

« Brokeback Island » : Les *remakes queer* de *Lost en vidding*

Sarah Hatchuel, Université du Havre

Mots-clés - keywords : *Lost*, vidding, queer, *Brokeback Island*, YouTube, transfiction

Au début de la série télévisée *Lost* (créée par J. J Abrams, Damon Lindelof et Carlton Cuse et diffusée sur ABC de 2004 à 2010), un avion s'écrase sur une île du Pacifique. Une quarantaine de passagers échappent de peu à la mort. Perdus dans une zone inconnue du globe, ils découvrent que l'île n'est pas inhabitée et que d'étranges phénomènes s'y produisent. La série a fait l'objet de plusieurs montages parodiques *queer* postés sur YouTube, qui ont remanié *Lost* à la manière de la bande-annonce de *Brokeback Mountain*, film réalisé par Ang Lee en 2005. Il s'agira d'étudier ces *remakes* permis par les nouvelles technologies et configurations du web 2.0 : logiciels quasi professionnels de montage devenus accessibles à tou-te-s ; sites d'hébergement sur Internet ; communautés de *fans* organisées. Si la série *Lost* a entretenu le rêve d'interactivité avec ses spectateurs par le biais de stratégies transmédiatiques officielles, les *fans* se sont aussi emparés de son matériau diégétique pour interagir de manière officieuse et transgressive avec le récit, dont ils ont déformé la vision hétéronormée. Ces détournements en *vidding* seront analysés comme productions transfictionnelles et contrefictionnelles et comme *fan fictions* de type *slash*, afin d'explorer leurs enjeux idéologiques, culturels, juridiques et économiques, pour finalement envisager leurs interactions avec la production officielle. Deux questions s'entrecroiseront : comment les *fans* interagissent-ils avec la série d'origine en représentant d'autres relations de genre ? Comment les vidéos des *fans* (ou *fanvids*) ont-elles rétroagi sur la série en invitant les scénaristes à penser l'altérité et la contrefiction ?

Lost a très tôt développé des stratégies d'interaction avec les spectateurs. Outre une proximité narrative avec le jeu vidéo, la série a privilégié la diversité des supports de distribution : télévision, DVD, streaming, téléchargement, *mobisodes* (courtes séquences destinées à être vues sur les téléphones portables) mais également jeux interactifs en ligne. Cette stratégie transmédiatique qui se nourrit des nouvelles technologies n'a pas simplement généré des revenus supplémentaires, mais aussi créé une forme d'*hypersérialité* où la fiction s'immisce et s'expérimente dans le « réel ». Des sites web ont été créés autour de la compagnie aérienne Oceanic Airlines, du conglomérat de Charles Widmore, du groupe de rock Drive Shaft, etc. La gamme de produits Dharma, déclinée sous forme de cahiers, de tasses ou de casquettes, a donné l'illusion de la présence du Projet Dharma dans notre réalité. *Lost* a contribué à dissoudre les frontières entre espace narratif et espace de consommation (Johnson 2009) ; les notions de récit et de publicité se sont superposées ; fiction et marketing se sont mêlés à la vie quotidienne. Les jeux de piste sur Internet ont participé à l'appropriation, ou plutôt au rêve d'appropriation, de l'univers sériel par les fans, à l'illusion d'interactivité avec la diégèse (Rose 2012, 148).

Tout au long de sa première diffusion, *Lost* a aussi suscité des débats intenses sur les forums de discussion. Les *fans* échafaudaient des théories complexes pour résoudre les mystères de l'île sur laquelle ont échoué les passagers du vol Oceanic 815. Les scénaristes semblaient tenir compte de ces théories en s'efforçant d'emmener le script vers des hypothèses inexplorées par les *fans* (Askwith 2009). Les théories des spectateurs étaient donc reconnues en creux dans les décisions scénaristiques. Cependant, les contributions des *fans* ne se sont pas limitées à des conjectures narratives ; elles ont également pris la forme de très nombreuses *fanvids*, montages de quelques minutes postés sur YouTube, symptômes d'un désir d'interagir intimement avec la fiction et de créer un espace où s'inscrirait une interprétation personnelle dans les marges du récit (Kustritz 2003, 373).

Selon Richard Berger (2010), Internet et les nouvelles technologies ont offert aux *fans* un espace d'imagination accrue en brouillant les frontières entre producteurs et récepteurs. Pour Matt Hills (2002), il n'est plus possible de raisonner, comme Michel de Certeau le faisait en 1980, en termes de séparation spatiale étanche entre les créateurs-producteurs d'un côté (avec leurs puissantes stratégies d'anticipation) et les récepteurs-consommateurs de l'autre (avec leurs petites tactiques

d'appropriation). Ce modèle semble à présent trop rigide pour rendre compte du système de production fanique actuelle, où les spectateurs sont devenus des consommateurs-producteurs ; un système de marketing de niche où les *fans*-producteurs côtoient les producteurs officiels et sont devenus les créateurs-interprètes d'un capital culturel qui peut être approprié, copié et parodié.

Dès les premiers mois de diffusion de *Lost*, les fans ont découpé et remonté des extraits de la série afin de les transformer en clips musicaux, de mettre l'accent sur l'une des histoires vécues par le double triangle amoureux (Jack/Kate/Sawyer et Jack/Juliet/Sawyer) ou proposer des scénarios alternatifs. C'est ce troisième type de *fanvids* (qui ne durent jamais plus de deux minutes trente) qui sera étudié, plus particulièrement la série de vidéos intitulée « Brokeback Island », qui offrent de brefs *remakes* gay de la série, sources de surprise et de jubilation. Les *fanvids* remaniant *Lost* à la manière de *Brokeback Mountain*, le film d'Ang Lee sorti en 2005, ont scandé les débuts de la série et ceux de YouTube, l'hébergeur de vidéos créé en février 2005, c'est-à-dire moins de cinq mois après le lancement de *Lost* à la télévision américaine.

« Brokeback Island » n'a pas été la première parodie de la bande-annonce de *Brokeback Mountain*. Cette tendance semble avoir débuté juste après la diffusion de la bande-annonce du film de Lee¹ (alors que le film lui-même n'était pas encore sorti), avec la *fanvid* « Brokeback to the Future »², qui présente l'amour secret des personnages de *Back to the Future*, Marty et Doc. La vidéo fut mise en ligne le 1^{er} février 2006 par Gillian Smith et totalise en 2015 plus de 6,6 millions de vue. S'en est suivie toute une flopée de bandes annonces humoristiques où les personnages hétérosexuels de films et de séries deviennent les deux héros gay de *Brokeback Mountain*. Les *fanvids* empruntent toutes au morceau « The Wings », bande-son mélancolique composée par Gustavo Santaolalla pour le film d'Ang Lee, ainsi qu'à la structure de la bande-annonce originale qui comprenait les cartons suivants, en caractères blancs sur fond noir : « *It was a friendship* » « *That became a secret* », « *There are places we can't return* », « *There are lies we have to tell* », « *There are truths we can't deny* »³.

¹ Voir <http://www.youtube.com/watch?v=1QdJt9E-f2A>, accès 23 novembre 2013.

² Voir <https://www.youtube.com/watch?v=8uwuLxrv8jY>, accès 4 juillet 2015.

³ Dans la bande-annonce française, seuls les cartons suivants sont restés : « C'était une amitié », « Qui devint un secret ».

Dans les *fanvids* qui mêlent *Lost* et *Brokeback Mountain*, Jack (Mathew Fox) peut ainsi vivre une histoire torride avec Sawyer (Josh Holloway) ou avec John Locke (Terry O'Quinn) ; Charlie (Dominic Monaghan) peut tomber amoureux de Desmond (Henry Ian Cusick) au grand dam de Claire (Emilie de Ravin) ; Sawyer peut être séduit par Desmond ; John Locke peut tour à tour vivre une aventure avec Boone (Ian Somerhalder) ou une passion mortifère avec Ben (Michael Emerson). Les *fanvids* centrées autour des amours de Jack jouent notamment sur l'homonymie des prénoms entre Jack Shephard (de *Lost*) et Jack Twist (interprété par Jake Gyllenhaal dans *Brokeback Mountain*).

« *Brokeback Island* » peut se lire comme un *remake queer* de *Lost* à travers la pratique du *vidding*, alors que la série télévisée ne présente aucun personnage explicitement gay, à part le personnage secondaire de Tom Friendly qui est vu avec son amant Arturo dans un *flashback* de l'épisode 4.8⁴. Cette absence de personnages homosexuels est d'autant plus étonnante que la série fut diffusée sur la chaîne ABC qui propose régulièrement des représentations de femmes ou d'hommes homosexuel-les dans ses programmes (que l'on pense à *Grey's Anatomy*, *Desperate Housewives* ou *Brothers and Sisters*). Cependant, c'est peut-être parce que la série *Lost* ne présente pas de personnages homosexuels qu'elle s'est prêtée aussi bien aux *remakes* et parodies. John Fiske (1992) a réfléchi à ce qui incite les *fans* à distinguer, parmi les fictions populaires, des textes cultes (ou « *fan texts* »). Ces derniers doivent présenter des *insuffisances* qui *appellent* la réappropriation. Ils doivent être suffisamment « productibles » et « ouverts », doivent contenir des contradictions, des ambiguïtés, des questions culturelles non résolues, qui invitent à une réécriture qui retravaille, réactive et fait circuler le sens.

Le film d'Ang Lee a suscité une grande attention médiatique, puis de nombreuses parodies, non parce qu'il présentait des personnages gay, mais bien des *cow-boys* gay, allant ainsi à l'encontre des représentations habituelles. Les *fanvids* de *Lost*, à l'instar du film de Lee, contribue à révéler les liens sociaux masculins, l'amitié « virile », la rivalité entre deux hommes, les bagarres et les corps-à-corps, comme

⁴ Certes, l'androgynie et le caractère « garçon manqué » de Kate ou d'Ana Lucia ont été remarqués ; la bisexualité éventuelle de Boone a été discutée (dans un *flashback* de 3.14, sa demi-sœur Shannon, lui demande d'arrêter de « draguer n'importe quel mec ») ; la métrosexualité de Jack et Sawyer a été mise en avant (à travers les publicités pour la crème hydratante L'Oréal et l'eau de toilette Davidoff pour lesquelles Matthew Fox et Josh Holloway ont respectivement tourné). Cependant, les représentations ne s'éloignent jamais de la norme hétérosexuelle et trouvent surtout des ramifications *queer* hors diffusion, dans les discussions sur les forums internet, dans les rumeurs sur la sexualité des acteurs et les autres rôles choisis par ces derniers.

l'expression d'une passion homoérotique refoulée (Jenkins 2013 [1992], 186). Les *fanvids* de « Brokeback Island » transforment le western gay mélancolique de Lee en le croisant avec l'univers d'action et de mystère de *Lost*, jusqu'à bouleverser la vision hétéronormée offerte par la série d'origine.

Lost est, en effet, une fiction placée d'emblée sous le signe du pouvoir masculin hétérosexuel. Jack et Sawyer se disputent la place du héros et laissent généralement à Kate ou Juliet le rôle de la femme que l'on tente de sauver, protéger ou conquérir pour affirmer sa masculinité. Les hommes exposent leurs muscles et se battent, souvent physiquement, pour décider du destin des êtres et de l'île, tandis que les femmes se concentrent sur les questions de maternité. *Lost* apparaît comme un récit classique de masculinité blessée mais résiliente : les personnages masculins ont subi la violence ou l'absence du père, ont raté leur vie sentimentale et se sentent perdus, mais l'expérience de l'île leur permet de se reconstruire et de renaître à travers une nouvelle éthique où la coopération remplace la compétition, parfois jusqu'au sacrifice de soi, mais où ils restent toujours en contrôle des grandes décisions (Magill 2011).

Or, ce qui marque dans les *fanvids* de « Brokeback Island », c'est la facilité déconcertante avec laquelle il est possible de transformer *Lost* en histoire gay. Selon Virginia Heffernan (2006), à chaque fois qu'une scène entre deux hommes est montrée au ralenti, est accompagnée de la musique de Santaolalla et est interrompue par des cartons tels « Une vérité qu'ils ne peuvent nier », un film gay semble émerger. Les *fanvids* révèlent que les gros plans, surtout quand ils passent au ralenti, sont érotiques par nature et qu'il est aisé de suggérer une relation homosexuelle en montrant d'abord le visage d'un homme puis celui d'un autre. Et c'est bien cette facilité, cette fluidité, avec laquelle une relation hétérosexuelle peut devenir homosexuelle, qui est surprenante, jubilatoire et provocatrice.

La première vidéo de « Brokeback Island » a été montée par une certaine Molly, qui se présente sous le pseudo « crazymol4588 ». Elle est mise en ligne le 11 février 2006 et compte près de 282.000 vues en juillet 2015⁵. C'est la plus regardée d'entre toutes, peut-être parce qu'elle met en scène les deux héros « beaux gosses » de la série, Jack et Sawyer, et contient la scène de sexe la plus explicite, créée

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=j0E1s9CFnG4>, accès 4 juillet 2015.

entièrement par le montage, avec des gros plans sur des visages grimaçant de douleur ou de plaisir (voir figure 1).



Fig. 1 : Scène de sexe entre Jack et Sawyer dans la *fanvid*

Les cartons de la vidéo posent d'abord la situation de départ : « They were stranded on a deserted island », « With no hope of rescue ». Comme dans *Brokeback Mountain*, l'isolement dans un cadre naturel magnifique est mis en avant pour justifier la romance entre les deux hommes. Jack et Sawyer sont présentés, dans les cartons, comme des rivaux de force égale qui vont finalement céder à l'appel de l'amour : « They started out as enemies » « But grew into something different », « They let love get the best of them ». La *fanvid* retravaille des scènes de la saison 1 où Sawyer fait clairement comprendre à Jack qu'il ne le reconnaît pas dans le rôle du médecin héroïque et du chef charismatique et l'affuble de surnoms comme « *Jackass* ». L'épisode 1.19, où Sawyer souffre de maux de tête terribles, se fait examiner par Jack et prescrire des lunettes, est « pillé » pour ses gros plans sur les yeux des deux hommes et pour le dialogue suivant :

Jack: You're sensitive to the light too?
Sawyer: You know what? I'm sensitive to you.

Les champs/contrechamps sur les yeux rappellent à quel point le regard d'un homme sur un corps d'homme suffit à suggérer et à coder le désir homosexuel (Simpson 1994) (voir figure 2).



Fig. 2 : le champ/contrechamp comme figure érotique

Le carton « *They made it through hardships* » vient ensuite ponctuer un montage où Jack est désespéré de voir Sawyer embrasser Kate, un moment prélevé dans l'épisode 1.8 où Sawyer réclame un baiser de Kate en échange de l'inhalateur de Shannon. Dans la séquence d'origine, Sawyer avoue, après avoir reçu le baiser, qu'il n'a jamais eu l'inhalateur en sa possession. Kate le frappe alors au visage. La *fanvid* remplace la réplique initiale de Sawyer par un « *Jack...* » murmuré de manière abattue, comme si Sawyer avait embrassé Kate seulement par dépit amoureux. Le coup de poing de Kate devient alors la vengeance d'une femme humiliée.

Dans cette vidéo, le montage sonore est aussi important que le montage visuel. La phrase « *I love her* » que Sawyer prononce dans l'épisode 2.9 à propos de Kate, dans un délire fiévreux alors que Jack est en train de le veiller, devient « *I love you* ». De même, les vœux de fidélité que prononce Jack lors de son mariage avec Sarah (dans un *flashback* de 1.20), « *I didn't fix you, you fixed me. I love you, Sarah, and I always will* », deviennent une déclaration d'amour enflammée à son amant. Le montage sonore a simplement remplacé « *Sarah* » par « *Sawyer* », tandis que le montage visuel montre des images de Jack qui soigne Sawyer et le tient par la main (voir figure 3).



Fig. 3 : La réinterprétation et recontextualisation *queer* d'un simple geste dans la *fanvid*

Alors que nous entendons, en voix-off, « *I love you, Sawyer, and I always will* », nous voyons Jack en train d'écrire une lettre à son amant (alors que, dans la situation d'origine, Jack rédige une simple ordonnance de médecin dans un *flashback*), lettre que Sawyer semble recevoir et lire (alors qu'il tient, en fait, en main le courrier qu'il a adressé à l'homme ayant arnaqué ses parents et causé leur mort) (voir figure 4).



Fig. 4 : La création d'un sens nouveau par le montage de plans décontextualisés

Pour les spectateurs de la série et de la *fanvid*, repérer les scènes-sources, localiser les moments qui ont été choisis et prélevés, mesurer le décalage entre les scènes initiales et leur recontextualisation est inhérent à l'expérience de visionnage. La *fanvid* est un palimpseste où le texte d'origine doit affleurer en permanence, où l'écart entre le récit préalable et la réécriture doit rester tangible pour susciter joie et plaisir.

Les auteur-e-s des vidéos utilisent ainsi les dialogues d'origine, avec parfois des réallocations de répliques et quelques distorsions mineures : le sens des mots et des

scènes se transforme avant tout grâce à la musique importée et au nouveau montage. Les implications gay semblent émerger de la série elle-même, comme si le sous-texte homosexuel n'était pas créé ou forcé, mais juste *révélé*. Une certaine « Mrs Samwisegamgee » a d'ailleurs posté la réaction suivante après avoir vu la vidéo qui met en scène Ben et Locke : « *Wow, do the writers realize how suggestive some of the dialogue is?! LOL* »⁶. La relation de rivalité entre Sawyer et Jack résonne comme un aveu d'attirance, une manière de cacher leurs véritables sentiments, tandis que Kate apparaît comme un simple pion dans une histoire d'amour entre deux hommes.

La vidéo centrée sur Boone et Locke⁷, mise en ligne le 20 mars 2006 par « drewphus410 » et vue près de 30.000 fois, modifie les cartons de la bande-annonce de *Brokeback Mountain* pour jouer avec le titre de la série : « *Sometimes you have to be truly lost* »... « *To find out who you really are* ». La vidéo se réapproprie également le secret que partagent Boone et Locke au début de *Lost*. Dans la saison 1, Boone et Locke découvrent, en pleine jungle, une trappe de béton et de verre. Parce qu'ils souhaitent tenter d'ouvrir la trappe sans en parler aux autres survivants, ils inventent un prétexte pour partir tous les jours dans la jungle : ils disent aller à la chasse aux sangliers. Mais Boone souhaite finalement partager le secret avec sa sœur Shannon, qui ne cesse de lui poser des questions sur ses parties de chasse dont il revient toujours bredouille. Locke demande alors à Boone s'il a bien pensé aux conséquences de cette révélation. Le dialogue suivant, qui apparaît dans l'épisode 1.13, est repris tel quel dans la *fanvid* :

Locke: Are you sure you want to do this?

Boone: I've got to get her off my back. She keeps asking me about this, she keeps asking me about you, about the whole thing.

Locke: You're sure you've thought through the ramifications?

Boone: Yes.

Locke: So be it.

Une discussion sur la révélation de l'existence de la *trappe* devient, dans le *remake queer*, un dialogue portant sur le *placard*. Locke semble demander à Boone s'il est prêt à faire le grand saut et révéler son homosexualité autour de lui. L'ambiguïté du terme « *thing* », couplée à la musique de Santaolalla, permet de projeter une lecture *queer* sur la conversation. La situation d'origine, où Shannon

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=YZ8J1yVjB18>, accès 7 juillet 2013.

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=3-Syv-w9iBs>, accès 4 juillet 2015.

s'interroge sur la chasse infructueuse de son frère, rappelle d'ailleurs une scène de *Brokeback Mountain* où l'épouse d'Ennis se doute que son mari ne fait pas que se rendre à la pêche avec Jack, parce qu'il ne ramène jamais de poissons. La vidéo emprunte ensuite une scène de l'épisode 1.11 où Locke et Boone sont sous la pluie alors qu'ils sont partis sur les traces de Claire et Charlie, qui viennent d'être kidnappés par les Autres. Dans la *fanvid*, la scène de la pluie devient un moment d'épiphanie libératrice pour les deux amants.

Dans son rapport à *Lost*, la pratique du *vidding* peut être apparentée à un mode de « transfictionnalité », défini par Richard Saint-Gelais (2011) comme le « phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel » (7). Un texte transfictionnel peut apporter un complément au récit premier, mais aussi susciter de nouvelles questions sur ce dernier. Les *fanvids* de « Brokeback Island » réutilisent les personnages de *Lost*, propose un montage transgressif des séquences connues de la série en générant un trouble dans la fiction, des contradictions dans la diégèse, un commentaire subversif et quasi carnivalesque. « Brokeback Island » peut se lire comme une critique *en acte* d'une série *mainstream* diffusée sur un grand *network*, en révélant le script de la série initiale comme une suite de choix parmi de multiples options. Comme le dit Saint-Gelais, la fiction fanique montre « le caractère contingent des choix discursifs, esthétiques ou idéologiques de l'œuvre de départ » (129). C'est dire si cette création remet en question les préjugés sur les *fans* qui, dans l'imaginaire commun, ne feraient que « suivre » un programme de manière passive, vivraient pour ce dernier dans une vénération béate, naïve, recluse et immature, et confondraient fiction et réalité. L'écriture fanique prend généralement pour cible les personnages qui reproduisent les clichés de la masculinité, les hiérarchies traditionnelles de classe, de genre et d'ethnicité afin de construire de nouvelles configurations plus égalitaires et transgressives (Kustritz 2003 ; Jung 2004).

La reprise des personnages dans une histoire remaniée construit une fracture, un paradoxe, qui retravaille les identités postulées a priori. Selon Saint-Gelais, dans un texte transfictionnel, « L'identité [du personnage] y est contaminée par une part d'altérité » sans que l'on puisse pourtant « parle[r] d'un personnage distinct » (59). Dans le cas de « Brokeback Island », l'identité des personnages de *Lost*, leur

orientation sexuelle et leurs relations avec les autres, sont retravaillées « de l'intérieur ». Jack reste et ne reste pas Jack, Sawyer est et n'est plus Sawyer. La fiction fanique postule que les personnages peuvent quitter leur œuvre de départ, qu'ils peuvent mener leur propre vie et n'appartiennent pas à un seul auteur ou à une seule source.

Les *fanvids* peuvent être étudiés à la lumière de la *fan fiction* littéraire. Sur Internet, de très nombreux sites hébergent des récits écrits par des *fans* qui reprennent, continuent, transforment ou déforment les histoires des personnages issus de fictions télévisées ou autres. Au cours de la dernière décennie, les communautés de *fans* se sont développées et organisées à un rythme effréné. Les sites de *fanfic* sont devenus très sophistiqués avec des forums de discussion, des archives et des bases de données dans lesquelles il est possible de faire des recherches par mots-clés. *Lost* a fait l'objet de dizaines de milliers d'histoires écrites, parfois croisées avec d'autres univers fictifs⁸. Les *fanvids* de *Lost* ne sont donc pas simplement une réponse directe à la série, mais également une réaction aux fictions déjà imaginées par les *fans* autour de la série. La vidéo Charlie/Desmond, mise en ligne par « Brenchucooper » le 21 avril 2007 et vue plus de 17.000 fois⁹, a ainsi fait réagir « Rainofwar » en rapport avec la courte *fan fiction* qu'elle venait d'écrire sur le même sujet. Elle a posté sur le forum YouTube le message suivant :

I just wrote a little ficlet about these two, so I was really happy to stumble on this. This pairing doesn't get enough love! I really love this though, just like a movie trailer. You picked the perfect scenes. Too bad it wasn't really like this.

Ce commentaire met l'accent sur le désir de voir la *fanvid* imiter une bande-annonce aussi fidèlement que possible (« *just like a movie trailer* »). La vidéo Charlie/Desmond est d'ailleurs la seule de toute la série des « Brokeback Island » à reprendre exactement les mêmes cartons que la bande-annonce de *Brokeback Mountain* : « *It was a friendship* » « *That became a secret* », « *There are truths we can't deny* ». La réaction de « LexxLane » révèle le même souhait de crédibilité : « *This is SO much better than the Jack/Sawyer one! I like that it's actually believable*

⁸ Exemples de sites hébergeant des fictions faniques autour de *Lost* : <http://www.fanfiction.net/tv/Lost/>; <http://recs.paperpilots.net/fandoms/lostslash.htm>; <http://lost-fic-awards.livejournal.com/>; <http://qafvault.com/LOSTfic.htm>; <http://sawyerficrecs.livejournal.com/>; <http://lost-fanfic.livejournal.com/>; <http://www.lostfic.com/>

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=cEpEIZT8oo0>, accès 4 juillet 2015.

instead of just being a big joke ». Moins il y a d'interventions sur le matériau diégétique préalable, plus la vidéo sonne « vraie » et plus la réécriture semble possible et donc satisfaisante.

Cette vidéo Charlie/Desmond paraît crédible aux *fans* parce qu'elle retravaille une relation qui s'éloignait déjà des codes traditionnels dans la série. Loin du schéma narratif où l'homme sauve et protège une femme, la saison 3 de *Lost* nous a montré Desmond en protecteur de Charlie, le sauvant de la mort à plusieurs reprises grâce à ses visions de l'avenir. La vidéo réutilise les questions de Claire, qui a développé une relation d'amitié amoureuse avec Charlie et l'interroge souvent sur son addiction à l'héroïne (quand elle pense qu'il se drogue encore) et sur ses messes basses avec Desmond (quand elle n'est pas encore au courant des visions révélant la mort prochaine de Charlie). Pris dans le contexte de la réécriture *queer*, les répliques de Claire semblent venir d'une femme qui a peur d'être quittée pour un homme : « *You and Desmond, what's going on?* », « *What the hell is going on?* », « *You're lying to me, Charlie* ». La vidéo pêche des images d'un Desmond tourmenté, avec une phrase de son ancienne fiancée Penny en voix-off, « *Don't you pretend you care!* ». Dans *Lost*, Desmond quitte effectivement Penny et adopte une stratégie de fuite dans toutes ses relations avec les femmes : il devient moine, s'enrôle dans l'armée ou part faire une course de voile en solitaire. La *fanvid* vient fournir une interprétation de ce comportement : Desmond serait un homosexuel qui s'ignore, jusqu'à sa rencontre avec Charlie. La réappropriation du moment où Charlie et Desmond se battent (épisode 3.8) prend une autre coloration et vient faire écho aux bagarres aux connotations érotiques de Jack et Ennis dans *Brokeback Mountain*.

La *fanvid* va jusqu'à intégrer à son histoire le concept même de vraisemblance en recyclant les répliques lancées par Desmond à la fin de la saison 2. Desmond tente alors de convaincre Locke que le mécanisme informatique du compteur n'est pas une plaisanterie, mais est vital pour leur survie : « *Real! It's all bloody real!* », « *I'm sorry for whatever happened that made you stop believing, but it's all real* ». Dans la vidéo *queer*, ces phrases témoignent de la réalité de ses sentiments pour Charlie, mais viennent aussi, de manière métatextuelle, affirmer la réécriture gay comme une alternative concevable et réalisable.

La fiction fanique permet aux virtualités de s'actualiser, aux trames narratives possibles de prendre corps dans une autre version de l'histoire. L'attrait de l'écriture fanique réside dans le fait que l'auteur-e peut profiter d'une base diégétique

préétablie forte, d'arcs déjà nourris, de personnalités fictives construites sur le long cours. Le texte fanique va alors pouvoir se greffer sur un fonctionnement narratif qui est bien connu des spectateurs/lecteurs et qui a déjà suscité des émotions et des phénomènes d'attachement. Même court, le texte fanique pourra donc bénéficier d'un sous-texte important et travailler un aspect précis, en continuité ou en décalage par rapport aux codes fixés par l'œuvre (Mortimer n.d.).

Si la majorité des transfictions opère à partir d'une seule diégèse préalable, d'autres se rattachent à deux (ou plusieurs) fictions que les lecteurs ou spectateurs avaient « jusque-là toutes les raisons de considérer comme indépendantes » (Saint-Gelais 2011, 187). En faisant se rencontrer l'univers de *Lost* et celui de *Brokeback Mountain*, « Brokeback Island » génère un « *crossover* » où la dimension ludique est particulièrement présente dans une forme de braconnage ou bricolage culturel, selon l'expression de Henry Jenkins d'après Michel de Certeau¹⁰. Les monteurs-amateurs (souvent des monteuses, d'ailleurs) prélèvent des éléments audiovisuels dans plusieurs sources – des séquences de série et des pistes musicales ou chantées (la musique étant pensée comme une expression des sentiments et désirs des personnages fictifs). Lorsque les différents matériaux culturels se rencontrent, un nouveau sens est créé à la fois pour la séquence d'images et pour le titre musical (Booth 2010, 159).

En imaginant des relations homosexuelles entre les personnages, « Brokeback Island » se présente comme une fiction fanique *slash* (Saint-Gelais 2011, 316). Le terme *slash* remonte aux années soixante quand les fans de la série de science-fiction *Star Trek* imaginaient des histoires gay entre Kirk et Spock. Ces histoires se présentaient donc comme des « k/s » – la barre oblique se traduisant par *slash* en anglais¹¹. Comme la fiction *slash* s'insère dans une trame narrative déjà nourrie et complexe, elle rompt, selon Jenkins, avec les codes de la pornographie où le sexe n'a ni passé ni avenir. Le *slash* s'inscrit dans un contexte où priment l'émotion, le partage et l'intimité. Les scènes de sexe surgissent de moments narratifs précis, souvent reconnaissables par les lecteurs/spectateurs, et se nourrissent du passé et des interactions des personnages. Pour Jenkins (1992), le récit *slash* typique entre

¹⁰ L'ouvrage de Jenkins, *Textual Poachers*, s'inspire de l'ouvrage de Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, où l'acte de lire est décrit comme un acte d'appropriation.

¹¹ Les autres catégories de fiction fanique sont « Gen » (pour « General », c'est-à-dire des récits qui ne mettent pas l'accent sur la dimension érotico-affective) et « Het » (« Heterosexual »). Voir le chapitre 6, « Welcome to Bisexuality, Captain Kirk': Slash and the Fan-Writing Community », Jenkins 2013 [1992].

deux hommes commence par une situation qui engendre le désir, la peur d'être rejeté et une remise en question de sa propre masculinité, pour se poursuivre par un aveu d'attirance et de vulnérabilité et se conclure avec une scène, souvent érotique, de reconnaissance et d'acceptation mutuelles. Selon Catherine Driscoll (2006), la fiction fanique se situe à l'intersection des catégories de la romance et du porno, tout en redéfinissant la nature et la signification des deux genres.

Dans la série « *Brokeback Island* », seule la vidéo Ben/Locke déroge à la formule traditionnelle de Jenkins. La scène érotique est remplacée par une séquence où Ben étrangle Locke avec une corde et maquille le meurtre en pendaison, ce qui arrive effectivement dans l'épisode 5.7 de la série. Le lien entre étranglement et « petite mort » fait apparaître le couple *eros/thanatos* dans une *fanvid* virtuose qui emprunte des dialogues à pas moins de huit épisodes de la série afin de construire un amour tragique entre les deux hommes. La vidéo, mise en ligne par « dogandpanda » le 2 octobre 2011, n'a été vue que 290 fois¹². Ce manque de popularité pourrait s'expliquer par un ton résolument sombre, qui rompt avec l'humour associé à la parodie, par le moindre *sex appeal* de Ben par rapport aux autres héros de la série et par la connaissance approfondie qu'il faut avoir de *Lost* pour prendre conscience de la re-contextualisation magistrale des situations et répliques prélevées.

La vidéo imagine un scénario où Locke vit une belle histoire avec Helen (en puisant aux sources d'un *flashback* de l'épisode 2.3) jusqu'à sa rencontre avec Ben qui va changer sa vie et son orientation sexuelle – rencontre dont les images sont issues d'un *flash-sideways* de 6.4 où Ben, professeur d'histoire, fait la connaissance de John Locke, professeur remplaçant. Les dialogues sont ensuite tous choisis pour leur *double-entendre*.

Quand Locke dit à Ben, « *What happened that day at the cabin?* » (phrase tirée de 5.16 en référence à la cabane de Jacob au milieu de la jungle), la réplique sonne comme si Locke et Ben, à l'instar de Jack et Ennis dans *Brokeback Mountain*, avait eu, en silence, une relation sexuelle dans un endroit éloigné de tout, relation dont ils doivent à présent discuter. Des phrases de Ben sont recontextualisées pour donner l'impression d'une passion sans borne, d'un amour qui ne demandait qu'à s'exprimer : « *And then you came striding out of the jungle, John, to make my dream come true!* » (réplique initialement prononcée dans 3.13 quand Ben s'émerveille du

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=YZ8J1yVjB18>, accès 4 juillet 2015.

fait que Locke a miraculeusement empêché Jack de partir de l'île en détruisant le sous-marin) ; « *It wasn't easy, you know, being in that hatch with you all that time* » (phrase de 3.13 où Ben avoue, en fait, combien il a été difficile de côtoyer John sans pouvoir lui demander par quel miracle il avait été guéri de sa paralysie) ; « *The minute you showed up, I started to feel pins and needles, and this is only the beginning, John* » (réplique de 3.19 où, originellement, Ben explique à Locke comment, après avoir été paralysé à cause d'une tumeur dans le dos, il a recommencé à avoir des sensations dans les orteils). La vidéo se poursuit avec une scène où Helen accuse John de l'avoir trahie :

John: Please I can explain.

Helen: You looked me right in the eye and you lied to me. You've made your choice, John. You need his love more than mine.

John: No, my choice is you.

Le dialogue, prélevé de l'épisode 2.17 sans le moindre changement, a l'air de raconter l'histoire d'un homme tiraillé entre son amour pour une femme et sa passion pour un autre homme, alors que, dans la fiction d'origine, Helen accuse John de continuer à chercher l'amour d'un père maltraitant. Dans la *fanvid*, la décision de John de choisir Helen entraîne la jalousie morbide de Ben, qui se traduit par un accès de colère possessive : « *You're asking me why? After everything I've done to keep you here? How can you possibly not understand that you're mine?* ». Le montage nous fait croire que cette déclaration est faite à John, alors que, dans la série, elle est adressée à Juliet dans l'épisode 4.6. Comme dans le récit initial, Ben finit par assassiner John tout en lui disant « *I'll miss you, John. I really will* ». En construisant une histoire passionnelle entre les deux hommes, la *fanvid* apporte un sous-texte psychologique à un acte meurtrier complexe, qui peine à trouver son explication dans la série d'origine. Comme souvent, la *fanvid* se nourrit des brèches et des non-dits du script.

Parce que *Lost* n'a jamais scénarisé de relations homosexuelles entre ses héros, la mise en ligne répétée des vidéos « *Brokeback Island* », qui imaginent, de 2006 à 2011, différentes déclinaisons de couples gay, pourrait se comprendre a priori comme une manière de surmonter la déception des *fans*. La pratique du *vidding* serait-elle alors un simple exutoire pour des spectateurs qui réaliseraient un désir que la série n'assouvirait pas ? S'inscrit-elle dans une perspective progressiste ou

régressive (voire homophobe) ?¹³ Serait-elle récupérée par l'idéologie dominante ou met-elle vraiment au défi la représentation hétéronormée de la série ?

La fiction *slash* est, en fait, écrite avant tout pour et par des femmes hétérosexuelles (mais aussi homo et bi), éduquées et souvent sous-employées (Bacon-Smith 1992 ; Clerc 2000), qui profitent de la liberté et de l'anonymat d'Internet (Cumberland 2000) pour réinventer les rôles et comportement sociaux, affirmer la fluidité des relations de genre et créer des ressources culturelles, sinon transgressives du moins éloignées du circuit traditionnel de la propriété intellectuelle (Katyal 2006, 467). Selon Constance Penley (1992), la configuration *slash* permettrait aux femmes à la fois de jouer à être un homme et de posséder un autre homme. Noy Thrupkaew (2003) va encore plus loin : la fiction *slash* permettrait non seulement de renouveler le schéma habituel de la romance entre un homme et une femme mais aussi de maîtriser et d'interagir avec le matériau brut d'un programme généralement écrit et produit par des hommes (et dont le *copyright* est aussi souvent détenu par des hommes) dans un geste de réappropriation féministe face à une société patriarcale : « *They're not only laying claim to images of men but reconfiguring male behaviour – a powerful way to make men their own, too* ». De plus, pour Kirby Crow (2000), « *[Women] use men's bodies, in much the same way that men have always used women's bodies, for their own enjoyment, in situations of their choosing, in a textual arena where they exert total and absolute control* ». Les réactions postées sur YouTube en disent long sur l'enthousiasme provoquée par les *fanvids queer* de *Lost* chez la gente féminine. « Mariah1250 » commente ainsi la vidéo Desmond/Sawyer : « *Those two would be so hot together...* »¹⁴, et « Steelfaerie » réagit à la vidéo Jack/Sawyer en ces termes : « *Laughed so hard that I cried. If only this would become canon, I'd be a happy girl* »¹⁵. La fiction *slash* est un moyen de faire interagir deux personnages de pouvoir égal, sans que l'un soit supposé se soumettre à l'autre, et de redéfinir ce que l'on entend par « masculinité » en montrant des héros vulnérables, à la fois sujets désirants et objets désirés, dans les affres du tourment amoureux.

¹³ Ce questionnement sur la portée idéologique des textes produits par les *fans* est notamment abordé par Caldwell (1995).

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=VQjEhsDGoh0>, accès 7 juillet 2013.

¹⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=j0E1s9CFnG4>, accès 8 juillet 2013.

Cependant, la fiction *slash* a lieu en dehors de la communauté gay et ne se confronte quasiment jamais à la question des droits des homosexuels ou à celle de l'homophobie (Crow 2000). Les personnages des *fanvids* expérimentent généralement un amour homosexuel pour la première fois et ne se définissent pas comme gay (Katyal 2006, 495). « Brokeback Island » suit cette tendance générale de la fiction *slash* : les deux héros sont, à l'origine, hétérosexuels et tombent amoureux l'un de l'autre parce que les circonstances sont exceptionnelles.

Tout comme la vidéo Jack/Sawyer, la *fanvid* centrée sur l'amour de Desmond pour Sawyer, mise en ligne par « NeolAC » le 13 avril 2007 et vue plus de 7100 fois¹⁶, présente des cartons qui font explicitement référence à ces circonstances exceptionnelles : les deux hommes sont naufragés et leurs chances d'être secourus sont réduites : « *After losing everything* », « *They found each other* ». « *Little chance of rescue... Just 32.33%* » – où le pourcentage précis se moque des détails ésotériques offerts par *Lost* à l'interprétation des *fans*. La vidéo s'attarde sur le corps musclé de Sawyer tandis qu'il coupe du bois ou tue un ours, et crée une séquence où Desmond plonge dans les vagues et nage à la poursuite du radeau sur lequel s'est embarqué Sawyer, comme s'il ne souhaitait pas le laisser partir. Cette scène mêle deux moments séparés de la série : la mise à l'eau du radeau dans l'épisode 1.23 et la course de Desmond pour sauver Claire de la noyade dans 3.8. Dans cette *fanvid*, le montage force, de manière créative et ludique, l'histoire gay à apparaître.

Les *fanvids* de « Brokeback Island » ne comblent pas simplement des interstices laissés vides par la série mais infligent à l'histoire un véritable chamboulement, donnant aux personnages un autre destin et des amours homosexuelles qu'ils n'ont pas dans la série canonique. En changeant des faits majeurs du récit, en opérant par substitution (relations homosexuelles plutôt qu'hétérosexuelles), la transfiction se fait ici *contrefiction* (Saint-Gelais 2011, 166). Elle procède à la révision de l'intrigue « en imaginant ce qu'elle aurait pu être si, à tel à ou tel point, elle avait pris une direction différente » (181) ; la contrefiction génère un vacillement, une incertitude, qui révèle la fiction première « non pas comme l'émanation continue d'un créateur qui en serait le détenteur, mais comme une fabrique aux résultats incertains avec ses faux départs, ses reprises tâtonnantes, ses scénarios alternatifs entre lesquels choisir »

¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=VQjEhsDGoh0>, accès 4 juillet 2015.

(367). Le scénario *slash*, selon Anne Kustritz (2003, 374), apparaît dans les failles de la fiction initiale, dans un territoire narratif qui n'a pas été suffisamment exploré.

La transfictionnalité opère généralement sur un modèle satellitaire où le texte dérivé, qu'il soit conventionnel ou subversif, est construit à partir, et autour, du texte initial. Ce dernier, indispensable pour comprendre le texte transfictionnel, devient à la fois une origine et un centre (Saint-Gelais 2011, 317-18). Or, en tant que contrefiction et *crossover*, « Brokeback Island », remet partiellement le système satellitaire classique en question : les *fanvids* sont tournés autant vers *Lost* que vers *Brokeback Mountain* et leur fonctionnement est moins dérivatif que concurrentiel. « Brokeback Island » ne prolonge pas la série *Lost*, ne la complète pas, mais se présente comme une lecture résistante, mettant au défi le discours hétéronormé de la série en la fusionnant avec les éléments musicaux, narratifs et épitextuels (bande-annonce) d'un film qui a déjà remis en question un genre éminemment hétéronormé, le western.

Les *fanvids* traitent la série comme un matériau diégetique que l'on peut remodeler. La nouvelle proposition va alors rétroagir sur la précédente de manière puissante. Ces *remakes* ont un effet-retour sur la série canonique puisqu'il est impossible, après les avoir visionnés, de revoir les séquences d'origine sans y appliquer un regard *queer*. La scène¹⁷ où, dans l'épisode 1.23, un Sawyer torse nu coupe des arbres dans la jungle, révèle à Jack qu'il avait rencontré son père, lui souhaite bonne chance et lui dit au revoir avant de prendre la mer sur le radeau, ne peut plus être visionnée sans imaginer la séquence de sexe à laquelle elle a prêté ses images dans la *fanvid*. « Brokeback Island » contribue à *dénaturaliser* la lecture de la série en allant à contre-courant de l'image hétéronormée que les spectateurs se faisaient de Jack, Sawyer, Desmond ou Locke. La *slash fiction* peut donc s'appréhender comme une manière de pointer du doigt non pas la fiction elle-même mais les préconceptions silencieuses de la réception, « ses certitudes contestables, ses évidences qui n'en sont pas » (Saint-Gelais 2011, 427).

En tant que productions créées par les *fans*, les *fanvids* évoluent dans un espace culturel officieux. Les espaces transfictionnels sont, en effet, hiérarchisés selon des strates précises : le canon ; le domaine officiel régi par le *copyright* ; les productions non autorisées (qui incluent les *fan fictions* ou les parodies). En proposant une réécriture gay de *Lost* dans une création fanique sur YouTube, les vidéos ne

¹⁷ Voir cette scène ici : <https://www.youtube.com/watch?v=45lf9L0MxDI>, accès 8 juillet 2013.

relèguent-elles pas l'interprétation *queer* définitivement à la marge de la production officielle, loin du canon ? Parce que la *fan fiction* officieuse et provocatrice vient altérer une diégèse officielle, certains spectateurs pourraient être confortés dans leur idée que la « bonne » version est l'interprétation hétéronormée. Même si les *fanvids* mettent au défi l'idéologie dominante, elles pourront ne pas être toujours perçues comme une critique de cette idéologie (Driscoll 2006, 86). Cependant, elles deviennent essentielles à la réception du canon, tant les spectateurs lisent de plus en plus souvent la production officielle au prisme des créations officieuses.

Selon Anne Kustritz (2014), avec les fictions faniques, la sérialité change de nature et n'est plus déterminée par un ordre narratif défini mais par des strates d'informations. Les spectateurs créent leur propre séquence narrative dans des va-et-vient entre le canon et la création fanique. Le désir de s'approprier la fiction ne se traduit plus par l'envie d'obtenir des réponses à la question « Que va-t-il se passer ? » mais aux questions « Qui sont exactement les personnages ? Pourquoi ces événements se produisent-ils ? ». Mettre au jour la complexité des identités et les fondements de l'histoire est devenu plus important que connaître le déroulement futur du récit, et cette appropriation du monde fictif passe aussi par les strates non officielles de la production fanique. Cette dernière crée des lignes narratives simultanées, parallèles ou additionnelles, qui entrent en résonance avec le canon et sont porteuses d'informations supplémentaires. Dans le cas d'une fiction *slash*, il serait toujours possible de raisonner en termes d'acquisition d'informations – le *queering* viendrait soit révéler le sous-texte *queer* déjà à l'œuvre dans le récit initial, soit se poser en texte désirable et, d'une certaine manière, meilleur¹⁸. Mais lorsque les *fans* imaginent une version décalée, l'auteur-e initial-e ne l'apprécie pas toujours. Ainsi, Annie Proulx, l'auteure de la nouvelle *Brokeback Mountain* (1997), s'est plainte des mauvaises réécritures pornographiques que les *fans* lui envoyaient et qui espéraient recevoir des compliments en retour¹⁹.

Il ne faudrait pas minimiser la transgression que représentent les réécritures transformatives, en particulier les fictions *slash*, pour les producteurs détenteurs du *copyright*, alors même que les *fan fictions* sont, dans leur immense majorité, produites dans un but non lucratif (Katyal 2006, 506). Dans son ouvrage *Buzz*

¹⁸ Discussion personnelle avec Kustritz le 14 juin 2013.

¹⁹ Proulx citée par Berger (2010, 174) : « *[The fans] constantly send ghastly manuscripts and pornish rewrites of the story to me, expecting me to reply with praise and applause* ».

(2012), Frank Rose rappelle comment Lucasfilm a cherché à contrôler les *fan fictions* autour de *Star Wars* en proposant de les héberger gratuitement sur un site officiel, mais à la condition que toute publication devienne propriété de la production. De même, la Warner prit pour cible les sites hébergeant les réécritures d'*Harry Potter* (101-2) et Fox s'attaqua aux sites consacrés aux *Simpsons* et à *Buffy the Vampire Slayer* (Burke 2000). Pour Sonia K. Katyal (2006), le *queering* d'œuvres « grand public » n'est pas forcément toléré par les producteurs dans le cadre de la liberté d'expression ; il peut être perçu comme un acte qui enfreint le droit de la propriété intellectuelle car il « ternit » l'image d'un personnage (464 ; 507). Or, de manière paradoxale, plus les producteurs essaieront de contrôler l'expression des *fans*, plus ils risquent de s'aliéner une part importante de leur public, d'autant plus que les auteurs de *fan fiction* restent aussi très attachés à l'œuvre initiale. L'existence du *copyright* crée une séparation étanche entre ceux que la loi considère comme auteurs – souvent des hommes – et les autres – souvent des femmes – générant ainsi une discrimination de genre et limitant la liberté des appropriations contrefictionnelles.

Cependant, dans le cas de *Lost*, la pratique du *vidding* a été légitimée et encouragée par les producteurs et les acteurs. Parce que *Lost* a duré six années (de 2004 à 2010), les *fanvids* ont pu tenter d'influer sur le contenu de la série au fur et à mesure qu'elle était scriptée, dans une discussion active et dynamique avec l'œuvre canonique. Il est rare que les *fans*, malgré leur immense capital de savoir, réussissent à avoir une influence et à rétroagir sur la production officielle. Or, dans un article de *Details Magazine*, le journaliste Bart Blasengame (2006) raconte une journée à Hawaï passée en compagnie de Josh Holloway, l'interprète de Sawyer : il raconte que l'épouse d'Holloway, Yessica Kumala, est en train de visionner la vidéo originale de « Brokeback Island » et envoie le lien internet aux créateurs de la série, en disant à son mari : « *You've made it, honey. You've been brokeback'd* ». Le blog *PopWatch* d'*Entertainment Weekly* signale, dès mars 2006 que « Brokeback Island » a été élue meilleure parodie de *Lost* par l'équipe de production et les acteurs de la série (Slezak 2006). La *fanvid* Jack/Sawyer a pu encourager les scénaristes à jouer avec l'idée d'une aventure entre Sawyer et Jack dans une réplique comique de l'épisode 3.22. Lorsque Sawyer demande à Juliet si elle couche avec Jack, celle-ci répond : « Non, et toi ? ». La réplique fait office de clin d'œil aux *fans* dont on reconnaît la contribution au monde fictif dans une connivence implicite.

Les producteurs de *Lost* firent aussi une sélection de vidéos parodiques pour les diffuser sur écran géant lors de la convention officielle Comic-Con à San Diego en 2009²⁰. « Brokeback Island » (version Jack/Sawyer) fut la vidéo qui suscita le plus d'applaudissements et de réactions hilares dans la salle. La cooptation d'une création fanique permet aux responsables du canon officiel à la fois de dénicher de nouveaux talents et de renvoyer l'image de producteurs qui prêtent attention aux spectateurs et acceptent d'interagir avec eux (Saint-Gelais 2011, 410). Cependant, lors de sa diffusion publique, la *fanvid* fut en partie censurée : on coupa au montage le moment où la relation sexuelle se fait la plus explicite, alors même qu'elle n'est que suggérée par un montage de gros plans sur les visages. Dans la récupération de la *fanvid* par la production officielle, la coupe montre que les aspects *queer* ne sont tolérés que lorsqu'ils font rire, pas lorsqu'ils menacent réellement l'image hétérosexuelle des personnages ainsi qu'une diffusion « grand public ».

En représentant *Lost* comme une fiction *queer* sur YouTube et en contournant une censure d'ABC ou une autocensure plus ou moins consciente des scénaristes, les *fanvids* transforment-elles la série ou ne font-elles que dévoiler un sous-texte implicite de cette dernière (Saint-Gelais 2011, 426) ? *Lost* est, en effet, une série fondée sur une esthétique de la surprise et du dévoilement. Chaque révélation sur la nature véritable d'un lieu, d'une personne, du crime que celle-ci a pu commettre, ou du traumatisme qu'elle a subi, opère sur le mode du choc et du *coming out* (Davis & Needham 2009). Des variations sur la boîte (le coffre de la banque dévalisée par Kate et la mallette qu'elle essaie d'ouvrir dans 1.12, ou la malle transportée par Ilana dans 5.16), sur la trappe ou le placard (l'apparition du père de Locke sur l'île dans 3.13), jouent sur le mystère de leur contenu. La découverte que la trappe dans la jungle recèle un appartement tout confort, que Sun parle l'anglais, que Locke était paralysé, que Libby a été enfermée dans la même institution psychiatrique qu'Hurley, que Desmond a été moine, ou que Sayid est devenu l'homme de main de Ben, nous force à repenser notre vision d'ensemble. Les *remakes en vidding* viendraient directement refléter et répondre à une stratégie de narration qui opère déjà sur le mode *queer*. Les *fanvids* feraient sortir la série elle-même du placard.

Le *vidding* comme pratique fanique transfictionnelle (voire contrefictionnelle) a placé « la virtualité [...] au cœur même du texte, sous la forme de scénarios

²⁰ Voir la vidéo *live* de cette diffusion à la Comic-Con : <https://www.youtube.com/watch?v=a7CMKn5gjgg> (accès 30 juin 2013)

esquissés et suspendus, de trames dont l'abandon laisserait des traces » (Saint-Gelais 2011, 532). On peut se demander si ce n'est pas le développement du *vidding* à partir de 2005 qui explique l'intégration des séquences de rêve (souvent transgressives) dans les séries récentes, afin de *reconnaître* ou de *préempter* les créations audiovisuelles des *fans*. L'une des grandes caractéristiques des nouvelles séries est, en effet, la présence de jeux scénaristiques incluant ce que l'on pourrait appeler des plis hypothétiques, oniriques ou fantasmés. Les séries jouent à « faire comme si » et présentent en creux toutes sortes d'idées évoquées par les scénaristes en *brainstorming*, même si ces dernières n'intégreront pas la trame principale. Dans des séries comme *Dexter*, *Desperate Housewives*, *Grey's Anatomy* ou *Six Feet Under*, les brouillons et les ratures du script semblent prendre vie dans les séquences de rêve, de coma et d'imagination. Ces séquences peuvent donner corps aux bifurcations narratives et aux versions alternatives que les scénaristes ont choisi d'abandonner ou auraient (justement) rêvé d'intégrer à la trame principale.

De manière révélatrice, les *fanvids* de type *slash* autour d'une série comme *True Blood* (HBO, 2008-14) sont moins nombreuses, moins scénarisées (elles donnent lieu à de simples montages mis en musique et non dialogués) et beaucoup moins regardés²¹. Dans le cas de *True Blood*, le sous-texte gay est, en effet, déjà mis en avant dans la production officielle, que l'on pense simplement au slogan « *God Hates Fangs* » du générique, au personnage de Lafayette, ou au rêve homoérotique de Sam qui ouvre la troisième saison ; le travail contrefictionnel est alors beaucoup plus difficile, voire impossible, à mener. La *fan fiction* n'est donc pas à penser uniquement comme une manière de suppléer à ce que la série ne fait pas ou n'intègre pas, car le désir des fans est toujours paradoxal. Comme le dit Saint-Gelais, les *fans* « qui souhaitent voir se réaliser un scénario imaginaire, amoureux ou autre, souhaitent davantage encore *continuer à souhaiter* » (432) pour pouvoir le penser et l'élaborer de manière répétée hors du circuit officiel. Si une série venait finalement confirmer une vision dissidente, alors le tourbillon de l'imagination pourrait s'interrompre.

Lost n'a jamais intégré de scènes homoérotiques explicites, mais la série en est tout de même venue à travailler la notion de script alternatif et contrefictionnel. À partir de la saison 5, grâce au voyage dans le temps, les personnages tentent

²¹ A partir de *True Blood*, on notera une seule *fanvid* fondé sur les amours de Bill et Eric à la manière de *Brokeback Mountain* (voir <https://www.youtube.com/watch?v=3KVNOFMH2NI>, accès 4 juillet 2013 – la vidéo n'est actuellement plus disponible). Entre sa mise en ligne le 11 août 2011 et juillet 2013, elle n'a été vue que 120 fois, contre 279.688 pour la version Jack/Sawyer de « *Brokeback Island* ».

d'éviter le crash de leur avion afin de changer leur destin. L'idée est la suivante : s'ils parviennent à faire exploser l'île grâce à une bombe à hydrogène dans les années 1970, l'île n'existera plus en 2004 et ses perturbations magnétiques ne pourront plus affecter leur avion ; une autre ligne temporelle s'ouvrira alors à partir de la disparition de l'île, et leur vie pourra suivre un autre cours (Devlin 2011). C'est ce qu'explorent, à première vue, les *flash-sideways* de la saison 6, où le vol Oceanic 815 ne s'écrase pas sur l'île mais se pose sans problème à l'aéroport de Los Angeles. Ces séquences exposent la vie des personnages si l'île n'existait plus à partir de 1977. Les *flash-sideways* transforment la réalité en l'un des innombrables mondes possibles et créent le spectre d'un univers qui « aurait pu être » et qui ne cesse de hanter tous les autres.

On comprend que les personnages ont vécu d'autres expériences, ont suivi un autre chemin : Jack est encore chirurgien, mais a un fils, David ; Sawyer n'est plus escroc mais policier ; Ben est devenu professeur d'histoire dans un lycée et a à cœur l'avenir d'une jeune élève, Alex, sa fille adoptive dans sa « première » vie. Tous les *flash-sideways* qui ponctuent la saison 6 révèlent ce qu'aurait pu être la vie des personnages, comme si la série se mettait à fonctionner sur le mode du palimpseste réflexif et commençait à se réécrire elle-même, nous montrant une nouvelle façon d'agencer les relations et les rencontres entre les personnages. Ce n'est que dans le dernier épisode que la nature de cette nouvelle ligne temporelle est dévoilée : dans cette saison 6, le cours du temps n'a pas été changé mais *prolongé*. Les *flash-sideways* sont des *flash-ahead* (ou *flashforward* extrême), vie hors du temps imaginée par les personnages pour se retrouver avant de partir vers les horizons dont on ne revient jamais. Cette vie dans l'au-delà est rêvée par tous après la mort de tous. L'originalité de *Lost* réside dans la *validation* de ses propres plis hypothétiques : les *flash-sideways* ne sont pas de simples fantômes que l'on pourrait considérer comme secondaires par rapport à une ligne narrative principale puisque leur statut oscille entre une réalité parallèle et un saut dans l'au-delà.

À travers les *flash-sideways*, la série inclut son propre *remake*. Même si aucun scénario homoérotique n'apparaît, *Lost* pense finalement l'altérité, la fluidité, la reconfiguration possible des relations, la possibilité de changer de vie et de changer le monde. La série fait apparaître un autre univers, qui semble tout aussi *réel* que le premier. La grande victoire des *fanvids* est peut-être d'avoir rétroagi sur le fonctionnement narratif global de la série. Dans sa dernière saison, en intégrant une

contrefaçon au sein de sa propre diégèse, *Lost* semble valider la réalité de toutes les *fan fictions* alternatives, même lorsque celles-ci se situent hors du canon. En tant qu'aiguillons narratifs et idéologiques, les *fanvids* doivent être perçues comme des lieux dynamiques de négociation et de résistance culturelles dont l'influence ne devrait cesser de croître. Quelque part, dans un monde parallèle, en ce moment précis, Sawyer et Jack s'endorment enlacés.

Travaux cités

- ASKWITH Ivan, « 'Do You Even Know Where This Is Going?': *Lost's* Viewers and Narrative Premeditation », in Roberta Pearson (dir.), *Reading Lost*, London, I. B. Tauris, 2009, p. 159-80.
- BACON-SMITH Camille, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 236-254.
- BERGER Richard, « Slash Fic, Re-imagined Texts, and Queer Commentaries », in Christopher Pullen et Margaret Cooper (dir.), *LGBT Identity and Online New Media*, New York, Routledge, 2010, p. 173-184.
- BLASENGAME Bart, « Josh Holloway talks about Life on the TV Set », *Details Magazine*, <http://www.details.com/celebrities-entertainment/cover-stars/200605/lost-actor-josh-holloway-talks-about-life-on-the-tv-set?currentPage=5>, mai 2006 (accès 4 juillet 2013).
- BOOTH Paul, *Digital Fandom: New Media Studies*, New York, Peter Lang, 2010.
- BURKE Lynn, « Fox Wants Buffy Fan Sites Slain », *Wired*, mars 2000, <http://www.wired.com/techbiz/media/news/2000/03/34563>, accès 6 juillet 2013.
- CALDWELL John, *Televisuality : Style, Crisis, and Authority in American Television*, New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, 1995.
- CLERC Susan, « Estrogen Brigades and 'Big Tits' threads : Media Fandom on-line and off », in David Bell et Barbara M. Kennedy (dir.), *The Cyberculture Reader*, London, Routledge, 2000, p. 216-229.
- CROW Kirby, « The Slash Not Written For a Gay Audience », 2000, <http://oh-no-nicky.livejournal.com/397232.html>, accès 4 juillet 2013.
- CUMBERLAND Sharon, *Private Uses of Cyberspace: Women, Desire, and Fan Culture*, MIT Communications Forum, 2000, <http://web.mit.edu/comm-forum/papers/cumberland.html>, accès 6 juillet 2013.
- DAVIS Glyn et Gary NEEDHAM, « Queer[ying] *Lost* », in Roberta Pearson (dir.), *Reading Lost*, London, I. B. Tauris, 2009, p. 261-79.
- DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

- DEVLIN William J., « Imaginary Peanut Butter: The Puzzles of Time Travel in *Lost* », in Sharon Kaye (dir.), *The Ultimate Lost and Philosophy*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2011, p. 32-46.
- DRISCOLL Catherine, « One True Pairing : The Romance of Pornography and the Pornography of Romance », in Karen Hellekson et Kristina Busse (dir.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, McFarland, 2006, p. 79-96.
- FISKE John, « The Cultural Economy of Fandom », in Lisa A. Lewis (dir.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Londres, Routledge, 1992, p. 30-49.
- HEFFERNAN Virginia, « Brokeback Spoofs: Tough Guys Unmasked », 2 March 2006, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B0DE7DC1731F931A35750C0A9609C8B63>, accès 5 juillet 2013.
- HILLS Matt, *Fan Cultures*, New York Routledge, 2002.
- JENKINS Henry, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, New York, Routledge, 2013 [1992].
- JOHNSON Derek, « The Fictional Institutions of *Lost*: World Building, Reality and the Economic Possibilities of Narrative Divergence », in Roberta Pearson (dir.), *Reading Lost*, London, I. B. Tauris, 2009, p. 27-49.
- JUNG Susanne, « Queering Popular Culture: Female Spectators and the Appeal of Writing Slash Fan Fiction », 2004, <http://www.genderforum.org/fileadmin/archiv/genderforum/queer/jung.html>, accès 6 juillet 2013.
- KATYAL Sonia K., « Performance, Property, and the Slashing of Gender in Fan Fiction », *American University Journal of Gender, Social Policy & the Law* 14.3, 2006, p. 461-518.
- KUSTRITZ Anne, « Slashing the Romance Narrative », *The Journal of American Culture* 26.3, September 2003, p. 371-384.
- KUSTRITZ Anne, « Seriality and Transmediality in the Fan Multiverse: Flexible and Multiple Narrative Structures in Fan Fiction, Art, and Vids », *TV/Series* n°6, décembre 2014, p. 225-61, <http://revuetvseries.wix.com/tvseries>
- MAGILL David, « The *Lost* Boys and Masculinity Found », in Randy Laist (dir.), *Looking for Lost*, Jefferson, McFarland, 2011, p. 137-153.
- MORTIMER Jane, « The Advantages of Fan Fiction As an Art Form: A Shameless Essay », n.d., <http://puremx.masonesque.net/html/advantages.html> (accès 30 juin 2013).
- PENLEY Constance, « Feminism, Psychoanalysis, and the Study of Popular Culture », Lawrence Grossberg, Cary Nelson, et Paula A. Treichler (dir.), in *Cultural studies*, New York, Routledge, 1992, p. 479-500.
- ROSE Frank, *Buzz [The Art of Immersion]*, trad. Antoine Monvoisin, Paris, Sonatine, 2012.
- SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Editions du Seuil, 2011.

SIMPSON Mark, *Male Impersonators: Men Performing Masculinity*, New York, Routledge, 1994.

SLEZAK Michael, « 'Lost' gets in on the 'Brokeback' parody act », *PopWatch/Entertainment Weekly*, 3 mars 2006, http://popwatch.ew.com/2006/03/03/get_lost_in_bro/, accès 5 juillet 2013.

TAMAKI Mariko, « Slash & Yearn: Gay Men are a Minority in this Celeb-studded Genre of Gay Writing », 17 May 2000, <http://www.dailyxtra.com/toronto/slash-and-yearn>, accès 4 juillet 2013.

THRUPKAEW Noy, « Fan/tastic Voyage », <http://bitchmagazine.org/article/fan-tastic-voyage>, article publié en 2003, accès 4 juillet 2013.