de fanfictions, les maisons d'édition ont à leur disposition des outils de recherches qui leur permettrait de trouver les éléments qui intéressent leurs lecteurs, et même potentiellement de trouver des fanfictions qu'ils pourraient transformer en manuscrits à éditer et publier.

II.1.A INDICATEURS DE GOÛT

II.1.A.i Les kudos/favoris et les commentaires comme indicateurs de succès

Que ce soit les kudos sur AO3, les favoris sur FF ou les votes sur Wattpad, ce qui est plus communément appelé un like dans les communautés en ligne peut servir d'indicateur de goût et de succès. Il pourrait donc indiquer aux maisons d'édition ce qui plaît, ce qui ne plaît pas et ce qui fait partie des tendances de lecture actuelle chez les jeunes. En obtenant plus d'information sur le fonctionnement du like et son importance sur les réseaux sociaux, cette étude vise à explorer l'utilisation de cette fonctionnalité sur les plateformes de fanfictions pour en montrer les avantages dans la recherche de manuscrit parmi les fanfictions déjà écrites.

Le nombre likes est un élément utilisé pour mesurer la réputation d'un utilisateur ou d'un contenu sur les réseaux sociaux suite à une publication. Ce nombre serait le résultat d'une intention stratégique d'obtenir l'approbation d'autrui, ou alors les conséquences involontaires « d'une évaluation de la qualité documentaire des informations » (Cardon, 2013). Dans le cadre de la fanfiction, se posera donc la question de l'intention de l'écrivain-lecteur à laquelle cette étude tâchera de répondre par la suite. La notion de réputation endossée par l'avis des consommateurs via les likes et les commentaires est acceptée comme étant un réel indicateur, puisque celle-ci est de plus en plus associée à une valeur économique (Beauvisage & Mellet, 2016). Ainsi, le like et sa signification quant à l'e-réputation d'un écrivain-lecteur ou de ses fanfictions, à l'instar d'autres domaines d'influence sur internet, peuvent être indicateur d'un succès commercial potentiel. Le like a pour avantage d'obtenir le plus d'infor-

mations possible sur l’avis des utilisateurs sans que ceux-ci aient besoin de temps ou de compétences particulières pour exprimer leur approbation (Cardon, 2013). Ceci signifie que le like sert d’élément de mesure quantitative de ce qui est apprécié par les consommateurs, et dans le cas des plateformes de fanfictions, par les lecteurs-fans qui, rappelons-nous, sont des lecteurs traditionnels également. De ce fait, trier les fanfictions par ordres de likes permettrait la lecture des travaux les plus appréciés et mettraient des manuscrits à portée de main des éditeurs pour être évalué dans le cadre de leur ligne éditoriale. La réputation d’une fanfiction, et donc du manuscrit qu’elle peut devenir après modification pour éviter les conflits avec l’objet source, est ainsi quantifiable. Ces gestes individuels indiquent un avis de masse, des informations quantifiables et qui peuvent alors être inscrites dans le calcul de rentabilité d’un manuscrit. En effet, le nombre de likes peut être traduit en un phénomène comptable, favorisé par les entreprises (Candel & Gomez-Meija, 2016).

Le like est non seulement un indicateur de goût, mais également du taux d’engagement, puisque l’utilisateur souhaite manifester son appréciation pour la publication. Mais n’étant qu’un élément quantitatif, il est impossible pour l’éditeur de mesurer les raisons pour lesquelles la fanfiction plaît. Il ne peut donc pas déterminer les éléments narratifs qu’il devrait rechercher dans les manuscrits qu’il reçoit ou qu’il cherche, ni ce qu’il devrait garder ou demander à l’auteur de modifier. En revanche, la fonction de commentaire, elle, invite le lecteur-fan à déposer son avis de façon plus précise, et ouvre par ailleurs la porte à une critique poussée et constructive du fanwork qu’il évalue. Les commentaires ne sont pas postés par la majorité des consommateurs, et pourtant ils peuvent être un réel atout (une fois triés) pour obtenir un avis critique, bienveillant et averti (Granjon & Denouël, 2010). L’analyse des commentaires permet une étude qualitative de la fanfiction/du manuscrit, en examinant les motivations de visites, les opinions générées, la satisfaction, ainsi que l’intention de recommandation et de revisite qui sont des indicateurs clefs à l’étude marketing et de rentabilité (Flores, 2016).

Elisect32
 7-29 109
 Une très belle et longue fiction. Tu as su insérer avec succès cette belle histoire d'amour. C'était très vraisemblable. Ça le donne envie de relire les 2 derniers tomes tout en pensant à ton histoire ! Le début n'était pas mega prometteur, je trouvais drago trop désagréable et même méchant. Et finalement, ça a très bien évolué !

Figure 8 – Exemple de commentaires sur *Envers et contre eux* de Loufoca-Granger, par Elisect32 (29.07.2022). Consulté 13.08.2022.

Moelleuse66
 3-15 109
 Fiou! Quelle épopée ! Alors je vais pas te mentirl y a eu des moments où j'ai détesté ce Drago si lache émotionnellement parlant, cette Hermione bouchée émotionnellement parlant mais... finalement je pense que tu as vraiment cerné leurs personnalités. Et puis quel boulot ! Tu as écrit l'équivalent de 2 tomes en affrontant les tempêtes de tes lecteurs pas toujours très sympa et avec un style d'écriture toujours égal et parfait! Donc merci d'avoir partagé ça avec nous!

Figure 9 – Exemple de commentaires sur *Envers et contre eux* de Loufoca-Granger, par Moelleuse66 (15.03.2021). Consulté 13.08.2022

Invité
 12-25-2021 24
 la girafe:Hello, je me suis lancée hier dans ce récit aussi long qu'un roman. J'avais du mal au début avec le drago violent mais contente d'avoir poursuivi. J'aime vraiment la tournure que prend l'histoire et est bien écrit. D'accord avec toi pour la aduction des borborygmes de Ron.

Figure 10 – Exemple de commentaires sur *Envers et contre eux* de Loufoca-Granger, par Invité (25.12.2021). Consulté 13.08.2022.

Par exemple, les commentaires de la fanfiction *Envers et contre eux* de Loufoca-Granger publiée le 16.04.2013 sur FF, expriment un ressenti similaire et répété par les lecteurs-fans, ce qui peut être indicateur de tendance. En effet, ils s’accordent à dire que le comportement des protagonistes romantiques n’était pas appréciable au début de l’histoire pour ensuite évoluer vers une belle histoire

romantique et ainsi devenir une bonne romance « Ennemis à amants » (Annexe VIII).

Les avis ne sont pas toujours en accord cependant, comme peuvent en témoigner les deux commentaires (ci-dessous) sur la fanfiction *Le temps d'une vie* de Lonely Seira publiée le 25.02.2009 sur FF. En effet, les deux commentaires ne sont pas en accord avec leur niveau de satisfaction, et pourtant, ils sont tous deux constructifs dans leur apport d'information sur les raisons de leur appréciation ou non (annexe VIII).

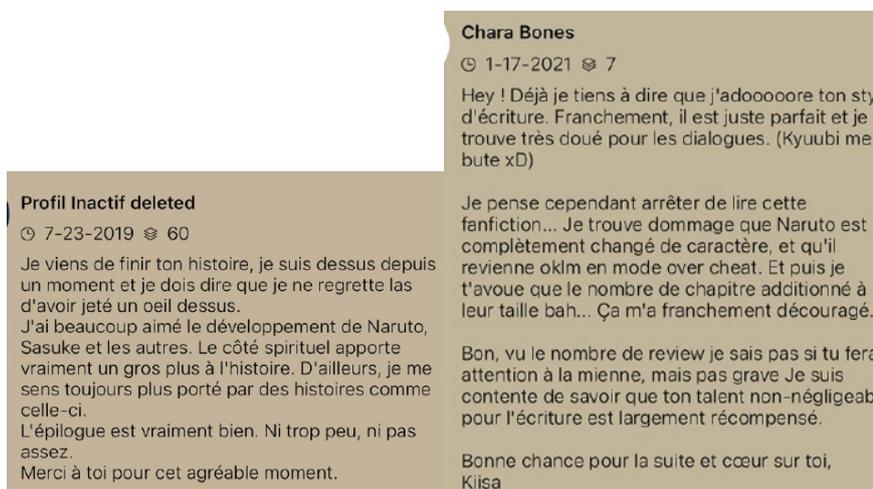


Figure 11 – Exemple de commentaires sur *Le Temps d'une vie* de Lonely Seira, par Inactif deleted, le 23.07.2019. Consulté 13.08.2022

Figure 12 – Exemple de commentaires sur *Le Temps d'une vie* de Lonely Seira, par Chiara Bones (17.01.2021). Consulté 13.08.2022

Ainsi, les kudos et les commentaires permettent d'allier études quantitative et qualitative afin d'établir les fanfictions ayant le plus de succès. Une fois établie, ces fanfictions peuvent être transformées pour se détacher de l'objet source puis se transformer en manuscrit publiable.

II.1.a.ii Les tags : des indicateurs narratifs

Le tag est un moyen d'explorer la narrativité de la fanfiction en étudiant les éléments narratifs qui sont inclus dans les écrits, tout en évaluant leur popularité variable. Comme nous l'avons déjà établi, les tags, ou hashtags, reflètent l'indexation des plateformes de fanfictions qui évolue au gré des écrivains-lecteurs. Cette méthode de tri des histoires, en indiquant des éléments clefs de leur contenu, permet ainsi de connaître les aspects narratifs qui sont inclus dans les écrits et ainsi d'indexer les fanfictions par sous-genre paralittéraire, par *tropes* ou par trigger warning. Ce sont donc des outils de tri, mais peut-être plus important encore, ce sont des outils qui développent la visibilité des écrivains-lecteurs puisque adopter cette méthode d'indexation les mets en lien avec d'autres fictions similaires. En effet, grâce à l'insertion de métadonnées via les tags (Mahfouz, 2020), cliquer sur l'hyperlien du tag rend accessible toutes les publications qui le contiennent et donc, aux objets ou sujets semblables (La Rocca, 2020). Avec cette nouvelle visibilité, il peut être constaté que la popularité des utilisateurs est accrue. Dans le cas de Twitter, par exemple, l'utilisation de hashtags systématiques dans les postes augmente le nombre de followers (d'abonnés à un compte Twitter et donc aux publications d'un utili-

sateur particulier) ; la différence est significative, puisque le nombre de followers est multiplié par 2.88, contrairement à ceux qui n'utilisent pas de hashtags, qui ne voit leur nombre d'abonnés augmenter que de 0.88 (Martín & al., 2016). Le tag est également un élément socio-linguistique qui grâce aux utilisateurs construit une réalité sociale et a un impact sur le monde en dehors des réseaux sociaux (La Rocca, 2020). Si le tag a des effets sur le monde social, il en est donc déductible qu'il influence la perception des cercles de leurs utilisateurs. Il ne serait alors pas impensable d'imaginer que le tag, ayant un impact sur le lecteur (la demande) influence pareillement le marché du livre (l'offre). Le tag peut de ce fait être un outil informateur sur la popularité de certains éléments narratifs, et une analyse de leur contenu peut indiquer aux maisons d'édition ce que leur lectorat souhaite lire. Ainsi, parmi les tags, nous pouvons trouver des *tropes*, des précisions quant au genre paralittéraire et des trigger warnings.

La *trope* fait référence aux redondances narratives réduites à des explications en quelques mots, aux squelettes, des histoires principales et secondaires, telles que « Ennemi à amant », « famille choisie », ou encore « l'élus ». La *trope* est une utilisation du mot anglais et a pour traduction la plus proche « stéréotype » ou « cliché », cependant ces traductions sont incomplètes puisqu'elles n'ancrent pas le mot dans le milieu littéraire, élargissant ainsi le domaine d'application, qui plus est, avec une connotation négative qui n'existe pas en anglais. Cette dissonance entre les traductions et le mot anglais, ainsi qu'une folksonomie internationale mènent à l'utilisation du mot *trope*. Il est donc important de souligner que la *trope* narrative se différencie du *trope* en rhétorique. Comme nous l'avons déjà établi, les *tropes* apparaissent souvent sous formes de tags qui servent à indexer les fanfictions. Les différentes plateformes permettent une étude quantitative de la *trope* à travers les tags ; ces études pourraient permettre d'établir les *tropes* les plus populaires ou les plus publiées. Ces *tropes* sont donc des redondances, le recyclage perpétuel d'une trame narrative reconnaissable à travers les différentes fonctions mises en scènes (personnages, archétypes, situations initiales, amorces...). La *trope* repose sur la capacité du lecteur à reconnaître le « code narratif » d'une amorce, soit d'un élément implicite dont l'importance ne sera reconnue que rétrospectivement (Genette, 1972). C'est par habitude qu'un lecteur va développer des compétences narratives nécessaires à l'identification des différents codes, et des différents squelettes narratifs qui existent (Tréfousse, 2014), autrement dit des *tropes* qui ont donc une valeur structurale. Ainsi, le lecteur peut développer des préférences qui seront, dans la fanfiction, indexées et étudiables grâce aux tags.

Les tags n'indiquent cependant pas que les *tropes*, mais donnent d'autres éléments narratifs également, comme des informations concernant des précisions de genre. Ainsi « Romance » n'est pas suffisant à l'indexation des fanfictions, et les tags contiennent donc des mots tels que « fluff » (autrement dit, « fleur bleue »), « âmes sœurs », « slow burn » (qui désigne une romance à progression lente). Alors que les genres littéraires se divisent en catégories de formes, plutôt que de contenu, il est possible de constater que librairies et les bibliothèques reflètent, non pas un système de classification purement académique, mais plutôt les pratiques de lecture et les intérêts de leurs consommateurs.

Ainsi, les acteurs du livre concentrent leurs méthodes d'indexation sur l'intrigue ou l'action (Pernoo, 2001) à l'instar des classifications par tags qui mettent en avant la demande du lectorat. Il en va de même pour les triggers warning, qui sont donc des avertissements. La recherche ou la suppression de tels tags peuvent donner une indication de l'évolution des sensibilités des lecteurs. On y trouvera des tags tels que « Major Character Death » (mort d'un personnage important), « Non-con » (rapport non consenti), « automutilation » ou encore « maltraitance infantile ». Le tag sert donc à prévenir le lecteur de ce qu'il va trouver dans l'histoire. Alors que la télévision fait déjà l'objet de recommandation quant à l'âge de visionnage (Papin, 2010), l'accompagnement de ces conseils par des avertissements spécifiques tels que « violence », « sexe », « nudité » par exemple (n.b, Netflix) se trouvent de plus en plus fréquemment. Pour autant, le monde littéraire ne connaît aucune classification systématique au-delà des catégories d'âges associées aux genres littéraires, qui ne sont pas des systèmes d'avertissements, mais des recommandations quant au niveau de lecture et à la démographie cible. Cette multiplication presque systématique des avertissements dans le monde de la fanfiction témoigne d'un besoin ou d'un désir des lecteurs d'avoir de telles alertes.

II.1.a.iii Utiliser ces données

La sélection des manuscrits et des éléments narratifs qui peuvent ou non être publiés dépend largement de spéculation sur le marché – ce que l'éditeur pense que le lecteur veut lire (Lévêque, 2016). Mais à notre ère, en plus du retour direct des lecteurs sur ce qui a déjà été publié dans l'édition traditionnelle, il est possible d'étudier un phénomène qui va plus vite que la chaîne du livre. Les plateformes de fanfictions offrent des outils de tri qui permettent à ses utilisateurs de rechercher ce qu'ils veulent, et donc par extension, de montrer aux éditeurs ce que le lectorat cible souhaite voir dans ses lectures. C'est l'expression de la demande du marché. En étudiant les tags pour trier les tendances narratives de lecture, et en utilisant les likes et les commentaires comme indicateurs de succès de manuscrits potentiels, il est possible de définir une ligne éditoriale plus en adéquation avec le lecteur, et même de trouver du contenu à publier. Ici, nous utiliserons les données fournies par l'OTW¹⁰ (2021) qui se concentrent sur leur propre plateforme : AO3. Afin d'établir une liste de tags pertinente à cette étude, les données obtenues ont été triées et les saisies relatives aux stades de lecture/d'écriture, au format (one shot, court, série...) et les redondances relevées (par exemple, ne garder qu'un seul de ces deux tags : PWP ou Porn without plot¹¹) ont été exclues de la liste étudiée, soit des trente tags les plus populaires. De ce fait, les tags restants permettent l'étude des *tropes* ou des éléments narratifs. De ce fait, l'analyse qui suit est un exemple de l'utilisation qui peut être faite des données fanfictionnelles par une maison d'édition, des conclusions qui peuvent en être déduites.

Les tags nous apportent des informations primordiales à la compréhension de la demande du lecteur. Il est à noter, cependant, que les histoires fanfictionnelles semblent orientées principalement

10 - *Organization for Transformative Works* – Organisation pour les œuvres transformatives

11 - Pornographie sans histoire

vers la romance, les tragédies qui relèvent des sentiments tristes et anxieux, et seulement en dernier lieu vers l'humour. En effet, 66.6 % des tags sont liés à la romance dont 45 % font référence à des éléments sexuellement explicite. On peut donc comprendre une forte popularité pour l'érotisme parmi ces lecteurs de romance fanfictionnelle. Le marché de la romance est générateur de 58.2 millions d'euros en 2016 (Guillemaud, 2021), il n'est ainsi pas surprenant que la popularité du genre soit également présente sur les réseaux fanfictionnels, pour autant, il n'est que quatrième sur la classification du CNL (2021) lorsqu'il s'agit de roman. Pour une étude de marché en amont de la création d'une nouvelle ligne éditoriale, il est ainsi possible de définir la romance comme étant un secteur particulièrement propice au succès commercial, et plus précisément l'érotique, puisque la demande existe et est dominante. Les tags principaux sont : fluff (« fleur bleue », est le premier tag), slow burn (« évolution lente ») et alpha/beta/omega¹² pour la romance, et anal sex, oral sex et hand jobs (en anglais : branlette) pour l'érotique. Cette dominance romantique est succédée par le drame et la tragédie. Alors que le tag le plus utilisé est fluff, le second est angst qui fait référence à la tragédie, l'anxiété et l'angoisse interne. Ce tag est accompagné, parmi les trente plus populaires, par d'autres *tropes* qui renforcent cet attrait pour la tragédie : hurt/comfort (souffrance/réconfort), violence et dépression. Ces *tropes* sont donc potentiellement des points d'intérêt à prendre en compte et à évaluer durant la lecture et sélection des manuscrits reçus par l'éditeur. Il est significatif d'indiquer que la fanfiction semble être un bon élément d'étude en ce qui concerne la romance et ses différents sous-genres, puisque les attentes précises des lecteurs sont indiquées dans les tags, contrairement aux autres genres paralittéraires abordés.

La sélection de manuscrit, quant à elle, se ferait grâce aux likes. L'éditeur peut prendre en compte sa ligne éditorial en faisant un tri préalable grâce aux tags (et aux langues pour une meilleure compréhension), ou alors s'intéresser de manière plus globale aux fanfictions les plus populaires des sites web choisis. En prenant l'exemple des fanfictions françaises et en les triant par kudos sur AO3, on peut voir que la première histoire proposée n'est autre qu'une RPF¹³, puisqu'il s'agit d'une fanfiction sur des célébrités, ici le boy band One Direction (Search Works, s.d). La fanfiction en question RUN de LouHazz (2013), le deuxième volet d'une trilogie fanfictionnelle, a été lue plus de 32 000 fois et a reçu 1169 kudos. Cette histoire est particulièrement intéressante puisqu'étant rattachée à des célébrités, l'histoire qui les entoure n'est que pure fiction et bien qu'inspiré de la réalité, ne repose sur aucune narration préexistante. Les efforts transformatifs nécessaires à la création d'un produit original en est donc plus que simplifié, et le succès de la fanfiction est indicatrice d'un engouement pour l'histoire. C'est ainsi un succès commercial potentiel. Bien évidemment, une fanfiction à succès ne peut devenir un livre sans tout d'abord devenir un manuscrit à travailler. L'éditeur peut donc ainsi retrouver des histoires qui ont un fort potentiel de rentabilité exprimé par les interactions sociales sur le manuscrit. Il est important également de prendre en compte les commentaires. En effet, les mauvais avis de livre sont

12 - *Trope* ayant pour objet des relations amoureuses et sexuelles prédéterminées par un élément biologique souvent mais exclusivement liées à des personnages métamorphes.

13 - Real Person Fanfiction

sources de revenus pour les auteurs peu connus et les multiplient par 45 % (Berger & al., 2010), nous pouvons donc en conclure, que les raisons d'un trafic important sur une fanfiction n'est pas garant de son appréciation et qu'il est donc nécessaire de vérifier le ressenti global des lecteurs pour évaluer sa rentabilité potentielle. Dans le cas de RUN (2013), nous pouvons voir plusieurs commentaires appréciatifs. C'est donc un manuscrit potentiellement idéal selon la ligne éditoriale de la maison d'édition qui en fait l'étude :

« Je tenais à vous remercier d'avoir écrit ce chef d'œuvre qui continue avec son deuxième tome run. » – (Emmy, 2013)

« Votre fiction est ma préféré a vie et je ne parles pas seulement des fanfiction Larry même one diction même fanfiction en générale, non, mais la meilleure histoire que j'ai lu tout confondu. » (Ara-bell, 2015)

Indicateur clef	Méthode d'utilisation	Stratégie éditoriale
Like (kudos, favoris...)	Indicateur (quantitatif) de la popularité d'une œuvre.	Choisir un manuscrit et établir une stratégie d'adaptation appropriée pour publier une œuvre appréciée du lectorat.
Commentaires	Indicateur (qualitatif) d'appréciation/dépréciation des thèmes, structures, formulations, trajectoires narratives etc.	
Tags	Indicateur (quantitatif) de préférences narratives (<i>tropes</i> , genres, tendances...): étude des tags les plus populaires et l'évolution de leur utilisation.	Orienter la ligne éditoriale en fonction des préférences du lectorat cible et des tendances de lectures.

Figure 13 — les indicateurs de succès

II.1.B. Avis des lecteurs : les liraient-ils ?

II.1.b.i Méthodologie

Le livre repose principalement sur le marketing de l'offre, puisque c'est réellement l'artiste, ici l'auteur, qui met en avant un produit sans recherches préalables. Cependant, les maisons d'édition ont pour objectif de générer des revenus, ce qui crée la nécessité d'étudier les tendances de lecture, et ainsi d'analyser les achats précédents et les avis clients pour se former un profil de demande. Ce n'est qu'une

fois ce profil connu, que les maisons d'édition peuvent convaincre les lecteurs de la qualité de leur livre avant de l'avoir lu. Afin de comprendre les motivations des lecteurs, cette étude vise à vérifier que le sentiment d'appartenance et de complémentarité se retrouve entre lecture traditionnelle et lecture de fanfictions selon une axiologie de la perception de la qualité. En effet, si une complémentarité peut être formulée entre ces différentes pratiques, une stratégie marketing peut en être déduite, surtout dans les domaines culturels (Evrard, 2015). Établir la rentabilité d'une histoire passe, d'une part, par l'évaluation de l'offre, c'est-à-dire des fanfictions et des plateformes des fanfictions, en faisant des analyses qualitatives grâce aux commentaires, et quantitatives grâce aux tags et aux likes ; et d'autre part, par l'analyse de la demande. Là, entre en jeu l'enquête effectuée dans le cadre de cette étude.

Afin d'établir l'état de la demande, il est nécessaire de prendre une approche différente à l'étude du marché du livre en engageant des communications avec des lecteurs directement. L'utilisation d'un questionnaire de masse est délibérée et importante dans la détermination de la réaction du lectorat traditionnel face aux fanfictions en générale, mais également, de leur perception, et celle des lecteurs-fans, de la fanfiction devenue livre. Une axiologie peut être déduite des réponses indiquées concernant la narrativité de la fanfiction et ainsi, concernant son utilisation commerciale et sa demande relative à ce type de texte, afin de potentiellement orienter les décisions éditoriales.

Cette enquête de terrain se présente donc comme un questionnaire semi-ouvert, dont la portée ne se cantonne pas seulement à cette partie de notre étude. Elle est composée de questions ouvertes qui permettent la libre expression, bien que dirigée et limitée par un nombre de caractères minimum. Celles-ci permettent d'éclairer les points plus précis qui auraient pu échapper à notre réflexion au préalable. Cependant, principalement, ce questionnaire se présente sous forme de sondage aux réponses à choix multiples pour une étude majoritairement quantitative (TT, 2017).

Cette méthode présente plusieurs avantages. Dans un premier temps, le questionnaire en ligne fait tomber les murs et les limites géographiques pour permettre l'atteinte d'un grand nombre d'individus de manière plus rapide et surtout plus intime. En effet, cette atteinte du public via internet a un intérêt particulier : l'anonymat. Ce qu'il apporte, c'est une sincérité qui est octroyée plus facilement quand le sondage n'a pas d'accompagnateur, puisqu'il y a moins de chances de présence de jugement social, ou en tout cas, de la peur qui lui serait associée, et ce, même lorsque le sujet est sensible (Belleau & Gingras, 2015). Cependant, bien qu'ils répondent avec plus de sincérité, il semblerait que l'attention portée aux questions et réponses seraient divisées à cause de l'environnement qui entoure le répondant. Afin de pallier cela, nous avons décidé d'écrire des questions et des réponses possibles de façon succincte et précise avec un temps de réponse nécessaire inférieur à deux minutes. Cela permet une rétention de l'attention jusqu'à la fin du questionnaire. Un autre inconvénient correspond au manque de question sur l'échantillon, puisque tout le monde peut y répondre (ibid.). Afin de ne pas subir entièrement cela, nous avons visé le lecteur via les réseaux sociaux dédiés à la lecture, en le nommant dans les publications.

D'autres éléments influencent notre étude plus pertinemment. En effet, la question de la largeur de l'échantillon, que nous avons essayé d'élargir en faisant appel à l'aide de plusieurs influenceurs livresques pour sa diffusion, aurait pu être trop faible pour former des tendances réelles. Nous avons recueilli un total de 384 réponses pour le sondage La Fanfiction et les lecteurs (Annexe III). Une autre appréhension concernait l'atteinte d'un public principalement jeune, puisque la diffusion du formulaire est principalement faite sur les réseaux sociaux et par mail, et en effet, 87,8 % des réponses sont limitées à une tranche d'âge de 16 – 30 ans. La limitation se poursuit avec un taux de 91.1 % de lectrices ayant répondu comparé aux lecteurs à 3.6 % et 4.7 % de personnes non-binaires. Ainsi, le lectorat interrogé n'est pas représentatif de la population qui lit.

II.1.B.ii Résultats d'enquête

Afin de permettre une organisation des résultats d'enquête encadrée, nous étudierons ceux-ci selon trois catégories de réponses. Dans un premier temps, il est important de définir le rapport entre le lecteur et la fanfiction en déterminant les préférences et les différences perçues entre la littérature traditionnelle et les fanfictions elle-même. Dans un second temps, il est intéressant de se pencher sur l'appréhension des pratiques éditoriales de la fanfiction, afin de comprendre ce qui pourrait être utilisé et transporté vers l'édition traditionnelle.

Le questionnaire est départagé en deux groupes de personnes : les lecteurs de fanfictions (59.9 %) et les lecteurs d'œuvres uniquement issues de l'édition traditionnelle (40.1 %). Bien que parmi tous ces derniers, 72.6 % ont une préférence pour les livres publiés (aux formats numériques et imprimé confondus), les origines fanfictionnelles d'un livre publié ne sont principalement pas un facteur décisionnel dans son achat. D'ailleurs, seuls 2 points séparent ceux qui ont répondu « Jamais » (7.7 %) de ce qui ont dit « Absolument » (9.9 %). Une autre catégorie également en dessous de 10 % indique que les lecteurs de fanfiction auraient une prédilection pour les livres issus de fanfiction, dans le cas où il s'agirait d'un récit qu'ils connaissent, pour soutenir l'auteur. D'ailleurs, les lecteurs de fanfiction ont majoritairement en tête des écrivains-lecteurs qu'ils aimeraient voir publiés (75.7 %).

Comme nous l'avons indiqué, bien que les lecteurs de fanfiction soient majoritaires dans le groupe interrogé, les résultats globaux indiquent que la préférence reste tout de même dirigée vers les ouvrages publiés. Les raisons varient et sont utilisées dans les deux cas, pour autant la répartition est claire : alors que les lecteurs préfèrent la fanfiction à cause du prix à 75 % et de son accessibilité à 55.8 %, les livres en ressortent majoritairement favorisés pour leur qualité et leur légitimité, arguments choisis par 90 % et 88.8 % des lecteurs respectivement.

Quant aux pratiques éditoriales, il semble y avoir un réel intérêt pour les pratiques d'indexation de la fanfiction sur les plateformes. En effet, à la question « La fanfiction, grâce à son indexation sur internet, possède des indications disponibles avant la lecture (ex : la présence de contenu choquant tel que des précisions sur le contenu sexuel, la violence ou le harcèlement ou alors, des éléments narratifs

tels que «d’ennemis à amants» ou «famille choisie»...). Qu’en pensez-vous ? » la vaste majorité est favorable. En effet, 73.4 % répondent « Cela m’aiderait à trouver ce que je veux plus facilement », et 12.8 % sélectionnent « Cela enlèverait l’élément de surprise et gâcherait mon expérience ». Les 13.8 % restant varient grâce aux réponses personnalisées. Certaines font références aux incompatibilités de ce système avec la fanfiction, ou alors considère que les maisons d’édition ont déjà des outils propres à cela : « Je pense que ça fait sens en fanfictions dans la mesure où il n’y a aucun moyen de remettre en contexte l’auteur (pas de collection, de ligne éditoriale permettant de se douter d’un contenu difficile), mais je ne tiens pas particulièrement à ce que ça apparaisse sur tous mes livres. » D’autres avancent qu’ils n’utilisent pas personnellement ce système, mais considère qu’il ne correspond qu’à un complément, qui peut être utile aux autres : « Je suis d’accord que les trigger warning soient affichés, mais pas la *trope*, ça gâcherait la surprise. » De manière extrêmement majoritaire, cependant, ce qui semble susciter le besoin de précision est le suivant : alors que les avis sur les *tropes* varient, tous ou presque concordent : les triggers warnings sont importants et devrait être inclus. C’est un avis partagé par de nombreux lecteurs, et pas seulement par ceux qui lisent de la fanfiction et connaissent déjà ce concept. Voici certains commentaires anonymes : « Cela me permettrait d’être avertis, » « Ça m’aiderait surtout pour mon fils, » « C’est bien de préciser si certains passages sont susceptibles de heurter la sensibilité (si traumatisme), » « Je fais en sorte de ne pas le lire pour ne pas me spoiler, mais je trouve ça bien pour ceux qui ont besoin de connaître les TW. »

ACHÈTERIEZ-VOUS UN LIVRE SI VOUS SAVIEZ QUE C’ÉTAIT UNE FANFICTION AVANT D’ÊTRE PUBLIÉ ?

- Jamais
- Seulement si j’ai lu la fanfiction (pour soutenir l’auteur)
- Peut-être. Ça n’a aucun effet sur mon choix de lecture.
- Absolument

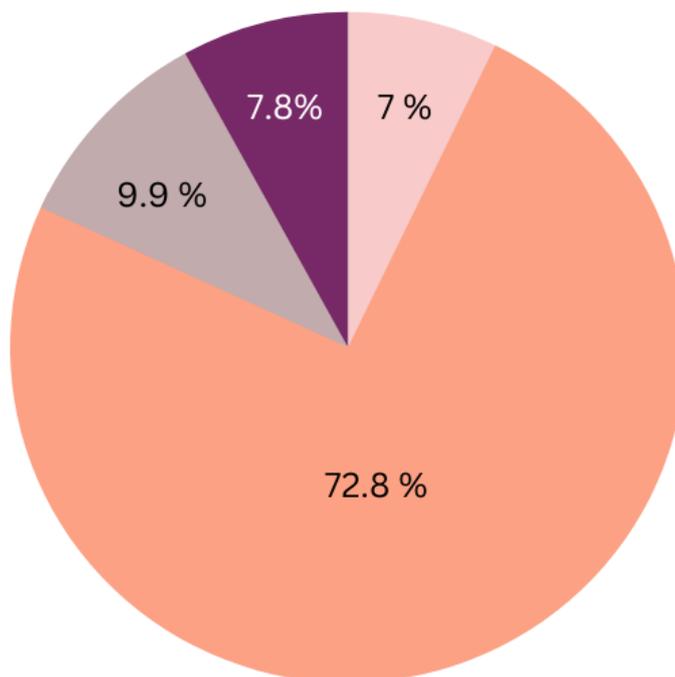


Figure 14 — Résultats : achèteriez-vous un livre devenu fanfiction ?

II.1.B.iii Interprétation des résultats

Il est facile de tirer certaines conclusions de ces résultats, malgré les limites que nous avons mentionnées. Il est d'ailleurs important de rappeler que l'échantillon interrogé est un public principalement formé de lectrices entre 16 et 30 ans, dont la majorité lit également de la fanfiction, et de ce fait n'est pas entièrement représentative du lectorat francophone dans sa globalité. Pour autant, les données collectées ont tout de même une valeur informative.

Dans un premier temps, elles montrent que même les lecteurs de fanfictions ont pour préférence les livres papiers ou les livres électroniques. Cet indicateur sous-entend que la fanfiction reste un genre littéraire, et dans ce cas-ci, fait l'objet d'une sélection. Cette sélection repose sur des conditions pratiques et économiques puisque le prix et l'accessibilité sont les deux données les plus sélectionnées pour justifier la préférence des lecteurs pour la fanfiction. En effet, la fanfiction reposant sur le principe de l'économie du don, aucun échange monétaire est attendu, et de ce fait, elle est préférable pour les jeunes qui ne peuvent pas forcément se permettre des achats répétés de livres. L'accessibilité est également donnée comme raison principale. À nouveau un critère pratique, c'est en seulement quelques clics que la fanfiction est accessible. En revanche, la qualité, la légitimité et la facilité à obtenir ce que l'on cherche est indiqué comme avantage du livre publié. Cela implique qu'il existe une certaine axiologie des valeurs associée à ce phénomène : le livre semble avoir plus de valeur, être plus qualitatif grâce au travail éditorial. Pour autant, la valeur de la fanfiction peut être évaluée à la hausse individuellement, et plus particulièrement grâce aux écrivains-lecteurs. En effet, le nombre important de lecteurs-fans qui admettent vouloir voir un des écrivains-lecteurs qu'ils lisent être publiés et présent sur le marché du livre indique que la vision de la fanfiction, relative à des activités ou des personnes précises, est appréciée positivement.

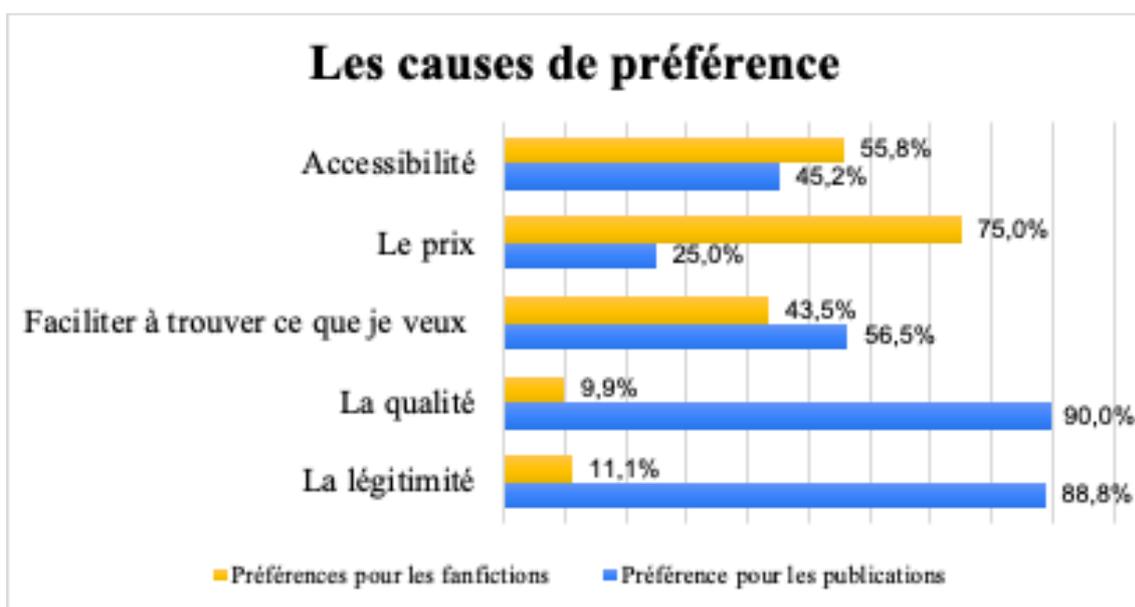


Figure 15 — Les causes de préférence

Cette dualité de perception est probablement ce qui influence la perception des livres produit à

partir de fanfiction. Bien qu'il y ait plus de lecteurs qui indiquent ne « jamais » vouloir lire un tel récit que de lecteurs qui seraient « absolument » attirés par ces origines, principalement, le facteur fanfiction ne serait pas décisif dans l'achat d'un livre. Cela signifie deux choses pour les maisons d'édition :

Annouer les origines fanfictionnelles ne sera pas une méthode efficace de promotion. Cela implique que les slogans promotionnels tels que « issu du phénomène Wattpad » par exemple, n'aura pas d'impact particulier sur la majorité des consommateurs ; Les origines fanfictionnelles d'un roman ne seront pas détracteur à l'achat. Ainsi, cacher les origines du livre aura un effet peu impactant sur le dynamisme des ventes. L'intérêt d'avoir ces connaissances est de savoir l'impact que peut avoir la fanfiction sur l'achat. Cela implique que les slogans promotionnels tels que « issu du phénomène Wattpad » par exemple, n'aura pas d'impact particulier sur la majorité des consommateurs. Alors que promouvoir l'origine fanfictionnelle d'un roman n'aura pas d'effet particulier seul, ajouter une mention du pseudonyme utilisé par l'auteur en tant qu'écrivain-lecteur pourrait susciter l'intérêt des lecteurs-fans. Cela cumulerait les deux groupes – ceux qui sont intéressés par les adaptations fanfictionnelles, et ceux qui ne seraient intéressés que dans le cas d'écrivains-lecteurs précis.

Un autre élément important qui peut être déduit de ces données est le suivant : les tags et les *tropes* sont demandés, et même dans les cas où ils ne le sont pas, les trigger warnings, autrement dit les avertissements, sont tout de même appréciés par les lecteurs. Les commentaires formulés précédemment ont été sélectionnés de façon fortuite au fur et à mesure de notre lecture (Annexe III). Ils sont, pour autant, de bonnes représentations du sentiment majoritaire : les avertissements sont nécessaires. Les lecteurs de fanfictions en comprennent l'intérêt, que ce soit pour eux ou pour les autres, et les lecteurs traditionnels admettent que ça les aiderait à l'achat, afin de choisir des livres pour eux-mêmes et pour les autres.

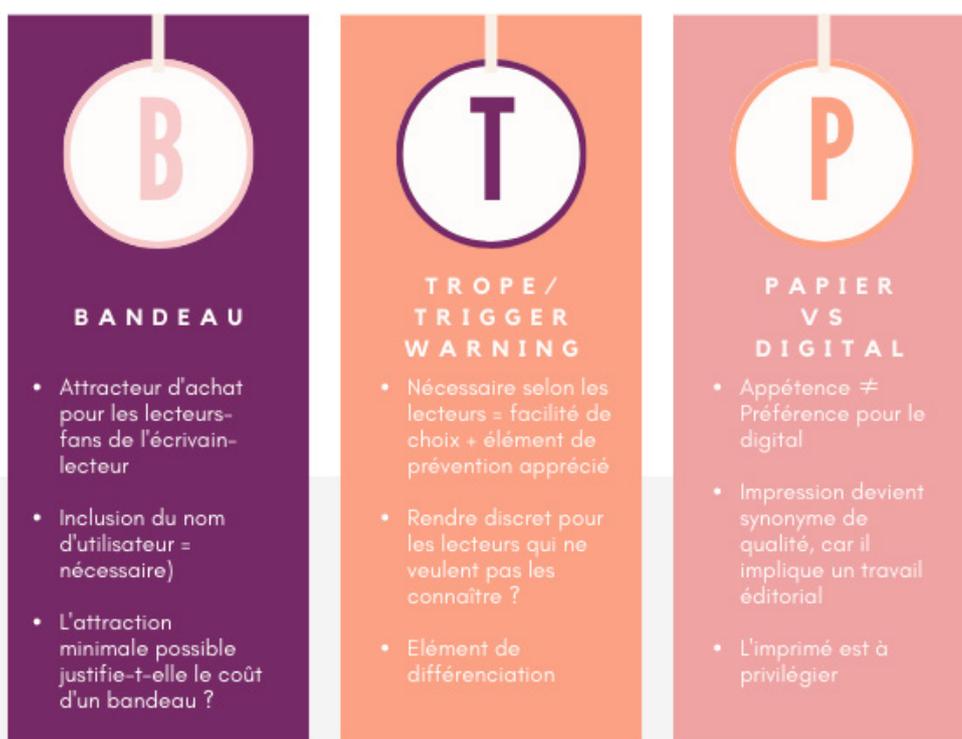


Figure 16 — Résultats

II.1.C L'avis des éditeurs : est-ce faisable ?

II.1.C.i Les premières expériences

L'utilisation de la fanfiction peut être tentée au cas par cas pour la transformation de fanfictions en manuscrits, mais il est possible de se demander ce qu'il en est de la commercialisation de la fanfiction de manière plus directe. En 2013, Amazon annonce le nouveau modèle de publication qui permet la mise en vente d'histoires « autorisées et inspirées de mondes populaires » et un taux de droits d'auteur beaucoup plus élevé que la moyenne puisque les écrivains-lecteurs publiés perçoivent 35 % des ventes (Amazon Inc., 2013) contre 8,6 % dans l'industrie traditionnelle (Sapiro & Rabot, 2017). Ce concept a des conditions, notamment sur la longueur du livre, soit 10 000 mots pour avoir droit à ce type de rémunération, l'absence de pornographie, de contenu offensant, de crossover¹⁴ et de références excessives à des marques déposées ; sont également imposés des efforts pour la satisfaction client (beau format, titre cohérent...), et le respect des droits d'auteurs (Pepitone, 2013). Ici, le droit d'auteur est conservé par l'entreprise et ses auteurs grâce aux partenariats qu'Amazon a obtenus auprès de certaines franchises à succès telles que *Pretty Little Liars* de Sarah Shepard (2006), cependant, le peu de marques associées et les limites imposées ne sont pas appréciés des fans et n'attirent pas les interactions nécessaires à la bonne continuation de l'entreprise (Kennedy & Buchsbaum, 2022). En 2018, Kindle Worlds ferme donc ses portes et révoque les droits de publication des œuvres puisque le droit d'auteur n'était applicable que par le biais d'Amazon Inc. (Readers Entertainment, 2018).

Un autre exemple de tentative de monétisation du système de la fanfiction est Fanlib. L'ouverture de Fanlib en 2007 présente une première tentative de monétisation des pratiques fanfictionnelles en créant une archive de textes de fans où les publicités peuvent apparaître et ainsi générer des profits sur le nombre de visites, comme le font de nombreux réseaux sociaux et sites (Cupitt, 2008). L'archive est gratuite et invite les écrivains-lecteurs à poster sur celle-ci plutôt que d'autres en promettant, grâce à leur rémunération, des prix et des concours, de revenus d'une nature non monétaire (Scott, 2009). Alors que le business plan de Fanlib repose principalement sur les écrits de fans et, de ce fait, sur les écrivains-lecteurs, aucune protection légale ne leur est offerte, et aucune responsabilité n'est prise par l'entreprise (Cupitt, 2008). Cette tentative a été majoritairement perçue comme une exploitation des fans dans le but de générer des bénéfices, plutôt que la coopération qui était promue par l'entreprise (Scott, 2009). C'est d'ailleurs en partie cette situation qui a poussé la nouvelle archive AO3 à obtenir une représentation légale (Cupitt, 2008)

Il semblerait donc au premier abord que la commercialisation d'une archive de fanfiction ne soit pas recevable par la communauté fannique, puisqu'elle serait en totale opposition avec l'économie du don sur laquelle elle repose. La fanfiction dans un contexte commercial doit être prise au cas par cas. En effet, alors que les plateformes de fanfiction ne paraissent pas avoir de succès dans un contexte com-

14 - Un crossover est, dans ce contexte, le mélange de plusieurs *fandom* dans une même œuvre.

mercial, cela n'empêche pas les fanfictions d'être individuellement publiée par des maisons d'édition. Par exemple, *Le Pacte Sanguinaire* de Nine Gorman publié en 2017 par Albin Michel a été publié sur Wattpad entre 2015 et 2017 (Cléry & al., sous presse). De nombreuses maisons d'édition utilisent déjà les plateformes telles que Wattpad afin de trouver leurs nouvelles publications, et ce, avec succès, puisque l'expérience est répétée. En 2019, on verra donc 33 maisons à succès se lancer dans cette recherche de manuscrit sur Wattpad : de grands éditeurs tels que Hachette, Harlequin, ADA, et leurs filiales, mais aussi des maisons indépendantes ou à compte d'auteur telles que Black Ink ou Édilivre (Luthers, 2019). Les pratiques varient entre la publication de premiers romans ou la continuation de séries basées sur une première fanfiction à succès, parmi lesquelles étaient décelables 219 publications (dont 164 séries) de 128 auteurs différents, et ayant pour genre paralittéraire principalement la romance (pure, érotique et hybride) et les littératures imaginaires (ibid.). Ces chiffres ne représentent qu'une très faible partie de la production de livre puisque la même année, 107 143 titres ont été publiés (Les chiffres clés de l'édition de livres en 2019 en France, 2021), soit les titres Wattpad représentaient 0,2 % du marché français.

Alors que la création d'une plateforme de fanfictions payantes ne semble pas une option viable due aux tentatives échouées, il est prouvé que l'utilisation des fanfictions de manière individuelle se fait déjà par des grandes et des petites maisons d'édition. D'ailleurs, il est important de noter que la fanfiction est en pleine expansion et que son degré d'utilisation est en pleine évolution. Entre le début de cette étude en septembre 2021 et aujourd'hui, il est possible de remarquer des nouveautés, ce qui imposent les difficultés d'un corpus dynamique. Notamment, Hachette sur sa page dédiée à la romance met en avant les plus gros succès de TikTok, et plus important pour cette étude encore, les succès de Wattpad édités chez eux (Sélection Wattpad, 2022). Cela montre, d'une part, que Hachette a publié à ce jour au moins 61 romans issus de Wattpad, et d'autre part, que la fanfiction est mise en avant pour indexer les romans et les promouvoir.

II.1.C. ii Quand le fanon devient canon : le cas de Docteur Who

Ainsi, faire d'une fanfiction une œuvre transformative indépendante de l'objet source lui confère un potentiel de rentabilité, mais la question se pose, les détenteurs de droits sur l'objet source peuvent-ils faire usage de la fanfiction à des fins commerciales tel quel ? Ici aussi sont observables des précédents.

« Certains détenteurs de copyright, comme la BBC dans le cas de Docteur Who, ont des processus qui permettent de soumettre spontanément des histoires pour les intégrer aux canons officiels, tandis que certains scénaristes ont parfois été recrutés dans les rangs des auteurs de fanfictions. En ce qui concerne les romans sur Docteur Who publiés chez Virgin Book, une fois que la BBC a réclamé la licence pour publier des romans, de nombreux lecteurs ont alors immédiatement catégorisé toutes les Virgin New Adventures comme étant des fanfictions non canoniques. » (Boulay & al., 2011)

Dans le cas de la série Doctor Who produite par la BBC depuis 1963, la chaîne britannique fait

tellement usage de la fanfiction dans ses publications, qu'il devient nécessaire de créer un site 'The Canon Keeper's Guide to Doctor Who' dont le but est de nommer ce qui est canon ou pas (Perryman, 2008). En effet, avec le développement de plusieurs œuvres contiguës à la série, les fans pourraient devenir confus quant au suivi des histoires, ce qui est canon¹⁵ ou pas.

La BBC est déterminée à continuer le monde de Doctor Who dans plusieurs médias, notamment à travers plusieurs livres publiés. Loin d'une volonté de mettre en place un processus de novélisation de leurs épisodes, c'est avec deux publications par mois (une sur le huitième docteur, une autre sur un docteur précédent) sur des histoires originales que la chaîne anglaise souhaite mettre en avant sa série. Cependant, ce qui différencie Doctor Who des autres utilisateurs de pratiques transmédias, c'est bien le fait que le site de la BBC fait appel au fan pour écrire ces romans. En effet, le site compte toujours les archives relatant les règles que l'auteur doit prendre en compte avant de soumettre son manuscrit : le lectorat cible, le nombre de mots, format de fichier/mise en page, continuité avec la série, des conseils sur l'intrigue... Ces indications sont non seulement des règles, mais comportent également des conseils quant à l'écriture, rappelle les questions à se poser avant de soumettre le manuscrit, recommandent des livres à lire pour aider dans la pratique d'écriture, etc. L'article est clairement adressé à des écrivains amateurs qui sont des fans de la série : des écrivains-lecteurs (Doctor Who Books, s. d.).

Alors que les manuscrits commandités par la BBC à ses fans sont strictement restreints à l'écriture de roman d'environ 80 000 mots, la Big Finish Productions, elle, commande des nouvelles ou des recueils de nouvelles pour terminer l'histoire du Docteur dans un livre audio. Cette demande se présente sous forme d'une compétition organisée par le site officiel de Docteur Who dont le gagnant sera publié. Ici également, de nombreuses règles accompagnent l'écrivain-lecteur, notamment des personnages et des créatures interdits d'utilisation dans l'histoire et l'interdiction formelle d'envoyer une histoire qui a déjà été publiée ailleurs. Autrement dit, c'est une fanfiction créée dans le but d'être publiée par une entreprise uniquement, ce qui la différencie d'une fanfiction traditionnelle (BBC Studios, 2021). Cette pratique ne se limite pas à Doctor Who, cependant.

En effet, Big Finish Productions est une maison d'édition dont les livres audios sont au cœur de la ligne éditoriale. Leur production principale se base sur des dérivés originaux de séries, de magazines, de livres et fait donc visiblement appel aux fans pour l'écriture de certaines de leurs publications. Cette maison d'édition représente donc un modèle économique qui repose entièrement sur des fanfictions, des textes non transformateurs, et les transforme en produits dérivés grâce à l'obtention des droits et leurs partenariats avec les personnes morales concernées (Big Finish - For the love of stories, s. d.).

De ce fait, il est donc possible de concentrer son activité économique sur des pratiques de fans, en faisant appel aux talents présents dans la *fandom* afin d'étendre le monde dont l'éditeur détient les droits (qu'il les ait acquis dans un premier ou second temps).

15 - Pour rappel, *canon* est un adjectif qui définit ce qui sont des faits établis par l'objet source.

II.1.C. iii L'intérêt des éditeurs

La fanfiction peut donc être adaptée en manuscrit de plusieurs manières : en prenant son contenu pour en faire une œuvre transformative qui est séparée de son objet source, ou au contraire, en s'appuyant sur l'objet source pour en faire un produit dérivé. En revanche, ces utilisations ne sont que marginales à l'instant présent, et bien que détentrices d'un certain succès, ces méthodes ne peuvent être appliquées que par des éditeurs intéressés par le processus en lui-même. Il est donc important de se pencher sur la question de l'attrait que les pratiques fanfictionnelles ont selon les éditeurs.

Afin de prendre connaissance de l'intérêt que peut porter les éditeurs pour la fanfiction dans le contexte de leur travail, il a été nécessaire de rencontrer des professionnels du livre et de mener des entretiens semi-dirigés pour obtenir un maximum d'information sur le sujet tout en ayant une certaine liberté d'expression avec les éditeurs. Cette tâche s'est avérée plus que compliquée. En effet, loin de ne pas souhaiter répondre, nombreux sont les maisons d'édition qui ont indiqué ne pas savoir comment participer à un entretien sans connaître le sujet qui serait discuté. La fanfiction, bien que présente dans le monde de l'édition, n'est pas majoritairement utilisée ni publiée, car beaucoup d'éditeurs sont incapables de la définir. Pour autant, un certain nombre d'entre eux ont accepté de nous répondre, ou plus surprenant encore, nous ont offert leur avis à travers les sondages à destination des lecteurs, en effet, l'éditeur est avant tout, un lecteur lui-même.

Ces derniers avancent un avis majoritairement favorable à la fanfiction et à sa place dans le monde de l'édition. Le point relevé principalement est la question de légalité, ce qui est un facteur que ce mémoire prend en compte dans son explication de l'utilisation de la fanfiction. Néanmoins, malgré les demandes de travail sur le texte pour purger l'œuvre de toute référence à l'objet source, les éditeurs semblent principalement ouverts à l'utilisation de la fanfiction comme source de manuscrit : « Absolument. Le potentiel économique de la fanfiction me semble pertinent en ce qu'il se base sur deux lectorats fidèles : le premier concernant l'œuvre d'origine et le second fidèle à la fanfiction qui n'a pas encore été éditée. » Quant au commentaire, négatif, bien que présent que sur un échantillon très limité, sur 10 réponses d'éditeurs¹⁶, seul un répond « non » à la question « pensez-vous que la fanfiction a sa place dans le monde de l'édition » et ce, sans apporter d'information supplémentaire sur les raisons de sa perception. Sur cette base, nous pouvons en tirer un avis généralement positif chez les jeunes éditeurs (tous ont entre 21 et 30 ans sur ces résultats).

Cependant, lors de nos entretiens, une tendance a été dessinée sur l'utilisation des fanworks par les maisons d'édition. Sur trois éditeurs, deux font utilisation de fanwork, mais seulement un utilise des fanfictions et des auteurs de fanfiction afin de nourrir son activité. Chaque éditeur voit des intérêts pour la fanfiction, bien que, dans le cas de Plume Blanche notamment, l'intérêt reste distant : « Pour moi, je ne valide pas l'intérêt de la fanfiction d'un point de vue professionnel, » (annexe II b). Ici, l'édi-

16 - Nous rappelons que cette enquête ne leur était pas destinée. Cependant, les réponses apportées semblent assez qualitatives pour les utiliser, puisqu'elle relate de l'opinion éditorial non-préparé.

trice avoue que la fanfiction peut mener au succès littéraire, spécifiquement en citant Cinquante Nuances, pour autant, la transformation de l'œuvre est telle, qu'elle ne considère plus le texte comme une fanfiction, mais une œuvre à part entière. Pour elle, la fanfiction a un intérêt pour les futurs auteurs qui voudraient s'exercer, mais ne présente aucun intérêt professionnel pour son métier. D'ailleurs, bien que les origines fanfictionnelles d'un texte ne la rebute pas, elle considère que la purge pour publication⁴ ne relève pas de son rôle, mais de celui de l'auteur. L'éditeur de Black-out quant à lui reconnaît les avantages de la publication pour l'éditeur, cependant, bien qu'il y ait du fanart dans une de ses parutions Play Boy (Pacaly, P., 2015), il n'est pas particulièrement intéressé par l'utilisation de la fanfiction : « Je n'ai jamais cherché à utiliser la fanfiction en tant que telle dans mes écrits. Je n'ai pas un intérêt particulier pour le faire et je reçois assez de manuscrit comme ça, » (annexe II a), a utilisé la fanfiction comme plateforme de lancement pour sa maison d'édition : « j'étais un nouvel opérateur sur le marché, qu'est-ce qui va donner envie à un auteur de travailler avec moi alors qu'il ne me connaît pas ? Rien du tout. Donc j'allais sur Wattpad, je lisais beaucoup et je contactais les auteurs directement là-bas, » (annexe II Cependant, au-delà du recrutement d'auteur, les maisons d'édition interrogées n'étaient pas aussi intéressées par les plateformes comme indication des tendances de lecture ou comme outil pour les enquêtes de marché.

	Black Ink	Black-out	Plume Blanche
Utilisation de fanwork	Oui (fanfiction)	Oui (fanart)	Non
Intérêts évoqués (mais pas forcément mis en application)	Débuter : trouver des manuscrits/auteurs à l'ouverture de sa maison d'édition	Développer le monde d'un auteur Influencer les ventes de l'œuvre initiale (relance) et de l'œuvre secondes	Pratique d'écriture, entraînement d'auteur Aucun intérêt professionnel pour l'éditeur
Utilisation des plateformes	Oui (Wattpad)	Non	Non
Intérêts évoqués (mais pas forcément mis en application)	Trouver des nouveaux auteurs, des nouveaux talents	Trouver des nouveaux manuscrits.	Découvrir les tendances de lectures.

II.2. ÉTUDES DE CAS LES SUCCÈS AVÉRÉS

Si en théorie les fanfictions peuvent être et sont utilisées dans le monde de l'édition, il est important de se pencher sur le pratique. Si la fanfiction peut devenir un roman à succès, il est nécessaire de prendre en compte les évolutions visibles dans leur adaptation en publication, et de comprendre les effets qu'elles peuvent avoir.

II.2.A. *Cinquante nuances de Grey*, E.L James (2011)

II.2.A. i. *Une fanfiction de Twilight*

Malgré le succès mondial de la trilogie *Cinquantes Nuances*, le public global n'est pas automatiquement au fait de ses origines. Les premiers chapitres de *Cinquante nuances de Grey*, d'E.L James paru en 2011 aux éditions Vintage Books, sont à l'origine une fanfiction dont l'objet source n'est autre qu'un autre phénomène littéraire international : la saga *Twilight* écrite par Stephanie Meyer (Chedaleux, 2018). Le titre original *Master of the Universe* (MotU) a été publié en 2009 sur FF et *Twilighted.net* pour reprendre l'histoire de Bella et Edward, les protagonistes de *Twilight* dans un univers alternatif (UA) où tous les personnages sont humains. Pour rappel, l'univers alternatif est une *trope* utilisée dans toutes les *fandoms* afin de faire référence aux récits qui ne suivent pas la trame originale. L'UA peut donc faire référence à un univers proche du canon, mais dont la divergence se fait à un moment clef de l'histoire, ou alors, comme dans ce cas-ci, faire un changement qui rend l'histoire originale impossible. En effet, un univers alternatif où tous les personnages sont humains dans le cas de *Twilight* enlève l'élément principal de l'histoire : le surnaturel et donc le genre fantastique auquel il est associé. Sans vampires ni loup-garou, les thèmes sur l'humanité, l'immortalité et les communautés secrètes qui étaient des piliers dans la saga fantastique, semblent absents. Les similitudes et l'association du récit à l'objet source repose donc sur les personnages, leurs relations interpersonnelles et des redondances narratives récurrentes.

Sa réussite fanfictionnelle était déjà telle, que ses chapitres publiés ont obtenu environs 37 000 commentaires selon les estimations, ce qui, comparativement, représente un fort succès puisque les lecteurs-fans ne laissent pas tous des commentaires (McCain, 2015). Les raisons pour cela varient, tout lecteur ne souhaite pas laisser son avis sur les œuvres qu'il lit, et au-delà de cela, seuls les utilisateurs ayant un compte peuvent laisser des commentaires. En prenant pour étude les dix fanfictions les plus lues sur AO3, il est possible d'observer qu'elles présentent un ratio de commentaires et de kudos assez faible comparé au nombre de lectures enregistrées. En moyenne, 0,48 % des lectures enregistrées mènent à un commentaire (Search Works – sort by : hits descending, 2022). Pour faire une comparaison directe, *All the Young dudes*, une fanfiction *Harry Potter*, comptent 26 671 commentaires, pour plus de 8 millions de lectures (ibid.). Il est important de noter que cette proportionnalité varie fortement d'une

fanfiction à une autre, comme l'indique le tableau établi dans le cadre de ces observations (annexe IX).

Cette fanfiction se découpait en deux tomes, *Master of the Universe I* et *Master of the Universe II* qui compilaient 110 chapitres réunis avant que la narration ne soit interrompue pour être publiée. FF ayant des règles précises sur le caractère sexuel des fanfictions présentes sur la plateforme, James, sous le pseudonyme de Snowqueen Icedragon a dû retirer MotU en 2010, et a décidé de créer son propre site sur lequel elle continuerait de publier ses chapitres (Brennan, 2014). Le nom 50 shades soit, *Cinquante nuances* en anglais, apparaît donc pour la première fois sous forme d'un nom de domaine pour le site de E.L James en 2011 (*ibid.*) C'est une première dissociation qui ne va néanmoins pas fermement à l'encontre des pratiques fanfictionnelles. Effectivement, de nombreux blogs dédiés à l'écriture de fanfictions ou à des écrivains-lecteurs en particulier, comme notamment sur des plateformes de blogs telles que Tumblr, qui sont de grands lieux d'échanges pour les *fandoms* (Hillman et al., 2014).

Ainsi, les débuts fanfictionnels de *Cinquante nuances de Grey* sont avérés et utilisés dans de nombreuses études de la fanfiction. C'est donc avec des tomes incomplets que les fans finissent de lire

Rang	Titre	Écrivain-lecteur	Lectures	Kudos	Commentaires	Ratio kudos	Ratio Commentaires
#1	All the young dudes	MskingBean89	8183224	120973	26671	1,48%	0,33%
#2	Passerine	Blujamas	2887231	81225	5943	2,81%	0,21%
#3	Manacled	SenLinYu	2692763	43796	10916	1,63%	0,41%
#4	In another life	LittleLuxray	2525907	69392	5946	2,75%	0,24%
#5	Yesterday Upon the stairs	PitViperOfDoom	2432534	75661	21551	3,11%	0,89%
#6	Viridian : The Green Guide	Clouds (myheadinthecoudsnotcomingdown)	2016285	48512	26370	2,41%	1,31%
#7	Deku? I think he's some pro...	Clouds (myheadinthecoudsnotcomingdown)	1934483	51910	18065	2,68%	0,93%
#8	The Breeding Ground	megamatto9	1833086	4344	352	0,24%	0,02%
#9	House of Cards	sugamins (orphan_account)	1665659	35137	3942	2,11%	0,24%
#10	Survival is a talent	ShanaStoryteller	1554986	40517	12226	2,61%	0,79%
TOTAL :			27726158	571467	131982	2,06%	0,48%

Figure 17 — Ratio de kudos par lecture et de commentaires par lecture (Search Works – sort by : hits descending, 2022).

MotU et se trouvent porté automatiquement vers la trilogie commercialisée.

II.2.A. ii Purger pour publier

Cette fanfiction *Twilight*, pour des raisons légales et pour connaître le succès commercial qu'elle a reçu, a dû être modifiée pour être transformée en un manuscrit éditable et donc publiable, alors qu'elle était déjà en ligne et disponible à la lecture jusqu'à ce qu'E.L James la retire de toute plateforme en 2011 pour pouvoir s'autopublier à l'aide du Writer's Coffee Shop (TWCS) (McCain, 2015). Ce processus de transformation est nommé en anglais *pulling to publish* soit traduit en français « Retirer pour publier » ou *scrubbing*, soit « récurer », en d'autres termes, purger pour publier. Ces termes font donc référence au 'nettoyage' nécessaire pour se débarrasser de toute référence ou ressemblance notable à l'objet source (Brennan, 2014). Cette pratique semble ne pas être isolée. En effet, peuvent être notés plusieurs autres livres qui ont été retirés des plateformes de fanfiction, nettoyés et publiés par la suite. Bien que les ouvrages issus d'une telle pratique puissent être nommés parmi les succès internationaux, les publications qui en répondent sont nombreuses, parmi les romans autopubliés comme les sorties de l'édition traditionnelle. Alors que les plus gros succès sont si répandus qu'ils ne passent pas inaperçus

au sein de la communauté fanfictionnelle, de nombreuses fanfictions devenues livres sont disponibles à la vente sans que le grand public n'en ait nécessairement conscience. La gestionnaire du site *The Land of Pulled to Publish*, Naomi (2020) tente un référencement des auteurs originaire du monde fanfictionnel, en mettant en évidence leurs ouvrages retirés des plateformes dédiées pour être publiés, que ce soit pour les destiner à la vente dans le domaine éditorial traditionnel ou grâce à l'autoédition. Parmi ses exemples apparaissent des auteurs prolifiques, mais peu connus comme ZN Willet ou TM Franklin, ainsi que des auteurs de best-sellers, tels que Christina Hobbs et Lauren Billings ou encore, Christina Lauren.

Pourtant, *Cinquante nuances de Gray* se voit critiqué. Alors que les éditeurs tentent de se séparer de l'image de l'amateurisme associé à la fanfiction en déclarant que Twilight en est totalement absent, les fans reconnaissent toujours les similitudes entre ces œuvres. Amanda Hayward, la PDG de TWCS affirme que l'œuvre d'E.L James telle qu'elle a été publiée ne comptait que très peu de ressemblances avec la saga Twilight, puisque l'intrigue, les relations inter-personnages, et la structure du récit étaient complètement différents (Deahl, 2012). Pour autant, ce n'est pas ce que les fans pensent. D'un côté, il est important de noter que E.L James sous son pseudo fanfictionnel a fait appel à des bêtas-lecteurs qui ont participé à son succès en ligne, et MotU a été lu par de nombreux utilisateurs qui énoncent que l'originalité de l'œuvre dès sa conception fanfictionnelle est à remettre en question (Brennan, 2014). Bien qu'il convienne d'accepter que le manuscrit publié ait été modifié depuis son statut de fanfiction pour éviter toute ressemblance excessive à l'objet source (en changeant les noms des personnages, par exemple), une analyse de mise en opposition des textes (à la recherche de plagiat), démontre que *Master of the universe* et *Cinquante nuances de Grey* sont identiques à 89 % (McCain, 2015). À cela s'ajoutent des éléments narratifs impossibles à ne pas remarquer : le physique des personnages, la composition des familles (notamment les similitudes entre les Cullens et les Grays), des scènes de l'intrigue très similaire (enlèvement, grossesse reniée par le personnage masculin, relation toxique...), etc. Le lien et l'objet de l'inspiration d'E.L James sont indéniables.

The Writer's Coffee Shop n'était pas la seule maison intéressée par la trilogie. En effet, les romans d'E.L James ayant connu un succès indéniable – il est apparu parmi les bestsellers digitaux sur le *New York Times* – la maison d'édition Vintage s'est également démenée pour récupérer les droits de reproduction et diffusion de l'œuvre (Brennan, 2014). C'est avec cette maison d'édition que la trilogie des *Cinquante nuances* trouve son plus gros succès, et devient commercialisée en masse.

II.2.A. iii Un succès érotique

Le phénomène *Cinquante nuances de Grey* est mondial et n'a fait que grandir. Si le succès du livre ne parle pas de lui-même, alors les adaptations audiovisuelles et toutes les campagnes marketings qui s'y affèrent sont suffisantes pour le comprendre. Ce n'est pas seulement au Royaume-Uni (pays d'origine de l'auteure) ou aux États-Unis que la saga a du succès, mais bien à l'international. En effet,

en trois semaines seulement après la sortie du premier film, le Box-Office français enregistrait plus de 3 millions d'entrées (« 50 nuances de Grey : un succès international », 2015). Cet attrait pour cette œuvre seconde n'est que témoin du succès de l'œuvre première puisque c'est avec un budget de 5 millions de dollars que Universal Studios et Focus Features obtiennent les droits de reproduction audiovisuelle (Rebourg, 2015). En quelques chiffres, il est facile de montrer le succès des livres, le premier tome se vendait à 2 exemplaires à la seconde au pic de ses ventes, la trilogie originale est disponible en 51 langues, et les Éditions JC Lattès prévoient un tirage de 400 000 exemplaires pour la sortie du quatrième tome en France (ibid.), sachant que celui-ci comptait 13 000 précommandes sur Amazon.fr et la Fnac (AFP Agence, 2015). Ce n'est donc pas étonnant de voir que la trilogie d'origine s'est vendue à 7.2 millions d'exemplaires en France (éditions numériques et physiques confondues) pour un total de 125 millions de ventes dans le monde (ibid.). Il est notamment intéressant de se pencher sur le fait que la trilogie *Cinquante nuances de Grey* d'E.L James n'a pas d'influence sur les marchés du livre et de l'audiovisuel seuls, puisque les sex-shops américains « Babeland » affirment avoir connu une hausse de leur chiffre d'affaires de 40 % après leur sortie, avec des ventes d'accessoires de bondage et de vibromasseurs boostées de 8 % et 14 % respectivement (MyBoox et al., 2019).

Mais alors se pose la question : pourquoi un tel succès ? Les raisons varient. Dans un premier temps, le rapport de la société à la sexualité est mis en avant. En effet, alors que le sado-masochisme ou les lectures érotiques sont des sujets normalement tabous, c'est le succès initial qui permet à d'autres de se libérer de ces restrictions temporairement acceptées et acceptables, ce qui rend l'attrait encore plus important pour la saga. Bien entendu, ce rapport à la sexualité ne s'arrête pas là, puisque le dialogue ouvert, il mène à une certaine démocratisation du désir et du plaisir, et ainsi à de nouvelles pratiques, sans complexe (La Rédaction, 2016) ... ou presque. En effet, avec les mouvements féministes et la hausse de l'indépendance de la femme, de nombreux changements sociétaux créent un profil de la femme soumise, autrefois normalisé, comme étant un profil refoulé. Or, cela participe au renforcement du fantasme et donc, au succès de *Cinquante nuances* (Gannac, 2012). Alors que le sexe semble être l'objet principal des discussions qui entourent son succès, ce qui le renforce est peut-être le fait que malgré la thématique dominante du livre, seules 11 % des pages du livre parlent de sexe (MyBoox et al., 2019), le qualifiant ainsi par le magazine en ligne Psychologie de « faux porno » (Gannac, 2012).

Un autre élément dominant dans les discussions concernant la réussite littéraire qu'est devenue la trilogie des Cinquantes Nuances est bien évidemment, au-delà de l'érotisme : la romance. Alors que Kapitaniuk (2022) met en avant les parallèles avec le Christianisme (la recherche de l'amour inconditionnel et absolu), son article met en avant des éléments encore plus pertinents à cette étude : le succès de la trilogie d'E.L James reposerait sur l'origine du texte en lui-même, la saga Twilight. En effet, les deux histoires sont mises en parallèle, ainsi que leurs lecteurs. Alors que la démographie a changé (Twilight est écrit pour les adolescents et *Cinquante nuances de Grey* pour les adultes), le lectorat cible serait le même, si ce n'est que quelques années plus tard. La *fandom* de Twilight serait donc porteuse

de ce succès, maintenant jeune adulte. Pour le reste du lectorat, les profils types sont censés être les mêmes, outre l'âge plus avancé : des femmes en recherche de l'amour parfait selon elles, autrement dit un amour qui fait d'elles une priorité, voire un objet d'obsession. Les similitudes ne s'arrêtent pas là cependant, mais se caractérisent par les parallèles entre les histoires et les personnages. Dans un premier temps, il est possible de re-établir et d'opposer les personnages principaux. Dans un premier temps, Bella Swan et Ana Steel sont des personnages dits « miroirs », puisque leurs personnalités et leur physique repose sur des éléments « basiques » auxquels toute lectrice pourrait s'identifier. Le but est de permettre aux lectrices de pouvoir s'imaginer à la place du personnage principal. Quant à Christian et Edward, ces deux personnages sont tous deux épris et passionnés par leurs partenaires romantiques, au point où cela devient obsessionnel. Dans un second temps, les histoires se ressemblent et se confondent : Bella Swan/Anastasia Steel, une jeune femme timide et maladroite, devient l'obsession amoureuse du riche et puissant Edward Cullen/Christian Grey qui a un lourd secret : c'est un vampire/sado-masochiste qui « lutte contre son désir de lui faire du mal » (ibid.).

Ainsi, le succès de la saga *Cinquante nuances* reposerait sur son caractère érotique et libérateur, romantique et poussé à l'extrême, ainsi que sur l'objet source et son succès individuel.

II.2.B. *After*, Anna Todd

II.2.B.i *Une fanfiction One Direction*

Alors que *Cinquante nuances de Grey* a pris une ampleur fulgurante, il convient également de prendre en compte son successeur : la saga *After* écrite par Anna Todd. Cette saga était à l'origine une trilogie disponible sur Wattpad, publiée entre 2013 et 2014 par l'auteure connue sous le nom de *imagineator1D* (Todd, 2013). C'est sous ce pseudonyme que la lectrice-fan découvre, dans un premier temps, les RPF (Real Person Fanfiction) qui ont pour objet source le boy band One Direction. Inspirée, elle devient par la suite une écrivain-lectrice elle-même et commence à publier sa propre histoire : *After* (Luthers, 2019). L'intrigue est simple : les membres de One Direction, et plus particulièrement, Harry Styles, sont à l'université aux côtés de Tessa Young. La rencontre entre ces deux derniers mène à une histoire d'amour pleine d'embûches et d'obstacles (Croquet, 2019). Le synopsis de cette fanfiction repose donc sur deux éléments qui rendront son adaptation en manuscrit plus que jouable : l'univers alternatif – différemment de *Cinquante nuances de Grey*, il n'indique pas une éradication d'éléments fantastiques, mais celle de la carrière musicale des chanteurs – et la RPF, donc la transformation de personnes célèbres en personnages fictifs.

À sa publication sur Wattpad, *After* est mis en ligne et à jour de manière très régulière. En effet, répondant aux particularités de la fanfiction et n'ayant aucun bêta-lecteur, Anna Todd écrit et poste ses courts chapitres aussi souvent qu'elle le souhaite c'est-à-dire une fois, voire deux fois par jour

(AnnaToddFrance, 2015). Au-delà de sa fréquence de publication, l'écrivain-lectrice se détache des méthodes de publication traditionnelles, et même de nombreux autres écrivains-lecteurs, d'une autre manière : elle écrit son œuvre entièrement sur son téléphone (ibid.). C'est donc en étant dans les transports, dans une file d'attente au magasin, ou encore, chez le dentiste, qu'elle écrit son histoire depuis son smartphone, en y passant en moyenne cinq heures par jours (Croquet, 2019). C'est ainsi en un an que *imaginator1D* utilise les creux de sa journée pour écrire trois tomes fanfictionnels qui cumulent un total de 293 chapitres : *After*, *After 2*, *After 3* (@imaginator1D, 2022)

Ces écrits connaissent un tel succès que la communauté fanfictionnel cherchent à étendre son influence. En effet, de nombreuses traductions voient le jour sur les réseaux avec l'accord de l'auteure. Ainsi, *After* est traduit sur Wattpad en français, en espagnol, en turque, en arabe, en italien, etc. (AnnaToddFrance, 2015). Cet élément à lui seul témoigne du succès de l'œuvre sous sa forme fanfictionnelle, pour autant, les chiffres sont en augmentation sur Wattpad, tout autant que le succès de l'œuvre littéraire continue dans le commerce traditionnel. Les fanfictions d'origines sont toujours disponibles sur Wattpad en anglais sur la demande de l'auteure (Woitier, 2015) et comptent entre 500 millions et 750 millions de lectures chacune (@imaginator1D, 2022). Ces chiffres sont en constante évolution puisque des commentaires et des favoris s'ajoutent de jour en jour à ces chiffres. Pour autant, bien que ce soit grandement lié à son succès hors-Wattpad, il en convient d'admettre que ce sont des jauges de succès. Celui-ci, cependant, ne peut pas être déterminé pour les versions françaises, par exemple, puisqu'en effet, Hugo Publishing, la maison d'édition française qui a récupéré les droits, a demandé la suppression de toute version en français sur les réseaux (AnnaToddFrance, 2015). En revanche, il est intéressant de voir que la présence des versions en anglais ne semble pas être un frein au commerce, puisque celles-ci ont même été modifiées pour refléter les changements de noms opérés sur le manuscrit publié et que les romans sont devenus des phénomènes mondiaux malgré tout.

II.2.B.ii RPF et UA : modèles d'adaptation par excellence

Afin de devenir un roman dont la publication ne poserait aucun problème légal à la maison d'édition ou à l'auteure, certains changements ont dû être effectués, notamment, le plus important : le nom des personnages. Mochaspresse pose la question en 2014 sur le forum de Goodreads : « Y a-t-il des différences significatives entre la version de Wattpad et la version imprimée ? » Selon les réponses des internautes, il n'y a pas de changement majeur à prendre en compte. Au-delà des corrections grammaticales et orthographiques et quelques ajouts ici et là sur la version commercialisée, les modifications restent mineures, à un détail près : le nom des 'garçons' (alias, les membres de One Direction) a changé. Ainsi, Harry Styles devient Hardin Scott, Liam Payne se transforme en Landon Gibson, Zayn Malik change pour Zed Evans, Niall Horan prend vie sous le nom de Nate et Louis Tomlison devient Logan. Aujourd'hui, nous pouvons voir que même la version sur Wattpad a été modifiée pour que les personnages correspondent à ceux du livre plutôt qu'aux personnalités fictionnalisées. Bien qu'aucune raison n'ait été apportée sur le sujet, il est possible que cela soit du préventif, afin d'éviter les conflits

légaux possibles, ou peut-être est-ce pour renforcer la correspondance entre le texte publié et le texte sur Wattpad.

Transformer les fanfictions d'Anna Todd en manuscrit au potentiel publiable n'est donc pas d'une aussi grande difficulté que pour *Cinquante Nuances*, bien que, comme nous avons pu le voir, l'utilisation d'un univers alternatif dans le cas précédent a été d'une grande aide à cette transformation. L'UA est donc également un avantage pour le cas de *After*, cependant, il n'est pas le seul élément de facilitation de la transformation de cette fanfiction en œuvre transformative. En effet, celle-ci repose largement sur la célébrité de Harry Styles, or la RPF engendre une transformation initiale en elle-même sur l'objet source, puisque celui-ci n'est autre qu'une personne réelle. Nonobstant, l'écrivain-lectrice n'a pas écrit une biographie et ne connaît pas personnellement la célébrité à la base de ses écrits, ce qui transforme, dans ce cas-ci, Harry Styles en un personnage purement fictif. Alors qu'il fait, à l'époque, partie d'un boy band, l'image d'Harry Styles relève du romantisme et de la liberté adolescente, tout en étant désigné comme l'idole, le séducteur, l'homme à femme qui est associé à sa base de fans principalement féminines (Banks, 2020). Pour autant, Styles a toujours été très discret quand il en vient à sa vie privée, et bien qu'il soit aujourd'hui très ouvert et engagé politiquement, ce n'était pas le cas avant sa carrière en solo. Cela avait pour effet, au lieu de réifier sa personnalité et de l'ancrer dans son image publique, de ne faire de lui qu'une « impression mentale » (Gross, 2020) sur laquelle l'imaginaire de l'écrivain-lecteur peut prendre le dessus. Cette opposition entre la personnalité privée et l'image que les fans se font d'une célébrité forme la RPF en elle-même, et permet d'inscrire les célébrités en personne fictive.

Ainsi, la RPF en elle-même pourrait être qualifiée d'univers alternatif, puisque la fanfiction simule la perception d'une personne, de sa persona, plutôt que de sa personnalité réelle. On obtient donc un faux-semblant de Harry Styles, une version modifiée par son image médiatique et le fantasme de l'écrivain-lectrice. Cette modification est suffisante pour qualifier la RPF de UA, pour autant, ici, l'univers alternatif va plus loin. En effet, le chanteur des One Direction n'est ni dans un boy band, ni célèbre dans l'univers de *After*, ce qui veut dire que la fanfiction change un élément clef à l'objet source : univers alternatifs – université. Ce schéma classique de la fanfiction, cette *trope*, change le décor dans lequel les personnages (fictifs ou non) sont mis en scène, puisqu'ils deviennent des personnages lambdas, des étudiants similaires aux autres.

Todd écrit donc une histoire principalement originale où le seul élément fanfictionnel est l'utilisation de célébrités dans ses écrits, ce qui d'autant plus délétère lorsque l'univers alternatif dans lequel elle les plonge rends leur activité originale méconnaissable.

II.2.B.iii Un succès fanique

Similairement à ce qui est présenté comme étant son prédécesseur, *Cinquante nuances de Grey*, *After* est un succès mondial qui cumulent des millions de ventes dans le monde, notamment 5 millions

d'exemplaires vendus en France (Le Progrès, 2018) après plus d'un milliard de téléchargements sur Wattpad (Woitier, 2015). Parmi ceux-ci, 1.7 million étaient vendus en grand format par Hugo Roman (Gary, 2021), ce qui transforme le premier tirage de 180 000 exemplaires en 2015 d'un pari ambitieux (Woitier, 2015) en une sous-estimation de son succès. La romancière représente ainsi 25,7 millions d'euros pour les finances de la maison d'édition (Gary, 2021). Ce succès littéraire ne s'arrête pas là, puisque les droits seconds ont été cédés. Des films voient le jour, sachant que les trois premiers, déjà sortis, ont générés plus de 143.5 millions de dollars (ibid.) et la maison d'édition française a même entrepris de transformer le roman phénomène en un roman graphique avec leur collection Hugo BD (De Sepausy, 2022). Ce projet a eu un tel succès auprès de Todd et des éditeurs étrangers, que la maison d'édition française, grâce à la scénarisation de Véronique Grisseaux, et aux illustrations de Pablo Andrés et Werner Sanchez, met tout le monde d'accord : une dizaine de sorties simultanées sont prévues (ibid.).

Traduit en 34 langues et présent dans 26 pays (Demoulin, 2015), les raisons de son succès sont floues pour l'auteure, qui, à ce jour, reste abasourdie devant son propre succès. Son succès ayant commencé lors de ses jours Wattpad, elle voit les offres d'agents littéraires défiler dès 2015, sans jamais leur donner retour. Ce qui semble être une aubaine pour nombreux auteurs, semble, au contraire, être une arnaque pour l'écrivain-lectrice qui ne prête attention à ces intérêts du monde de l'édition que lorsque Wattpad eux-mêmes prennent les choses en main et lui offre des entretiens avec des maisons d'éditions à New York (Petit, 2015). C'est donc réellement à travers Wattpad qu'elle s'est fait découvrir. D'ailleurs, un grand nombre des articles de presses lus lors de cette étude font état de – et même appuient sur – la qualité fanfictionnelle de l'œuvre avant même sa sortie en France (Demoulin, 2015 ; Petit, 2015 ; Woitier, 2015).

Contrairement aux équipes de promotion entourant la saga Cinquante Nuances, la campagne promotionnelle autour d'*After* paraît reposer en partie sur ses origines faniques. La fanfiction est utilisée comme objet de promotion.

De plus, Todd attribue potentiellement son succès à l'interactivité de la fanfiction, puisqu'elle indique dans plusieurs entretiens qu'elle a énormément pris en compte les avis de lecteurs présents dans les commentaires. C'est donc grâce à la participation de ses fans, et aux connaissances de leurs désirs et attentes, qu'elle a pu orienter son histoire et l'améliorer au fur et à mesure (Petit, 2015). Elle utilise Wattpad comme une première avenue de critique et d'édition. Il est donc possible d'y voir une ouverture sur l'amélioration de son écriture – qu'elle qualifie souvent de moyenne en ce qui concerne la grammaire et l'orthographe (I, 2016) – et de son intrigue puisqu'elle obtient le retour direct de ses lecteurs-fans. C'est grâce à cela qu'elle arrive à créer des fausses pistes, par exemple, et à arranger les coups de théâtre qu'elle planifie dans ses œuvres : « Quand je vois dans les commentaires que [les lectrices] commencent à comprendre ce qui se passe, j'ajoute quelque chose pour les égarer », explique-t-elle (Todd, 2014, cité par AFP & France Info Culture, 2015).

On peut donc en conclure que les origines fanfictionnelles de l'œuvre sont non seulement la raison pour laquelle l'intrigue est devenue ce qu'elle est aujourd'hui, mais également, l'origine du succès médiatique de celle-ci.

II.2.C. Les effets sur l'objet source

II.2.C.i Un pont vers l'œuvre première

Alors que les fanfictions peuvent devenir des œuvres transformatives, il est possible de se demander si ce produit finit peut faire de l'ombre à l'objet source ou au contraire raviver un intérêt pour celui-ci.

Dans un premier temps, il est important de déterminer ce qui différencie l'œuvre première de l'œuvre seconde, et ainsi, de comprendre si celles-ci peuvent entrer en compétition commerciale avec l'objet dont elle s'inspire. En effet, étudier la concurrence entre les objets premiers et fanfictionnels est primordial pour établir une stratégie de promotion adéquate, et plus important encore, si l'œuvre seconde porte un préjudice financier à l'œuvre première (Lipton & Tehranian, 2015). Dans le cas de *After*, il est très facile de conclure que l'œuvre littéraire ne peut pas entrer en concurrence directe avec les ventes de CD des One Direction, ou d'Harry Styles. Ce sont deux arts complètement différents, régis par des codes disjoints. Quant au préjudice possible, il est improbable qu'une fiction assumée et aussi transformative de la personnalité d'une célébrité puisse avoir des effets sur la perception du public et donc sur ses ventes. Quant à *Cinquante nuances* et *Twilight*, la différence doit se faire dans le contenu. En effet, l'avantage qu'Anna Todd avait, E.L James ne l'a pas : de différents codes de communication. Les deux sagas littéraires sont des constructions narratives écrites, et les différents codes doivent être appliqués dans le champ des genres dans lesquels ils s'inscrivent. La raison pour laquelle *Twilight* et *Cinquante nuances* n'entreront jamais en compétition est la suivante : les deux sagas appartiennent à des genres entièrement différents. De la romance fantastique à la romance érotique, E.L James créé un produit qui n'est absolument pas dans une catégorie similaire selon le lecteur, et qui ne sera pas recommandé aux mêmes lecteurs. À vrai dire, *After* et *Cinquante nuances* sont peut-être, en ce qui concerne le genre, plus proche l'un de l'autre, que ces œuvres avec leur objet source.

Pour autant, alors que ces grandes différences garantissent une non-compétitivité entre les objets transformatifs et leur inspiration, les origines fanfictionnelles de ceux-ci n'en reste pas moins un pont vers les raisons de ces écrits fanfictionnels. La culture participative est au cœur des effets bénéfiques d'une fanfiction sur l'objet source. C'est grâce à cette interaction entre le fan et le contenu d'origine que le monde dans lequel il s'inscrit grandit et prend vie pour devenir ce qui serait qualifié comme un phénomène (Le Crosnier, 2020). Dans le cas d'*After*, bien qu'il soit difficile d'établir un lien direct entre les deux, il est possible de remarquer que les titres de One Direction ont connu une légère

relance après l'annonce de l'adaptation audiovisuelle d'*After* en 2018. En effet, alors qu'Anna Todd fini par céder les droits et avoir une date de sortie prévue pour l'adaptation (Hipes, 2018), les One Direction, qui sont à ce stade sont séparés, atteignent les 1 milliard de vues sur leur chanson *What makes you beautiful* sortie 7 ans plus tôt (Lenniger, 2018).

Ainsi, un grand succès médiatique comme les sagas *After* ou *Cinquante nuances* ne peuvent engendrer qu'un nouvel engouement pour les One Direction et Twilight, puisque que les lecteurs sont remémorés de leur existence (que ce soit d'un point de vue nostalgique ou dans le contexte d'une découverte). Ces fanfictions devenues romans agissent comme des acteurs promotionnels des objets sources de façon non intentionnelle et rétroactive. Parmi les 6 731 personnes ayant répondu à la question 10 du questionnaire Fanfiction & Source Material Mini-Survey (Klink & Kinkle, 2021), 49,5 % disent s'être intéressé à l'objet source qu'après avoir lu une fanfiction, contre 27,3 % seulement qui n'ont interagi qu'avec le contenu fanfictionnel¹⁷. Ces chiffres en disent long sur l'effet de la fanfiction sur son objet source, et il en va donc de même pour les fanfictions commercialisées.

II.2.C.ii La fanfiction coupe les ponts

Une mauvaise réputation entoure encore la fanfiction et de ce fait, ce n'est pas étonnant de voir que les auteurs qui en sont issus – particulièrement lorsque leurs écrits publiés en sont également issus – renient ces origines. E.L James refuse catégoriquement de confirmer ou d'engager la discussion en ce qui concerne les origines fanfictionnelles de son œuvre – que ce soit grâce à des réponses évasives aux entretiens qu'elle mène, en faisant interdire et retirer les fanfictions sur *Cinquante Nuances*, ou même en bloquant et signalant les postes sur les réseaux sociaux engageant ces discussions avec elle (McCain, 2015). Il est donc possible de voir un désir prononcé de séparer la fanfiction de l'ouvrage publié. Ce désir de dissociation peut être associé à des peurs légales, puisqu'avouer s'être inspiré d'une œuvre donne une légitimité potentielle à des accusations de plagiat. Il peut également être associé à la mauvaise réputation des fanfictions qui se présentent toujours comme des écrits amateurs, pas même de la littérature à proprement parlé. Enfin, et pas des moindres, la dissociation d'une telle avance peut-être pour le confort de l'auteur de l'œuvre première ou de la célébrité à la source de cette œuvre.

En effet, malgré le refus d'E.L James à engager des discussions sur la fanfiction en règle générale, elle n'en reste pas moins disposée à exprimer qu'elle est fan de Twilight qui fût une inspiration pour *Cinquante nuances* (ibid.). Les deux sagas n'entrent pas en compétition directe dû à leur genre et aux dates de sortie qui les rendent dissociables. Cependant, cette absence de rencontre sur le marché, n'est pas un acquis, et les comparaisons entre les deux séries fusent malgré leurs différences. Les dissensions découlent. L'auteure de Twilight voit ses intentions d'écrire le premier tome du point de vue d'Edward – le protagoniste masculin – entravée par l'annonce de l'écriture de Grey : *Cinquantes Nuances de Grey* par Christian qui comme le titre l'indique, suit le même concept avec l'équivalent d'Edward dans

17 - Les 23,3 % restant ne lisent jamais de fanfiction sans avoir d'interaction préalable avec l'objet source et ne peuvent donc pas être intéressés par celui-ci rétroactivement.

Cinquante Nuances, Christian. Or, ici aussi, l'idée de proposer un point de vue différent appartient, en premier lieu, à Meyer. En effet, Dès 2005, l'auteure déclare ses intentions et en 2008, la fuite des douze premiers chapitres en ligne note qu'elle avait déjà commencés (Mazin, 2015). Après une pause dû à ces fuites, Meyer reprend l'écriture du livre qui sera intitulé *Midnight Sun*, mais annonce lors du Comic Con qu'elle ne le finirait pas (Renfro, 2015). La raison ? « Devinez quelle était à la une de Yahoo le lendemain ? Grey » (Sims, 2020). Ainsi, l'auteure elle-même met les deux œuvres en compétition. Cependant, il peut être noté que la sortie de *Midnight Sun* n'aura pas été arrêtée, puisque le livre finira par être publié en 2020.

En ce qui concerne *After*, le succès de la série ne rend pas le retour d'Harry Styles aussi bavard que Stephenie Meyer. Comme indiqué précédemment, le succès de la fanfiction *After* et de ce fait, de l'œuvre publiée sous le même titre, repose d'une part sur la protection de l'intimité de la célébrité sur laquelle elle base son personnage principal. Ainsi, peu de réponses ont été données quant à son avis sur la question, ou ce qu'il ressentait sur le sujet. L'une des seules obtenues étaient lors du Howard Stern Show en May 2022, où le présentateur lui a demandé si la série était réellement basée sur lui, ce à quoi il a répondu qu'il en avait entendu parler, mais qu'il ne pouvait pas confirmer, car il n'était pas assez renseigné (Stivale, 2022). Alors que des rumeurs circulent sur l'enregistrement d'une mesure d'éloignement prise à l'encontre de Todd par Styles, il n'en est pas le cas (Vargas, 2021). Cependant, le refus catégorique de ses représentants de s'exprimer sur le sujet et les réponses vagues, mais gênées de Styles concernant le sujet lorsqu'il ne peut l'éviter témoignent d'un certain inconfort.

Ainsi, les fanfictions publiées peuvent avoir des effets sur leur objet source et les auteurs de leur objet source en créant une sensation d'inconfort et de gêne autour de leurs relations et de leurs

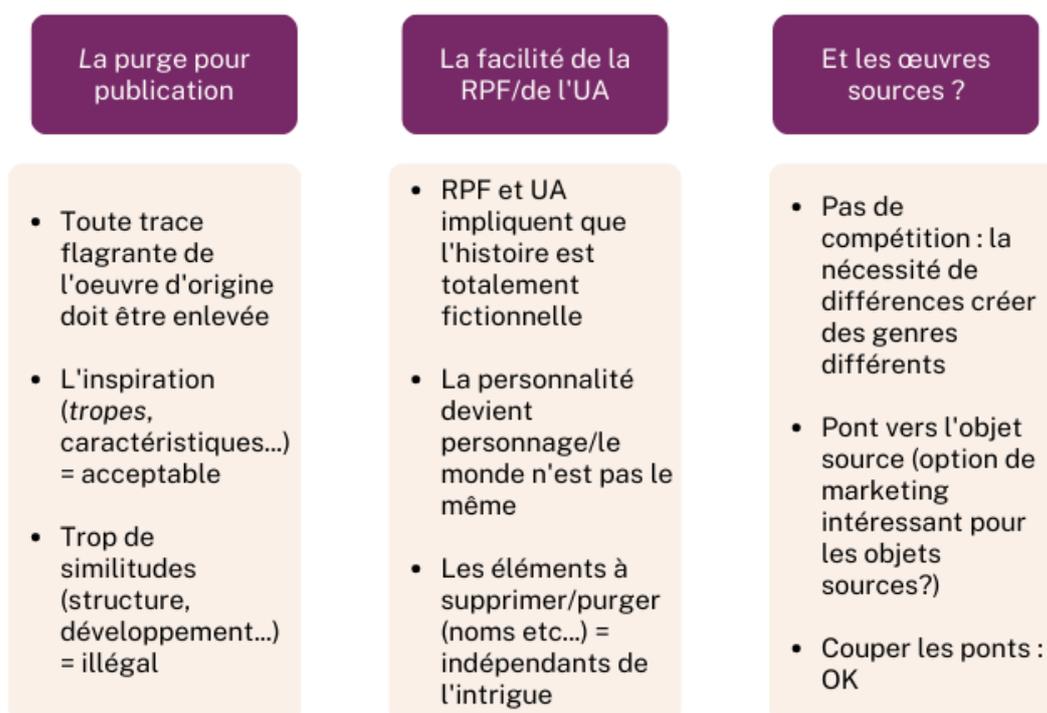


Figure 18 — Œuvre transformative et objet source

nouvelles productions.

II.3. RPF & PLAGIAT : LES CONFLITS POSSIBLES

Au-delà d'un inconfort mineur, les cas d'utilisation de fanfiction dans le monde de l'édition ont pu parfois prouver être problématiques. En effet, les cas précédemment mentionnés ne comptaient aucune atteinte légale aux produits ou personnes dont elles s'étaient inspirées, et si le succès est possible sans conflit majeur, le risque n'en reste pas moins présent.

II.3.A « Toute ressemblance avec le réel est fortuite... »

II.3.A.i Définition des attentes du fictif

« Toute ressemblance avec des personnes existantes ou ayant existé est purement fortuite et involontaire... », « Toute ressemblance avec des faits ou des personnages existants ou ayant existé serait et ne pourrait être que le fruit d'une pure coïncidence ». Voilà ce qui accompagne souvent les récits que nous lisons aujourd'hui, et les histoires que nous consommons au cinéma. Or, ce qui caractérise la fanfiction, c'est l'utilisation de mondes et personnages déjà existants, ou alors de personnes et de faits existants. Cette phrase impose la vision que le lecteur a du fictif et de l'originalité des nouveautés qui lui sont présentées. Pour autant, la littérature admet s'inspirer des narrations d'autrui, les auteurs sont influencés par ce qu'ils connaissent. C'est bien pour cela que cette mention est fréquemment utilisée, mais pas obligatoire. La réutilisation de textes antérieurs a toujours existé, et « cette répétition (...) est généralement l'occasion d'un réinvestissement original de thèmes, de formes, de métaphores qui de 'mortes' redeviennent 'vives' » (Baron et al., 2018). Ce réinvestissement n'est donc pas, par définition, une coïncidence, et pourtant, peuvent être vues en littérature comme au cinéma, des mentions d'exonération de réalité telles que celles susmentionnées.

Cette phrase accompagne tous les films aux USA, même les titres qui inspirent la fiction pure telle que Spiderman ou autres films de super héros, mais « encore plus étrange encore, c'est même mentionné sur des films qui sont, de façon absolument évidente, entièrement basés sur des gens et des faits qui ont existé » (Castelo-Lopes, 2020). Certains films, comme *Raging Bull* de Martin Scorsese qui reprend la vie de Jake Lamont et qui a été consultant lors de l'écriture du film, ou alors, certains livres de fiction-historique tels que *Outlander* de Diana Gabaldon (1991) qui contient des personnes réelles issues de l'Histoire britannique, contiennent des mentions égales ou similaires. Pourtant, l'utilisation de ces mentions est presque automatique afin de confirmer la fictivité des faits et protéger les maisons d'édition et de production des accusations de diffamation, et pour cause le cas du film *Raspoutine et l'impératrice* (Boleslawski, 1932).

Cette production cinématographique est un drame historique dont la promotion reposait principalement sur le fait que les réalisateurs s'inspiraient grandement de faits réels et des journaux du

prince Félix Ioussouпов, l'assassin de *Raspoutine*. La société de production Metro-Goldwyn-Meyer (MGM) via les réalisateurs et scénaristes, avaient tout de même changé le nom de l'assassin puisque le prince et sa femme était toujours en vie, pour autant, le lien est indéniable (Delaporte, 2013). Le problème n'est pas le rapprochement entre les personnages renommés et les personnalités réelles, mais bien sur les libertés cinématographiques qui ont été prises. Le portrait de Raspoutine, conseiller du Tsar Nicolas II, est plus que libidineux et son comportement mène à un fait choquant, afin de renforcer le mobile qu'avait l'assassin de Raspoutine dans le film : ce dernier aurait violé sa femme. Or la ligne entre réalité et fiction est floue et la princesse Irina Alexandrovna, femme du réel assassin, se considère déshonorée au point de porter plainte pour diffamation puisque ce viol n'a jamais eu lieu. Elle gagne le procès et se voit versé l'équivalent de 2 millions de dollars actuel (Castelo-Lopes, 2020). Ce sont les commentaires du juge vis-à-vis des méthodes de promotion qui ruinaient la plausibilité de la fictivité de l'œuvre qui aurait rendu l'utilisation de ces mentions automatiques. En revanche, rien ne rend leur utilisation obligatoire.

En indiquant que les personnages, les lieux et les événements d'une œuvre sont fictifs, le lecteur ou le spectateur ne s'attend pas à apprendre des faits réels sur des célébrités ou sur des histoires déjà explorées. Ces exonérations de réalité formulent donc les attentes du lecteur afin d'être sûr qu'il ne cherche pas à appliquer ce qu'il voit et lit à un événement ou une personne existante d'une manière qui pourrait lui porter préjudice. En revanche, ce sont déjà des attentes formulées par le fictionnel lui-

Fifty Shades Freed



Figure 19 — Avertissement et exonération de réalité de *Fifty Shades Freed*, E.L James

without the prior written permission of the publisher.

This book is a work of fiction. Names, characters, places and incidents are either a product of the author's imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual people living or dead, events or locales is entirely coincidental.

The Writer's Coffee Shop

(Australia) PO Box 2013 Hornsby Westfield NSW 1635

(USA) PO Box 2116 Waxahachie TX 75168

Paperback ISBN- 978-1-61213-060-6

E-book ISBN: 978-1-61213-061-3

This book is a work of fiction. Any references to historical events, real people, or real places are used fictitiously. Other names, characters, places, and events are products of the author's imagination, and any resemblance to actual events or places or persons, living or dead, is entirely coincidental.

Copyright © 2014 by Anna Todd

Figure 20 — Avertissement et exonération de réalité de *After*, Anna Todd

même.

II.3.A.ii *Purge pour publication : démonstration d'intention*

After et *Cinquante Nuances* possède tous les deux des déclarations de fictivité (annexe XIII). Alors que le premier affirme que toute ressemblance avec des personnes ayant existés n'est qu'une

coïncidence, le deuxième affirme que tous noms, personnages, lieux et faits sont issus de l'imaginaire de l'auteur.

Mais ces mentions pourraient au premier abord sembler fausses : le but même de la fanfiction est de reprendre le travail d'autrui (*Cinquante nuances* et *Twilight*) ou de s'inspirer de personnes et de faits réels (*After* et *Harry Styles*). Cependant, là intervient le principe de purger pour publier.

Pour rappel, la purge pour publication vient de l'anglais « Pull to Publish » (P2P) qui fait référence au fait de récurer une fanfiction afin de la nettoyer de toutes traces de l'objet source dans le but de ne faire du produit final une œuvre originale. Séparer un manuscrit issu d'une fanfiction de l'œuvre source peut-être extrêmement difficile, voire impossible, selon l'incrustation de la nouvelle histoire dans le récit original. Certaines fanfictions ont un succès assez important pour être tentant pour un éditeur. En effet, *All the Young Dudes* de MsKingBean89, publié sur AO3 en 2017, compte plus de 124,000 kudos, 27,000 commentaires principalement positifs et au-delà de 25,000 bookmarks (MsKingBean89, 2017), et est traduite en au moins 16 langues (Works O.F.T, s. d.). Pour autant, l'histoire en elle-même est ancrée dans le monde des sorciers de *Harry Potter* (1997) à un point qui le rend très difficilement purgeable. En effet, l'écrivain-lectrice elle-même affirme qu'elle reste aussi proche du canon que possible, au point où elle est capable de nommer la seule déviance qu'elle opère : la mort des parents d'un des personnages. Ainsi, l'utilisation d'un récit déjà existant est trop intégré dans chaque élément de l'intrigue de la fanfiction pour être séparée de l'objet source. Bien que cette étude ait établi que les fanfictions UA sont plus propice à une possibilité de purge pour publication, il est important de noter qu'elle n'est pas efficace à 100 %. Par exemple, dans la même *fandom*, la fanfiction *The Fallout* (2012) par EveryThursday, publiée sur le site www.dramione.org qui n'est aujourd'hui plus en ligne. Pour autant, son succès est tel, qu'elle est rendue disponible par les fans en versions ePub, PDF, et est repostée sur Wattpad et AO3. Le principe est le suivant : la guerre civile entre les héros et les forces du mal fait rage, au lieu d'avoir une mission secrète opérée par trois adolescents. En principe, l'histoire se déconnecte du récit original, puisqu'elle reprend la fin et la poursuit. Pourtant, la transformation en un manuscrit est rendue impossible, car les scènes et l'histoire sont ancrées de manière indissociable au monde, aux personnages, leurs relations et aux dynamiques imposées par les livres sources. De ce fait, les éditeurs doivent faire une sélection de fanfiction en prenant en compte les capacités de purge d'un texte.

Néanmoins, P2P peut montrer qu'en effet, toute ressemblance serait fortuite, car elle ne serait plus intentionnelle. En effet, les tentatives de supprimer tous les éléments relatifs à l'œuvre d'origine ou à la personne d'origine montrerait que les restes ne sont que le résultat d'un manque d'attention ou de ne pas penser que cela rappelle trop l'objet source. En reprenant le cas de *After*, par exemple, le personnage de Hardin est déjà transformé dans sa caractérisation pour se dissocier de l'image d'Harry Styles, et de ce fait, le changement de nom est suffisant pour nettoyer la fanfiction et se 'débarrasser' de l'objet source. L'acteur de Hardin affirme même ne rien connaître des One Direction ou de Harry

Styles, ne voyant pas l'intérêt de faire des recherches sur une personne si loin de son personnage au moment où il a récupéré le script (Vargas, 2021). Quant à *Cinquante nuances de Grey* le monde fantastique étant déjà effacé, la caractérisation du personnage masculin étant déjà transformé, le processus de purge était principalement fait en amont du travail éditorial. Changer les noms et modifier quelques éléments clefs de la narration était suffisant pour dissocier le manuscrit de *Twilight*.

Le processus de P2P est en lui-même une marque d'intention de transformation. Le but étant de prendre les fanfictions sélectionnées et de les modifier jusqu'à obtenir un produit publiable, autrement dit un produit original. L'idée est donc de n'avoir aucune trace de l'objet source pour ne pas être susceptible d'être accusé de plagiat dans le cas de *Cinquante Nuance* ou de diffamation dans le cas de *After*. Cette tentative est représentative d'intention et rend les mentions vraies, puisque toute ressemblance restante serait involontaire.

II.3.A.iii Une protection fragile

Le but est donc de protéger les écrivains et les maisons d'édition en utilisant le processus de purge pour justifier la publication avec une marque d'intention : une preuve de l'absence de ressemblance intentionnelle. Cependant, ce sceau ne peut être considéré comme une garantie de modification allant au-delà du reconnaissable, puisqu'un processus doit réellement être respecté et les personnes concernées rendues méconnaissables, comme dans *After*.

Ce qui a été principalement reprochée à la MGM, est leur campagne de publicité mettant en avant l'utilisation de journaux faisant référence à des personnages historiques et des faits réels. Au-delà de l'insistance sur le réel, c'était également l'absence d'admission, de fictivité. Autrement dit, le juge leur a reproché de ne pas avoir indiqué que malgré l'aspect historique, et donc véridique, de la narration, quelques libertés pouvaient avoir été prises et des éléments fictifs pouvaient avoir été inclus. Cet élément indique l'intention d'information, la prétention de l'imaginaire. L'inclure affirme la coïncidence, pour autant, il ne présente aucune garantie de protection légale. C'est seulement une marque d'intention pouvant être utilisé comme argument lors d'une situation où la légalité de leur contenu est remise en question. Or, ce n'est pas toujours suffisant. En cas de litige, la maison d'édition doit prouver que leur ignorance d'un sujet rend la coïncidence plausible.

Cette mention n'est, de ce fait, pas sans faille et ainsi, l'intention de changer la perception du réel en indiquant que les scènes écrites ou filmées sont fictives n'est pas toujours suffisante à la protection des histoires. En effet, en 1980, le film *Idolmaker* qui retrace l'histoire d'un jeune chanteur nommé Tommy Dee dans le film, comportait l'exonération de responsabilité dans son générique. Pour autant, le chanteur Fabian, dont le parcours était extrêmement ressemblant, porte plainte (Pollock, 1981) et obtient 7 % des recettes du film en compensation pour l'utilisation de sa personne (Castelo-Lopes, 2020). Les producteurs ayant changé les noms et n'ayant pas fait l'erreur de la MGM dans les années 1930, comment le chanteur a-t-il convaincu le juge de la légitimité de sa réclamation ? Tout simplement, le

film est basé principalement sur la découverte de Fabian par le promoteur Bob Marucci or celui-ci faisait partie de l'équipe de production du film (The Music Index, 2010). Ainsi, la société de production ne pouvait pas nier la plausibilité d'une telle inspiration.

Prouver l'absence de vraisemblance est plus compliqué que de prouver sa présence. En revanche, le monde littéraire, comme cette étude l'a indiqué, est plus flexible quant au terme d'inspiration, puisque toute histoire est recyclée, remastérisée, inspirée. Il est donc important pour les maisons d'édition de prendre en compte que non seulement la purge pour publication doit se débarrasser des liens directs vers l'objet source, mais également toutes les ressemblances structurelles qui pourraient mener à un lien non-dit. Il est donc peut-être préférable d'admettre les sources fanfictionnelles d'une publication par souci de transparence.

II.3.B Le cas de *Contraband* par Marion Zimmer Bradley

II.3.B.i Marion Zimmer Bradley : championne de la fanfiction

Marion Zimmer Bradley, auteure de science-fiction à succès à la fin du XXe siècle est connue pour ses écrits féministes et pour le fait qu'elle tente de donner une voix à ses femmes. Alors qu'elle est convaincue au début de sa carrière que le marché du livre favorise les récits aux protagonistes masculins, ce n'est qu'à partir des années 1970 qu'elle écrit des femmes comme personnages principaux, ce qu'elle considère avoir été quelque chose qui lui a demandé du courage (Leith, 1980). Ses personnages féminins sont donc aussi indépendants, libres et puissants que les hommes, voire elles sont plus puissantes qu'eux (ibid.). Elle réinvente le rôle de la femme en allant à l'encontre des tendances féministes de l'époque en science-fiction, qui avait pour objet de se débarrasser de l'image de l'homme ou de le rendre non pertinent. Au lieu de cela, elle intègre les rôles traditionnels dans une vague de féminisme portée par des personnages féminins forts : elle réinvente le rôle de l'épouse, la définition de femme en opposition à ce qu'elle veut être, sa profession, ou alors le rôle du couple dans sa quête d'indépendance. Au-delà de cela, elle se positionne avec un discours engagé en témoignant de la condition de la femme, puisqu'elle met en avant les horreurs du viol à son lectorat principalement masculin, à une période où la faute était encore souvent rejetée sur les victimes (Huckfeldt, 2008). L'auteure repousse les limites imposées par les taboos sur la sexualité en intégrant des personnages homosexuels dans sa narration, des personnages que le lecteur est appelé à apprécier (Bourke, 2018 ; Mambrol, 2018).

Sa série Ténébreuse est à la rencontre entre la fantaisie et la science-fiction et conte le récit d'une nation dont la planète meurt et se voit obligée de conquérir (Mambrol, 2018) et où l'espèce a évolué pour lire les pensées les uns des autres et construisent un empire, et où les habitants de Ténébreuse connaissent encore plus de pouvoir et de complots politiques (Huckfeldt, 2008). Les romans ont été publiés sous forme de saga sous le nom de Romance de Ténébreuse, mais contrairement à ce que cela indique,

les histoires ne sont pas forcément liées entre elles, et chaque roman peut être lu indépendamment des autres. On y retrouve tout de même certains personnages et de nombreuses thématiques récurrentes. Tous n'ont pas été traduits en français, et pourtant, les anthologies écrites en collaboration avec d'autres auteurs sont parfois publiées en France également (Liste des cycles romanesques de Marion Zimmer Bradley, s. d.).

Bradley connaît une relation particulière avec ses fans. La *fandom* de sa série principale Ténébreuse (1962-1999), n'étant pas née à l'ère d'internet, communiquait principalement via les fanzines et de newsletter et était connue sous le nom de Friends of Darkover (« Les amis de Ténébreuse »). Ils avaient la particularité d'être connus par l'auteure et même d'être promus par celle-ci : elle les mentionnait sur ses quatrièmes de couverture et participait à l'édition de leur fanzine (Coker, 2011). Elle allait même au-delà de cela, car elle utilisait la fanfiction pour étendre son univers : « Des années 1970 aux années 1990, Bradley était active auprès de ses fans en éditant leurs histoires et en les publiant dans des fanzines, en créant des concours pour les travaux de fans ancrés dans son univers, et enfin, en les publiant professionnellement avec les livres DAW, 12 anthologies d'écrits de fans¹⁸ » (ibid., Notre Traduction). Elle dit elle-même : « Si d'autres souhaitent jouer dans mon monde imaginaire, qui suis-je pour leur fermer les portes et exiger d'une voix frustrée qu'ils construisent le leur ?¹⁹ » (Hines, 2010). Ces anthologies permettent l'émergence de nouveaux auteurs, et plus principalement des auteures, puisque Bradley souhaite étendre la présence de la femme dans la fanfiction, qui, à l'époque, était un domaine principalement dominé par les hommes (ibid.).

II.3.B.i Le cas de *Contraband*

Bradley promeut donc la fanfiction, dont le nom apparaît lors de sa carrière. Non seulement elle l'accepte comme une extension de son œuvre et une activité de fan qui témoigne de l'engouement pour son œuvre, elle l'estime au point de la publier... Ou peut-être pas. Les avis oscillent entre une peinture favorable ou défavorable à l'auteure. La question est la suivante : a-t-elle promu le travail de ses fans ou les a-t-elle exploités ? C'est dans cette optique qu'est critiquée, perçue et évaluée les événements qui entourent le livre *Contraband*.

Afin de contextualiser la situation, il est bon de savoir que rumeurs et faits se mêlent intimement dans cette controverse. *Contraband* est un manuscrit rédigé par Bradley en 1992, une préquelle sur des personnages historiques seulement mentionnés dans les autres livres. Le projet fini par être abandonné, le livre ne peut pas être publié. La raison, il semblerait, est la fanfiction *Masks* écrite par Jean Lamb et parue dans le fanzine *Moon Phases*. En effet, suite à une discussion entre Bradley et Lamb, cette dernière aurait menacé l'auteure de la poursuivre en justice, car *Contraband* reprenait les éléments de

18 - From the 1970s through the early 1990s, Bradley actively engaged with her fans by editing their stories and publishing them in fanzines, holding contests for fan works created in her universe, and finally professionally publishing, with DAW Books, 12 anthologies of fan-written stories.

19 - If others wish to play in my fantasy world, who am I to slam its gates and in churlish voice demand that they build their own?

sa fanfiction, sans son accord (Cocker, 2011). C'est la fin de la collaboration auteure-fans. Nina Boal, éditrice de Moon Phases, peint un portrait peu flatteur de Lamb et informe Cocker (2011) lors d'un entretien, que l'écrivain-lectrice a coupé les ponts après avoir publié des lettres de fans affirmant qu'ils seraient ravis d'écrire pour elle. En Mars 1993, Bradley fait une déclaration : « une des fans a écrit une histoire, en utilisant mon monde et mes personnages, qui chevauche le cadre que j'utilisais pour mon prochain tome de Ténébreuse. Étant donné qu'elle m'avait envoyé une copie de son fanzine, et que je l'avais lu, mon éditeur ne publiera pas le livre, » (cité par Hines, 2010), et continue pour indiquer qu'elle cela faisait obstacle à plusieurs années de travail et avait nécessité l'intervention d'un avocat. Dans cette narrative, Bradley est victime d'un fan abusif.

Cependant, cette version n'établit pas réellement les sujets de discussion établis entre Jean Lamb, Marion Zimmer Bradley et leurs représentants. Or, Lamb s'exprime en 2001 sur un forum Google : « J'ai reçu une lettre qui m'offrait une somme et une dédicace contre tous les droits sur le livre. J'ai tenté à ce stade de très poliment négocier une meilleure offre. » Or sa demande n'est pas acceptée et les quelques centaines de dollars offerts sont présentés comme plus que ce que « d'autres meilleurs auteurs » ont reçu (Lamb, 2001). Elle affirme également qu'elle n'aurait jamais engagé de poursuite judiciaire, car elle n'en avait tout simplement pas les moyens. De plus, l'utilisation de *Masks* était floue dans l'offre éditée : Lamb n'était pas informé du degré d'adaptation de sa fanfiction dans *Contraband*, ses négociations dépendaient en partie de savoir si l'intrigue principale était adaptée, ou si seulement quelques éléments étaient mentionnés afin d'ajuster sa demande de partage des droits ou son acceptation des termes déjà établis (Cocker, 2011). Avec les années, l'avis général change pour indiquer que le comportement et les demandes de Bradley et ses éditeurs exploitaient les fans pour un succès commercial supplémentaire (ibid.). Il est difficile d'établir ce qui s'est réellement passé derrière les portes closes, pour autant, deux choses sont sûres : une fanfiction a été écrite, ce qui mène à la non-publication par l'auteur de la série originale.

II.3.B.iii Contraband : une mise en garde

L'enjeu qui est imposé par cette situation est le suivant : la fanfiction peut poser un risque pour les éditeurs, les auteurs et les écrivains-lecteurs. La fanfiction peut présenter de grandes opportunités dans le monde de l'édition, cependant, les risques sont à prendre en compte et certains éléments doivent être évalués avant la publication. Dans un premier temps, le cas de *Contraband* peut servir de leçon quant à la vision des fans et des lecteurs en général. L'exploitation de l'écrivain-lecteur, c'est-à-dire, l'utilisation de sa fanfiction à des fins commerciales sans compensation jugée adéquate (un partage des droits d'auteurs), est à proscrire. En effet, la fanfiction peut elle-même être protégée par le droit d'auteur. En effet, la présentation d'éléments transformatifs ainsi que le fait que les écrits soient clairement attitrés à une personne (que ce soit sous un pseudonyme ou non) fait de ces textes des œuvres de l'esprit à part entière, ce qui les inclurait dans la protection législative (Krato, 2016). En d'autres termes, l'auteur de l'œuvre source ne peut en aucun cas prendre possession de ces œuvres ou de parties de ces

œuvres, raison pour laquelle, *Contraband*, sans un accord entre l'auteur et l'écrivain-lectrice, n'a pas pu être publié. Ce sera le cas d'autres œuvres retirées de la commercialisation telle que *Lead the way : Drake and Anya* par l'auteure autopubliée AJ Nox (2022) qui reprenait scène par scène la fanfiction *Be my baby* écrite par l'écrivain-lectrice OneEqualTemper en 2021 comme en témoignent les nombreux tweets en faisant état grâce aux captures d'écrans opposants les deux œuvres (Tali, 2022).

Dans le même esprit, il est judicieux de prévenir les auteurs que la lecture de fanfictions inspirées de leurs propres œuvres est déconseillée. L'inspiration d'une d'entre elles, volontairement ou non, peut nuire à leur réputation et ainsi, à leurs ventes et leurs œuvres, puisque chacune d'entre elles peut être remise en question suite à des accusations de plagiat. D'ailleurs, c'est déjà le cas de nombreux auteurs qui ont reçu des conseils juridiques concernant les fanwork. Par exemple, Victoria Aveyard, auteure de la série *Red Queen* (2015) répond sur Tiktok à une fan en indiquant qu'elle ne peut pas lire de fanfiction par peur d'être poursuivie en justice (Aveyard, 2021). Limiter les auteurs dans la lecture de fanfiction de leur propre produit peut éviter des situations compliquées.

Mais alors se pose la question : si la fanfiction pose un tel risque, peut-on l'utiliser comme telle lorsque l'on est détenteur de droit ? Nous verrons la réponse en détail plus tard, cependant, nous pouvons dès maintenant établir qu'il est important d'établir une certaine transparence pour mieux encadrer ces adaptations et ouvrir une ligne de dialogue entre le public, les écrivains-lecteurs, l'auteur et la maison d'édition. Plusieurs solutions peuvent se présenter : si une œuvre fanfictionnelle est utilisée, l'écrivain-lecteur devient auteur de plein droit, avec une contribution fournie à l'auteur de l'œuvre première ; les auteurs ne lisent pas de fanfiction et la maison d'édition n'engage aucune interaction avec le monde fanfictionnel ; ou encore, dans le cas d'une adaptation remastérisée de l'œuvre fanfictionnelle, l'achat des droits seconds (adaptation, réécriture etc.) peut être négocié ouvertement pour éviter des polémiques reposant sur des rumeurs...

II.3.C Atteinte à l'intégrité des personnes et des œuvres

II.3.B.C.i La RPF et le risque de l'atteinte au droit de la personne

La fanfiction doit être approchée avec attention, surtout lorsque le manuscrit potentiel est issu d'un écrit de fan sur une célébrité. Alors que les fans peuvent mettre en avant l'argument que les célébrités, par leur activité, donne leur accord implicite à la reprise de leur personne dans les écrits, d'autres seront plus conservateur sur le sujet, en indiquant qu'accepter les conjectures de la presse people n'est pas l'égal de la fictionnalisation de leur personne. Pourtant, les deux ont un effet similaire, puisque l'image de la célébrité en ressort altérée aux yeux du public. L'image de la célébrité ne se limite pas sa vie professionnelle, mais bien à toutes les informations rendues publiques à son égard, ce qui fait d'elle un personnage transmédiatique dont les interprétations sont informées par plusieurs sources

(Meyers, 2009). Cependant, une différence principale s'impose entre la fanfiction et les tabloïdes : la fanfiction, comme le nom l'indique, est fictive, alors que les tabloïds, que ce soit en collaboration avec les agents de presse de la célébrité ou non, donne prétend l'authenticité (*ibid.*). Cette différence est à double tranchant. Nier la véracité des propos de la presse est plus dur que pour la fanfiction puisque des preuves, aussi douteuses soient-elles, doivent être apportées, pour autant, cette nécessité de preuves donne lieu à l'impossibilité des tabloïds de manipuler l'image des célébrités au même point que la fanfiction. Ainsi, la question se pose sur le consentement à la manipulation de cette image par les fans, et la création d'un personnage fictif autour de leur personne (Fidler, 2019). Cependant, les attentes qui viennent avec la fiction indiquent que les lecteurs se cantonne à la compréhension des personnages comme tels, et non pas comme la figure publique dont ils empruntent le nom et la situation. Dans les cas d'univers alternatif, comme dans *After* (2015), nous avons même pu voir que les personnages n'ont même plus rien à voir avec le boy band dont Todd s'est inspirée. La question reste donc sur le degré de transformation et la différence faite entre le fictif et le réel. La présence des célébrités dans le 'monde réel' rend la confusion possible : « les célébrités sont plus vraies que les personnages » (Dyers, cité par Hong, 2020). Dans ce cas, plus de 50 % des écrits de RPF sont indexés avec ratings mature, sans tags ou explicites, et 70 % des écrits concerne le M/M, ou le *slash*, c'est-à-dire, des textes homo-érotiques (Meyers, 2009). Ce sont des interprétations et des mises en situations principalement détachée de l'identité des célébrités telles qu'elles se présentent.

Étant donné que les fanfictions influencent donc la perception que les fans peuvent avoir de leurs idoles, ce n'est pas insensé de questionner le risque d'atteinte à l'intégrité morale de la personne, l'atteinte à sa vie privée, à travers les spéculations fictives qui peuvent être considérés comme diffamatoires. En effet, selon la Cour Européenne, un roman mêlant le fictif et les faits réels outrepassent l'exclusion du purement fictif comme « base factuelle suffisante » qui permet de reposer un argumentaire légal dans le cas d'une accusation de diffamation (Latil, 2010). Il est important de noter que l'origine fanfictionnelle d'un roman peut porter préjudice à l'argumentaire de défense dans le cas où une célébrité porterait plainte pour atteinte à la personnalité. En effet, un changement de nom ne suffit pas à la distanciation entre le personnage et la célébrité : « Une fois le risque de confusion admis entre la personne réelle et le personnage fictif, la responsabilité de l'auteur est retenue, soit parce qu'il a porté atteinte à l'intimité de la vie privée du « modèle », soit parce que ledit personnage n'est pas présenté sous un jour particulièrement flatteur » (Lageot, 2018). Alors que l'intention de nuire est nécessaire à l'accusation de diffamation, ce n'est pas le cas d'une accusation de préjudice causée par une faute de la part de l'auteur dans ses écrits (Mallet-Poujol, 2001). De plus, malgré le fait qu'il est considéré que relater des faits d'une vie sans l'autorisation de la personne concernée est possible tant que ses faits reposent sur le domaine public de cette vie, tout ce qui touche à « la vie sentimentale, familiale ou la santé de son personnage » est exclu de ce droit de reprise (*ibid.*).

Cependant, les fans sont toujours conscients de la narrativité dérivative de la fanfiction, ce qui

n'engendre pas la transmission de fausses idées (Hong, 2020). Ainsi, est porté le gage d'invraisemblance. S'inspirer de personnes réelles afin d'écrire une histoire purement fictive et présentée comme telle est totalement légal quand « nul ne doute que les faits allégués relèvent de la pure imagination du créateur, même si certains protagonistes sont identifiables » (Mallet-Poujol, 2001). En d'autres termes, légalement, il n'y a pas de réel risque dans le cas d'une fanfiction faisant usage d'un univers alternatif, surtout une fois la purge effectuée. Pour autant, garder des situations trop similaires (extrait d'interview, évènement de concert ou sur un plateau, etc.) peut être hasardeux.

II.3.B.C.ii L'atteinte à l'intégrité des œuvres : le cas de Harry Potter

La fanfiction donne souvent une nouvelle vie à l'œuvre source, elle la transforme et ajoute des éléments, comme nous avons pu le voir, potentiellement plus adultes. Cependant, lorsque l'objet source a pour lectorat cible des enfants ou de jeunes adolescents tels que *Harry Potter*, la transformation en contenu pour adulte peut potentiellement porter préjudice à l'œuvre elle-même, et même être un danger pour les lecteurs de l'objet source. Dans le cas d'une publication dont les origines fanfictionnelles sont connues, l'association au produit initial peut devenir presque automatique et ainsi, la liaison ou la confusion sur les moteurs de recherches peut être faite et le public cible de l'œuvre originale mis en relation avec le contenu de l'œuvre transformative. Par exemple, la saga des *Cinquante nuances* et *Twilight* sont très liées, mais les lectorats cibles sont grandement différents. Il est donc important d'établir des barrières entre les deux pour éviter une corruption de l'expérience de lecture.

Dans le cadre de cet effort, J.K Rowling, auteure très controversée, a été partisane de l'idée que les fanfictions devraient être limitées dans leur liberté. En effet, les avocats du cabinet de Théodore Goddart (2003) demandent, au nom de Rowling et de Warner Bros, une cessation d'activité du site australien www.psa.shadow-wrapped.net. La raison est simple : les fanfictions présentes sur le site sont principalement dédiées à l'utilisation du monde de *Harry Potter* et surtout, elles contiennent des scènes pornographiques. Le risque est donc de voir ces écrits découverts par le lectorat de l'objet source ainsi d'avoir des mineurs découvrir des fanfictions prévues pour des adultes. « Notre client Warner Bros, qui détient les droits des films et des produits dérivés des livres pour enfants *Harry Potter* se doit de protéger l'intégrité de sa propriété, » (Cabinet de Théodore Goddart, 2003, cité par Boucherit, 2011). Ces propos sont réitérés de manière informelle dans les entretiens que l'auteure mène auprès de la BBC notamment, où il est indiqué que *Harry Potter* doit, même dans ses formes fanfictionnelles, être destiné aux enfants (Waters, 2004).

Les aménagements d'une adaptation fanfictionnelle sont sujets au droit moral de l'œuvre. C'est dû à cela, que malgré le *fair use* en pratique avec la fanfiction, le site [psa-shadow-wrap](http://www.psa-shadow-wrap) a tout de même dû fermer ses portes suite à la lettre légale envoyée par les avocats de Warner Bros. En revanche, la transformation d'un manuscrit laisse à supposer qu'il ne puisse y avoir atteinte aux droits d'auteurs, puisque l'œuvre ne relève pas de l'adaptation, mais de la transformation complète. Contrairement à la

RÈGLES POUR ÉVITER L'ATTEINTE À LA VIE PRIVÉE ET À L'INTÉGRITÉ DES OBJETS SOURCES

Les **démonstrations d'intention** indiquent un effort éditorial rendant toute ressemblance restante fortuite.

Elles offrent néanmoins une protection légale minimale.

Les auteurs de séries en cours ne devraient **pas lire des fanfictions sur leurs travaux**.

Toute inspiration ou utilisation de la fanfiction sans l'autorisation de l'écrivain-lecteur serait tout de même du plagiat et une exploitation des fans.

La **fictivité** des personnages en cas de RPF doit être claire.

Pour éviter la diffamation, et atteinte à la vie privée.

La **dissociation des œuvres** doit être nette.

L'inspiration est légale, la contrefaçon ne l'est pas.

Figure 21 — Éviter l'atteinte à la vie privée ou à l'intégrité de l'objet source

CHAPTER III

*LA FANFICTION ET SES PLATEFORMES :
SOURCES DE RECRUTEMENT ET ÉTUDES DE
MARCHÉ*

RPF, plus aucune trace de l'œuvre originale ne doit être identifiable dans l'œuvre publiée. Des noms aux scènes, tout doit être distancé de la source d'admiration pour que l'argument de l'inspiration plutôt que la contrefaçon puisse être admise. Ainsi, les univers alternatifs sont également, dans ce cas si, plus facile à utiliser puisqu'une part de transformation a déjà été opérée avant la transformation de la fanfiction en un manuscrit.

Ainsi, la fanfiction basée sur un objet narratif est plus compliquée que celle basée sur une célébrité. En effet, les libertés offertes à la fictionnalisation de faits réels et de personnes réelles ne sont pas octroyées aux textes basés sur des œuvres de l'esprit. Tant que l'œuvre source est reconnaissable dans la fanfiction-manuscrit, et que le processus de purge pour publication n'est pas terminé, alors le manuscrit n'est pas publiable, car il enfreindrait les droits patrimoniaux et potentiellement, les droits moraux. Les plateformes de fanfiction peuvent être indicatives des tendances de lecture, des thèmes et des *tropes* qui plaisent au lectorat (ce qui va donc influencer l'éditeur dans son choix de manuscrit). Les textes fanfictionnels eux-mêmes sont, comme nous avons pu le remarquer, une source de manuscrits pertinente. C'est surtout le cas en ce qui concerne ceux dont l'intrigue principale se place dans un univers alternatif. La purge pour publication est ainsi déjà entamée et avancée pour assurer un travail minimal de la part de l'éditeur dans ce processus. Néanmoins, les avantages de la fanfiction-manuscrit ont des limites et contraintes légales qui peuvent effrayer les éditeurs en recherche de publication. Ainsi, il est également, dans le cadre de cette étude, intéressant d'ouvrir les portes de la fanfiction pour comprendre son intérêt pour l'éditeur au-delà des textes. Ainsi, nous explorerons le recrutement d'auteur, les études de marché et marketing, ainsi que l'avance que la fanfiction prouve avoir sur l'édition.

III.1. LE RECRUTEMENT D'AUTEUR

Le recrutement d'auteur avec de la fanfiction peut se faire directement sur les plateformes, comme nous a montré le cas de la maison d'édition Black Ink (annexe II c), ce qui peut avoir de grands avantages afin de lancer une maison d'édition, certes, mais a d'autres avantages liés à l'écrivain-lecteur lui-même. De plus, les auteurs peuvent être recrutés via des concours (ce qui aurait plusieurs avantages). Enfin, il est important de se pencher sur les raisons de recruter ces auteurs en devenir, plutôt que d'attendre que les manuscrits arrivent dans la boîte de réception des maisons d'éditions.

III.1.A Les écrivains-lecteurs : quand l'éditeur vient à l'auteur

III.1.A.i Une plateforme de lancement plus avantageuse

L'acquisition de nouveaux auteurs est une étape primordiale d'une maison d'édition. Trouver le manuscrit qui crée des étincelles dans son esprit et qui pousse à vouloir en parler autour de soi, à vouloir le partager, et finalement, à voir le potentiel de vente, c'est ça qui commence toute entreprise

éditoriale. C'est d'ailleurs cette étape qui détermine le chiffre d'affaires. Ainsi, trouver les auteurs devient primordial. L'éditeur doit se créer un réseau de personnes qui peuvent les connecter à des auteurs, mais les meilleurs éditeurs n'attendent pas patiemment que la perle rare se présente à eux, ils partent faire du repérage (Ginna, 2017). Une des règles quant au choix de signer un auteur, est de connaître le lectorat cible, de savoir qu'il y a, en effet, un lectorat pour cet auteur et ses écrits (Karp, 2017). Cette fonction devient telle, que depuis le début de cette recherche, nous avons même remarqué un courant de recrutement d'auteur par des nouvelles entreprises telles que Plumevitæ. Cette entreprise recrute des chasseurs de talents qui connaissent « Wattpad, Amazon, Scribay et d'autres communautés d'auteurices comme [leur] poche » pour aider à trouver des manuscrits (Plumevitæ, 2022). L'une des meilleures façons de juger de cela, c'est le recrutement via les sites de fanfictions.

Les écrivains-lecteurs trouvent du succès grâce aux lecteurs-fans qui partagent leur *fandom*, mais c'est aussi grâce à leur vision artistique et leur propre style d'écriture qu'ils acquièrent des fans eux-mêmes. C'est grâce aux réseaux sociaux, notamment, et aux fonctions sociales des sites de fanfictions, que les écrivains-lecteurs peuvent se promouvoir et agrandir leur notoriété pour devenir des micro-célébrités (Luthers, 2019). Par exemple, des écrivains amassant des milliers voire des millions de lectures sur AO3 et FF retrouvent leurs communautés et maintiennent le contact avec leur lectorat au même titre que certains auteurs publiés. Ils auront donc une base de fans assez intéressés par leurs écrits, non seulement pour les lire, mais aussi pour suivre leurs activités en dehors des plateformes dédiées aux fanfictions. Ce sera le cas par exemple de l'écrivain-lectrice SenLinYu qui cumule 2.9 millions de lectures sur une de ses fanfictions (SenLinYu, 2018) et est suivie par 14 800 personnes sur Twitter (SenLinYuWrites, 2018). De même l'écrivain-lecteurice DailyMelody cumule plus de 34 000 lectures sur sa fanfiction la plus populaire (DailyMelody, 2021) et est suivi par plus de 10 000 abonnés sur Twitter (@narumiiiigen, 2021) en deux ans d'activité. À l'inverse, des auteurs tels que Marie Valente publiée aux éditions Bragelone, et dont le dernier livre est nominé pour le prix Libr'à Nous 2023 de l'imaginaire (Carreira, 2022) n'a que 53 followers sur Twitter (Valente, 2015). Un certain nombre de followers n'est ainsi pas nécessaire à la promotion d'un livre. Cependant, pour les maisons d'édition dont la portée médiatique n'est pas aussi forte que Bragelone, cette fanbase préexistante, peut faire la différence. Il suffit de mille vrais fans pour disséminer, une idée, et ici pour promouvoir un produit (Badillo & al., 2010). Ce principe repose sur les méthodes de communication en ligne. Dû à leur aspect social, elles permettent la propagation des idées (Kelly, 2008). Ceci implique que la vente du livre est déjà garantie par la présence de fans préalable, alors que nous parlons de primo-romancier, qui, à première vue, ne sont pas connus par le grand public.

D'ailleurs, ils se présentent ainsi similairement à des influenceurs qui auront, grâce aux réseaux sociaux, une capacité de mettre en avant leur produit livre avant même d'être considéré comme un primo-auteur. Or, les réseaux sociaux représentent le deuxième déclencheur d'achat de livre (Luthers, 2019). Ainsi, la notoriété des écrivains-lecteurs est accélérée et renforcée par les réseaux sociaux et,

inversement, les réseaux sociaux leur octroient une plus grande possibilité d'influence. Ainsi, un grand following est indicateur de succès, puisqu'il indique que l'écrivain-lecteur a été partagé sur les réseaux et que ses fanfictions ont été appréciés assez souvent pour que le succès de leurs écrits s'élargisse à leur succès à eux : leurs lecteurs-fans seront donc plus à même de faire de même pour leurs livres originaux (Zelda, 2022). Isabel Vitorino, éditrice pour Hachette Romans, explique ainsi : « On découvre sur Wattpad de véritables communautés de lecteurs fédérées autour des auteurs, qui leur manifestent leur admiration et se déclarent prêts à acheter le livre édité pour pouvoir le posséder, et en signe de soutien et de remerciement envers l'auteur qui les a fait vibrer pendant des mois au fur et à mesure de la publication chapitre après chapitre » (cité par Czerczuk, 2017).

III.1.A.ii Travail ou hobby : quelles sont leurs ambitions ?

Alors que le repérage des auteurs sur les plateformes de fanfictions peut paraître une façon pratique de trouver de nouveaux talents, il est possible d'y déceler quelques difficultés : les écrivains-lecteurs ne sont pas forcément intéressés par l'écriture professionnelle, malgré le temps qu'ils y passent dans leur vie privée. Au-delà de cela, les contacts sur internet recèlent d'arnaques et communications frauduleuses, il faut donc également faire face à la peur potentielle des écrivains-lecteurs qui sont contactés sur internet par les éditeurs.

Dans un premier temps, pour que l'écrivain-lecteur puisse être ouvert à la mise en contact avec les maisons d'édition, il faut déjà qu'il se considère lui-même comme un auteur, comme un acteur de littérature, un créateur, sans pour autant s'identifier avec la figure de l'écrivain qui réside dans les esprits de chacun. Il s'agit donc de se définir comme l'auteur créateur et non pas comme l'auteur de profession. Dans un second temps, l'écrivain-lecteur doit être prêt à redéfinir son œuvre fanfictionnelle et ses prochaines œuvres selon des compromis « mercantiles » avec son éditeur. Il s'agira, en effet, de travailler avec l'éditeur pour que son œuvre soit, non seulement, la meilleure version qu'elle puisse être, mais aussi, qu'elle ait un potentiel de vente (Heinich, 2010). Éventuellement, les écrivains-lecteurs qui font appel à des bêtas-lecteurs seront plus ouverts à la discussion et au regard extérieur qui pourrait viser à améliorer ses écrits. Ainsi, il se laissera plus facilement approcher par les professionnels du livre.

Selon notre étude, sur 384 réponses à notre questionnaire La fanfiction et les lecteurs, seulement 73 personnes étaient des écrivains-lecteurs et/ou des bêtas-lecteurs. Pour autant, les informations collectées lors de ce questionnaire montrent une tendance claire. Les écrivains-lecteurs souhaitent intégrer le marché du livre. En effet, uniquement 16,4 % des répondants souhaitent que leur activité fanfictionnelle reste un passe-temps, plutôt que de transporter l'idée dans le monde professionnelle. Les autres souhaitent intégrer l'édition ou en font déjà partie à 23,2 % ou alors, avec une majorité indéniable, 60,3 % souhaitent devenir auteur. À priori, il ne serait donc pas difficile de convaincre un écrivain-lecteur à entamer les négociations pour un contrat d'édition. Pour autant, Sarah Berziou, éditrice chez Black Ink indique que la réponse négative n'est pas anodine. « J'ai des gens qui m'ont répondu non,

et certains qui ne me répondaient pas du tout, » dit Berziou (annexe II a), « j'avais qu'une publication, donc pas assez de recul ».

Ce manque de recul pour un nouvel éditeur peut être cause d'un manque de confiance pour un futur auteur, voire de peur. En effet, il faut compter sur le fait que les utilisateurs d'internet ont pour éducation de ne pas se fier aux messages non sollicités d'entreprises qui pourraient demander des informations personnelles. En raison de la présence des nouvelles technologies de l'information et de la communication, une hausse en cybercriminalité peut être remarquée (Rivière, 2008). Les escroqueries mutent et se fondent dans le paysage numérique dans lequel s'installe les plateformes de fanfictions : « n'importe qui peut s'inscrire sur un site communautaire sous une fausse identité » (ibid.). Ainsi, inquiet de la fraude, l'écrivain-lecteur peut se retrouver face à une offre dont il ne croit pas en la véracité. Or, si les communications débutent sur les réseaux fanfictionnels, il peut être intéressant de rediriger le lecteur vers un site internet dédié à la nouvelle maison d'édition afin de rassurer les écrivains-lecteurs.

III.1.A.iii Étude de compatibilité avec la maison d'édition

Trouver de nouveaux talents à publier peut sembler être une tâche assez simple... pour les maisons d'édition établies avec une ligne éditoriale claire et qui leur est propre. Nombreux sont les auteurs qui ont déjà une idée de la maison d'édition qu'ils veulent contacter pour être publiés (Schuwer, 2002), et alors, se pose la question : comment les jeunes maisons peuvent développer leur portfolio d'auteurs ? Bien évidemment, ce qui va suivre peut impacter l'activité des entreprises déjà bien rodées, raison pour laquelle les plus grands groupes se prêtent déjà au jeu. Pour autant, l'avantage est d'autant plus important pour les nouvelles maisons d'édition : « Quand j'ai ouvert ma maison d'édition, j'étais un nouvel opérateur sur le marché, qu'est-ce qui va donner envie à un auteur de travailler avec moi alors qu'il ne me connaît pas ? Rien du tout. Donc j'allais sur Wattpad » (Berziou, 2022). Au-delà de recruter des auteurs et d'avoir des manuscrits à étudier, c'est également une possibilité d'étudier les auteurs sur les réseaux, d'établir leur compatibilité avec la maison d'édition et ses attentes avant même de les contacter.

En effet, le style de l'auteur et les genres narratifs dominants dans leurs écrits peuvent être étudiés par l'éditeur acquérant. Ainsi, les plateformes de fanfictions permettent de trouver des écrivains-lecteurs qui correspondent à la ligne éditoriale choisie par l'éditeur. Dans une chronique rédigée par Michelle Renee Miller, coach en écriture littéraire, l'auteure explique que les écrivains-lecteurs rencontre le succès en se spécialisant, en choisissant un genre spécifique ou en prenant même des *tropes* spécifiques. L'idée est de se laisser entrer dans de l'écriture de niche pour créer une identité auctoriale (Miller, 2021). C'est justement cette identité que l'éditeur peut se permettre de rechercher. En effet, c'est elle qui pourra être comparée avec la personnalité de la maison d'édition, ou même d'une collection précise, puisque les écrivains-lecteurs qui publient plusieurs fanfictions peuvent démontrer une certaine cohérence entre leurs écrits. À l'inverse, un fan qui écrit dans plusieurs styles différents peut présenter un intérêt pour les maisons d'édition qui se veulent généralistes.

Évidemment, il est important de noter que la compatibilité des écrits avec les attentes de l'éditeur doit correspondre aux attentes de l'auteur. La collection ou la spécialisation de l'éditeur est facteur de décision lors de la signature d'un contrat d'édition, puisque l'auteur doit croire au potentiel de succès commercial avec la maison d'édition qui le contact (Legendre, 2012). Cela ne veut pas dire que l'éditeur doit rechercher un manuscrit qui ne demande aucune modification au-delà de la purge pour publication. En effet, la correspondance avec les attentes doit s'appliquer au manuscrit dans son premier état et non pas à l'œuvre publiable. 62 % des éditeurs français demandent des modifications à l'auteur, pouvant toucher la structure narrative, le niveau de langue, même l'intrigue (ibid.), ce qui ne devrait pas être différent lorsque la maison d'édition cherche à contacter l'auteur.

La recherche d'auteur sur les plateformes de fanfictions peut aussi apporter des indications autres en ce qui concerne l'auteur. Alors que le style et le genre favorisé par l'auteur sont les seules informations fournies par la réception d'un manuscrit, aller chercher l'auteur sur AO3, FF ou encore Wattpad apporte une indication singulière : le rythme d'écriture. En effet, l'éditeur peut prendre connaissance de la rapidité de l'auteur à rédiger des chapitres avant même de les contacter. Il en va également de voir les capacités de l'écrivain-lecteur à écrire plus d'un roman. Publier un primo-romancier peut être un risque, mais il convient d'admettre qu'un auteur prolifique peut présenter un avantage majeur dans les stratégies de communication marketing, puisque le nom de l'auteur fait office de promotion. De plus, de bonne relation avec un auteur qui écrit beaucoup peut garantir de plus grandes opportunités de publication sur le long terme.

Ainsi, un écrivain-lecteur volubile qui connaît un succès sur internet représente une bonne opportunité, surtout lorsque ses écrits s'alignent sur la ligne éditoriale de l'éditeur.

III.1.B Œuvres collaboratives et collectives

Alors que les auteurs de fanfictions peuvent être recrutés pour écrire des histoires originales, ou offrir des textes qui peuvent être purgés pour la publication, il est important de noter que la fanfiction elle-même peut ouvrir des portes au recrutement d'auteurs dans le cadre de diégèses existantes pouvant être explorées ou étendues. Il s'agirait ainsi de créer des œuvres composites en trouvant des écrivains-lecteurs capables de promouvoir l'œuvre d'origine tout en créant quelque chose de nouveau en son sein. Or, l'utilisation de plusieurs auteurs peut avoir plusieurs avantages sur l'utilisation d'un écrivain-lecteur seul et la création d'œuvres composites multi-autoriales présente également plus de facilité pour surfer sur la vague d'un succès préexistant.

III.1.b.i La différence et leurs avantages : faire perdurer la paternalité et

garder le contrôle sur la diégèse

Alors que les œuvres composites avec un auteur seul sont le reflet d'une vision et d'une perception de l'œuvre originale qui dépend d'un individu, l'emploi de plusieurs écrivains-lecteurs pour écrire une œuvre seconde a l'avantage de faire perdurer l'aspect social de la fanfiction. Ainsi, l'imaginaire de la *fandom* a autant d'impact que l'imaginaire individuel des écrivains. D'autre part, cette forme d'écriture va créer un avantage pour l'éditeur et l'auteur de l'œuvre source, et ce, différemment en fonction du type d'œuvre multi-autoriale qui découlera de l'écriture sociale : une œuvre collaborative ou une œuvre collective. La différence entre les deux peut parfois se rapporter à une distinction infime, ce qui mène certaines affaires judiciaires à durer des années, pourtant, la différence est bien écrite dans le CPI.

- Les œuvres collaboratives reposent sur la collaboration d'auteurs dans un but commun. Il s'agit d'œuvres dont la paternité est partagée. Dans le cadre d'un livre, cela pourrait se baser sur une collection de nouvelles ou de poèmes écrit par un auteur différent à chaque fois, ou alors, cela pourrait être un livre écrit par deux auteurs ou plus suite à un travail d'équipe.
- Les œuvres collectives sont créées sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui est en charge du projet d'écriture. Cette personne est décisionnaire du thème, des modifications, de la structure, ainsi que de publier et de divulguer le projet éditorial. La contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration, en revanche, se fond dans l'ensemble (Nicaud, 2023).

En ce qui concerne les œuvres collaboratives ont un avantage distinct de celui des œuvres collectives. La collaboration entraîne plus de liberté à chaque auteur que ces dernières. Cela permet d'avoir des œuvres qui laisse libre cours à l'imagination de l'écrivain-lecteur (qu'il ait été trouvé sur une plateforme ou par d'autres moyens) en activant les idées les uns des autres, ou en enchaînant une séquence de l'un après l'autre (Reuter, 1996). N'ayant pas ou peu de limitation, ni de directive, les écrivains-lecteurs se font publier pour les raisons qui ont fait leur succès dans un premier temps : leur style d'écriture et leur interprétation de l'œuvre première. Le travail de l'éditeur reste celui d'un droit de conseil et d'édition classique plutôt qu'un devoir directorial. Ainsi, les écrivains-lecteurs devenus auteurs peuvent être découverts et appréciés pour leurs propres capacités et se voir montrer leur talent pour d'autres œuvres, cette fois-ci, originales par la suite.

Les œuvres collectives quant à elle offrent un autre avantage : un contrôle total sur le canon et la diégèse. C'est en ayant un pouvoir de directeur, un pouvoir de décision sur tous les aspects de l'œuvre et son contenu que l'éditeur (ou même l'auteur de l'objet source) peut gérer tous les aspects des histoires développées et la manière dont elles s'inscrivent dans la chronologie déjà établie par l'objet source. Cette dernière repose principalement sur la commande d'un livre, ou d'une nouvelle à un auteur. L'éditeur n'est donc pas obligé d'attendre que le manuscrit parfait lui tombe entre les mains, il peut commander le contenu dont il a besoin directement (ALCA, 2021).

Ces œuvres peuvent donner un atout aux éditeurs : faire patienter un lectorat entre deux tomes

d'une même saga, tout en laissant à l'auteur de l'objet source le temps de travailler sur le média-maître, de développer la diégèse d'un univers transmédiatique tel que Star Wars et ainsi prendre d'assaut une fanbase déjà établie en respectant le canon... (Proctor & Freeman, 2016) Les univers diégétiques peuvent être particulièrement propice à la transmédiabilité puisque chaque support apporte un nouvel élément à l'histoire : une diégèse plus approfondie, des préquelles, suites ou spin-off, etc. (Groupierre, 2017).

Mais alors qu'en est-il de la perception de l'œuvre ? Les œuvres fanfictionnelles (qu'elles soient déjà publiées sur les plateformes, ou qu'elles soient commandées à des écrivains-lecteurs) peuvent devenir des œuvres composites dès lors qu'elles sont autorisées par l'auteur de l'œuvre source. L'inquiétude majeure des auteurs est la reconnaissance de la paternité des œuvres et le fait que les écrits qui viennent par la suite ne compromettent pas leur œuvre. Comme le dit Charlie Roquin : « Je pense que ça peut faire parler du livre, sans pour autant nuire à ce que j'écris » (Annexe XVI). Or, l'emploi de plusieurs auteurs sur une même œuvre permet de garder l'identité de l'écrivain source dans l'esprit des lecteurs, et de développer l'univers qu'il a créé, tout en le faisant vivre au-delà de ses origines. En effet, quand les lecteurs ont été interrogés, 77.3 % affirment ne penser qu'à l'auteur premier lorsqu'ils pensent à des univers diégétiques, même si d'autres auteurs ont été inclus dans les projets transmédiatiques.

Ainsi, s'engager dans le développement diégétique d'un univers à travers des œuvres externes

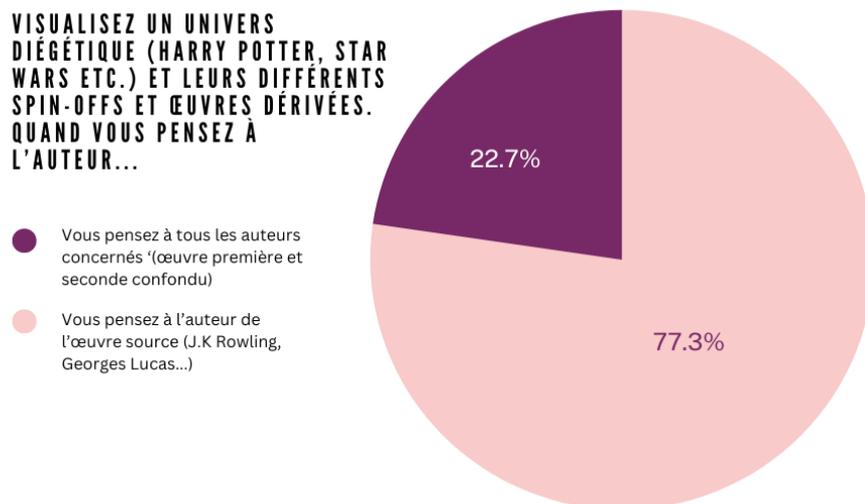


Figure 22 — Perception des œuvres composites, collectives et collaboratives

peut avoir un intérêt même si les auteurs ne sont pas ceux de l'objet source. De ce fait, d'autres œuvres peuvent être rédigées par plusieurs auteurs, avec ou sans la participation de l'auteur source.

III.1.b.ii Les écrivains-lecteurs : experts dans le monde de l'auteur et dans

L'œuvre à étendre

Les écrivains-lecteurs sont des experts dans le monde de l'œuvre source, et donc dans les légendes, règles, et faits qui incombent l'histoire où il s'inscrit. En effet, les lecteurs-fans, par leur appréciation des écrits sur les plateformes dédiées, légitiment l'expertise des écrivains-lecteurs, en reconnaissant les savoirs et l'application des règles de l'univers source dans la fanfiction (Lorenzo & Périneau-Lorenzo, 2019). Pour autant, ils sont libres de prendre des libertés en modifiant le canon, comme nous avons pu le voir précédemment. C'est d'ailleurs la raison pour le nombreux écrivain-lecteurs qui font appel aux bêta-lecteurs. Au-delà de l'aide éditoriale qu'ils apportent, ils aident également à garder la fanfiction dans le chemin tracé par l'œuvre source selon les règles divergentes (ou non) établies par la fanfiction (Levitte, 2019). Dans le cadre d'une publication seconde, il est souvent de la volonté éditoriale de conserver une certaine cohérence entre les œuvres pour apporter une aisance de consommation des différentes productions. La transmédialité, c'est-à-dire la notion de narration polymorphe, présentée sous la forme de différentes parutions pour continuer ou augmenter un univers fictif, ne se limite pas à l'utilisation de différents médias (Levet, 2022). De ce fait, ces œuvres secondes ne se limitent pas aux écrits sur des séries, des jeux vidéo ou des films, mais aussi sur des fanfictions légales basées sur la littérature, du moment que l'œuvre originale en ressort étendue. Ainsi, ces publications secondes concernent les spin-offs, les préquelles et les suites et ont donc un grand avantage à être rédigées par des écrivains-lecteurs, autrement dit des fans. En effet, leur expertise leur apporte un atout sur tout autre auteur à qui un auteur pourrait commander une œuvre, puisqu'ils seront moins susceptibles de faire des erreurs. En revanche, l'erreur est humaine, et de ce fait impossible à éliminer.

Dans le cadre de l'univers étendu de Star Wars, le nombre d'histoires (plus de 200 parutions littéraires, neuf films, des séries télévisées, des nouvelles...) apparaissent parfois avec la mention de « légende », autrement dit, qui est dans le canon. C'est ainsi que Disney, depuis son rachat de la franchise en 2014, tente d'imposer un suivi compréhensible de la chronologie Star Wars : en opposant le canon avec l'univers officiel et le non-canon avec l'univers étendu qui présente des incohérences avec les œuvres considérées par Lucasfilm comme officielles (*Fandom*, 2021). De telles distinctions, modifications et usages d'éléments narratifs qui seront rendus obsolètes par une publication officielle ne peuvent que rendre les consommateurs de cette franchise confus. C'est d'ailleurs pour cette raison que Disney a fait une liste précise de ce qui était considéré comme canon pour ne pas perdre son audience avec ses futures sorties et faire perdurer l'univers avec les plus gros succès de la franchise (Miller, 2022). Avoir plusieurs écrivains-lecteurs sur le même projet éditorial permet d'entreprendre ce travail avant et pendant l'écriture. L'adhérence au canon est d'autant plus assurée que les écrivains-lecteurs ont un visu sur le travail des autres. En effet, le travail d'équipe pour obtenir un objet commun, surtout dans le cadre de partage des idées, mène à une surveillance latérale dans le cas des œuvres collaboratives et collectives, tout autant qu'une surveillance hiérarchique pour les œuvres collectives seulement, car le risque est généralisé (Andrejevic, 2002). La démocratisation des accès aux technologies et la pos-

sibilité (voire l'obligation selon le type d'œuvre) d'avoir une vérification mutuelle des écrits respectifs mènent à une responsabilité partagée (ibid.).

Ainsi, les écrivains-lecteurs permettent d'avoir des experts dans les sujets abordés lors de leur écriture et qui plus est, ont une capacité d'évaluation entre pairs de manière quasi systématique, ce qui influence la qualité des écrits dans le cadre des attentes des lecteurs-fans.

III.1.b.iii Succès de publication multi-autoriales

Les publications par des auteurs tiers ne sont pas rares et sont déjà actées. Dans un premier temps, à travers le monde des Chasseurs d'Ombres de Cassandra Clare, il est possible de voir que l'expansion d'un univers peu prendre la forme de recueil de nouvelles qui apporte un avantage particulier pour les fans d'une série. Dans un second temps, l'exemple de la saga *Le Trône de Fer*. Martin, 1996) illustre la création d'encyclopédies et de guides par plusieurs auteurs, pour participer à l'approfondissement de sa série *1632* (2000).

Cassandra Clare écrit, entre 2007 et 2023, dix-neuf livres dans l'univers des *Chasseurs d'Ombres* à titre personnel. En revanche, dans le même temps, elle publie huit livres en collaboration avec d'autres auteurs. Parmi eux, des autrices au succès international comme Holly Black et Maureen Johnson, avec qui la collaboration est partie du partage d'idée. Ces autrices sont des amies de Clare, et c'est donc en cette qualité qu'elles sont premièrement intervenues sur la première collection de nouvelles : *Les Chroniques de Bane* (Clare et al., 2014). Les discussions fusent et elles commencent à se raconter des histoires sur Magnus Bane.

« On faisait des blagues sur Magnus et ce qu'il aurait pensé de la pièce dans laquelle on était. Maureen en avait une sur Magnus pendant la Révolution française. Sarah avec ses propres théories sur les raisons pour lesquelles Magnus avait été banni du Pérou » (Brissey, 2013)²⁰.

C'est avec leur connaissance du personnage, leur expertise dans l'histoire publiée (*La Cité des Ténèbres*, 2007) que les deux autres autrices ont su avoir les instincts et l'imagination nécessaire pour engager la discussion et écrire les nouvelles pour les Chroniques. Cette expertise pourrait être comparée à celle d'un écrivain-lecteur. Grâce au succès de cette première collection de nouvelles, apparue sur les Best-Selling Tales du New York Times (Simon & Schuster, 2014), les publications suivantes ont également eu un impact positif sur les chiffres de l'autrice, ayant vendu plus de 50 millions de copies dans le monde (Simon & Schuster, 2023). Au-delà de ce succès commercial, ces parutions entre deux tomes permettent de garder l'intérêt des lecteurs en garantissant la présence de nouveauté. En effet, les livres « compagnons » des séries de Cassandra Clare apparaissent souvent entre la publication des tomes qui prennent plus de temps à sortir. Les premières nouvelles de *The Bane Chronicles* ont été pub-

20 - Notre traduction : « making jokes about Magnus and what he would think of the room. Maureen had one about Magnus during the French Revolution. Sarah had her theories about why Magnus was really banned from Peru, and it sort of expanded. »

liées en ligne courant 2013, lors d'une pause de deux ans entre le pénultième tome de la saga d'origine et le dernier, *Tales from the Shadowhunter Academy* a été publié en 2016, lors d'une autre pause de deux ans entre la sortie du dernier tome de *The Infernal Devices* et le premier de *The Dark Artifices* et *Ghosts of the Shadowmarket* (2019) lors de la pause entre les parutions de deux autres séries du même univers. Ces parutions intermittentes, écrites par des auteurs seconds, avaient pour effet de promouvoir les futures sorties en donnant des informations sur les personnages. De plus, l'autrice pouvait se concentrer sur les parutions de la trame principale.

Cet exemple montre bien l'avantage d'une collaboration avec des auteurs externes, mais il est tout aussi important de se diriger vers l'exemple de GRRM pour comprendre comment l'expertise des fans peut être mobilisée par l'éditeur et l'auteur. Dans le cas de la série au succès international *Le Trône de Fer* (1996), l'auteur de l'œuvre première participe à l'élaboration d'œuvres secondes dont le but n'est pas de faire des spin-offs ou des romans, mais plus des explications supplémentaires, des informations mises en forme de livre d'histoire, d'encyclopédie ou de dictionnaire afin d'approfondir l'univers de *Game of Thrones*.

Ainsi, *The World of Ice & Fire: The Untold History of Westeros and the Game of Thrones* (2013) écrit par GRRM en collaboration avec Elio M García Jr et Linda Antonson reprend l'Histoire de Westeros sous forme d'annales, une accumulation de faits sur les rois, les reines, les batailles et les politiques du pays imaginaire. Ce volume garde même les codes moyenâgeux en ajoutant des narrateurs du clergé diégétique, qui auraient fait une compilation de l'Histoire de Westeros. En effet, en Europe médiévale, les moines-copistes, dans les scriptoria, étaient les historiens de l'époque (Bratu, 2019), à l'instar des mestres de la foi des Sept dans l'univers de *Le Trône de Fer*. Dans la même ligne de pensée et avec les mêmes collaborateurs, GRRM entreprend d'écrire un autre ouvrage d'histoire, cette fois-ci sous forme d'encyclopédie. Cette collaboration répétée mène à la conclusion que l'expérience première a été appréciée, et que l'auteur source était impliqué dans leur relation interprofessionnelle et la relation des auteurs seconds du livre. *The Rise of the Dragon* (GRRM & al., 2022) est donc divisé en plusieurs entrées reprenant les faits historiques de l'histoire des Targaryens, celui-ci étant une écriture complémentaire à *Feu et Sang* (2014). Le succès de ces ouvrages compagnons est indéniable. En effet, le 30 octobre 2022, soit cinq jours après la sortie de *The Rise of the Dragon* (GRRM & al., 2022) et six ans après la sortie de *Feu et Sang* (GRRM, 2014), les deux livres apparaissent dans la liste des livres les plus vendus sur Amazon (Ingham, 2022).

Ces deux exemples explorent des types de publications annexes qui demandent une expertise dans l'œuvre originale difficilement reproductible par un auteur classique, même similairement, sous la direction de l'auteur de l'œuvre source. Il est nécessaire de choisir un auteur qui est également un lecteur-fan de la *fandom* dans laquelle l'éditeur souhaite publier. Hors réseau personnel, le meilleur moyen pour trouver un écrivain-lecteur qui correspond à ces critères est d'aller sur les plateformes de fanfictions, ou d'encourager les auteurs sources à travailler avec les auteurs qui ont précédemment

participé à la discussion sur le livre.

III.1.C Recrutement sur concours

Nous avons donc pu voir que les écrivains-lecteurs pouvaient être recruté sur les plateformes de fanfiction, ou directement parmi les connaissances des auteurs sources, pour trouver des auteurs pour des œuvres originales ou pour le développement d'un monde déjà édité. Cependant, une autre avenue de recrutement d'auteur est ouverte et s'inscrit dans ces deux types de commandes : le recrutement sur concours. Le concours de fanfictions permet une commande globale à des auteurs de toutes sortes, et ouvre la porte à de nouveaux talents.

III.1.C.i Le concours dans l'univers fanfictionnel

Les concours font partie intégrante du monde de la fanfiction. Comme il a déjà été démontré, les lauréats aux concours sont fiers de faire part de leur participation, nomination et victoires. D'ailleurs, leur profil ou les fanfictions qui possèdent ces distinctions les arborent au même titre que les distinctions présentes dans l'édition traditionnelle. Alors que les lauréats utilisent ces informations comme une manière de valoriser leurs écrits, c'est aussi une méthode de sélection pour les lecteurs. Les concours au sein de la fanfiction sont difficilement étudiables. En effet, il existe un nombre incommensurable de concours de fanfictions globales, de fanfiction dans une *fandom*, ou des compétitions plus précises, sur des scènes particulières ou sur des personnages précis. De nombreux sites, d'utilisateurs et de forums tentent de recenser les différentes compétitions à travers les plateformes pour permettre un accès plus simple et moins restreint aux concours, pour autant la liste devient exhaustive, et aucun répertoire officiel n'a été trouvé durant cette étude.

Les utilisateurs cherchent tout de même à les trouver. Par exemple, ce post sur le forum de la communauté r/fanfiction sur Reddit fait appel aux autres utilisateurs pour demander à quels concours son histoire pourrait correspondre : « Je suis juste curieux, existe-t-il toujours des compétitions et comment les trouver ? » (u/deleted, 2021). Et certains utilisateurs essaient tant bien que mal à créer des répertoires. Une page du forum de FF « Game: Did someone say challenge?: The Challenge Thread » (soit en français, « Jeu : vous avez dit challenge ? Le thread des challenges ») est prévue à l'exposition des nouvelles compétitions (Writers Anonymous, 2015). *Fandom Calendar* est un site qui a été créé dans le but d'organiser un répertoire plus organisé, avec des concours archivés à la fin de leur période d'activité et une page active avec les concours toujours en cours, ou les événements récents affichant leurs gagnants (galerian_ash, 2023).

Néanmoins, la communication à travers les réseaux sociaux est forte et les participations continuent. Alors que l'organisation inter-concours semble compliquée, il est possible de voir que des ressources sont mobilisées pour ces événements. En effet, ils sont tellement réguliers qu'AO3 a créé

une fonctionnalité sur son site pour faciliter la catégorisation des œuvres participant à un challenge et une page tutoriel de son fonctionnement (Works OFT, 2010). Plusieurs options sont disponibles, notamment un mode modérateur (pour que la personne à la tête du challenge puisse accepter une par une les soumissions), un mode fermé (lorsque les entrées sont terminées), les histoires peuvent être rendue anonyme, ou même cachées jusqu'au moment où le modérateur souhaite les montrer, etc. De plus, un espace est dédié aux FAQ et règles de la compétition (ibid.).

Ainsi, les concours font partie intégrante de la communauté fanfictionnelle et permettent de faire des recherches en fonction des *fandoms* ou même des genres. Prendre conscience des gagnants peut indiquer le niveau de succès des écrivains-lecteurs et potentiellement le nombre de lecteurs qu'ils peuvent mobiliser dans l'édition traditionnelle après leur recrutement.

III.1.C.ii Les concours dans le monde de l'édition

Les concours ne sont pas absents du monde de l'édition traditionnel, bien au contraire. Non seulement ils existent, mais plus encore, ils cadencent les parutions et l'année littéraire. Prix Goncourt, Femina, Renaudot, Médicis... que de noms de distinctions littéraires qui signifient prestige et légitimation des auteurs et des contenus qu'ils écrivent. Le prix devient un symbole du travail artistique de l'auteur et une preuve de succès économique qui génère une seconde vague de réussite commerciale (Ducas, 2013). Effectivement, ces œuvres gagnent en pouvoir commercial puisque le prix devient un « label vendeur » (ibid.), un objet garant d'une qualité reconnue par l'élite littéraire, et de ce fait, de recommandation automatique au public visé. C'est donc à travers ces concours que les livres et les auteurs gagnent en légitimité. Pourtant, il existe environs 1500 prix littéraires en France, dont les buts peuvent être divers – promotion de nouveaux talents, récompense du niveau de littérature, appréciation d'un public clef, ou encore hommage (Skayem, 2020) – et la nuée de prix semble faire écho à la surproduction de livre, pourtant, les ouvrages récompensés sont souvent les mêmes d'un prix à l'autre lors des éditions d'une même année (Vilain, 2020).

Mais les concours éditoriaux ne se limite pas seulement à des concours nationaux jugeant des œuvres déjà publiées. De nombreux concours d'écriture font surface sur le territoire et peuvent être source de découverte pour les éditeurs. Dans un premier temps, ces concours sont principalement organisés par les municipalités, les ateliers d'écriture et les associations dans un premier temps ; dans un deuxième temps, par les festivals et les salons du livre, comme Étonnants Voyageurs à St-Malo, qui se passent dans un domaine propice au repérage par les maisons d'édition puisqu'elles y participent ; et enfin, par les maisons d'édition, parfois en collaboration avec des médias (Hubert, 2020). Ces concours d'écriture mettent en avant les nouveaux talents, et ont pour bénéfice de pouvoir accoler une distinction au livre publié par le futur lorsqu'une maison d'édition conclue un contrat avec l'écrivain gagnant, alors même qu'il s'agirait d'une première publication.

Des concours en ligne émergent également dans le monde éditorial et obtiennent un certain

niveau de légitimité et les éditeurs gagnent à rendre visite ou à participer à l'organisation de ces concours, puisque ce sont des foyers de nouveaux talents. Par exemple, le prix littéraire au féminin a une condition de participation : les auteurs participants ne doivent pas avoir déjà été publiés (Vaillant, 2021). Quant au prix, il est majeur. Remporter le concours est un contrat d'édition avec Pocket et Michel Laffon (Bonvard, 2021). Ici, la maison d'édition fait déjà appel aux concours pour recruter de nouveaux talents et avoir l'avantage de les présenter comme des primo-auteurs grâce à la condition de ne pas avoir publié un autre roman auparavant. Ce n'est pas le seul. Le prix 20 minutes du roman est dédié aux « nouveaux auteurs » (c'est-à-dire qui n'ont jamais été édités ou dont la portée des œuvres édités était faible) et donne un aperçu réel de la réception des œuvres par les communautés littéraires, puisque le jury est composé de lecteurs indépendants (20minutes, 2022).

De ce fait, les maisons d'éditions ont prouvé que les concours peuvent être sources de nouveaux contacts autoriaux. Mais qu'en est-il du concours de fanfiction ?

III.1.C.iii Recrutement d'auteur et d'auteur-collaborateur

Les concours sont donc déjà bien ancrés dans les communautés fanfictionnelles et permettent une axiologie sociologique des écrivains-lecteurs au sein de l'univers de fanfictions. Il est clairement possible de voir que l'engouement pour l'œuvre fanfictionnelle dépasse les attentes de l'édition traditionnelle, et sont une célébration du contenu des œuvres d'origines. De même, les prix littéraires ont une fonction de légitimation, et certains éditeurs font déjà usage des concours d'écriture, dont le fonctionnement est similaire aux concours de fanfictions. Cependant, le concours peut transcender ces deux environnements. En effet, dans le cadre d'une commande d'œuvre dérivée, un concours peut permettre de trouver un écrivain-lecteur expert et au style qui correspond à ce que l'éditeur cherche. De plus, c'est une opportunité de découvrir des textes qui plaisent à l'éditeur, dans l'univers de l'œuvre pour laquelle il fait ses recherches. Cependant, ce domaine manque encore de recherches et la pratique ne semble pas actée. Quelques concours de fanfiction existent dans l'édition traditionnelle, pour autant, les fins sont différentes du recrutement d'auteur.

En revanche, bien que la scène académique manque d'information quant aux concours de fanfictions pour la découverte de nouveau talent et l'expansion d'un univers diégétique, il est possible de voir que les professionnels de l'édition n'hésitent pas à ouvrir leurs propres plateformes d'écriture et d'y organiser des concours. En 2015, Hugo & Cie ouvrent Fyctia (Hubert, 2020). En effet, suite au succès d'*After* (Todd, 2014) à l'international et leur propre traduction française vendu à des milliers d'exemplaires, Hugo & Cie se voient innover le secteur de l'édition en créant une plateforme d'écriture type Wattpad, avec des concours réguliers dont les gagnants ont une véritable aubaine, c'est-à-dire, un contrat éditorial – en version numérique (Association Effervescence, 2016). Le principe est de proposer plusieurs chapitres et de les exposer aux lecteurs pour qu'ils votent selon leurs préférences (Van Cauter, 2018), au-delà d'une méthode astucieuse d'étudier le marché pour un auteur ou une histoire particu-

lière, c'est une stratégie qui suit les prescriptions sociales de la fanfiction. Cela participe également, en un sens, à la gift economy puisqu'une partie de l'histoire est dévoilée gratuitement sur la plateforme.

Alors qu'une maison d'édition peut être à l'origine de ces plateformes, ce ne sont pas les seuls acteurs du livre à pouvoir le faire. En effet, il n'est pas surprenant de voir que les concours d'écriture ont par ailleurs capturé l'attention des agents littéraires. Par exemple, Librinova est aussi une plateforme dédiée à l'écriture et plus précisément, aux concours d'écriture d'amateurs (Hubert, 2020). Le site met en avant différents concours d'écriture tous les ans, ce qui permet une sélection régulière d'écrits amateurs pouvant avoir un intérêt pour les éditeurs. En 2023, Librinova propose sept concours aux écrivains pour leur permettre de promouvoir leur livre ou nouvelle auprès d'éditeur, de libraire ou encore de Librinova seul, avec plusieurs lots à la clef : séjours, publication, prix monétaire, contrat d'édition, etc (Librinova, 2022). Le but est de favoriser les rencontres entre les auteurs et les éditeurs, d'offrir des opportunités d'amélioration et de faire gagner en visibilité. Ainsi, l'agence littéraire arrive à promouvoir les auteurs qui utilisent leurs services et entrent dans leur catalogue grâce aux concours, puisqu'un auteur sur cinquante signes avec un éditeur (Librinova, 2023).



Figure 23— Où et comment recruter grâce à la fanfiction ?

III.2 ÉTUDES DE MARCHÉ ET MARKETING : L'UTILITÉ DES STATISTIQUES

Alors que les plateformes permettent un accès direct au futur de l'écriture, elles sont également un foyer d'information numérique. Comme les données que AO3 fournit le prouvent lors de la recherche de manuscrits, un grand nombre de data chiffré est disponible aux éditeurs depuis les plateformes de fanfictions. Tandis qu'ils permettent de faire une recherche globale pour montrer les manuscrits les plus intéressants selon la ligne éditoriale de l'éditeur, ils permettent aussi de faire une étude de marché plus poussée. De même, alors que les concours peuvent avoir un intérêt particulier afin de découvrir de nouveaux talents et d'étendre un monde diégétique, ils peuvent être utilisés comme espaces marketing.

III.2.A Concours de fanfictions et les plateformes : des espaces marketing

Lorsque le marché du livre approche les notions de marketing, se jouent le plus souvent les critiques littéraires, influenceurs, publicités papiers et numériques. Mais la fanfiction elle-même peut être une méthode marketing à travers les concours de fanfiction.

2.A.i L'objectif : se démarquer

Les entreprises culturelles sont des foyers d'artistes, des lieux, dans le cas du livre, où les auteurs connaissent la liberté de partager leurs travaux, d'exprimer leur imagination et de transmettre leur passion pour l'écriture. C'est un lieu où les éditeurs peuvent partager leur appréciation pour l'art d'écrire en usant de leur créativité pour mener les manuscrits qui leur sont confiés à devenir les œuvres au plus haut de leur potentiel, tout en offrant aux lecteurs un catalogue qui les fera vibrer. Pourtant, cette optique n'est pas la seule façon de concevoir le milieu culturel. Il s'agit également, comme l'a montré l'angle pris pour cette étude, d'un marché dans lequel les différentes industries ont pour but de vendre des produits culturels (Mazel, 2008). Cependant, dans la nuée de parutions à l'année, qui se calcule à 109 480 en 2021, dont 39 903 nouveautés en 2021 (SNE, 2022), il est important pour les éditeurs de se démarquer. Or le concours est une méthode de distinction, dans un premier temps, mais aussi une plateforme de promotion du livre.

Les concours et les prix ont des effets indéniables sur la consommation des produits. Les lauréats voient leurs ventes augmenter et la perception de leurs écrits améliorés puisque l'apport de cette distinction sur les couvertures ou les bandeaux n'ont qu'un seul but : le marketing. Les prix de littératures, donc la nomination de gagnants à des concours littéraires, sont, dans les faits, un « monstre publicitaire » dont l'intérêt commercial est évident : ils permettent d'acquérir un lectorat, de le fidéliser (Ducas, 2010). D'ailleurs, il n'est pas étonnant de voir que les nominations, ou mieux encore, les victoires à ces concours, font partie intégrante de la stratégie éditoriale lorsqu'il en vient à la publicité et aux tactiques marketing (ibid.). C'est bien la raison pour laquelle le calendrier mercatique est cadencé par la rentrée littéraire (Ducas, 2014). D'ailleurs, 44,6 % des ouvrages avec une distinction (et le

bandeau qui va avec) entre novembre et décembre, mais aussi un an d'exploitation en librairie assuré pour des ventes aux alentours des 400 000 exemplaires (Artus, 2022). Le bandeau associé au prix, la mention d'un concours sur celui-ci, présente un avantage marketing clé, puisqu'il précise aux lecteurs que le livre est digne d'être lu. C'est un gage de qualité, et « de leur attention, de leur temps et de leur argent – les caractéristiques principales d'une stratégie marketing efficace » (Maria-Lluïsa Gea-Valor, cité par Cubbon, 2016). Les différents jurys deviennent ainsi prescripteurs de goût puisque c'est leur avis, l'élection d'un gagnant de concours ou de prix, qui imposent l'idée de qualité, et ce qui est digne d'être considéré pour l'achat.

Ainsi, le concours de fanfiction ne peut échapper à cette règle. D'ailleurs, la mention d'un gagnant ou un bandeau pour indiquer que le livre était « d'après un phénomène Wattpad » par exemple peuvent avoir le même effet. L'idée que les grands médias sont à l'origine de l'opinion publique est contredite depuis longtemps, depuis s'est instaurée la théorie de la communication à double étage, c'est-à-dire que les médias ne sont qu'une première ligne d'information relayée à un groupe de personne avant que cette information ne soit relayée à travers leurs relations interpersonnelles (Katz, 1957). Cette information influence les stratégies marketing puisqu'elle prend en compte l'importance des institutions de légitimations (à savoir, les médias ou les organisations), mais soulève également la question de l'étendue de l'influence des personnes qui nous entourent. En effet, elle relève de l'utilisation de la communication à deux étages, parce que le prix est remis dans le cadre d'un média ou d'une compétition, tout en soulevant un autre point : la recommandation par les paires. En effet, il a été démontré que les recommandations par les paires ont plus d'impact encore (Min & Jinghong, 2011). De ce fait, nommer l'auteur comme lauréat d'un ou plusieurs récompenses littéraires, même fanfictionnelle pourrait avoir un avantage majeur dans la stratégie marketing d'une maison d'édition. En effet, elle ferait usage d'un aspect institutionnel en faisant appel au nom du concours, ou en indiquant l'auteur était un écrivain-lecteur dont la qualité des écrits est reconnue. Cela montrerait également, étant donné que pour les fanfictions, le jury est composé de lecteurs-fans principalement, que c'est recommandé par des lecteurs au même titre que la clientèle visée.

III.2.A.ii Implication du consommateur

La communication marketing qui entoure un nouveau roman peut donc être affectée par ses origines fanfictionnelles en mettant en avant les récompenses et distinctions que l'auteur a obtenues en tant qu'écrivain-lecteur ou que l'œuvre a gagné lors des événements littéraires sur les différentes plateformes de fanfictions. Le concours de fanfiction n'est pas limité à l'univers des plateformes qui lui sont dédiées. En effet, certaines maisons d'édition ou franchises vont mettre en avant leurs œuvres afin de créer une rétention de clientèle à travers les concours d'écrits inscrits dans l'univers de leur choix.

Dans un premier temps, il est important de faire la distinction entre la rétention de la clientèle et sa fidélisation dans le but d'étudier la question de l'implication du consommateur pour une meil-

leure communication. Ces deux notions se distinguent, bien qu'elles se complètent, et c'est leur différence qui oriente les méthodes d'engagement de la clientèle. La rétention fait référence au groupe de client et la capacité de l'entreprise à garder l'attention (et ainsi, une base d'achat) de leurs consommateurs de manière globale. La fidélité, quant à elle, a une notion plus individuelle, puisqu'il s'agit d'inciter le consommateur au rachat (Crié, 1996). En d'autres termes, la rétention dépend de l'attention de la clientèle, et la fidélité concerne le comportement d'achat des consommateurs. Dans le cas de l'édition, nous pourrions prendre l'exemple d'une série de livres. Les méthodes de communication pour une rétention client seraient évolutives pour viser le même lectorat entre le tome 1 et les tomes suivants en prenant en compte que l'âge des lecteurs avancement et leurs attentes avec. En revanche, dans le cas de la fidélisation client, le but serait de faire appel à ce qui a plu dans le tome précédent pour réengager le consommateur et l'inciter à acheter le nouveau contenu. Les deux ne sont pas exclusives. Ainsi, le concours de fanfiction aura pour optique la rétention client plutôt que la fidélisation, puisque le but est de créer de l'engagement, de récupérer l'attention des clients pour pouvoir avoir une plateforme de promotion par la suite. Cette étape n'en reste pas moins importante, car c'est sur celle-ci que repose la capacité de vente à la clientèle préexistante.

L'utilisation de concours pour mettre en avant une marque ou des parutions déjà établies n'est pas une nouvelle pratique. Les compétitions en ligne sont devenues essentielles au développement des communications sur internet, et font partie intégrante de la promotion des produits qui y sont vendus. D'ailleurs, 46.5 % des clients pensent que les concours peuvent inciter à l'achat et cette méthode favorise également les recommandations des marques par les clients (Diyaolu & al., 2022). Il est important de prendre en compte, cependant, que l'attention générée par les concours peut être tout aussi nocive que massive dans le cas d'une mauvaise gestion des relations publiques. Dans le cas de Gold Peak Tea, une marque de thé qui a généré un fort engagement et ainsi une hausse des ventes lors d'un concours sur sa page Facebook. Une campagne qui fût efficace jusqu'à leur redistribution du prix suite à une polémique de tricherie : c'est cette reprise qui causera un boycott de la marque (Berger & Fleischmann, 2014). Ainsi, bien que la réaction de Gold Peak Tea ait été négative pour sa propre marque, il n'en reste pas moins que le concours initial a eu un effet positif sur l'engagement des consommateurs.

Dans le cadre de l'édition, le concours d'écriture pour promouvoir la marque ou pour promouvoir un titre en particulier est déjà une pratique visible. Le client est le lecteur-fan, et ainsi, l'idée est de faire jouer la rétention en client en les poussant à devenir des écrivains-lecteurs. De ce fait, les fans participent. Par exemple, la franchise officielle de Star Wars tient annuellement les Star Wars Fan Awards. Le but est de publier les meilleurs fanworks, dont les fanfictions (Bousquet, 2019). Or, les fans de Star Wars sont des plus actifs, et la pratique transcende les *fandoms* et les sociétés de production. Alors que l'univers étendu de Star Wars a un univers transmédia sur lequel faire reposer l'engagement de son audience, la pratique de concours de fanfiction peut avoir des effets pour des œuvres à plus petite échelle. Gallimard organise en 2022 un concours d'écriture dans lequel ils demandent aux écrivains-lecteurs

d'apporter une suite à la saga jeunesse *Le Livre des Étoiles* de Erik L'Homme (2001) à l'occasion de la réédition de la trilogie publiée en juin 2022 (Gallimard, 2022). Similairement, et cette fois-ci pour célébrer les 15 ans de Folio SF, Gallimard lance un concours de fanfiction, cette fois-ci basé sur *La Horde du Contrevent* d'Alain Damasio (2004) réédité en 2015 (Addictic, 2015).

Ainsi, cette pratique fanfictionnelle peut être utilisée par les maisons d'édition, comme le montre Gallimard, afin de mettre en avant leur nouvelle parution (particulièrement les rééditions et les univers étendus) en relançant les processus de rétention de la clientèle.

III.2.A iii Acquisition de client : de nouveaux lecteurs

L'utilisation du concours et la création de plateformes dédiées à la réception des manuscrits comme méthode publicitaire a un effet positif sur les ventes et sur la rétention de la clientèle. Mais qu'en est-il de l'acquisition de nouveaux clients ? La captation de nouveau client peut venir de la popularité demeurant d'une œuvre grâce au bouche-à-oreille, puisque c'est un phénomène qui emmène de la clientèle grâce au buzz créé par ceux qui sont déjà consommateurs (Rosen, 2002). Par exemple, un cas majeur qui pourrait illustrer ce concept est la série *Game of Thrones*. Paru sur HBO pour la première fois en 2011, cette série diffusée sur OCS en France a explosé sur le marché audiovisuel, et ce en partie grâce au bouche-à-oreille causé par le téléchargement illégal de la série. En effet, la série décroche en 2012 (soit un an après la diffusion du premier épisode) le titre de la série la plus piratée au monde (M. Br, 2013). Or si des millions l'ont déjà vu, alors le spectateur ne veut pas manquer l'opportunité de voir ce qui est si intéressant, selon la théorie du FOMO (Fear of Missing Out) marketing (Argan & Argan, 2019). L'aspect illégitime ou gratuit pourrait être rejeté par les ayants-droit, néanmoins, loin d'avoir un effet négatif sur les ventes de DVD, les créateurs admettent que c'est en partie cela qui aurait alimenté le buzz autour de la série et ainsi favorisé sa propagation pour en faire un phénomène mondial, et un buzz culturel (Belleflamme, 2013). Alors que le piratage est une forme illégitime de consommer un produit, l'utilisation des personnages ou du monde d'un auteur source peut l'être considéré également. Parallèlement, indiquer que le roman a déjà des milliers, voire des millions de lecteurs, sur une plateforme gratuite ne serait pas détracteur à l'achat, mais pourrait au contraire, le favoriser. Il est, de ce fait, recommandable de préciser dans les campagnes publicitaires qu'un bon nombre de lecteurs ont déjà lu le livre ou l'auteur qui a écrit cette nouvelle parution. Cette mise en avant semble être contre-productive, pourtant, elle repose sur deux mécanismes à l'origine de la production de contenus gratuits :

- L'effet de réseau repose sur le bouche-à-oreille et implique que le consommateur crée des consommateurs. Autrement dit, le client devient ambassadeur et prospecte pour la marque ou le produit à la place de l'entreprise pour créer encore plus de client ;
- L'essai permet à l'utilisateur de consommer le livre et d'y attirer la valeur qu'il souhaite et ainsi prendre la décision d'investir dans l'objet culturel (Belleflamme & Peitz, 2010).

Alors que la première repose, dans notre cas, sur l'attrait d'un lecteur traditionnel vers un pro-

duit littéraire dont l'origine est fanfictionnelle, le second a pour but de convertir le lecteur-fan en lecteur traditionnel. En ce qui concerne les sites tels que AO3, FF.net et Wattpad, selon la catégorisation POEM (Burcher, 2012), nous pouvons partir du principe qu'il s'agit d'un owned media. En effet, owned media, en français « médias possédés » fait référence aux plateformes dont l'entreprise génératrice de la publicité a le contrôle, c'est-à-dire, qu'elle est la créatrice de contenu (Tardy, 2023). Ici, il faut considérer que l'auteur et la maison d'édition travaillent en tandem et, ainsi, que le média qu'est la plateforme de fanfiction est possédé par l'entité qui cherche à vendre le livre. C'est une méthode plus particulièrement intéressante lors de l'adaptation d'une fanfiction en roman publié, puisque le cas de l'utilisation d'une extension d'un univers préexistant induit qu'il existe déjà un lectorat intéressé, pour autant, ce qui suit reste applicable à ces publications dans leur contexte. Dans le cas de l'adaptation d'une fanfiction en manuscrit, les plateformes d'origines du texte peuvent être utilisées comme lieu de promotion. En effet, plusieurs méthodes se présentent :

- Laisser la fanfiction d'origine et finir par un post indiquant que l'œuvre a été adaptée pour la publication et est disponible à la vente ;
- Laisser quelques chapitres de la fanfiction d'origines et finir par un post indiquant que l'œuvre a été adaptée et terminée pour la publication ;
- Remplacer les premiers chapitres de la fanfiction adaptée par ceux de la nouvelle œuvre, supprimer la fin, et finir par un post indiquant que la fin est disponible à la vente (Luthers, 2019).

Ainsi, les manuscrits d'origines fanfictionnelles attirent de nouveaux clients, que ce soit le lecteur-fan ou le lecteur traditionnel grâce aux plateformes et aux comptes de lectures qu'elles fournissent.

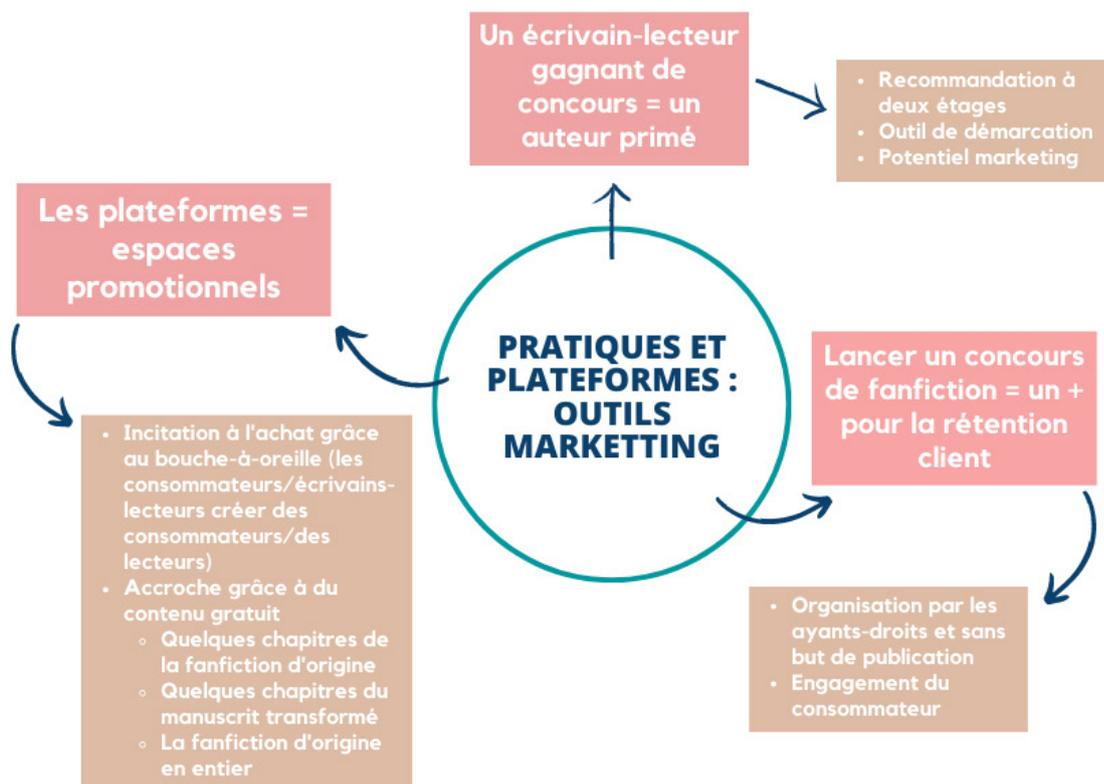


Figure 24 — Pratiques et plateformes fanfictionnelles : outils marketing

III.2.B Les chiffres de la fanfiction : ce qu'ils indiquent

Les créateurs cherchent dans un premier temps à satisfaire leur propre désir de production avant de contribuer au marché en mettant ses résultats en vente (Marzel, 2008). En revanche, la question ici est de connaître le besoin des lecteurs avant de produire – tout du moins, pour les éditeurs – pour pouvoir y répondre. En effet, bien qu'il y ait une relation client entre l'auteur et l'éditeur, le lecteur est le consommateur. C'est donc vers un espace marketing dédié au lectorat que se dirige cette étude. Les Kudos/Favoris, commentaires et *tropes*, comme nous avons pu le voir, peuvent offrir une approche qualitative du marché en permettant aux éditeurs d'orienter ses recherches de manuscrits sur les plateformes de fanfictions. Cependant, les data apportées par les plus grosses plateformes telles que AO3, auront un impact encore plus grand dans le cadre d'une étude de marché quantitative.

III.2.B.i Définition et méthodes d'études de marché

Le modèle d'Hirschman expose les enjeux de toute bonne stratégie de marketing, et ainsi l'importance des chiffres. Selon celui-ci, l'entreprise a deux buts : connaître les besoins de son audience cible, et les satisfaire (Mazel, 2008). Or les possibilités de collection de données ont été grandement affectées par les technologies et les informations anonymes perceptibles sur les réseaux et les possibilités de recherches n'en sont que plus importantes (McGivern, 2009). En effet, le but de la recherche est de découvrir des informations individuelles, de les rassembler et d'en tirer des conclusions pour obtenir des connaissances sur un sujet (*ibid.*) et le faire avec des données collectées sur internet permet de toucher une plus grande population. En étudiant les utilisateurs d'AO3, il est possible d'observer le comportement de consommation de la lecture de plus de 4 millions d'utilisateurs (OTW, 2022) ce qui permet une étude conséquente et représentative des lecteurs-fans, si ce n'est des lecteurs traditionnels.

Cette abondance de données, parfois référée comme étant le « big data », ne fait qu'augmenter progressivement, et les informations qu'elle apporte sont utilisées par de nombreuses entreprises afin de définir les attributs des produits qu'elles souhaitent mettre en avant (Hair & al., 2018). Ces informations peuvent être utilisées pour établir le comportement à des fins descriptives, prédictives ou même normatives du comportement d'achat, puisqu'elles peuvent être déterminantes des étapes à suivre pour garantir un événement ou un comportement (*ibid.*). Les postulats produits par le big data présent sur les réseaux correspondent à de la data dite secondaire. En effet, celui-ci n'est pas le fruit d'une recherche approfondie par l'entreprise qui en a besoin, mais bien un dépôt d'informations publiques. Ainsi, les données disponibles permettent d'évaluer les comportements historiques des utilisateurs et de les comparer aux décisions prises sur le marché : ce sont des données objectives (Verma, Agarwal, Kachroo & Krishen, 2017). Ces données pourraient être séparées selon un genre, une *fandom* ou une ligne éditoriale sur les réseaux dédiées aux fanfictions afin de prédire les tendances de lectures et anticiper le besoin des lecteurs sur le marché du livre.

Dans le monde du livre, les études de marché se dirigent généralement vers les méthodes mar-

keting du produit. Le but est de vendre un objet culturel déjà créé, puisque le besoin de création de l'auteur est celui qui est d'abord mis en avant (Mazel, 2018). Mais la question se pose quant aux besoins de lecteur. Afin de définir le client de la maison d'édition, il faut d'abord définir le lecteur, or le monde du livre peut les catégoriser en fonction de leurs lieux d'achat (grands comptes, librairies indépendantes, etc.) ou le format acheté (poche, grand format, etc.), en somme, en fonction de leur comportement d'achat plutôt que leur identité de groupe (Mazaud, 2004). Alors que connaître ses lecteurs devient de plus en plus important, notamment dans l'utilisation des publicités et des promotions sur internet qui vise des populations selon leur genre, leur âge ou encore leur âge, l'étude de donnée secondaire continue dans cette lignée de l'étude de la consommation des lecteurs.

III.B.2.ii Ce que disent les statistiques actuels sur le marché

Avant même de définir comment utiliser les statistiques de fanfiction sur le marché, il est important de définir le comportement de consommation des lecteurs traditionnels. C'est en étudiant les consommateurs de livres qu'il est possible d'observer les tendances d'usages. En 2021, 87 % des Français se déclarent lecteurs, dont 95 % affirment lire pour le loisir (Vincent Gérard, A., & Lapointe, M., 2021). D'une part, il est possible de voir des différences selon l'âge et la scolarité, puis selon les catégorisations sociales et même selon le genre.

Nous avons pu établir que les lecteurs de fanfictions sont majoritairement des personnes considérées comme jeunes, raison pour laquelle il est intéressant de se pencher sur les pratiques de lectures des jeunes dans un premier temps, puisque les adaptations de manuscrits et les tendances dégagées par les données recueillies seront indicateurs des pratiques de ces lecteurs. Mais qui sont-ils ? La jeunesse compte plus de lecteurs, puisqu'il est possible de voir une baisse des pratiques de lecture avec l'âge qui a pour origine une baisse d'encouragements liés à cette pratique culturelle. L'école semble être un motivateur important, car à la fin du collège 80 % des élèves lisent, un chiffre qui connaît une chute telle à la fin du lycée, qu'un élève sur deux ne lit quasiment plus après la terminale (Poissenot, 2019). Cependant, les étudiants (notamment les étudiants de lettres) sont de gros lecteurs, puisque 89 % d'entre eux déclarent lire pour le plaisir (étudiants de Paris IV, 2005). Bien que la réussite scolaire ait un impact sur l'aisance de lecture et façonne le désir de lire, il n'est pas le seul facteur de fluctuation parce qu'un quart des élèves en difficultés scolaires sont de forts lecteurs (Octobre, 2004). En effet, la présence d'un parent qui lit beaucoup multiplie par 1,59 les chances que l'enfant en fasse de même (Octobre & Jauneau, 2008). Parmi la jeunesse, 70 % des garçons et 60 % des filles de 7 à 19 ans affirment que leurs parents les encouragent à lire et en 2009 (Poissenot, 2019).

Dans un premier temps, les pratiques nous apprennent que les jeunes (entre 15 et 25 ans) ont trois genres de prédilection : romans fantastiques, la science-fiction et le polar. Près de 600 titres différents ont été cités par 77 % des jeunes interrogés, parmi lesquels seuls trente ont été nommés plus de cinq fois. À leur tête, un récit fantastique/fantaisie et deux romances érotiques : *Harry Potter*, *After* et

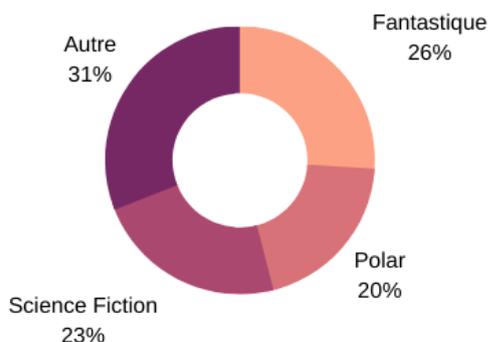
Cinquante nuances de Grey. En ce qui concerne les auteurs les plus cités comme favoris, sont observables près de 500 auteurs différents cités, dont en tête : JK Rowling, Stephen King, Guillaume Musso, Anna Todd et E. L. James. Parmi ces auteurs, deux écrivent du fantastique, deux de la romance et un du polar (Vincent Gérard & Vayssette, 2018). Il est assez intéressant de noter que malgré la répartition des lectures selon le genre, les jeunes indiquent des favoris qui s’approche plus des pratiques globales des lecteurs français. En effet, comme cette étude l’a établi, les romans de fictions connaissent des têtes de classement assez similaire, bien que dans un ordre différent :

1. Le polar
2. La littérature classique
3. L’imaginaire (science-fiction, fantastique, fantaisie)
4. La romance (Vincent-Gérard & Lapointe, 2021).

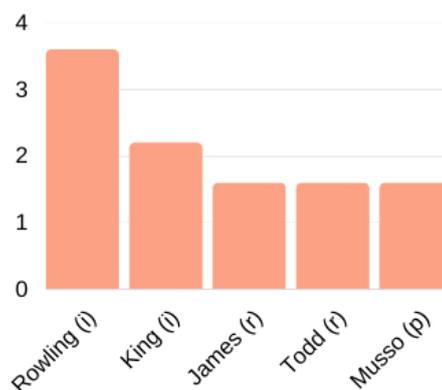
Ainsi, la jeunesse connaît plus de lecteur, ce qui indique une meilleure chance de succès aux éditeurs de jeunesse dans le cadre de l’utilisation de la fanfiction comme indicateur clef lors de son étude de marché. Cependant, la jeunesse n’est pas le seul genre qui peut bénéficier d’une telle action.

LES LECTEURS

Les genres les plus lus parmi les jeunes Français en 2018



Les auteurs préférés des jeunes Français en 2018



(i) : imaginaire
(r) : romance
(p) : polar

Figure 25 — Les lectures des lecteurs

III.B.2.iii Quand le marché et la fanfiction se rejoignent

Alors que la fanfiction pourrait sembler à part puisqu’elle est considérée par certains comme étant un genre à part entière, il est important de noter une corrélation entre la littérature de fan et le marché du livre. Comme cette étude l’a abordé, la fanfiction repose sur le principe de la Gift Economy, et ne fait l’objet que de peu ou pas de présélection avant publication. À l’inverse, une maison d’édition

aura pour objectif de sélectionner ce qui est rentable sans aucune donnée autre que ce qui est marginalement observable dans son entourage, sur les salons ou à travers les succès d'autrui. C'est un pari au risque de l'éditeur (Ginna, 2017). Or, l'utilisateur n'est pas limité dans son comportement de lecture, ni celui d'écriture dans le cadre de la fanfiction, et ce qui est considéré comme trop risqué pour être mis sur le marché pourrait tout à fait être testé et approuvé dans ce qui est encadré par la gratuité : les plateformes de fanfiction.

Afin d'étudier la qualité prédictive des données récoltées sur les sites de fanfiction, nous allons prendre l'exemple évoqué par Doreen Thierauf, docteure en étude du genre et littérature à l'université de Wesleyan (Caroline du Nord) : la prolifération de fanfictions et forums autour de l'érotique ont favorisé l'émergence du genre sur le marché éditorial (Thierauf, 2016). Cette étude, à travers l'exemple de ce genre de niche, cherche à aller plus loin. Les pratiques fanfictionnelles seraient annonciatrices des tendances éditoriales.

« Depuis une petite dizaine d'années, les livres érotiques sont devenus tendance. Principale raison : la trilogie *Fifty Shades of Grey*, adaptée ensuite au cinéma, qui a connu un immense succès mondial. » (Librinova, 2022).

C'est cette œuvre qui rend le genre « grand public » (ibid.). Au-delà du fait que l'œuvre a des origines fanfictionnelles, son apparition dans les librairies et bibliothèques montre un tournant pour l'érotique qui paraît pour la première fois parmi les plus grosses ventes de livre en France. D'ailleurs, l'ouvrage ne sera pas le premier, mais donnera tout de même suite à une succession de titres à succès. On retrouvera en tête des ventes des titres de l'autrice étasunienne Colleen Hoover et de l'autrice algérienne Sarah Rivens, dont les œuvres sont connus pour le contenu érotique et romantique de leurs écrits (Amazon, 2023). D'ailleurs, *Captive* de Sarah Rivens est un livre dont le manuscrit a été adapté depuis une fanfiction. Selon une enquête de GFK pour LivreHebdo, alors qu'une crise de l'édition prend les ventes d'assaut en 2019, la littérature érotique connaît une hausse dans son chiffre d'affaires à hauteur de 14,2 % entre octobre et septembre de cette même année (Turcev, 2020). Le sous-genre de la littérature sentimentale a connu un essor fulgurant depuis la sortie de *Cinquante nuances de Grey*.

Il est donc bon de voir l'évolution du genre sur les plateformes de fanfictions avant la sortie de la saga qui le démocratise et rend le risque éditorial faible aux yeux de l'éditeur. Ici, nous pouvons voir un bon de 4.5 % dans le nombre de travaux fanfictionnels parus sur AO3 entre le 01 janvier 1980 et le 01 janvier 2015 (Works, s. d.). Bien entendu, la pratique de fanfiction s'est rependue plus rapidement sur les dernières années, et l'augmentation a donc vu une perte de rapidité, pour autant, le genre a connu un essor tout de même phénoménal avant son arrivée en force sur le marché du livre populaire. À l'inverse, l'édition érotique ne connaît un bond notable qu'à partir de *Cinquante nuances de Grey*. Ainsi, les chiffres indiquent que les pratiques fanfictionnelles se sont déplacées vers le marché du livre. Elles étaient donc indicatrices d'un mouvement à venir, ou alors d'un désir prononcé inexploité jusqu'à la sortie d'un phénomène mondial, considéré comme un réel pari pour les éditeurs.

CONCLUSION

Pour conclure, la fanfiction fait partie d'un réel système organisationnel qui repose sur des acteurs distincts dont les fonctions sont similaires, mais non pas limitées à celles des acteurs éditoriaux. Les écrivains-lecteurs sont comparables aux auteurs ; le lectorat qui a grandi avec la littérature jeunesse ainsi que celui de la littérature imaginaire rejoint les lecteurs-fans ; les bêtas-lecteurs sont les éditeurs des plateformes qui incluent déjà certains des désirs non assouvis des utilisateurs des bibliothèques en lignes. Ces acteurs forment une communauté de fan, des *fandoms* qui rentrent en communication directe et, de ce fait, sont à même d'exprimer et d'écouter les besoins des différents partis.

La fanfiction est une forme d'écriture qui, malgré son nom récent, n'est en fait que le découlement d'une pratique ancestrale de réécriture et création de suite qui date de l'antiquité. Elle naît de l'admiration d'un objet source (littéraire, cinématographique ou vidéoludique...) et d'un besoin de prolongation de l'univers, des personnages et de l'histoire qui leur appartient. Cependant, cette étude confirme que la fanfiction n'a pas pour seul but l'extériorisation de l'adoration des fans, mais également de critiquer l'objet source, de représenter leur personnalité, de faire preuve de créativité et de former une communauté grâce les différents acteurs de la fanfiction. Alors que la fanfiction pourrait être apparentée aux œuvres composites, nous avons pu voir qu'elle repose sur l'économie du don, élément clef sur lequel elle se différencie des adaptations et des œuvres dérivées légales, malgré leurs similitudes.

Autre élément clef de cette différenciation : l'accord des droits. Le droit d'auteur impose des restrictions et règles à l'écriture, la publication et la diffusion des œuvres de l'esprit. En différenciant les droits patrimoniaux et moraux et les restrictions qu'ils enjoignent sur la propriété intellectuelle, tout en étudiant leurs exceptions, nous sommes à présent à même d'identifier les étapes à suivre, ou plutôt les choses à éviter afin de créer un texte légal. Malheureusement, les cas pratiques montrent que les décisions de justices fonctionnent au cas par cas, et de ce fait, les brèches que les lois offrent par leurs imprécisions ne sont exploitables que selon l'interprétation du juge.

En prenant en compte ces éléments, nous pouvons donc admettre que la fanfiction, si elle est assez transformatrice, peut devenir une œuvre de l'esprit et en tant que telle et peut devenir un réel projet de publication. Afin d'établir ses formes d'utilisation, nous nous penchons sur les textes et les plateformes qui leur sont dédiées.

Analyser les likes, les commentaires et les tags permet une analyse quantitative et qualitative des fanfictions de manière individuelle (pour la sélection d'un manuscrit) ou regroupée (pour s'informer sur les tendances de lecture). C'est en utilisant ces fonctionnalités sur les plateformes de fanfictions, qu'il est possible d'indexer et d'explorer la popularité des histoires, *tropes*, ou pratiques. Ainsi, la romance érotique et la fantasy ressortent comme des genres dominants et l'utilisation de trigger warning est considéré comme primordial chez les lecteurs-fans, mais aussi, selon les résultats de notre étude,

chez les autres lecteurs. En faisant des recherches ciblées, l'éditeur a la possibilité d'analyser le marché éditorial dans lequel il souhaite s'inscrire et spéculer avec plus de précision sur la rentabilité d'une histoire à publier ou sur l'ajustement de sa ligne éditoriale. La fanfiction est donc considérée favorablement par de nombreux éditeurs, qui reconnaissent son potentiel économique et l'intérêt des fans en tant que public fidèle. Toutefois, toutes formes de commercialisation ne sont pas recommandables. Alors que la publication individuelle de fanfictions transformées (*Cinquante nuances de Grey* et *After*) ou non (Doctor Who et la BBC ou Big Finish Productions) peut mener à de forts succès, les archives de fanfictions elles-mêmes ne répondent pas à cette logique (Fanlib, Amazon...). De ce fait, les plateformes indexent des éléments narratifs clefs à l'ajustement d'une ligne éditoriale, mais le genre littéraire ne peut se voir adapter par la commercialisation d'archives de fanfictions.

Quant à l'adaptation d'une fanfiction en manuscrit publiable, l'utilisation de fanfictions aux univers alternatifs ou les Real People Fanfictions offrent des possibilités de purge pour publication plus aisées. Elles génèrent également un engouement rétroactif pour l'objet source ou alors au contraire, l'inconfort de ses auteurs, comme le montre le cas de Stephenie Meyer et Harry Styles. En effet, malgré les mentions d'exonération de réalité, ce qui est décrit dans la nouvelle œuvre peut être reconnu, influençant ainsi la perception de la *fandom* d'origine, bien que ce soit un public averti (pour les célébrités), ou nuisant potentiellement à la jeunesse (par exemple, avec *Harry Potter*). L'éditeur doit aussi garder en tête que ses auteurs ont pour intérêt de ne pas lire les fanfictions sur leurs œuvres afin d'éviter la controverse et les disputes de droits d'auteur, comme l'illustre le cas de *Contraband* de Marion Bradley Zimmer.

Alors que ces derniers éléments indiquent comment utiliser la fanfiction et ses plateformes dans leur contexte narratif (trouver et/ou adapter des manuscrits, déterminer les tendances narratives les plus populaires pour ajuster une ligne éditoriale, comprendre les effets de la narration sur l'objet source etc.), l'atout de son utilisation ne se limite pas à l'utilisation propre de la narration fanfictionnelle. En effet, nous pouvons nous pencher sur le recrutement d'auteur, et les atouts marketing qu'elles offrent.

Le recrutement d'auteur peut se faire à travers les plateformes de fanfictions qui regorgent d'écrivains-lecteurs ayant déjà trouvé un lectorat et s'étant déjà fait une place sur les réseaux sociaux, contrairement à des primo-auteurs dont les manuscrits sont envoyés directement aux maisons d'éditions. De plus, cela permet d'étudier la fréquence d'écriture, le style et la compatibilité des écrivains-lecteurs avant même d'entrer en contact avec eux. Nombreux sont les écrivains-lecteurs interrogés qui souhaitent intégrer le marché du livre, cependant il peut y avoir des difficultés liées à la confiance et aux arnaques en ligne. Cette option de recrutement est particulièrement intéressante pour les maisons d'édition qui débute. Les plateformes de fanfictions, en plus de faciliter l'accès à l'écriture, offrent également un réservoir de données numériques. Les éditeurs peuvent utiliser ces plateformes pour effectuer des

études de marché approfondies grâce à ces data, mais aussi utiliser l'espace des archives de fanfictions comme plateformes promotionnelles. Ainsi les maisons d'éditions peuvent y mettre en avant les fanfictions qui vont être publiées par la suite.

En ce qui concerne les maisons d'édition établies, une autre méthode de recrutement leur est disponible : le concours de fanfiction. D'ailleurs, plusieurs maisons d'édition et agents littéraires utilisent déjà cette méthode pour découvrir de nouveaux talents, que ce soit en organisant eux-mêmes les concours ou en se dirigeant vers les ateliers d'écriture et les municipalités qui peuvent les organiser. Le concours permet, d'une part, de recruter de nouveaux talents dans l'univers de l'auteur premier ou de chercher des auteurs aux capacités d'écriture similaires, mais aussi de promouvoir les titres déjà parus. En ce qui concerne le recrutement, le concours peut particulièrement mener à la publication d'une œuvre composite grâce au recrutement d'un nouvel auteur qui opèrerait au sein d'une équipe après sa sélection. En effet, les publications multi-autoriales (collectives ou collaboratives) existent déjà et peuvent prendre la forme de recueils de nouvelles ou d'encyclopédies qui créent un univers étendu.

En ce qui concerne leur utilisation marketing, les concours de fanfictions peuvent être utilisés comme outils de marketing. Les prix et distinctions obtenus lors de ces concours peuvent influencer les ventes et la perception des œuvres, car ils servent de preuves de qualité et de recommandations. Ils permettent ainsi d'acquérir de nouveaux consommateurs et peuvent également être utilisés pour des rééditions ou la parution d'une suite. En effet, ils favoriseraient ainsi l'engagement des lecteurs et la rétention de la clientèle grâce au bouche-à-oreille et à l'engouement généré par les fans. En résumé, les concours de fanfictions et les plateformes offrent aux éditeurs des opportunités de marketing, de promotion et d'acquisition de nouveaux lecteurs.

SOURCES

ÉMISSION DE TÉLÉVISION, VIDÉOS, DOCUMENTAIRES

- Castelo-Lopes, D. (Présentateur). (2020, 9 décembre). Aux origines de la mention « toute ressemblance avec des personnages existants serait purement fortuite » [Replay]. <https://www.europe1.fr/emissions/les-origines/aux-origines-de-la-mention-toute-ressemblance-avec-des-personnages-existants-serait-purement-fortuite-4011176>

ETUDES DE CAS

- Arabell. (2015, 20 juillet). RUN - Chapter 30 - LouHazz. Archive of Our Own. Consulté le 19 septembre 2022, à l'adresse <https://archiveofourown.org/works/1056823/chapters/9929741>
- Emmy. (2013, 24 novembre). Commentaires : RUN - Chapter 1 - LouHazz. Archive of our own. Consulté le 19 septembre 2022, à l'adresse <https://archiveofourown.org/works/1056823/chapters/2116877+>
- Envers et contre eux, Loufoca-Granger (2013), FF
- EveryThursday. (2012). The Fallout (Repost) [Archive of Our Own]. www.dramione.org.
- James, EL (2011-2012). La Saga des Cinquante Nuances de Grey.
- le temps d'une vie, Lonely Seirra (2009), F
- MsKingBean89. (2017). All The Young Dudes. Archive of our Own. <https://archiveofourown.org/works/10057010/chapters/22409387>
- RUN, LouHazz (2013), AO3
- Search Works (Par Archive of Our Own). (s.d). Consulté le 19 septembre 2022, à l'adresse <https://shorturl.at/cNORV>
- Todd, A. (2014 - 2015). La Saga After.

COURS

- Levet, N. (2022). Relation Texte-Image. Cours dispensé dans le cadre du Master métiers du livre et de l'édition, Université de Limoges, France.
- Nicaud, B. (2023). Droit de la propriété intellectuelle et de la presse. Cours dispensé dans le cadre du Master métiers du livre et de l'édition, Université de Limoges, France.
- Tardy, A. (2023). Les leviers de communication. Dans Stratégie Numérique. Cours dispensé dans le cadre du Master métiers du livre et de l'édition, Université de Limoges, France.
- Van Cauter, R. (2018). De la fanfiction à l'édition. Dans Les Métiers du livre d'Aix-en-Provence. <http://iutmdl.over-blog.com/2018/01/de-la-fanfiction-a-l-edition.html>
- LIVRES
- Arms, W. Y. (2001). Digital Libraries. Amsterdam University Press.
- Aron, P. (2017). La dynamique des groupes littéraires. Presses universitaires de Liège.
- Baron, C., Krauss, C. & Polubojarinova, L. (2018). Die Produktivität des Plagiats. The Productivity of

Plagiarism [Google Books]. Dans *Plagiats productifs : inspirations, réécritures, plagiat psychique et travail littéraire*. LIT Verlag Münster.

- Bratu, C. (2019). Chapitre 4 : Historiens, scribes, enlumineurs, récitants. Dans *Je, auteur de ce livre* (Vol. 20, p. 292-338). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004398078_006
- Brewer, D. A. (2005). *The Afterlife of Character, 1726–1825 (Material Texts)* (Illustrated éd.). University of Pennsylvania Press.
- Burcher, N. (2012). *Paid, owned, earned: Maximising marketing returns in a socially connected world*. Kogan Page Publishers.
- Busse K., Hellekson K. (2006). Introduction. *Work in progress, Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, 5-32
- Colombet, C. (1990). *Propriété littéraire et artistique : et droits voisins*. (5e éd.). Paris : Dalloz.
- Couturier, M. (1993). Avant-propos. Dans : M. Couturier, *Nabokov ou la Tyrannie de l'auteur*, 7-13. Paris : Le Seuil.
- Ducas, S. (2013). *La littérature à quel(s) prix ? : Histoire des prix littéraires*. La Découverte.
- Évrard, Y. (2015). Chapitre 2. Marketing. Dans : Yves Évrard éd., *Management des industries culturelles et créatives* (pp. 79-135). Vuibert. <https://doi.org/10.3917/vuib.cauvi.2015.01.0079>
- Flores, L. (2016). *Mesurer l'efficacité du marketing digital* (2e éd.). Dunod.
- Genette, G. (1972). *Figures III* [E-book]. Seuil. <https://litterature924853235.files.wordpress.com/2018/06/ebook-gerard-genette-figures-3.pdf>
- Ginna P. (2017). *What Editors Do: The Art, Craft, and Business of Book Editing*. Royaume-Uni: University of Chicago Press.
- Ginna, P. (2017). *What Editors Do : The Art, Craft, and Business of Book Editing* [PDF]. Dans *PART I : Aquisition - Where it all begins*. University of Chicago Press.
- Heinich, N. (2013). *Être écrivain : Création et identité* [Google Books]. Dans *Façons d'être écrivains*. La Découverte.
- Jenkins, H. (1992). *Fan Critics*. Dans *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (2e éd., p. 86-120). Routledge.
- Jenkins, H., & Tulloch, J. (1995). *Science Fiction Audiences: Watching Star Trek and Doctor Who (Popular Fictions Series)* (1re éd.). Routledge.
- Karp, J. (2017). *What Editors Do : The Art, Craft, and Business of Book Editing* [PDF]. Dans *PART I : Aquisition - The Alchemy of Acquisitions*. University of Chicago Press.
- Karpovich, A. I., & Hellekson, K. (2006). *The Audience as editor: the role of beta readers in online fanfiction communities*. Dans K. Busse (Éd.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays* (p. 171). McFarland & Company.
- Kelly, K. (2008). Part 2 : *Wealthy : 1,000 True Fans*. Dans *Tools of titans* (p. 292). Houghton Mifflin Harcourt. Disponible sur : <https://kk.org/thetechnium/1000-true-fans/>
- Martineau, Y. (2002). *Le Faux littéraire*. Nota Bene.
- Martineau, Y. (2002). *Le Faux littéraire*. Nota Bene.
- Maurel-Indart, H. (2007). *Plagiats : les coulisses de l'écriture*. La Différence.

- Mauss, M. (2009). Essai sur le don. République des Lettres. (1923, 1re éd.)
- McGivern, Y. (2009). The practice of market research: an introduction. Pearson Education.
- Nodier, C., Steinmetz, J. (1993). L'amateur de livres : précédé du Bibliomane, de Bibliographie des fous et De la monomanie réflexive. France : Castor Astral.
- Pierrat, E. (2013). III. Les droits accordés par la propriété littéraire et artistique. Dans : E. Pierrat, Le droit d'auteur et l'édition (pp. 103-121). Paris : Éditions du Cercle de la Librairie. (a)
- Pierrat, E. (2013). VII. Les exceptions aux droits patrimoniaux. Dans : E. Pierrat, Le droit d'auteur et l'édition (pp. 169-187). Paris : Éditions du Cercle de la Librairie. (b)
- Pierrat, E. (2013). XV. Atteinte et protection des droits. Dans : E. Pierrat, Le droit d'auteur et l'édition (pp. 375-392). Paris : Éditions du Cercle de la Librairie. (c)
- Proust, M., (1905). Préface. Dans La traduction de sésame et les lys de Ruskin, J. (Révisée éd., p. 25-26). Actes Sud.
- Rosen, E. (2002). The anatomy of buzz: How to create word of mouth marketing. Currency.
- Sapiro, G., & Rabot, C. (2017). Profession? Écrivain. Cnrs
- Schuwer, P. (2002). Chapitre I. Les cinq principales fonctions de l'éditeur. Situation de l'édition. Dans : P. Schuwer, Traité pratique d'édition (pp. 15-38). Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.
- Shepard, S. (2006). Pretty Little Liars. HarperTeen.
- Vargas, M. L. B. (2005). O fenômeno fanfiction: novas leituras e escrituras em meio eletrônico [E-book]. Ed. Universidade de Passo Fundo.
- Williams, R. (2015). Post-Object Fandom: Television, Identity and Self-narrative (1re éd.). Bloomsbury Academic.
- Winnicott, D. W. (2005). Playing and Reality (Routledge Classics) (2e éd.). Routledge.

TRAVAUX ACADÉMIQUES

- Calvignac, C. (2010). Qu'offre la demande ? : socio-économie d'une innovation par l'utilisateur. (Thèse). Université de Toulouse. <https://www.theses.fr/2010TOU20018>
- Colton, E. (2018). Harry Potter and the school of bullshit. USU Student Folklore Fieldwork.
- Colton, E. (2018). Slash Months. USU Student Folklore Fieldwork. 477. https://digitalcommons.usu.edu/student_folklore_all/477
- Luthers, C. (2019.). D'amateurs à primo-romanciers : analyse d'une nouvelle pratique éditorialeLe cas des auteurs Wattpad [Mémoire de master]. Université de Liège. <http://hdl.handle.net/2268.2/7570>
- Lageot, C. (2018). La fiction littéraire, saisie par les juges. (Vol. 149) [PDF]. <https://cecoji.labo.univ-poitiers.fr/wp-content/uploads/sites/149/2018/04/Com%C2%B0-C.Lageot-1.pdf>
- Luthers, C. (2019). D'amateurs à primo-romanciers : analyse d'une nouvelle pratique éditorialeLe cas des auteurs Wattpad [Mémoire]. Université de Liège. https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/7570/4/M%c3%a9moire_Christine%20Luthers.pdf

- Mazel, C. (2008). Le marketing du livre Quand le nom de l'auteur devient une marque : le cas de la littérature [Thèse]. NIVERSITE ROBERT SCHUMAN. https://publication-theses.unistra.fr/public/memoires/2008/IEP/MAZEL_Christophe_2008.pdf
- Cubbon, K. (2016). Scrutinizing Blurbs : How Book Cover Endorsements Highlight the Centrality of Marketing in Publishing [Mémoire de Bachelor]. University of British Columbia. https://summit.sfu.ca/_flysystem/fedora/2022-08/input_data/22387/etd21861.pdf
- Bousquet, A. (2019). Les archives de fanfictions sur Internet [Mémoire]. Université de Lyon. <https://bibliopiaf.ebsi.umontreal.ca/bibliographie/YJDNQ4YG/download/59G6IYTF/Bousquet%20-%202019%20-%20Les%20archives%20de%20fanfictions%20sur%20Internet.pdf>
- Fidler, V. (2019). Finding the Path Through the Ethics of Fanfiction: An analysis of the ethical ramifications of fan-written fiction works (Thèse). Florida State University Libraries. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:667624/datastream/PDF/view>
- Hong, S. (2020, juin). The Real K-Pop Idols of Fanfiction: Reclaiming “Real Person” Fanfiction as K-Pop Industry Practice (Mémoire). McGill University. <https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/gh93h423k>
- Boulay, S., Maroquène, G. & Roger, C. (s. d.). Fanfiction : Un renouvellement du statut d'auteur et des habitudes de lecture [Mémoire]. Master 1 Information et Communication Spécialisation Métiers du Livre, mention Édition.
- Huckfeldt, C. (2008). Avoiding “teapot tempests” : The politics of Marion Zimmer Bradley’s Darkover [Mémoire]. University of Wyoming.
- Koso Omambodi, J. P. (2017). La preuve de la qualité d'auteur en droit d'auteur (Thèse). Université de Nantes. <http://archive.bu.univ-nantes.fr/pollux/show.action?id=d910e0ad-816f-4d89-8ae0-19766a0d1722>
- Levitte, R. (2019). “Thanks to ‘X’For Beta-ing!”: Fan Fiction Beta Readers in the Writing Center. (Mémoire). University of Nebraska - Lincoln. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=englishdiss>
- Lorente, J. E. (2020). Appreciation or abomination ? A study of fanfiction as literature (Mémoire) Universitat de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/170822/1/EGIDO%20LORENTE%2C%20Ju%CC%81lia%20TFG.pdf>
- Oakey, S.A. (2011). «Pleased on't sue!»: regulation, control and ownership in fan (fiction) communities. (Thèse). University of Adelaide. <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/70733/8/02whole.pdf>
- Riley, O. (2015). Archive of Our Own and the Gift Culture of Fanfiction (Mémoire). University Digital Conservancy <https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/175558/Archive%20of%20Our%20Own%20and%20the%20Gift%20Culture%20of%20Fanfiction.pdf?sequence=1>
- Rose, K. (2021, juin). Black girl magic: the (re)imagining of Hermione Granger: an analysis and autoethnography (Mémoire) Depaul University. <https://via.library.depaul.edu/etd/306/>
- Roslan, N. A. B. (2019, avril). “Y/N, who are you? : an analysis of digimodernism and the “Your Name” (Y/N) figure in fanfiction (Abstract de Mémoire). National University of Singapore. <https://scholarbank.nus.edu.sg/handle/10635/155969>
- Strmel, M. (2014, avril). Magical Me : Self-Insertion Fanfiction as Literary Critique (Thèse). Scripps Senior Theses. https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/486

- Zhang, D. C., Sharma, N., Parekh, K., & Sizemore, S. (2017) Visualization of Fanfiction. net: An Exploration of Amateur Writers (Mémoire) University of Washington
- Luthers, C. (2019). D'amateurs à primo-romanciers : analyse d'une nouvelle pratique éditoriale : Le cas des auteurs Wattpad [Mémoire]. Université de Liège. <https://matheo.uliege.be/handle/2268.2/7570>

ARTICLES DE REVUES/CONFÉRENCES

- ALCA. (2021). Guide pratique de l'éditeur. Dans alca-nouvelle-aquitaine.fr. Consulté le 8 décembre 2022, à l'adresse https://alca-nouvelle-aquitaine.fr/sites/default/files/alca/fichiers/guide_pratique_editeur_2021.pdf
- Alencar, D. A., Arruda, M. I. M. (2017). Fanfiction : uma escrita criativa na web. *Perspectivas em Ciência da Informação*, 22(2), 88-103. <https://doi.org/10.1590/1981-5344/2760>
- Andrejevic, M. (2002). The Work of Watching One Another : Lateral Surveillance, Risk, and Governance. *Surveillance & Society*, 2(4). <https://doi.org/10.24908/ss.v2i4.3359>
- Anisimowicz, Y., & O'Sullivan, L. F. (2016). Men's and women's use and creation of online sexually explicit materials including fandom-related works. *Archives of Sexual Behavior*, 46(3), 823–833. <https://doi.org/10.1007/s10508-016-0865-5v>
- Argan, M., & Argan, M. T. (2019). Toward a new understanding of FoMO: 'Fomsumerism. *Pazarlama Teorisi ve Uygulamaları Dergisi*, 5(2), 277-302.
- Badillo, P., Bourgeois, D. & Asdourian, B. (2010). Perspectives des nouveaux champs de la communication des organisations: Éléments à partir du projet européen Fire Paradox. *Les Cahiers du numérique*, 6, 167-180. <https://www.cairn.info/revue--2010-4-page-167.htm>.
- Banks, H. J. (2020). Adored pop star or freaky artiste : The evolution of harry styles. *Social alternatives*, 39(4), 12-18. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.749045462740431>
- Barnabé, F. (2014). La ludicisation des pratiques d'écriture sur Internet : une étude des fanfictions comme dispositifs jouables. *Sciences du jeu*, 2. <https://doi.org/10.4000/sdj.310>
- Beauvisage, T. & Mellet, K. (2016). Travailleurs du like, faussaires de l'e-réputation. *Réseaux*, 197-198, 69-108. <https://doi.org/10.3917/res.197.0069>
- Belleau, H. & Gingras, M. (2015). Avantages et désavantages du sondage en ligne comme méthode de collecte de données : une revue de la littérature. Working Paper, 2015-02(Inédit). <https://espace.inrs.ca/id/eprint/2678/1/Inedit02-15.pdf>
- Belleflamme, P. (2013). L'or caché des pirates ? Focus. https://www.regards-economiques.be/index.php?option=com_reco&view=article&cid=130&tmpl=component&print=1&page=
- Belleflamme, P., & Peitz, M. (2010). Digital piracy : theory. *Core*, 60. https://cdn.uclouvain.be/public/Exports%20reddot/core/documents/coredp2010_60web.pdf
- Bellet, B. W., Jones, P. J., & McNally, R. J. (2018). Trigger warning: Empirical evidence ahead. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 61, 134-141. <https://doi.org/10.1016/j.jbtep.2018.07.002>
- Benhamou, F. & Farchy, J. (2014). III. La mise en œuvre du droit d'auteur. Dans : Françoise Benhamou éd., *Droit d'auteur et copyright* (pp. 36-54). Paris : La Découverte. <https://www.anales.org/site/enjeux-numeriques/2018/en-2018-03/EN-2018-09-11.pdf>

- Benhamou, F. & Guillon, O. (2010). Modèles économiques d'un marché naissant : le livre numérique. *Culture prospective*, 2, 1-16. <https://doi.org/10.3917/culp.102.0001>
- Berger, J., Sorensen, A. T. & Rasmussen, S. J. (2010). Positive Effects of Negative Publicity : When Negative Reviews Increase Sales. *Marketing Science*, 29(5), 815-827. <https://www.jstor.org/stable/40864667>
- Berger, K. A., & Fleischmann, D. (2014). Gold Peak Tea : Social media management gone wrong. <https://Search.Iczhiku.Com/Paper/Lz7FljH3QDQ9BcsJ.Pdf#page=84>, 7, 163-165. <https://search.iczhiku.com/paper/Lz7FljH3QDQ9BcsJ.pdf#page=84>
- Bernard, O. (2014) Les blogs de la jeunesse francophone : stratégies discursives et pratiques communicationnelles. Laboratoire du CIM.
- Bernault C. (2017). « Licences réciproques » et droit d'auteur : l'économie collaborative au service des biens communs ? *Mélanges en l'honneur de François Collart Dutilleul*, 91-102. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01562241>
- Beuscart, J., Coavoux, S. & Maillard, S. (2019). Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur : Analyse des écoutes d'un panel d'utilisateurs de streaming. *Réseaux*, 213, 17-47. <https://doi.org/10.3917/res.213.0017>
- Braun, S. (2019). Les femmes, les hommes. Et les autres... *Lexique. Cahiers jungiens de psychanalyse*, 149, 50-68. <https://doi.org/10.3917/cjung.149.0050>
- Brennan, J. (2014, août). 'Let's get a bit of context' : Fiy Shades and the phenomenon of 'pulling to publish' in Twilight fan fiction. *Media International Australia*, 152. shorturl.at/cfRX3
- Bronwen T. (2011). What Is Fanfiction and Why Are People Saying Such Nice Things about it? *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 3, 1–24. <https://doi.org/10.5250/storyworlds.3.2011.0001>
- Bruguière, J. (2017). Les œuvres littéraires. *Revue Droit & Littérature*, 1, 234-246. <https://doi.org/10.3917/rdl.001.0234>
- Brunel, M. (2018). Les écrits de fanfiction dans la classe. *Le français aujourd'hui*, 200, 31-42. <https://doi.org/10.3917/lfa.200.0031>
- Brunel, M. (2021). Littératies numériques adolescentes et perspectives d'enseignement : le cas de la fanfiction. *Lidil*, 63. <https://doi.org/10.4000/lidil.9189>
- Bullich, V. (2007). L'internationalisation du droit d'auteur : une perspective en termes d'histoire économique et politiques. *Les Enjeux*, Inédit. <https://lesenjeux.univ-grenoble-alpes.fr/wp-content/uploads/2019/06/08-2006A-Bullich.pdf>
- Butlen, A. (2018). Technologies et protection des droits de propriété intellectuelle sur Internet. *Enjeux numériques*, 3, 53 –57.
- Candel, E., & Gomez-Mejia, G. (2016). Le bouton like : poétique du clic, vertige des discours. *Semen*, 42. <https://doi.org/10.4000/semen.10623>
- Cardon, D. (2013). Du lien au like sur Internet: Deux mesures de la réputation. *Communications*, 93, 173-186. <https://doi.org/10.3917/commu.093.0173>
- Carou, A. (2004). Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908–1928). *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 4(51), 21-38.
- Castagnet-Caignec, S. (2017). La novélisation : une rencontre avec du déjà-là qui révèle les positionne-

ments auctoriaux des jeunes scripteurs. *Pratiques*, 173-174. <https://doi.org/10.4000/pratiques.3395>

- Chaney, K., & Liebler, R. (2007). *Canon vs. fanon: folksonomies of fan culture*. Massachusetts Institute of Technology. –2007, 9, 2014.
- Chapelain, B. (2017). La participation dans les écritures créatives en réseaux : de la réception à la production. *Le français aujourd'hui*, 196, 45-56. <https://doi.org/10.3917/lfa.196.0045>
- Chatry, S. & Le Cam, S. (2019). La légitimité de la propriété intellectuelle. *Légipresse*, 62, 9-9. <https://doi.org/10.3917/legip.hs62.0009>
- Chedaleux, D. (2018). Construire un regard sur la réception de *Cinquante Nuances de Grey* : une ethnographie en ligne. *Poli - Politique de l'image*, 14, 82-91. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02982723/document>
- Clemons, A. (2018). Enabling/Disabling: Fanfiction and Disability Discourse. *Canadian Journal of Disability Studies*, 7(3). <https://cjds.uwaterloo.ca/index.php/cjds/article/view/500/755>
- Cléry, E., Cornillon, C., Eynard, M., Lelarge, M., Camara, S. P. D., Thomassin, J. & Vérilhac, Y. (sous presse). De la fanfiction au livre. Étude génétique du Pacte d'Emma de Nine Gorman. *Genesis*, 54, 97-105. <https://doi.org/10.4000/genesis.7055>
- Coker, C. (2011). The « Contraband » Incident : The strange case of Marion Zimmer Bradley. *Transformative Works and Cultures*, 6. <https://doi.org/10.3983/twc.2011.0236>
- Cornu, M. (2014). Notions juridiques du patrimoine et de la création : les entrelacs. *Revue générale de droit*, 38(2), 281-302. <https://doi.org/10.7202/1027038ar>
- Crié, D. (1996). Rétention de clientèle et fidélité des clients. *Décisions Marketing*, 25-30
- Cupitt, C. (2008, 15 septembre). Nothing but Net : When cultures collide. *Transformative Works and Cultures*, 1. <https://doi.org/10.3983/twc.2008.055>
- Dacos, M. & Mounier, P. (2010). I. Le droit d'auteur à l'épreuve du numérique. Dans : Marin Dacos éd., *L'édition électronique* (pp. 8-25). Paris : La Découverte. <https://www.cairn.info/l-edition-electronique--9782707157294-page-8.htm>
- De Werra, J. (2011). L'art et la propriété intellectuelle. *Les Cahiers De Propriété Intellectuelle*, 23(3), 1311-1395. <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:18075>
Delaporte, C. (2013). Raspoutine, la princesse et la MGM : Ou comment Irving Thalberg fit perdre un million de dollars à Louis B. Mayer. *Darkness Fanzine*, 14, 20-29. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03116493/>
- Demeslay, I. (1997). Le droit de repentir. *Revue Juridique de l'Ouest*, 10(2), 153-174.
- Dinet, J. (2009). Pour une conception centrée-utilisateurs des bibliothèques numériques. *Communication & langages*, 161, 59-74. <https://doi.org/10.4074/S0336150009003068>
- Direction générale des médias et des industries culturelles & Ministère de la culture. (2020, avril). *Le secteur du livre : chiffres-clés 2018–2019*. Service du livre et de la lecture - Observatoire de l'économie du livre.
- Diyaolu, G. O., Adeleke, B. S., & Rasheed, D. G. (2022). Sales Promotion and Customer Patronage of Selected Food and Beverages Companies in Lagos State Nigeria. *Double Blind Peer Reviewed International Research Journal*, 9(1), 132-144. <http://www.arcnjournals.org/images/ASA-IAJMMES-2022-9-1-10.pdf>
- Domenget, J. (2017). □ Prescription, recommandation, exploration : une approche temporaliste des usages

des médias socionumériques. *Études de communication*, 49, 125-142. <https://doi.org/10.4000/edc.7259>

- Döring, N. (2020). Erotic Fan Fiction. *Encyclopedia of Sexuality and Gender*, 1-8. https://doi.org/10.1007/978-3-319-59531-3_65-1
- Dormont, S. (2019). L'élaboration de la norme en droit d'auteur : les discours sur la légitimité. *Légipresse*, 62, 79-87. <https://doi.org/10.3917/legip.hs62.0079>
- Dos Reis, F. D. S. F. (2018). Os leitores-autores de Fanfictions na Internet. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, 21, 278-292. <https://doi.org/10.23925/1983-4373.2018i21p278-292>
- Ducas, S. (2010). Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ? *CONTEXTES*, 7. <https://doi.org/10.4000/contextes.4656>
- Ducas, S. (2014). Ce que font les prix à la littérature. *Communication & langages*, 179, 61-73. <https://doi.org/10.3917/comla.179.0061>
- Dusollier, S. (2005). L'encadrement des exceptions au droit d'auteur par le test des trois étapes. *Intellectuelle Rechten - Droits Intellectuels*, 2, 213-223.
- Edelman, B. (2008). Qu'est-ce qu'une œuvre ? La propriété littéraire et artistique, 9-25. Presses Universitaires de France.
- Egido Lorente, J. (2020). Appreciation or abomination? A study of fanfiction as literature. *Treball de Fi de Grau*. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/170822/1/EGIDO%20LORENTE%2C%20Ju%CC%81lia%20TFG.pdf>
- Farchy, J. & Petrou, J. (2012). Droit de suite et analyse économique : la complexité d'un marché. *Revue Française de Socio-Économie*, 10, 49-71. <https://doi.org/10.3917/rfse.010.0049>
- Fidler, V. (2019). Finding the Path Through the Ethics of Fanfiction : An analysis of the ethical ramifications of fan-written fiction works [Mémoire]. Florida State University.
- Fox, E. A., Suleman, H., Madalli, D., & Cassel, L. (2003). *Digital Libraries. Practical Handbook of Internet Computing*.
- François, S. (2007). Les fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? *Agora débats/jeunesses*, 46(4), 58. <https://doi.org/10.3917/agora.046.0058>
- François, S. (2009). Fanf(r)ictions: Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans. *Réseaux*, 153, 157-189. <https://doi.org/10.3917/res.153.0157>
- François, S. (2013, septembre). Les créations dérivées comme modalité de l'engagement des publics médiatiques : le cas des fanfictions sur internet (Thèse). Télécom ParisTech, 2013. <https://pastel.archives-ouvertes.fr/tel-01308687/document>
- Giffard, A., & Fontanel, F. (1988). Les Droits d'auteur en Europe. *Droit sans frontière*, 33(1-2), 82-87. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1988-01-0082-010.pdf>
- Grande, N. (2012). La métamorphose galante de l'histoire antique : modalités et enjeux d'une poétique. *Littératures classiques*, 77, 229-244. <https://doi.org/10.3917/licla.077.0229>
- Granjon, F. & Denouël, J. (2010). Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux. *Sociologie*, 1, 25-43. <https://doi.org/10.3917/socio.001.0025>
- Gross, A. (2020). To wave a flag : Identification, # BlackLivesMatter, and populism in Harry Styles fandom.

Transformative Works and Cultures, 32(Special Issue). <https://doi.org/10.3983/twc.2020.1765>

- Groupierre, K. (2017). Le transmédia : un dépassement du médium ? Art et médium 2 : les médias dans l'art, 18. <https://doi.org/10.4000/appareil.2403>
- Guerreiro, M., Vincent, A. & Wunderle, M. (2004). La propriété intellectuelle. Dossiers du CRISP, 61, 9-90. <https://doi.org/10.3917/dscrip.061.0009>
- Guerreiro, M., Vincent, A. & Wunderle, M. (2004). La propriété intellectuelle. Dossiers du CRISP, 61, 9-90. <https://doi.org/10.3917/dscrip.061.0009>
- Guerrero Pico, M. (2015). Producción y lectura de fan fiction en la comunidad online de la serie Fringe : transmedialidad, competencia y alfabetización mediática. Palabra Clave, 18(3), 722-745. DOI : 10.5294/pacla.2015.18.3.5
- Hazra, N. (2021). Queerer than Canon: Fix-it Fanfiction and Queer Readings. SUURJ : Seattle University Undergraduate Research Journal, 5(16).
- Hellekson, K. (2009). A Fannish Field of Value : Online Fan Gift Culture. Cinema Journal, 48(4), 113-118. <https://doi.org/10.1353/cj.0.0140>
- Hellekson, K. (2015). Making Use Of: The Gift, Commerce, and Fans. Cinema Journal, 54(3). <https://www.jstor.org/stable/43653440>
- Herman, J. (2016). Don Quichotte imposteur. Dans : Nathalie Kremer éd., Imposture et fiction dans les récits d'Ancien Régime : Actes du 27e colloque international de la SATOR à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, les 12-13 et 14 juin 2013 p. 155-182. Paris : Hermann. <https://doi.org/10.3917/herm.kreme.2016.01.0155>
- Hillman, S., Procyk, J. & Neustaedter, C. (2014, février). Tumblr fandoms, community & culture : Companion publication of the 17th ACM conference on Computer supported cooperative work & social computing. CSCW Companion, 17. <https://doi.org/10.1145/2556420.2557634>
- <https://doi.org/10.2139/ssrn.3675929>
- Ipsos, & Vincent, A. (2016, juin). Les jeunes et leur rapport aux livres et à la lecture en 2016. Ipsos digital. <https://www.ipsos.com/fr-fr/les-jeunes-et-leur-rapport-aux-livres-et-la-lecture-en-2016>
- Jenkins, H. ([2006] 2013). La Culture de la convergence. Des médias au transmédia. Paris : Armand Colin et INA éditions, coll. « Mediacultures ».
- Jing, E., DeDeo, S., & Ahn, Y. (2019, avril). Sameness attracts, novelty disturbs, but outliers flourish in fanfiction online. Indiana University. <https://arxiv.org/pdf/1904.07741.pdf>
- Johnson C. L. (1997). Austen Cult and Cultures. The Cambridge Companion to Jane Austen, 232-247
- Johnson, S. F. (2014). Fan fiction metadata creation and utilization within fan fiction archives: Three primary models. Transformative works and cultures, 17(1).
- Katz, E. (1957). The two-step flow of communication: An up-to-date report on an hypothesis. Public opinion quarterly, 21(1), 61-78.
- Kennedy, K., & Buchsbaum, S. (2022). Reframing Monetization: Compensatory Practices and Generating a Hybrid Economy in Fanbinding Commissions. Humanities, 11(3), 67.
- Krato, M. R. (2016). Fictious Flattery: Fair Use, Fan Fiction, and the Business of Imitation. Intellectual Property Brief, 8(2), 92-108. <https://digitalcommons.wcl.american.edu/ipbrief/vol8/iss2/1>
- Lacore, M. (1999). Traces Homériques et Hésiodique du mythe d'Œdipe. Kentron, 15(2).

- Land, C. (2010). I Do Not Own Gossip Girl?": Examining the Relationship between Teens, Fan Fiction, and Gossip Girl. *Language and Literacy*, 12(1), 38–45. <https://doi.org/10.20360/G2RP4Q>
- Lata, M. (2020). Productivité littéraire de l'archive amateur : le cas de l'archive fan. *Nouvelle revue d'esthétique*, 25, 67-75. <https://doi.org/10.3917/nre.025.0067>
- Latil, A. (2010). La diffamation dans les univers virtuels. *Revue Lamy Droit de l'immatériel*.
- Latil, A. (2017). Le plagiat au défi du droit. *Revue Droit & Littérature*, 1, 61-79. <https://doi.org/10.3917/rdl.001.0061>
- Latournerie, A. (2004). Droits d'auteur, droits du public : une approche historique. *L'Économie politique*, (22), 21-33. <https://doi.org/10.3917/leco.022.0021>
- Le Cam, S. (2019). La légitimité du droit d'auteur discutée par les organisations professionnelles d'auteurs. *Légipresse*, 62, 67-78. <https://doi.org/10.3917/legip.hs62.0067>
- Le Crosnier, H. (2020). Partage, remix, culture participative. *L'Observatoire*, 55, 87-90. <https://doi.org/10.3917/lobs.055.0087>
- Le Guern, P. (2009). « No matter what they do, they can never let you down... »: Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique. *Réseaux*, 153, 19-54. <https://doi.org/10.3917/res.153.0019>
- Le Saux, A. (1993). Le droit de prêt, *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1, 54-56. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1993-01-0054-001/>
- Léger, P. (2020). Liberté de création et droit d'auteur évolutions en matière d'emprunt créatif à l'œuvre d'autrui. *L'Observatoire*, 55, 83-86. <https://doi.org/10.3917/lobs.055.0083>
- Leith, L. (1980). Marion Zimmer Bradley and Darkover. *Science Fiction Studies*, 7(1), 28-35. <https://www.jstor.org/stable/4239308>
- Les chiffres clés de l'édition de livres en 2019 en France. (2021, février). youStory. Consulté le 26 septembre 2022, à l'adresse <https://www.youstory.fr/les-chiffres-cles-de-ledition-de-livres-en-2019-en-france/#:%7E:text=Le%20catalogue%20de%20livres%20des,107%20143%20titres%20en%202019.>
- Les Français et la lecture, IPSOS/CNL, 2015.
- Lévêque, L. (2016). Capital de la douleur : la « littérature industrielle » et le marché, ou la dialectique de l'usure. *L'Homme & la Société*, 200, 79-98. <https://doi.org/10.3917/lhs.200.0079>
- Lim, S. J. (2015). La Particularité de la retraduction des œuvres littéraires en coréen : le cas du roman *Le Rouge et le noir*. *Ateliers de traduction*, 23. <https://shorturl.at/fqH06>
- Lipton, J. D. & Tehranian, J. (2015). DERIVATIVE WORKS 2.0 : RECONSIDERING TRANSFORMATIVE USE IN THE AGE OF CROWDSOURCED CREATION. *NORTHWESTERN UNIVERSITY LAW REVIEW*, 109(2), 383-443. <https://scholarlycommons.law.northwestern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1200&context=nulr>
- Lorenzo, X., & Péreineau-Lorenzo, S. (2019). Reconfigurations d'expertises privées autour de *Game of Thrones* : de la chambre à l'école. *Belphegor*, 17. <https://doi.org/10.4000/belphegor.1814>
- Lothe, J. (2007). FROM NARRATOR TO NARRATEE AND FROM AUTHOR TO READER: CONRAD AND HIS AUDIENCE. *Yearbook of Conrad Studies*, 3, 15–29. <http://www.jstor.org/stable/26424122>
- Lyons, J. D. (1975). Author and Reader in the Fables. *The French Review*, 49(1), 59–67. <http://www.jstor.org/stable/389687>

- Mahfouz, I. (2020). The Linguistic Characteristics and Functions of Hashtags : #Is it a New Language ? SSRN Electronic Journal.
- Mallet-Poujol, N. (2001). De la biographie à la fiction : la création littéraire au risque des droits de la personne. LEGICOM, 24, 107-121. <https://doi.org/10.3917/legi.024.0107>
- Mambrol, N. (2018, 11 mai). Analysis of Marion Zimmer Bradley's Novels. Literary Theory and Criticism. <https://literariness.org/2018/05/11/analysis-of-marion-zimmer-bradleys-novels/>
- Maness, J. M. (2006). Library 2.0 Theory: Web 2.0 and Its Implications for Libraries. Webology, 3(2). <http://eprints.rclis.org/33696/1/Library2.0.pdf>
- Marlow, C. (2009). The folding text: Doctor Who, adaptation and fan fiction. Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities, 3.
- Martín E.G, Lavesson N., Doroud M. (2016) Hashtags and followers : An experimental study of the online social network Twitter. Social Network analysis and mining, 12(6) <https://doi.org/10.1007/s13278-016-0320-6>
- Mazaud, J. (2004). Les consommateurs de livres : les marchés de la librairie Hachette. Le Temps des médias, 3, 83-94. <https://doi.org/10.3917/tdm.003.0083>
- Mazzone, J. (2006). Copyfraud. New-York University school of Law Rev., 81, 1026.
- McCain, K. (2015). Canon vs Fanon : genre devices in contemporary fanfiction [Mémoire de Bachelor]. Georgetown University.
- McCardle, M. (2003). Fan Fiction, Fandom, and Fanfare: what's all the fuss? Boston University Journal of Science & Technology Law, 9(2). <https://www.bu.edu/law/journals-archive/scitech/volume92/mccardle.pdf> Première publication 2000, (Mémoire), University of Florida
- Mediapost. (2019). Les Français et l'écriture. Librinova. <https://www.librinova.com/blog/2019/03/11/les-francais-et-lecriture-decouvrez-les-resultats-du-sondage-exclusif-lire-et-librinova/>
- Meyers, E. (2009). "Can you handle my truth?": authenticity and the celebrity star image. The Journal of popular culture, 42(5), 890-907.
- Mihalache, A. (2006). Promesses et périls de la nouvelle économie. Hermès, La Revue, 45, 69-75. <https://doi.org/10.4267/2042/24036>
- Min, Z., & Jinghong, X. (2011). Effects of Social and Temporal Distance on Consumers' Responses to Peer Recommendations. Journal of Marketing Research, 48(3). <https://www.jstor.org/stable/pdf/23033853.pdf>
- Moureau, N. (2006). Marché de l'art : les enjeux économiques du droit de suite et du droit d'exposition. LEGICOM, 36, 101-113. <https://doi.org/10.3917/legi.036.0101>
- Moureau, N. (2020). Le droit de suite en débat. L'Observatoire, 55, 69-71. <https://doi.org/10.3917/lobs.055.0069>
- Nadaud-Albertini, N. Fanfiction. Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 25 février 2020. <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/fanfiction/>
- Octobre, S. (2004). Chapitre I. L'environnement familial et scolaire des 6-14 ans. Dans : S. Octobre, Les loisirs culturels des 6-14 ans 25-49. Paris : Ministère de la Culture - DEPS.
- Octobre, S. (2004). Les loisirs culturels des 6-14 ans. Paris : Ministère de la Culture - DEPS.
- Octobre, S. & Jauneau, Y. (2008). Tels parents, tels enfants : Une approche de la transmission culturelle.

- Olivier, F. & Barbry, É. (1995). Auteurs, ayants droit et œuvres multimédias. *LEGICOM*, 8, 54-61. <https://doi.org/10.3917/legi.008.0054>
- Organization for Transformative Works (OTW). (2021). Annual Report - 2020. <https://www.transformativeworks.org/wp-content/uploads/2021/12/OTW-Annual-Report-2020.pdf>
- Papin, B. (2010). Contre l'effraction télévisuelle: Les dispositifs de régulation des programmes et d'avertissement du téléspectateur dans les années 1960. *Télévision*, 1, 141-151. <https://doi.org/10.3917/telev.001.0141>
- Pernoo, M. (2001). Quelles classifications et quels classements pour les oeuvres de fiction dans les bibliothèques ? : la question des frontières. *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1. <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2001-01-0047-003>
- Perryman, N. (2008, février). Doctor Who and the Convergence of Media. *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies*, 14(1), 21-39. <https://doi.org/10.1177/1354856507084417>
- Peterson-Reed, K. (2019). Fanfiction as Performative Criticism: Harry Potter Racebending. *Journal of Creative Writing Studies*, 4(1). <https://scholarworks.rit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1181&context=jcws>
- Poissenot, C. (2019). Chapitre 2. La différenciation sociale des pratiques de lecture. Dans : C. Poissenot, *Sociologie de la lecture* 67-123. Paris : Armand Colin.
- Popova, M. (2017). "Slight dub-con but they both wanted it hardcore": Erotic fanfiction as a form of cultural activism around sexual consent. University of the West of England, Bristol.
- Price, L., & Robinson, L. (2021). Tag analysis as a tool for investigating information behaviour : comparing fan-tagging on Tumblr, Archive of Our Own and Etsy. *Journal of Documentation*, 77(2), 320-358. <https://doi.org/10.1108/jd-05-2020-0089>
- Proctor, W., & Freeman, M. (2016). 'The first step into a smaller world': The Transmedia Economy of Star Wars. In *Revisiting Imaginary Worlds* (pp. 251-273).
- Rabot, C. (2020). Ce que le numérique fait à la lecture. *Biens Symboliques / Symbolic Goods*, 7. <https://doi.org/10.4000/bssg.475>
- Reißmann, W., Stock, M., Kaiser, S., Isenberg, V., & Nieland, J. U. (2017). Fan (Fiction) Acting on Media and the Politics of Appropriation. *Media and Communication*, 5(3), 15-27. <https://doi.org/10.17645/mac.v5i3.990>
- Reuter, Y. (1996). Imaginaire, créativité et didactique de l'écriture. *Pratiques*, 89(1), 25-44. <https://doi.org/10.3406/prati.1996.1766>
- Rivière, J. (2008). Criminalité et Internet, une arnaque à bon marché. *Sécurité globale*, 6, 67-82. <https://doi.org/10.3917/secug.006.0067>
- Rosen, R. M. (2014). Aristophanes' Frogs and the Contest of Homer and Hesiod. *The Transactions of the American Philological Association*, 134(2), 295-322.
- Scott, S. (2009, 15 septembre). Repackaging Fan Culture : The Regiing Economy of Ancillary Content Models. *Transformative Works and Cultures*, 3. <https://doi.org/10.3983/twc.2009.0150>
- Simonova, N. (2012). Fan fiction and the author in the early 17th century: The case of Sidney's Arcadia. *Transformative Works and Cultures*, 11.
- Smith, F. (1983). Reading Like a Writer. *Language Arts*, 60(5), 558-567. <http://www.jstor.org/>

stable/41961505

- Spinks, W., & Burgess, J. (2014). An Examination of the Four Factors of Brand Resonance and their Theoretical Application to Video Games. *Journal of New Business Ideas & Trends*, 12(2), p37- p49.
- T, T. (2017). Entretien ou questionnaire : quelle méthode de collecte de données pour son mémoire ? Dans *Hypothese.org*. <https://arlap.hypotheses.org/8170>
- Thierauf, D. (2016), *Forever After: Desire in the 21st-Century Romance Blockbuster*. *J Pop Cult*, 49: 604. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12423>
- Tréfousse, M. (2014). Les amorces narratives, ou le plaisir des histoires cousues de fil blanc. *Écho et reprise dans les séries télévisées (III) : de la métafiction à la transmédiabilité*, 6. <https://journals.openedition.org/tvseries/312#quotation>
- Turner, L. (2021). Le poids économique direct de la culture en 2019. *Culture chiffres*, 1, 1-20. <https://doi.org/10.3917/culc.211.0001>
- Uden, J. (2010). The Contest of Homer and Hesiod and the ambitions of Hadrian. *The Journal of Hellenic Studies*, 130, 121-135. <https://doi.org/10.1017/s0075426910000054>
- Verma, P., Agarwal, S., Kachroo, P., & Krishen, A. (2017). Declining transportation funding and need for analytical solutions: dynamics and control of VMT tax. *Journal of Marketing Analytics*, 5(3-4), 131-140.
- Vilain, P. (2020). La surproduction littéraire. *Études*, , 93-103. <https://doi.org/10.3917/etu.4270.0093>
- Vilain, P. (2020). La surproduction littéraire. *Études*, 93-103. <https://doi.org/10.3917/etu.4270.0093>
- Vincent Gérard, A., & Chomet, N. (2017, mars). Les Français et la lecture - 2017. Centre national du livre (CNL). https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2020-03/les.fran%C3%A7ais.et_la_lecture.2017.03.20.ok_.pdf
- Vincent Gérard, A., & Lapointe, M. (2021, mars), Les Français et la lecture - 2021. Centre national du livre (CNL). https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2021-03/Barom%C3%A8tre%20Les%20Fran%C3%A7ais%20et%20la%20lecture%202021-03-29%20OK%20Synth%C3%A8se_0.pdf
- Vincent Gérard, A., & Vayssettes, B. (2018, juin). Les jeunes adultes et la lecture - 2018. Centre national du livre (CNL). https://centrenationaldulivre.fr/sites/default/files/2020-03/les.fran%C3%A7ais.et_la_lecture.2017.03.20.ok_.pdf
- Warwood, J. (2015, 18 avril). What About Us : Creating Queer Representation in Fanfiction [Document de présentation]. UM Graduate Student Research Conference (GradCon), Missoula, MT, USA.
- Yin, K., Aragon, C., Evans, S., & Davis, K. (2017). Where No One Has Gone Before : A Meta-Dataset of the World's Largest Fanfiction Repository. *Proceedings of the 2017 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. <https://doi.org/10.1145/3025453.3025720>
- Zelda, H. (2022, 3 février). Using Fanfiction to Build your Audience, Brand, and Platform. *Your Writer Platform*. Consulté le 13 décembre 2022, à l'adresse <https://yourwriterplatform.com/fanfiction-to-build-audience-brand-and-platform/>

ARTICLES PROFANES (PRESSE, BLOGS...)

- Hubert, A. (2020). Cultiver l'esprit de concours. Lire, 483(44), 44. <https://www.proquest.com/open-view/966998ede521ad6ca948b32fe08ddc7a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=5001983>
- Liste des cycles romanesques de Marion Zimmer Bradley. (s. d.). <https://cof.ens.fr/sftheque/listescycles/bradley.html>
- AnnaToddFrance. (2015, août 9). L'origine d'After : De la fanfiction sur Harry Styles aux best-sellers internationaux ! After France. <https://afterannatoddfrance.wordpress.com/2015/08/09/lorigine-dafter-de-la-fanfiction-sur-harry-styles-jusquaux-best-sellers-international/>
- Bonvard, M. (2021, août 2). Grand Prix du roman aufeminin : le prix littéraire fait peau neuve. Au féminin. Consulté le 23 février 2023, à l'adresse <https://www.aufeminin.com/livres-a-lire/prix-litteraire-e-crire-aufeminin-2019-concours-de-nouvelles-s2307568.html>
- Woitier, C. (2015, 2 janvier). After, le phénomène littéraire téléchargé un milliard de fois. LEFIGARO. <https://www.lefigaro.fr/medias/2015/01/02/20004-20150102ARTFIG00273--after-le-phenomene-litteraire-telecharge-un-milliard-de-fois.php>
- Demoulin, A. (2015, 2 janvier). « After » sort en librairie ou la folle histoire d'un livre lu plus d'un milliard de fois. www.20minutes.fr. <https://www.20minutes.fr/culture/1508831-20150102-after-sort-librairie-folle-histoire-livre-lu-plus-milliard-fois>
- AFP & France Info Culture. (2015, 2 janvier). Comment la saga « After » a conquis le monde littéraire grâce au web. Franceinfo. https://www.francetvinfo.fr/culture/comment-la-saga-after-a-conquis-le-monde-litteraire-grace-au-web_786471.html
- Deahl, R. (2012, 13 janvier). E.L. James and the Case of Fan Fiction. PublishersWeekly.com. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/page-to-screen/article/50188-e-l-james-and-the-case-of-fan-fiction.html>
- La Rédaction. (2016, 13 janvier). 50 nuances de Grey (Canal+) : pourquoi les femmes adorent ? Télé-Loisirs. <https://www.programme-tv.net/news/cinema/77583-50-nuances-de-grey-canal-pourquoi-les-femmes-adorent/>
- Association Effervescence. (2016, 26 janvier). Fyctia, Wattpad, Lecthot : ces succès issus du net qui séduisent les éditeurs. ActuaLitté.Com. Consulté le 24 février 2023, à l'adresse <https://actualitte.com/article/35163-reportages/fyctia-wattpad-lecthot-ces-succes-issus-du-net-qui-seduisent-les-editeurs>
- Pollock, D. (1981, 30 janvier). Film Clips : Paramount's Eisner Can't Find A Booth. Los Angeles Times, G1.
- Kapitaniuk, S. (2022, 9 février). Le secret du succès de « 50 nuances de Grey » : (indice : c'est pas le sexe). Tout pour sa gloire. https://stephanekapitaniuk.toutpoursagloire.com/succes-50-nuances-de-grey/?doing_wp_cron=1666883498.4044098854064941406250
- 20minutes. (2022, 14 février). 3ème édition (2022) du prix 20 minutes du roman. Nouveaux Auteurs. Consulté le 23 février 2023, à l'adresse <https://www.lesnouveauxauteurs.com/concours/345>
- 50 nuances de Grey : un succès international. (2015, 3 mars). ActuaLitté.com. <https://actualitte.com/article/44043/adaptation/50-nuances-de-grey-un-succes-international>
- Addictic. (2015, 4 mars). Concours Fanfiction chez Folio SF. ActuSF - Site sur l'actualité de l'imaginaire.

Consulté le 7 mars 2023, à l'adresse <https://www.actusf.com/detail-du-fil-de-l-info/concours-fanfiction-chez-folio-sf>

- The Music Index (Éd.). (2010, 10 mars). FABIAN : Fifties teen-idol on how he found fame and fortune (G. James). Internet Archive – Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/20120310070932/http://www.storyofthestars.com/fabian.htm>
- Klink, F. & Kinkle, E. (2021, 10 mars). The Fic and the Source Material. Fansplaining. <https://www.fansplaining.com/articles/the-fic-and-the-source-material>
- Brissey, B. (2013, 12 avril). Cassandra Clare chats about « The Bane Chronicles » . EW.Com. <https://rb.gy/mlawse>
- Bourke, L. (2018, 18 avril). Sleeps With Monsters : What Marion Zimmer Bradley's Darkover Stories Reveal About the History of Women in SFF. Tor.Com. <https://www.tor.com/2012/08/28/sleeps-with-monsters-what-marion-zimmer-bradleys-darkover-stories-reveal-about-the-history-of-women-in-sff/>
- Croquet, P. (2019, 20 avril). « After » , de fanfiction de One Direction à best-seller de la littérature érotico-romantique. Le Monde.fr. https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/04/17/after-de-la-fanfiction-au-best-seller-de-la-litterature-romance_5451600_4408996.html
- De Sepausy, V. (2022, 27 avril). After : la saga d'Anna Todd se prolonge en roman graphique. ActualLitté.com. <https://actualitte.com/article/105792/avant-parutions/after-la-saga-d-anna-todd-se-prolonge-en-roman-graphique>
- Readers Entertainment. (2018, 18 mai). Kindle Worlds Closing. Reader's Entertainment Magazine. Consulté le 22 septembre 2022, à l'adresse <https://readersentertainment.com/2018/05/18/kindle-worlds-closing/>
- Pepitone, J. (2013, 23 mai). Amazon's « Kindle Worlds » lets fan fiction writers sell their stories. CNN-Money. Consulté le 22 septembre 2022, à l'adresse <https://money.cnn.com/2013/05/23/technology/amazon-fan-fiction/index.html>
- Hines, J. (2010, 26 mai). Marion Zimmer Bradley vs. Fanfiction. Jim Hines LiveJournal. <https://jimhines.livejournal.com/507999.html> Marion Zimmer Bradley vs. Fanfiction
- Waters, D. (2004, 27 mai). Rowling backs Potter fan fiction. BBC News. Consulté le 9 décembre 2022, à l'adresse <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3753001.stm>
- Vargas, A. (2021, 4 juin). Does Harry Styles Have a Restraining Order Against the Author of 'After' ? Anna Todd Has Tried To Distance the Narrative From the Singer. Showbiz Cheat Sheet. <https://www.cheatsheet.com/entertainment/does-harry-styles-have-a-restraining-order-against-the-author-of-after-anna-todd-has-tried-to-distance-the-narrative-from-the-singer.html/>
- Petit, E. (2015, 4 juin). After : Anna Todd, portrait d'une auteure créée par Internet. Elle. <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/News/After-Anna-Todd-portrait-d-une-auteure-creee-par-Internet-2956562>
- Lenniger, S. (2018, 6 juin). One Direction's 'What Makes You Beautiful' Hits 1 Billion Views on YouTube, 7 Years After Its Release. Billboards. <https://www.billboard.com/music/music-news/one-direction-what-makes-you-beautiful-video-1-billion-views-youtube-8483644/>
- M. Br. (2013, 25 juin). Le dernier épisode de Game of Thrones piraté 1.000.000 de fois ! La Libre.be. Consulté le 13 mars 2023, à l'adresse <https://www.lalibre.be/culture/medias-tele/2013/04/02/le-dernier-episode-de-game-of-thrones-pirate-1000000-de-fois-Z6UDR7ISBRHPLJFJIM2R7GM3HM/>

- Sims, A. (2020, 30 juin). Stephenie Meyer's 'Midnight Sun' release date delayed by 'Fifty Shades'. Hypable. <https://www.hypable.com/stephenie-meyer-midnight-sun-grey/>
- I, R. (2016, 7 juillet). Kit de survie : qui est le phénomène littéraire Anna Todd ? BFM TV. https://www.bfmtv.com/people/kit-de-survie-qui-est-le-phenomene-litteraire-anna-todd_AN-201607070046.html
- Hipes, P. (2018, 23 juillet). 'After' Movie Based On Anna Todd's YA Books Seals Aviron Pictures Deal, Gets 2019 Release Date. Deadline. <https://deadline.com/2018/07/after-movie-anna-todd-release-date-aviron-pictures-deal-1202431754/>
- Rebourg, A. (2015, 28 juillet). Les chiffres complètement fous de la saga « Cinquante nuances de Grey » TF1 INFO. <https://www.tf1info.fr/culture/les-chiffres-completement-fous-de-la-saga-cinquante-nuances-de-grey-1526084.html>
- AFP Agence. (2015, 28 juillet). 50 Nuances de Grey en sept chiffres-clefs. Le Figaro. <https://www.lefigaro.fr/livres/2015/07/28/03005-20150728ARTFIG00086--50-nuances-de-grey-en-sept-chiffres-clefs.php>
- Vaillant, N. (2021, 30 juillet). Prix littéraire aufeminin : règlement du prix littéraire. aufeminin. <https://www.aufeminin.com/livres-a-lire/reglement-prix-litteraire-aufeminin-concours-de-nouvelles-s2307535.html>
- Stivale, S. (2022, 9 septembre). Harry Styles' Reaction to the 'After' Movies Is. . . Awkward ! Everything He's Said About the Series. J-14. <https://www.j-14.com/posts/harry-styles-reaction-to-after-movies-what-hes-said/>
- Renfro, K. (2015, 2 octobre). « Fifty Shades of Grey » is the reason fans will never get the « Twilight » spinoff they've been waiting years for. Business Insider. <https://www.businessinsider.com/midnight-sun-interrupted-by-fifty-shades-of-grey-spinoff-2015-10?international=true&r=US&IR=T>
- Mazin, C. (2015, 12 octobre). Grey a tué Midnight Sun, ou Stephenie Meyer déprimée par EL James. ActuaLitté.com. <https://actualitte.com/article/37282/reseaux-sociaux/grey-a-tue-midnight-sun-ou-stephenie-meyer-deprimee-par-el-james>
- Le Progrès. (2018, 18 octobre). Avec sa saga After, Anna Todd a vendu 5 millions de livres rien qu'en France. leprogrès.fr. <https://www.leprogres.fr/rhone-69-edition-lyon-metropole/2018/10/18/avec-sa-saga-after-anna-todd-a-vendu-5-millions-de-livres-rien-qu-en-france>
- Gary, N. (2021, 29 octobre). Anna Todd (After) et Titeuf chez le même éditeur. ActuaLitté.com. <https://actualitte.com/article/103152/economie/anna-todd-after-et-titeuf-chez-le-meme-editeur>
- Artus, H. (2022, 3 novembre). Goncourt, Renaudot, Femina. . . Combien les prix littéraires rapportent-ils vraiment ? Oues-France.Fr. Consulté le 1 mars 2023, à l'adresse <https://www.ouest-france.fr/culture/livres/prix-goncourt/goncourt-renaudot-femina-combien-les-prix-litteraires-rapportent-ils-vraiment-b8ada602-3988-11ec-80fb-c03284c5edd3>
- Ingham, A. (2022, 8 novembre). Most sold Amazon books last week : Rise of the Dragon enters. Amazon Adviser. Consulté le 22 février 2023, à l'adresse <https://amazonadviser.com/2022/11/09/sold-amazon-books-october-30/>
- Gannac, A. (2012, 14 novembre). Cinquante nuances de Grey : pourquoi un tel succès ? Psychologies.com. <https://www.psychologies.com/Planete/Vivre-Ensemble/L-actu-decryptee/Articles-et-dossiers/Cinquante-nuances-de-Grey-pourquoi-un-tel-succes>
- Guillemaud, L. (2021, 17 novembre). Le marché éditorial de la romance. L'espace du dehors. Consulté le 25

août 2022, à l'adresse <https://lespacedehors.fr/le-marche-editorial-de-la-romance/>

- Turcev, N. (2020, 18 novembre). Littérature érotique : le sourire aux lèvres - Livres Hebdo. Livres Hebdo. Consulté le 2 avril 2023, à l'adresse <https://www.livreshebdo.fr/article/litterature-erotique-le-sourire-aux-levres>
- Carreira, L. (2022, 29 novembre). Les prix Libr' à Nous révèlent leur sélection 2023. Livres Hebdo. Consulté le 13 décembre 2022, à l'adresse <https://www.livreshebdo.fr/article/les-prix-libra-nous-revelent-leur-selection-2023>
- Librinova. (2022, 30 novembre). Liste des concours d'écriture gratuits et ouverts à tous – 2021-2022. Blog Librinova. Consulté le 23 février 2023, à l'adresse <https://www.librinova.com/blog/liste-des-concours-decriteure-gratuits-et-ouverts-a-tous/>
- Skayem, H. (2020, 11 décembre). Les prix littéraires. EspaceFrancais.com. Consulté le 23 février 2023, à l'adresse <https://www.espacefrancais.com/les-prix-litteraires/>
- Miller, M. R. (2021, 13 décembre). How I Learned to Market Myself by Writing One Direction Fanfiction. Medium - Better Marketing. Consulté le 13 décembre 2022, à l'adresse <https://bettermarketing.pub/how-i-learned-to-market-myself-by-writing-one-direction-fanfiction-4440da2301da>
- MyBoox, JC Lattès & Livre de Poche (Éds.). (2019, 17 décembre). Cinquante nuances de Grey : le phénomène en chiffres (infographie). hachette.fr. <https://www.hachette.fr/actualites/cinquante-nuances-de-grey-le-phenomene-en-chiffres-infographie>

LOI ET DÉCISIONS DE JUSTICE

- Art L121-1 du Code de la propriété intellectuelle
- Art L122-2 du Code de la propriété intellectuelle
- Art. L. 113-4 du Code de la propriété intellectuelle
- Art. L122-3 du Code de la propriété intellectuelle
- Cour de cassation - Chambre civile 1 (30 janvier 2007). Bulletin 2007 I(47), 41
- Cour de cassation - Chambre civile 1 Section A (28 octobre 2003), pourvoi 01-11.044 inédit
- Cour de cassation - Chambre civile. (14 mars 1900). Bulletin 1900, I, 489
- Cours de Justice de l'Union Européenne - CJUE. (3 septembre 2014). C-201/13. Johan Deckmyn et Vri-jheidsfonds VZW / Helena Vandersteen
- Tribunal civil de la Seine. (2 avril 1951). Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire. 317.
- Tribunal de grande instance de Paris. (6 décembre 1976), Revue internationale du droit d'auteur, janvier 1978, n° XVC, 160.
- Tribunal des grandes instances de Paris - Chambre 3 Section 4 (27 mars 2014), RG 11/01444

RÉSEAUX SOCIAUX/SITES COMMUNAUTAIRES ET SITES

- @DailyMelody. (2021, février 8). Focus on me. Archive Of Our Own. Consulté le 13 décembre 2022, à l'adresse <https://archiveofourown.org/works/29289150>

- @SenLinYu. (2018, août 19). Manacled. Archive Of Our Own. Consulté le 12 décembre 2022, à l'adresse <https://archiveofourown.org/works/14454174>
- About CC Licenses. (2020, 22 mai). Creative Commons. Consulté le 22 mai 2022, à l'adresse <https://creativecommons.org/about/cclicenses/>
- Amazon Inc. (2013, 25 juin). Press Room. About Amazon. Consulté le 22 septembre 2022, à l'adresse <https://shorturl.at/chrz3>
- Amazon. (2023). Amazon.fr Archives des meilleures ventes dans Livres au 2023. Amazon.fr. Consulté le 2 avril 2023, à l'adresse https://www.amazon.fr/gp/bestsellers/2023/books/ref=zg_bsar_cal_ye
- Amazon.com Inc. (s. d.). Amazon Kindle Books. Amazon.com. Consulté le 2022, à l'adresse <https://www.amazon.com/Kindle-eBooks/b?ie=UTF8&node=154606011>
- Anna Todd (@imaginator1D). (s. d.). Wattpad. Consulté le 4 novembre 2022, à l'adresse <https://www.wattpad.com/user/imaginator1D>
- Apple. (s. d.). Apple Books. Consulté le 2022, à l'adresse <https://www.apple.com/apple-books/>
- Archives Of Our Own (AO3) : <https://archiveofourown.org/>
- Aveyard, V. [@victoriaaveyard]. (2021). Victoria Aveyard explique qu'elle ne lit pas de fanwork. Tiktok. Consulté le 4 décembre 2022, à l'adresse <https://bit.ly/3ou1YKu>
- BBC Studios. (2021, 21 mai). Write a Doctor Who story for audio drama company Big Finish ! Doctor Who. Consulté le 16 octobre 2022, à l'adresse <https://www.doctorwho.tv/news-and-features/want-to-write-a-doctor-who-audio-story-for-big-finish>
- Big Finish - For the love of stories (Par Big Finish). (s. d.). Big Finish. Consulté le 16 octobre 2022, à l'adresse <https://www.bigfinish.com>
- Boucherit, A. (2011, août 27). J.K. Rowling et la fanfiction. Etude de la fanfiction. Consulté le 9 décembre 2022, à l'adresse <http://etude.fanfiction.free.fr/jkr.php>
- Doctor Who Books. (s. d.). BBC - Doctor Who - Classic Series - Books - How to get published. BBC. Consulté le 15 octobre 2022, à l'adresse <https://www.bbc.co.uk/doctorwho/classic/books/guidelines.shtml>
- FANDOM. (2021, août 7). Univers Officiel. Star Wars Wiki. Consulté le 16 février 2023, à l'adresse https://starwars.fandom.com/fr/wiki/Univers_officiel
- Fanfiction.net (FF.net) : <https://www.fanfiction.net/>
- galerian_ash. (2023, 21 février). Multi-fandom : be the first. Fandom Calendar. Consulté le 23 février 2023, à l'adresse <https://fandomcalendar.dreamwidth.org/>
- Gallimard. (2022). Le Livre des Étoiles. Gallimard Jeunesse. Consulté le 7 mars 2023, à l'adresse <https://www.gallimard-jeunesse.fr/actualites/2022/le-livre-des-etoiles.html>
- Game : did someone say challenge ? The challenge thread. (2015). fanfiction.net. Consulté le 23 février 2023, à l'adresse <https://www.fanfiction.net/topic/2872/142515667/1/Game-Did-someone-say-challenge-The-Challenge-Thread>
- https://www.reddit.com/r/FanFiction/comments/odr5x0/fanfiction_writing_competitions/
- iwaizumi's girlboss. (2021, janvier). Profil Twitter : @narumiiiigen. Twitter.com Consulté le 13 décembre 2022, à l'adresse <https://mobile.twitter.com/narumiiiigen>
- L. (2022, août 22). Les livres érotiques sont-ils toujours tendance ? Blog Librinova. Consulté le 2 avril 2023,

à l'adresse <https://www.librinova.com/blog/les-livres-erotiques-sont-ils-toujours-tendance/>

- Lamb, J. [TLambs1138]. (2001, 19 mars). Copyright and Filk Songs. Groups Google. <https://groups.google.com/g/rec.arts.sf.written/c/JkmjWyZBdbg/m/-cE1Xj7bwYAJ?pli=1>
- Librinova (2023). Librinova, l'agent littéraire de tous les auteurs. Librinova.fr Consulté le 28 février 2023, à l'adresse <https://www.librinova.com/agent-litteraire>
- Miller, D. (2022, 24 décembre). Why Star Wars Canon Still Matters - And Always Should. Screenrant.com. Consulté le 16 février 2023, à l'adresse <https://screenrant.com/why-star-wars-canon-matters-reason/>
- Mochaspresso. (2014). Is there any significant difference(s) between the Wattpad version and the published/printed version ? Goodreads. <https://www.goodreads.com/questions/200673-is-there-any-significant-difference-s>
- Naomi. (2020, 9 mai). Published Fanfictions. The Land of Pulled to Publish. <https://thelandofpulledtopublish.wordpress.com/pulled-published-fanfictions/>
- Netflix Inc. (s. d.). Catégories d'âge pour les séries TV et les films sur Netflix. netflix.com. Consulté le 21 août 2022, à l'adresse <https://help.netflix.com/fr/node/2064>
- Nextory (anciennement Newbooks). (s. d.). L'application de lecture en ligne pour les francophones. Nextory. Consulté le 2022, à l'adresse <https://youboox.fr/en/>
- Plumavitae. (2022, 10 février). Lecteur ? Deviens Bêta-Lecteur Rémunéré ! Plumavitae.co. <https://www.plumavitae.co/lecteur-deviens-edirevolutionnaire/>
- Search Works – sort by : hits descending. (2022, 17 octobre). Archive of our own. Consulté le 17 octobre 2022, à l'adresse [https://archiveofourown.org/works/search?work_search\[query\]=](https://archiveofourown.org/works/search?work_search[query]=)
- Sélection Wattpad. (2022, 8 mars). Hachette Roman. Consulté le 7 décembre 2022, à l'adresse <https://www.hachetteromans.fr/selection/selection-wattpad/>
- SenLinYuWrites. (2018, décembre). Profil Twitter : @SenLinYuWrites. Twitter.com. Consulté le 12 décembre 2022, à l'adresse <https://twitter.com/SenLinYuWrites>
- Simon & Schuster (Éd.). (2014, 11 novembre). The Bane Chronicles - Cassandra Clare. simonandschuster.net. Consulté le 17 février 2023, à l'adresse <https://www.simonandschuster.net/series/The-Bane-Chronicles>
- Simon & Schuster (Éd.). (2023). Cassandra Clare. simonandschuster.net. Consulté le 17 février 2023, à l'adresse <https://www.simonandschuster.com/authors/Cassandra-Clare/35026200>
- Tali, [@OEqualTemper]. (2022, 27 juillet). Comparaison de Be my baby et Lead the way. Twitter. Consulté le 4 décembre 2022, à l'adresse <https://twitter.com/OEqualtemper/status/1552300835392176128?s=20&t=41Ez7TfJvHifWseHutldvQ>
- The Hugo Awards. (s. d.). The Official site of the Hugo Awards. Consulté le mars 2022, à l'adresse <https://www.thehugoawards.org/about/>
- Todd, A. (2013). After. Wattpad. <https://www.wattpad.com/story/5095707-after>
- u/deleted. (2021). Fanfiction writing competitions ? Reddit. Consulté le 23 février 2023, à l'adresse
- Valente, M. (2015, juin). Profil Twitter : @marievalente63. Twitter.com. Consulté le 13 décembre 2022, à l'adresse <https://twitter.com/marievalente63>
- Wattpad : <https://www.wattpad.com/>
- Works, O. F. T. (s. d.). All the Young Dudes Translations. Archive of our own. Consulté le 15 novembre

2022, à l'adresse <https://archiveofourown.org/works/search?page=2>

• Works, O. F. T. (s. d.). Tags | Archive of Our Own. archiveofourown.org. Consulté le 2 avril 2023, à l'adresse <https://archiveofourown.org/tags>

LIVRES MENTIONNÉS :

- Alcidamas. (IVe siècle av JC). Mouseion
- Anonyme. (s.d). Dispute d'Homer et Hésiode
- Aristophane. (405 av JC). Les Grenouilles
- Beddor, F. (2004). Les Guerres du miroir
- Bradley, Marion Zimmer (1962-1999). Les Romance de Ténébreuse
- Carroll, L. (1865). Alice au pays des merveilles
- Cérésa, F. (2001). Cosette ou le temps des illusions
- Cérésa, F. (2001). Marius ou le fugitif
- Chrétien de Troyes. (XIIe siècle). Le Conte du Graal
- Clare, C., Brennan, S. R., & Johnson, M. (2014). The Bane Chronicles. Simon & Schuster.
- Dante. (1307). La Divine Comédie
- De Avellaneda, A.F. (1614). Don Quichotte Apocryphe
- De Cervantes, M. (1605). L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche
- Doyle, A.C (sir). (1865), Sherlock Holmes
- Foster, A.D. (1977). Splinter of the Mind's Eye
- Foster, A.D. (1978). Star Wars Episode IV : Un nouvel espoir
- Gielsbie, T. (2011). My Immortal
- Guillaume, P. (1991). Un Président à abattre
- Guillaume, P. (1992). Lettre ouverte à tous les Français qui ne veulent plus être pris que pour des cons
- Hugo, V. (1862). Les Misérables
- Kempe, M., Magdinier, L., & Vauchez, A. (1989). Le livre de Margerie Kempe (réédité). CERF.
- Sidney, P. (sir). (1590). L'Arcadie de la Comtesse de Pembroke
- Springer, N. (2006). Enola Holmes
- Upinsky, A. (1991). La tête coupée ou la parole coupée
- Virgile. (29–19 av JC). L'Énéide

RAPPORT DE DONNÉES

- Archive of our own. (2021, mars). Selective data dump for fans statisticians. Organization for transformative works. https://archiveofourown.org/admin_posts/18804
- OTW. (2022). 2021 annual report. Dans archiveofourown.com. Organisation for Transformative Works. Consulté le 26 mars 2023, à l'adresse <https://www.transformativeworks.org/wp-content/uploads/2022/11/2021->

- Syndicat national de l'édition. (2022). Chiffres clés de l'édition. Dans sne.fr. SNE. Consulté le 1 mars 2023, à l'adresse <https://www.sne.fr/economie/chiffres-cles/>

ANNEXES

ANNEXE I : SÉMINAIRE À LIRE À LIMOGES

“La Royauté au sein de l’imaginaire”, 14 mai 2022

J’avais une question sur la perception du personnage historique, est-ce que vous pensez qu’en écrivant des personnages historiques dans l’imaginaire, vous pouvez influencer les lecteurs dans leur perception de la personne qui a réellement existée ?

Marie Valiente : “En fait, ça me fait penser à *The Crown*, la série qui retrace la vie d’Elizabeth II, et c’est très marrant de voir des gens dire ‘c’est fou, je pensais pas que...’. Il y a toute l’histoire de Charles et Diana et les gens pensent vraiment que ça s’est passé réellement comme ça, alors que les scénaristes ont bien précisé qu’ils avaient pris des libertés et qu’ils romançaient leur histoire. Et du coup, ça me fait penser à ça, où justement ça peut être problématique.”

Louis-Henri de La Rochefoucauld : “En même temps, je crois que l’Histoire est aussi souvent orientée. Sur la Révolution Française, les historiens entre guillemets de droite et les historiens entre guillemets de gauche... qui peut prétendre avoir la vérité absolue sur un personnage ? C’est difficile à dire. Chacun essaye de rendre ce qui lui semble être la vérité de quelqu’un. Après, sans doute inévitablement, on projette des choses de soi aussi sur tel ou tel personnage et après c’est au lecteur de faire la part des choses entre (la fiction et la vérité). C’est des histoires de partis pris, moi j’ai décidé de rendre un Louis XVI à la fois à côté de ses pompes, drôles, poétique etc c’est particulier c’est comme ça que je le vois mais si quelqu’un à créer quelqu’un de différent avec ce personnage c’est son choix. Je pense pas de toute façon qu’on puisse transmettre 200 ans après la vérité totale de quelqu’un.”

Charlie Roquin : “C’est intéressant qu’on ait le même mot pour l’Histoire avec un grand H, au sens historique, et l’histoire d’un roman. Ça montre quelque chose, c’est que l’histoire au sens historique, c’est toujours une histoire qui est faite. Sinon l’aspect historique, ce sont les documents, ce sont des trucs à droite à gauche, mais c’est toujours organisé d’une certaine manière, c’est toujours un fil de récit qui est fait. Dans un roman, on présente un personnage historique d’une telle manière, mais c’est aussi le cas de tout livre d’Histoire depuis que l’Histoire existe. Par la fiction, on peut accéder à la réalité profonde d’un personnage, je pense notamment aux magnifiques biographies de Stephan (...). (les biographies romancées peuvent

mieux rendre le point de vue d’un personnage plutôt que les successions de dates et les collections de fait, neutre et plat des faits historiques).

LHDLR : “Il y a des choses qui m’ont aidée pour mon livre, ce sont les témoignages de première main (...) Il y a quand même des sources fiables. Moi, j’aime avoir les témoignages des sources proches qui ont connu de près les personnages historiques et on a l’impression de voir les gens vraiment.”

ANNEXE II : ENTRETIENS SEMI-DIRIGÉS DES MAISONS D'ÉDITIONS

Annexe II a : entretiens avec Black-out

Garcia-Carpintero, F. (01 juin 2022). Entretiens avec Fabrice Garcia-Carpintero, éditeur aux Éditions Black-out.

La fanfiction est légitime comme le fan art de manière générale – en peinture et sculpture – on voit ça avec les dérivés et les spin-offs, tels que la saga les Animaux Fantastiques basée sur Harry Potter, qui fonctionnent à tous les niveaux. Ça a sa place ! Il faut seulement avoir la passion pour l'objet source d'admiration. Je suis assez épaté par le fan art pointu. Des choses qui ne sont pas connues de tous, mais qui ont assez d'attrait pour être repris par les fans ; un superhéros qui n'est pas connu du grand public, mais que les fans veulent faire vivre au-delà de leur petit rôle dans l'œuvre originale. Par exemple, le dessinateur de Spider-Man est décédé, alors maintenant son univers peut être approfondi par les fans.

Les droits peuvent être négociés en amont et il y a une marge de tolérance. Dans mon livre Playboy, on a un fanart de Batman et les droits sont acquis par l'illustrateur, parce qu'il y a une nuance entre le plagiat total et la reprise du cadre. L'inspiration artistique fait partie intégrante du processus de création, et c'est la transformation qui mène le truc au bout. Après reprendre l'ambiance ET les personnages devient problématique, mais si tu t'inspires de l'univers... J'ai une connaissance qui a fait une série dérivée de Harry Potter. Il gagne des sous dessus et ils sont en train de réaliser un film d'horreur sur Winnie L'ourson parce que les droits sont passés dans le domaine public. Avant, à cause de Disney, personne n'osait le faire !

Potentiellement, les fanfictions, ou le fanart en règle générale, peuvent relancer la machine des ventes d'une franchise. L'œuvre seconde rappellerait l'œuvre première aux gens et ça pourrait être bénéfique pour le nouveau et l'ancien produit, du coup. Ça créerait un cercle d'influence mutuelle entre les deux œuvres.

Par contre, je n'ai jamais cherché à utiliser la fanfiction en tant que telle dans mes écrits. Je n'ai pas un intérêt particulier pour le faire et je reçois assez de manuscrit comme ça. Après, si un auteur me propose un manuscrit qui était une fanfiction à la base ? Je ne vois pas pourquoi ça me rebouterait. Ça ne reste qu'une supposition cependant, je n'ai jamais été dans ce cas de figure.

Annexe II b : entretiens avec Plume Blanche

Barril, M. (5 décembre 2022). Entretiens avec Marion Barril, éditrice chez Plume Blanche.

La fanfiction n'est pas une forme illégitime de littérature, dans le sens où elle permet à la plupart des auteurs de se lancer, de prendre leur marque avec le monde de l'écriture. C'est un exercice particulièrement intéressant qui développe souvent l'imagination de son auteur. Toutefois, les atouts de la fanfiction, à mon sens, s'arrêtent là. Et sont juste à but éventuel de lecture gratuite sur les plateformes en ligne. Personnellement, je n'en lis pas du tout. J'en lisais quand j'étais ado. Ça n'a pas duré longtemps. Je préfère me plonger dans des univers originaux et j'estime qu'il y a suffisamment de bons romans à lire pour ne pas avoir à rester dans un univers déjà exploité par l'auteur d'origine qui a lui, raconté ce qu'il avait à dire.

Professionnellement, je ne vois pas du tout l'avantage. Pour moi, je ne valide pas l'intérêt de la fanfiction d'un point de vue professionnel. Alors, il y a bien sûr l'exception connue qui est *Fifty Shades*, initialement une fanfiction de *Twilight*, lui-même inspiré d'Entretien avec un Vampire... Mais la finalité, c'est que sur *Fifty*, on a basculé en romance érotique, loin de la romance d'ado vampirique. Ce qui en fait, au final, un univers à part entière. Mais le départ de fanfiction avait permis de fidéliser un énorme lectorat qui a lancé son succès. Malgré ça, adapter une fanfiction en manuscrit est principalement un non pour moi. Je refuse tant que l'initiative, ne vient pas de l'auteur, d'une part et d'autre part, si l'auteur n'en fait pas lui même la démarche de complètement gommer l'aspect fanfiction avant de le soumettre. Ensuite, il sera étudié comme un nouveau texte à part entière.

Il y a une différence entre la fanfiction et la réadaptation d'une histoire tombée dans le droit commun. Ça dépend de si on arrive ou non, à la lecture, à savoir de quoi l'histoire est inspirée, si le texte d'origine est libre de droit, de l'originalité de la réadaptation... Typiquement, au catalogue, j'ai une réécriture de *La Belle et la Bête* et de *la Petite Sirène* qui s'éloignent beaucoup des contes quand même. Malgré les lignes principales conservées qui dynamisent énormément l'univers concerné, il y a un réel travail de création.

En ce qui me concerne, les plateformes de fanfictions ne seront pas utilisées comme outil d'observation des tendances et des désirs des lecteurs, mais j'imagine que certains éditeurs peuvent s'en servir... j'ignore lesquels, cependant. Et les œuvres collaboratives basées sur des œuvres de fans, les concours avec collaboration ou contrat à la clef... Ce n'est pas quelque chose que j'ai envie de défendre parce que ce n'est pas quelque chose auquel je crois et du coup, dans lequel j'ai envie d'investir.

Annexe II c : entretiens avec Black Ink

Berziou, S. (02 novembre 2022). Entretiens avec Sarah Berziou éditrice chez Black Ink.

La romance, c'est un choix de passionnée. Moi, je suis une lectrice tardive de romance, c'est-à-dire que j'ai découvert la romance en 2015 et en 2016 j'ouvrais ma maison d'édition. Je ne connaissais pas du tout et comme tout le monde, enfin, pas comme tout le monde, j'ai découvert pour la première fois Cinquante Nuances de Grey et After et je me suis dit Waouh ! Je ne savais pas que ça existait. Puis, je me suis dit qu'il devait y avoir des auteurs français aussi, et j'ai découvert la plateforme Wattpad. C'est là que j'ai vu que c'était un vrai phénomène, un microcosme que je ne connaissais pas du tout et c'est là que j'ai commencé à prendre contact avec plusieurs auteurs. D'abord, j'ai été Bêta-Lectrice, je le suis toujours d'ailleurs. J'ai découvert les groupes de lectures, j'ai eu l'occasion de créer une page où je faisais des chroniques parce que je lisais beaucoup, de faire partie d'un comité de lecture aussi. Et puis, comme ça, de fil en aiguille, je me suis dit « Et si j'avais ma propre maison d'édition, je ferais comme ça ou comme ça ou comme ça » et finalement, quelques mois plus tard, je me suis lancée.

Alors, je me suis d'abord formée à la relecture-correction. Je me suis aussi beaucoup formée à l'aspect juridique, parce qu'on traite avec de la propriété intellectuelle, donc on ne rigole pas avec les contrats. Et puis, j'ai pris le temps d'étudier le marché qui était beaucoup plus ouvert à l'époque que maintenant. Évidemment, on était en plein boom, et au départ ça ne devait être que quelques parutions par an. Finalement, le succès est arrivé très vite et ça s'est transformé en un job à plein temps. Aujourd'hui Black Ink, c'est 8 salariés, plus de 200 parutions et un pool de cinquante-cinq auteurs.

(Sur Wattpad ?)

Absolument, 100% Wattpad. Quand j'ai ouvert ma maison d'édition, j'étais un nouvel opérateur sur le marché, qu'est-ce qui va donner envie à un auteur de travailler avec moi alors qu'il ne me connaît pas ? Rien du tout. Donc j'allais sur Wattpad, je lisais beaucoup et je contactais les auteurs directement là-bas. Très vite, j'ai arrêté parce que j'ai commencé à recevoir des manuscrits directement, mais je le déplore, je n'ai plus le temps d'aller chercher des nouveaux talents comme ça.

J'ai des gens qui m'ont répondu non, et certains qui ne me répondaient pas du tout, pour certains parce qu'ils ne cherchaient pas la publication, et d'autre parce que je n'avais qu'une publication, donc pas assez de recul, ce que je comprends parfaitement. Mais les auteures telles qu'Emma Landas, Farah Anah, ce type d'auteur, je les ai découvertes sur Wattpad et aujourd'hui sont devenues des incontournables de la romance, des noms connus.

ANNEXE III : LA FANFICTION ET LES LECTEURS

Résumé des réponses au sondage sur la fanfiction et les lecteurs récoltés entre le 17 octobre 2022 et le 9 février 2023.

Allemand, A. (2022). La fanfiction et les lecteurs [Base de données ; Google Forms].

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FUyRyREOCIE9rNGrERjTd-LdXTXyMZphww1XW-C1e4O8/edit?usp=sharing>

ANNEXE IV : COMPARAISON DU SYSTÈME DE RECOMMANDATION



Figure 2 – Fin de dernier chapitre : Capture d'écran faite le 2.04.2022, fanfiction.net (app.)

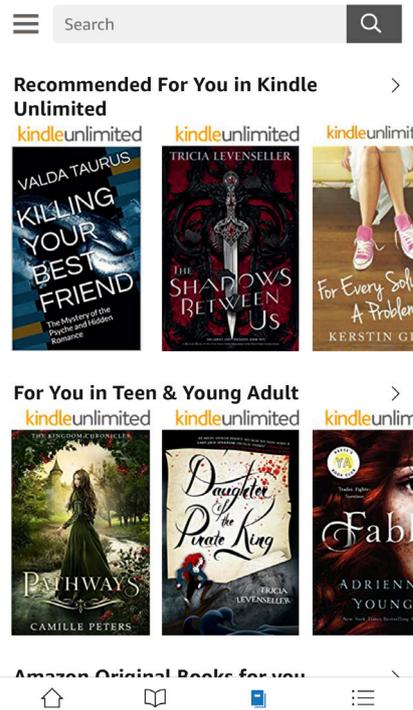


Figure 1 – Page d'exploration : Capture d'écran fait le 02.04.2022, Kindle (app.)

ANNEXE V : EXEMPLE DE RATINGS SUR LES PLATEFORMES DE FANFICTIONS

	Rating: All
	(? Ratings Guide)
<input type="checkbox"/> Not Rated	<input checked="" type="checkbox"/> Rated K -> T
<input type="checkbox"/> General Audiences	<input type="checkbox"/> Rated K -> K+
<input type="checkbox"/> Teen And Up Audiences	<input type="checkbox"/> Rated K
<input type="checkbox"/> Mature	<input type="checkbox"/> Rated K+
<input type="checkbox"/> Explicit	<input type="checkbox"/> Rated T
	<input type="checkbox"/> Rated M

Figure 4 – Ratings A03 / Capture d'écran prise le 04.04.2022, archiveofourown.org

Figure 3 – Ratings FF / Capture d'écran prise le 04.04.2022

ANNEXE VI : EXEMPLE DE TAGS SUR UNE FANFICTION

*Tags de la fanfiction Hope is a delicate thing par Bandkid247 et Oh__peachy.
Capture d'écran faite le 23.06.2022, archiveofourown.org.*

Jackson), Leo Valdez, Time Travel Fix-It, Time Travel, Reading the Books, Canon Compliant, post-BoO, Mental Health Issues, Implied/Referenced Child Abuse, headcanons, Canon-Typical Violence, During Canon, Panic Attacks, Flashbacks, PTSD

Figure 5 — Exemple de tags sur une fanfiction AO3

ANNEXE VII : EXEMPLES DE LÉGITIMATION DE L'AUTEUR GRÂCE À LA MENTION DES CONCOURS

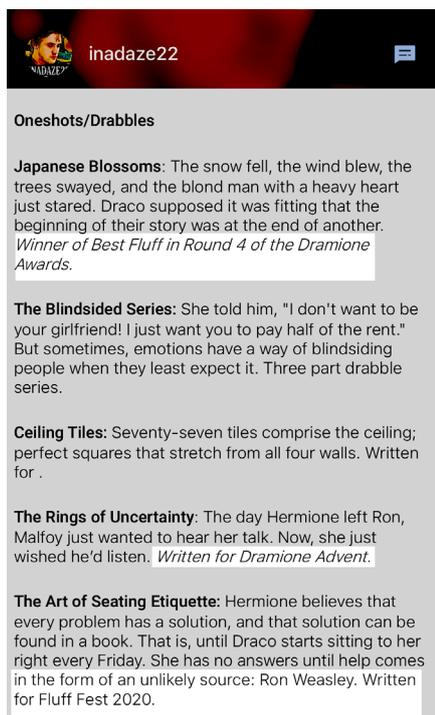


Figure 6 – Exemple de mention de concours sur le compte de Inadaze22

Traduction des zones en évidence : « Gagnant du quatrième round catégorie Best Fluff dans les Dramione Awards » ; « participation au concours Dramione Advent » ; et « participation à la Fluff Fest 2020 ».

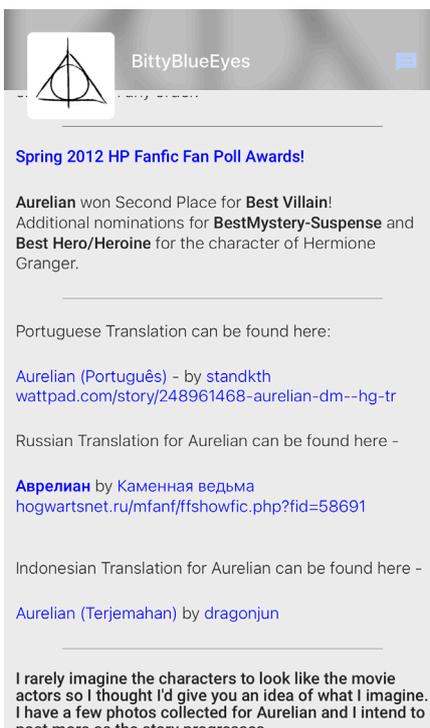


Figure 7 – Exemple de mention de concours sur le compte BittyBlueEyes

Traduction : « Prix du Choix Aurelian est arrivé à la seconde place pour Meilleur Antagoniste ! Nomination pour Meilleur mystère-suspense et meilleur(e) héro /héroïne pour le personnage d'Hermione Granger. » des fans fanfic HP, Printemps 2012

ANNEXE VIII : EXEMPLES DE COMMENTAIRES D'APPRÉCIATION.

Elisect32
 ☺ 7-29 ☹ 109
 Une très belle et longue fiction. Tu as su insérer avec succès cette belle histoire d'amour. C'était très vraisemblable. Ça le donne envie de relire les 2 derniers tomes tout en pensant à ton histoire ! Le début n'était pas mega prometteur, je trouvais drago trop désagréable et même méchant. Et finalement, ça a très bien évolué !

Moelleuse66
 ☺ 3-15 ☹ 109
 Fiou! Quelle épopée ! Alors je vais pas te mentir il y a eu des moments où j'ai détesté ce Drago si lache émotionnellement parlant, cette Hermione bouchée émotionnellement parlant mais... finalement je pense que tu as vraiment cerné leurs personnalités. Et puis quel boulot ! Tu as écrit l'équivalent de 2 tomes en affrontant les tempêtes de tes lecteurs pas toujours très sympa et avec un style d'écriture toujours égal et parfait! Donc merci d'avoir partagé ça avec nous!

Invité
 12-25-2021 ☹ 24
 la girafe:Hello,
 je me suis lancée hier dans ce récit aussi long qu'un roman. J'avais du mal au début avec le drago violent mais contente d'avoir poursuivi. J'aime vraiment la tournure que prend l'histoire et est bien écrit. D'accord avec toi pour la aduction des borborygmes de Ron.

Figure 8 – Exemple de commentaires sur *Envers et contre eux* de Loufo-ca-Granger, par Elisect32 (29.07.2022). Consulté 13.08.2022.

Figure 9 – Exemple de commentaires sur *Envers et contre eux* de Loufo-ca-Granger, par Moelluse66 (15.03.2021). Consulté 13.08.2022

Figure 10 – Exemple de commentaires sur *Envers et contre eux* de Loufo-ca-Granger, par Invité (25.12.2021). Consulté 13.08.2022.

Profil Inactif deleted
 ☺ 7-23-2019 ☹ 60
 Je viens de finir ton histoire, je suis dessus depuis un moment et je dois dire que je ne regrette pas d'avoir jeté un oeil dessus.
 J'ai beaucoup aimé le développement de Naruto, Sasuke et les autres. Le côté spirituel apporte vraiment un gros plus à l'histoire. D'ailleurs, je me sens toujours plus porté par des histoires comme celle-ci.
 L'épilogue est vraiment bien. Ni trop peu, ni pas assez.
 Merci à toi pour cet agréable moment.

Chara Bones
 ☺ 1-17-2021 ☹ 7
 Hey ! Déjà je tiens à dire que j'adooore ton style d'écriture. Franchement, il est juste parfait et je te trouve très doué pour les dialogues. (Kyuubi me bute xD)
 Je pense cependant arrêter de lire cette fanfiction... Je trouve dommage que Naruto est complètement changé de caractère, et qu'il revienne oklm en mode over cheat. Et puis je t'avoue que le nombre de chapitre additionné à leur taille bah... Ça m'a franchement découragé.
 Bon, vu le nombre de review je sais pas si tu feras attention à la mienne, mais pas grave Je suis contente de savoir que ton talent non-négligeable pour l'écriture est largement récompensé.
 Bonne chance pour la suite et cœur sur toi, Kiisa

Figure 11 – Exemple de commentaires sur *Le Temps d'une vie* de Lonely Seira, par Inactif deleted, le 23.07.2019. Consulté 13.08.2022

Figure 12 – Exemple de commentaires sur *Le Temps d'une vie* de Lonely Seira, par Chiara Bones (17.01.2021). Consulté 13.08.2022

ANNEXE IX : INDICATEURS DE GOÛT

Indicateur clef	Méthode d'utilisation	Stratégie éditoriale
Like (kudos, favoris...)	Indicateur (quantitatif) de la popularité d'une œuvre.	Choisir un manuscrit et établir une stratégie d'adaptation appropriée pour publier une œuvre appréciée du lectorat.
Commentaires	Indicateur (qualitatif) d'appréciation/dépréciation des thèmes, structures, formulations, trajectoires narratives etc.	
Tags	Indicateur (quantitatif) de préférences narratives (<i>tropes</i> , genres, tendances...): étude des tags les plus populaires et l'évolution de leur utilisation.	Orienter la ligne éditoriale en fonction des préférences du lectorat cible et des tendances de lectures.

ANNEXE X : RÉSULTATS D'ENQUÊTE

ACHÈTERIEZ-VOUS UN LIVRE SI VOUS SAVIEZ QUE C'ÉTAIT UNE FANFICTION AVANT D'ÊTRE PUBLIÉ ?

- Jamais
- Seulement si j'ai lu la fanfiction (pour soutenir l'auteur)
- Peut-être. Ça n'a aucun effet sur mon choix de lecture.
- Absolument

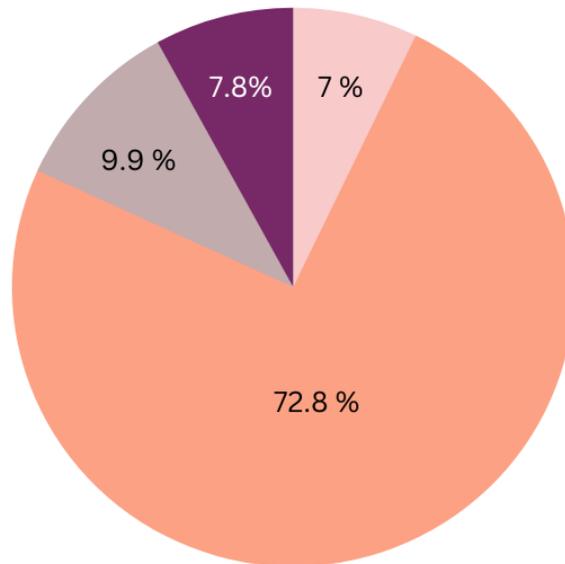


Figure 14 — Résultats : achèteriez-vous un livre devenu fanfiction ?

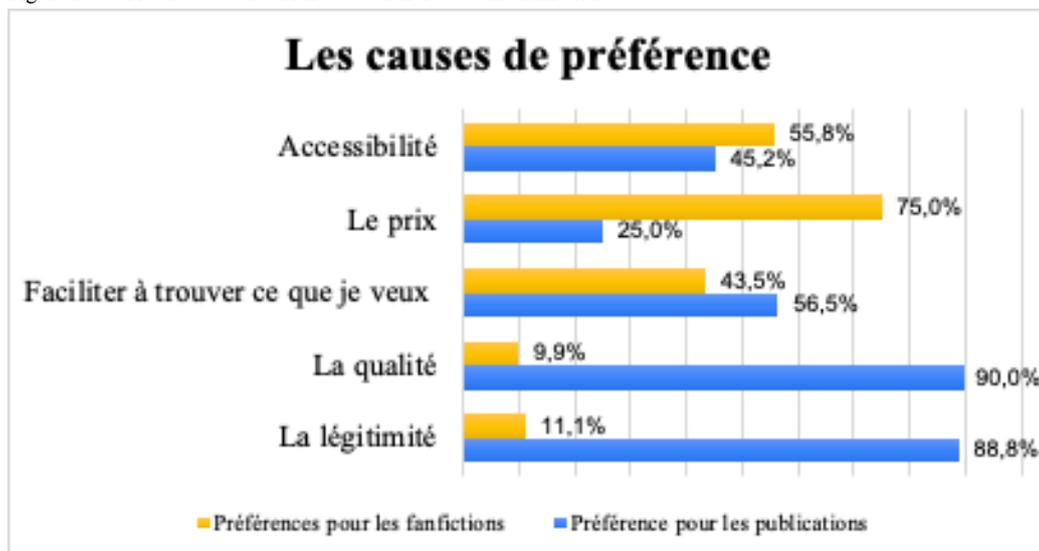


Figure 15 — Les causes de préférence

B

BANDEAU

- Attracteur d'achat pour les lecteurs-fans de l'écrivain-lecteur
- Inclusion du nom d'utilisateur = nécessaire
- L'attraction minimale possible justifie-t-elle le coût d'un bandeau ?

T

TROPE / TRIGGER WARNING

- Nécessaire selon les lecteurs = facilité de choix + élément de prévention apprécié
- Rendre discret pour les lecteurs qui ne veulent pas les connaître ?
- Élément de différenciation

P

PAPIER VS DIGITAL

- Appétence ≠ Préférence pour le digital
- Impression devient synonyme de qualité, car il implique un travail éditorial
- L'imprimé est à privilégier

Figure 16 — Résultats

ANNEXE XI : RATIO COMMENTAIRES/KUDOS PAR NOMBRE DE LECTURES DES FANFICTIONS LES PLUS POPULAIRES SUR AO3

Rang	Titre	Écrivain-lecteur	Lectures	Kudos	Commentaires	Ratio kudos	Ratio Commentaires
#1	All the young dudes	MsKingBean89	8183224	120973	26671	1,48%	0,33%
#2	Passerine	Blujamas	2887231	81225	5943	2,81%	0,21%
#3	Manacled	SenLinYu	2692763	43796	10916	1,63%	0,41%
#4	In another life	LittleLuxray	2525907	69392	5946	2,75%	0,24%
#5	Yesterday Upon the stairs	PitViperOfDoom	2432534	75661	21551	3,11%	0,89%
#6	Viridian : The Green Guide	Clouds (myheadinthecoudsnotcomingdown)	2016285	48512	26370	2,41%	1,31%
#7	Deku? I think he's some pro...	Clouds (myheadinthecoudsnotcomingdown)	1934483	51910	18065	2,68%	0,93%
#8	The Breeding Ground	megamatto9	1833086	4344	352	0,24%	0,02%
#9	House of Cards	sugamins (orphan_account)	1665659	35137	3942	2,11%	0,24%
#10	Survival is a talent	ShanaStoryteller	1554986	40517	12226	2,61%	0,79%
TOTAL :			27726158	571467	131982	2,06%	0,48%

Figure 17 — Ratio de kudos par lecture et de commentaires par lecture (Search Works – sort by : hits descending, 2022).

ANNEXE XII : ŒUVRE TRANSFORMATIVE ET OBJET SOURCE

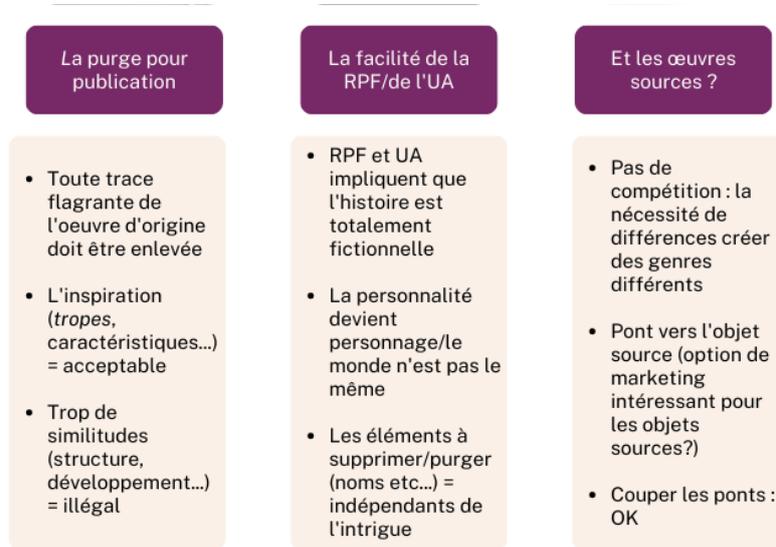


Figure 18 — Œuvre transformative et objet source

ANNEXE XIII : AVERTISSEMENT ET EXONÉRATION DE RÉALITÉ

Fifty Shades Freed



Figure 19 — Avertissement et exonération de réalité de Fifty Shades Freed, E.L James

without the prior written permission of the publisher.

This book is a work of fiction. Names, characters, places and incidents are either a product of the author's imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual people living or dead, events or locales is entirely coincidental.

The Writer's Coffee Shop

(Australia) PO Box 2013 Hornsby Westfield NSW 1635

(USA) PO Box 2116 Waxahachie TX 75168

Paperback ISBN- 978-1-61213-060-6

This book is a work of fiction. Any references to historical events, real people, or real places are used fictitiously. Other names, characters, places, and events are products of the author's imagination, and any resemblance to actual events or places or persons, living or dead, is entirely coincidental.

Copyright © 2014 by Anna Todd

Figure 20 — Avertissement et exonération de réalité de After, Anna Todd

ANNEXE XIV : ÉVITER L'ATTEINTE À LA VIE PRIVÉE ET À L'INTÉGRITÉ DES OBJETS SOURCES

RÈGLES POUR ÉVITER L'ATTEINTE À LA VIE PRIVÉE ET À L'INTÉGRITÉ DES OBJETS SOURCES

Les **démonstrations d'intention** indiquent un effort éditorial rendant toute ressemblance restante fortuite.

Elles offrent néanmoins une protection légale minimale.

Les auteurs de séries en cours ne devraient **pas lire des fanfictions sur leurs travaux**.

Toute inspiration ou utilisation de la fanfiction sans l'autorisation de l'écrivain-lecteur serait tout de même du plagiat et une exploitation des fans.

La **fictivité** des personnages en cas de RPF doit être claire.

Pour éviter la diffamation, et atteinte à la vie privée.

La **dissociation des œuvres** doit être nette.

L'inspiration est légale, la contrefaçon ne l'est pas.

Figure 21 — Éviter l'atteinte à la vie privée ou à l'intégrité de l'objet source

ANNEXE XV : PATERNALITÉ ET PERCEPTION DES LECTEURS

**VISUALISEZ UN UNIVERS
DIÉGÉTIQUE (HARRY POTTER, STAR
WARS ETC.) ET LEURS DIFFÉRENTS
SPIN-OFFS ET ŒUVRES DÉRIVÉES.
QUAND VOUS PENSEZ À
L'AUTEUR...**

- Vous pensez à tous les auteurs concernés (œuvre première et seconde confondu)
- Vous pensez à l'auteur de l'œuvre source (J.K Rowling, Georges Lucas...)

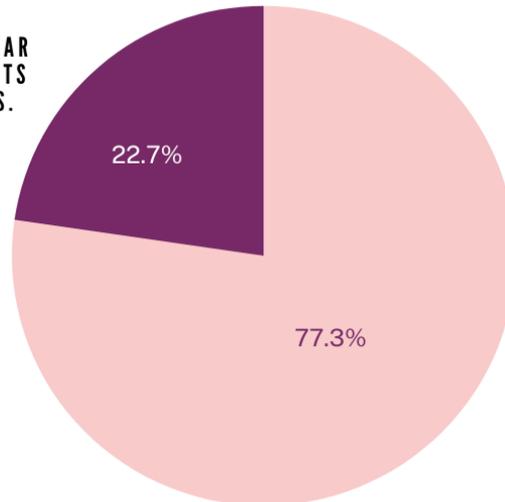


Figure 22 — Perception des œuvres composites, collectives et collaboratives

ANNEXE XVI : AVIS D'AUTEURS

Charlie Roquin - “Je ne pense pas que ça va m’arriver, mais je pense que ça peut faire parler du livre, sans pour autant nuire à ce que j’écris.”

ANNEXE XVII : RECRUTEMENT D'AUTEURS



Figure 23— Où et comment recruter grâce à la fanfiction ?

ANNEXE XVIII : OUTILS MARKETING

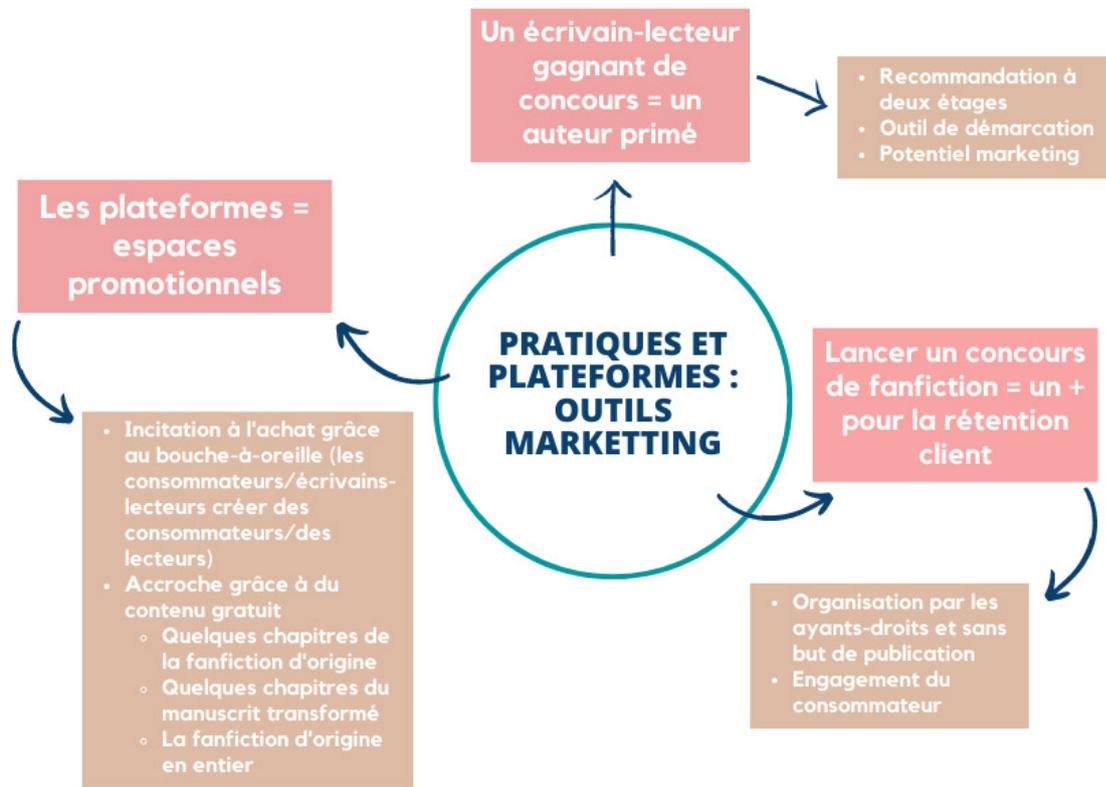
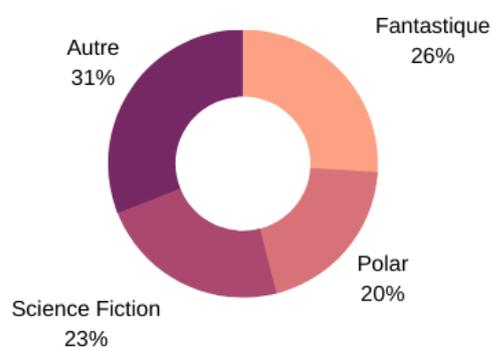


Figure 24 — Pratiques et plateformes fanfictionnelles : outils marketing

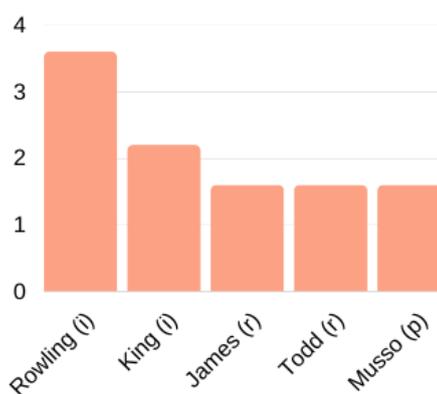
ANNEXE XIX : LA FANFICTION CORRESPOND-T-ELLE AUX GENRES LU PAR LES FRANÇAIS ?

LES LECTEURS

Les genres les plus lus parmi les jeunes Français en 2018



Les auteurs préférés des jeunes Français en 2018



(i) : imaginaire
(r) : romance
(p) : polar

Figure 25 — Les lectures des lecteurs

LA FANFICTION ET SES PLATEFORMES : DES OUTILS COMMERCIAUX POUR LES PROFESSIONNELS DU LIVRE.

La fanfiction est un phénomène qui connaît un essor dans le domaine des études académiques. Pour autant, celles-ci se concentrent sur l'aspect social et éducatif de la fanfiction et de ses plateformes. Alors que le monde de l'édition commence déjà à utiliser la fanfiction dans ses stratégies, il est pertinent pour cette étude de voir le jour. Alors que nous nous penchons sur la fanfiction comme outil commercial, nous souhaitons lors de cette étude comprendre les différentes utilisations que les professionnels du livre peuvent en faire.

Mots-clés : fanfiction, édition, outil commercial, marché du livre, étude de marché, manuscrits, auteurs

FANFICTION AND ITS PLATFORMS: COMMERCIAL TOOLS FOR BOOKMARKET PROFESSIONALS

Fanfiction is a phenomenon that has known an increase in popularity within the academic fields of social studies and education. However, current literature is not exploring the concept in other areas, such as marketing, commerce or professional use, even though book professionals have already shown an interest in its use. This study focuses on the use of fanfiction and its platforms as a commercial tool for book professionals, by showing the different uses they can make of it.

Keywords : fanfiction, publishing, commercial tool, market study, manuscript, authors

